

**L O S M U S E O S  
E C L E S I Á S T I C O S  
E N G A L I C I A**

**ANA B. REQUEJO ALONSO**

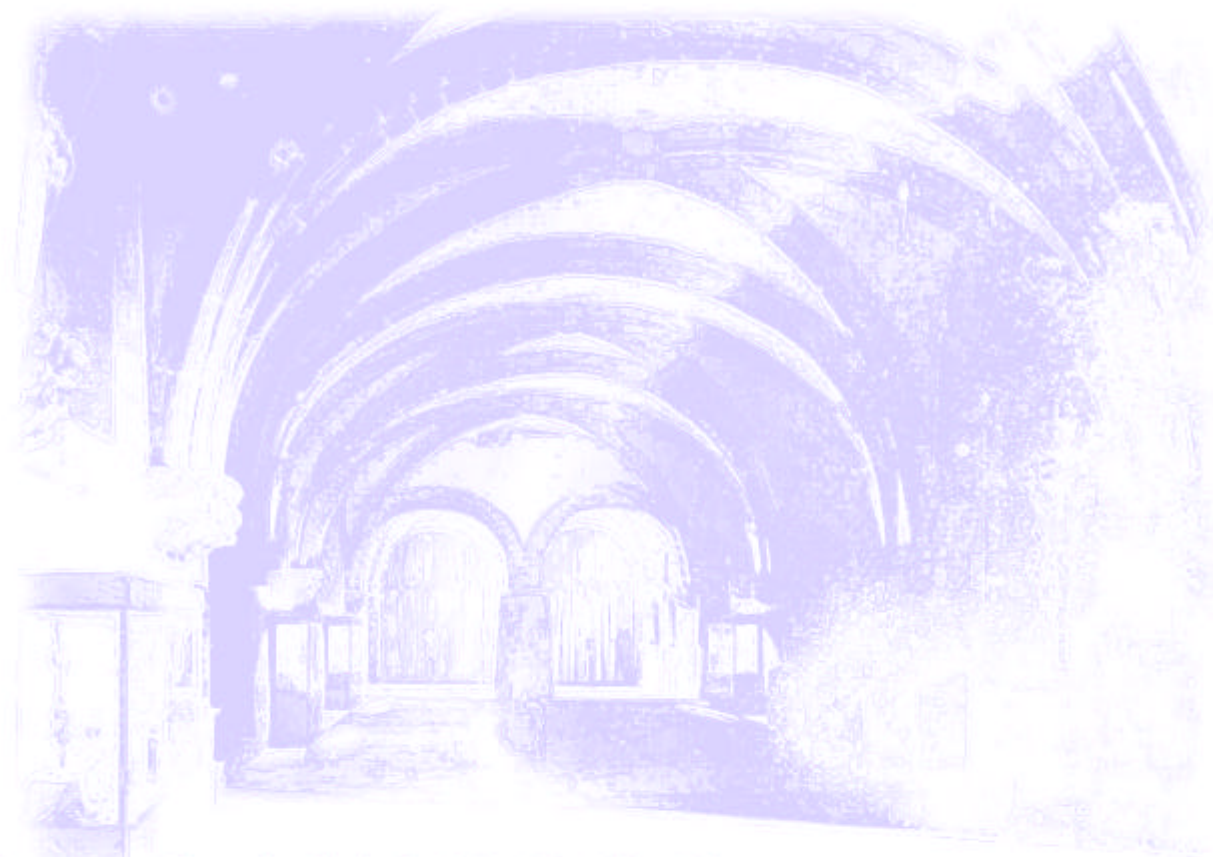


# LOS MUSEOS ECLESIASTICOS EN GALICIA

**ANA B. REQUEJO ALONSO**

## LOS MUSEOS ECLESIASTICOS EN GALICIA

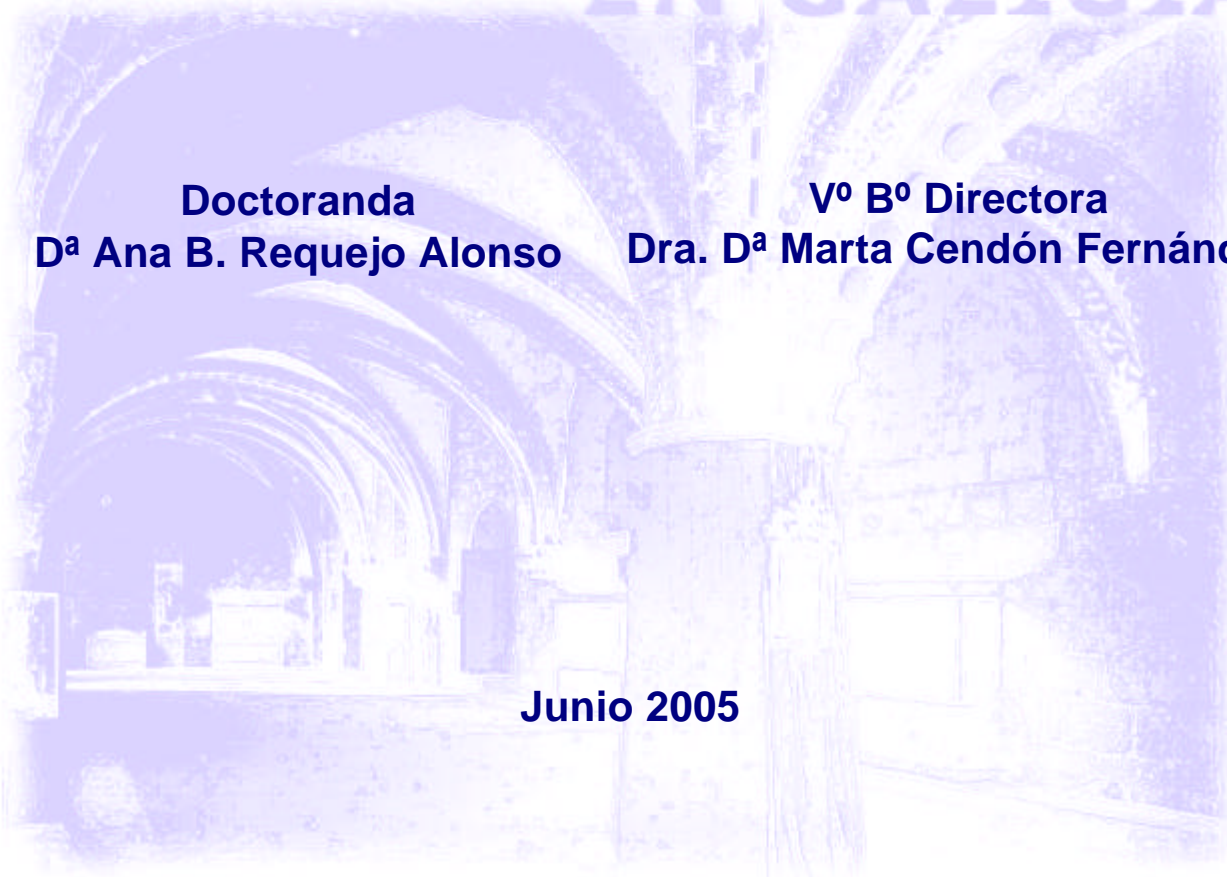
**Departamento de Historia da Arte  
Facultade de Xeografía e Historia  
Universidade de Santiago de Compostela**



# LOS MUSEOS ECLESIASTICOS EN GALICIA

**Doctoranda  
D<sup>a</sup> Ana B. Requejo Alonso**

**V<sup>o</sup> B<sup>o</sup> Directora  
Dra. D<sup>a</sup> Marta Cendón Fernández**



**Junio 2005**

# LOS MUSEOS ECLESIASTICOS EN GALICIA

<b>CAPÍTULO 0.- <u>Presentación</u></b> .....	12
Metodología .....	17
<b>CAPÍTULO 1.- <u>Introducción</u></b> .....	
1.1.- El Patrimonio histórico-artístico de la Iglesia: Características identificativas ----	20
1.2.- Coleccionar y coleccionismo .....	23
1.3.- El museo eclesiástico como parte del patrimonio de la Iglesia .....	26
a.- Definición de museo .....	26
b.- Especificidad de los museos eclesiásticos .....	26
c.- Tipologías de los Museos eclesiásticos. Descripción .....	30
C.1.- Parroquiales .....	30
C.2.- Comunidades Religiosas .....	31
C.3.- Catedralicios .....	32
C.4.- Diocesanos .....	33
d.- El estado de la cuestión de los museos eclesiásticos en la actualidad .....	34
1.4.- La propiedad de los bienes histórico-artísticos de la Iglesia. Breves consideraciones sobre el debate de la propiedad y el uso. ....	37
<b>CAPÍTULO 2.- <u>La formación de las colecciones en el ámbito religioso</u></b> .....	40
2.1.- Los <i>Thesauri</i> de la Edad Media. “Cuando la Iglesia lo dominaba todo”: raíces de los museos. ....	41
2.2.- El fin del monopolio coleccionista religioso. Nacimiento del coleccionismo moderno. ....	44
2.3.- El fasto del Barroco. ....	50
2.4.- El siglo XVIII. ....	53
2.5.- <i>A longa noite de pedra</i> del patrimonio religioso. ....	59
2.6.- “Creced y multiplicaos”. El siglo de la diversidad. ....	66
<b>CAPÍTULO 3.- <u>Legislación sobre patrimonio histórico-artístico en general y eclesiástico en particular. De la Santa Sede a las diócesis.</u></b> .....	71
3.1.- Introducción .....	72

3.2.- El arte religioso en la legislación civil -----	82
3.3.- Las disposiciones eclesiolásticas en torno al patrimonio histórico-artístico y los museos. -----	94
3.4.- La legislación concordada entre la Administración Pública y la Iglesia. -----	107
<b>CAPÍTULO 4.- <u>La creación de los museos eclesiolásticos. Elementos de base.</u> -----</b>	<b>112</b>
4.1.- Siglo. XIX: -----	113
4.1.1.- La desamortización eclesiolástica en Galicia y las Comisiones Provinciales de Monumentos. -----	114
4.1.2.- Modelos italianos: León XIII, la Restauración Católica y la Apologética.-----	142
4.1.3.- El estudio de la Arqueología Cristiana en los seminarios y sus manuales. -----	152
4.1.4.- Primeros movimientos de recuperación del patrimonio: los museos diocesanos catalanes y su eco en el territorio gallego. -----	178
4.1.5.- Congresos y exposiciones en el cambio de siglo: El Congreso Católico Nacional de Madrid (1898) y el Congreso Eucarístico de Lugo (1896). -----	194
4.2.- Siglo. XX: -----	204
4.2.1.- El arte sacro en las exposiciones y las exposiciones de arte sacro. -----	205
4.2.2.- Instituciones y organismos dedicados al Arte Sacro. De Roma a las diócesis españolas. -----	223
4.2.3.- El Concilio Vaticano II, sus consecuencias en la gestión del patrimonio y en la formación de una nueva generación de museos eclesiolásticos. -----	233
4.2.4.- La base para el siglo XXI. La Carta Circular de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia sobre La Función Pastoral de los Museos Eclesiolásticos. -----	245
<b>CAPÍTULO 5.- <u>Evolución cuantitativa y cronológica de los museos eclesiolásticos españoles y gallegos</u> -----</b>	<b>250</b>
5.1.- La formación de los museos eclesiolásticos y las políticas culturales en España. -----	251
5.1.1.- Los inicios: el s. XVIII. -----	251
5.1.2.- El s. XIX: la política cultural y la política patrimonial. -----	252
5.1.3.- Los primeros años del s. XX, la utopía de la política cultural republicana y el Ley del Tesoro Artístico de 1933. -----	254
5.1.4.- La Guerra Civil y la Dictadura Franquista: la política cultural	

a las órdenes del régimen. -----	259
5.1.5.- El final de la dictadura y la transición. -----	271
5.2.- El patrimonio eclesiástico visto con otros ojos: la modernización. -----	277
5.2.1.- Los 80: La democratización de la cultura y cultura como instrumento político. -----	277
5.2.2.- Los 90. Cultura: Consumo de masas -----	281
5.3.- El caso gallego. -----	284
5.4.- Evolución cronológica y cuantitativa de los museos eclesiásticos en España y Galicia -----	288
5.5.- La figura de don Manuel Chamoso Lamas en el panorama museológico gallego y su participación en la formación de los museos eclesiásticos. -----	292
<b>CAPÍTULO 6.- <u>La historia particular de los museos eclesiásticos gallegos</u> -----</b>	<b>318</b>
6.1. Museos Parroquiales -----	319
6.1.1.- Museo de Arte Sacro de Iria Flavia (Padrón, A Coruña) -----	320
6.1.2.- Museo de Arte Sacro de Santa M <sup>a</sup> de Valdeflores de Vilanova de Lourenzá (Lugo) -----	327
6.1.3.- Museo de Arte Sacro de Santa María la Real de Sar (Santiago de Compostela, A Coruña) -----	335
6.1.4.- Museo Parroquial de Melide (A Coruña) -----	344
6.1.5.- Museo Parroquial de San Martín de Mondoñedo (Lugo) -----	349
6.1.6.- Museo Parroquial de Monterroso (Lugo) -----	355
6.1.7.- Museo de Arte Sacro de Santa María del Campo (A Coruña) -----	361
6.2.- Museos de Comunidades Religiosas -----	371
6.2.1.- Museo del Colegio de Escolapios de San Salvador de Celanova (Ourense) -----	372
6.2.2.- Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Paio de Antealtares (Santiago de Compostela, A Coruña) -----	378
6.2.3.- Museo de Arte Sacra del Monasterio de Franciscanas Descalzas de Monforte de Lemos (Lugo) -----	388
6.2.4.- Museo del Monasterio de San Xoan de Poio (Pontevedra) -----	398
6.2.5.- Museo de Terra Santa (Santiago de Compostela) -----	407
6.2.6.- Museo-colección de Arte Sacro de Santa Clara de Allaríz (Ourense) --	411
6.2.7.- Museo Lapidario del Monasterio de Oseira (Ourense) -----	417

6.3.- Museos Catedralicios -----	420
6.3.1.- Museo Catedralicio de Santiago de Compostela (A Coruña) -----	421
6.3.2.- Museo Catedralicio de Ourense (Ourense) -----	432
6.3.3.- Museo Catedralicio de Tui (Pontevedra) -----	436
6.4.- Museos Diocesanos -----	441
6.4.1.- Museo Diocesano de Lugo -----	442
6.4.2.- Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo -----	452
6.4.3.- Museo Diocesano de Tui (Pontevedra) -----	458
6.4.4.- Museo Diocesano de Ourense (en formación) -----	469
6.5.- Otras referencias: -----	473
6.5.1.- Museo Parroquial de Xunqueira de Ambía (Ourense) -----	474
6.5.2.- Museo Parroquial de Santa Mariña de Augas Santas (Ourense) -----	477
6.5.3.- Museo Parroquial de Castro Caldelas (Ourense) -----	478
6.5.4.- Museo Religioso de la Iglesia de Santiago de Ribadavia (Ourense) -----	479
6.5.5.- Museo Parroquial de Montederramo (Ourense) -----	481
6.5.6.- Museo del Monasterio de Santa María de Sobrado dos Monxes (A Coruña) -----	482
<b>CAPÍTULO 7.- <u>Conclusiones.</u></b> -----	486
7.1.- Elementos caracterizadores de la museología y museografía eclesiásticas. ----	486
7.2.- La esencia del coleccionismo eclesiástico. -----	488
7.3.- El origen histórico de los museos religiosos bajo el concepto del museo moderno. -----	489
7.4.- La formación de las diferentes tipologías de museos eclesiásticos. -----	490
7.5.- Valoración cuantitativa y cualitativa de los museos eclesiásticos. -----	491
<b>CAPÍTULO 8.- <u>Apéndice documental y gráfico.</u></b> -----	493
8.1.- Apéndice documental -----	494
8.2.- Apéndice gráfico -----	536
<b>FUENTES DOCUMENTALES</b> -----	557
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> -----	560
<b>AGRADECIMIENTOS</b> -----	578

---

## CENTROS E INSTITUCIONES CONSULTADAS

- Archivo Central del Ministerio de Cultura (Madrid)
- Archivo de la Catedral de Mondoñedo (Lugo)
- Archivo de la Catedral de Ourense (Ourense)
- Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)
- Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (A Coruña)
- Archivo de la Secretaria del Seminario Conciliar de Lugo (Lugo)
- Archivo del Departamento de Edafología de la Universidad de Santiago de Compostela (A Coruña)
- Archivo del arquitecto don Alfredo Freixedo Alemparte (Ourense)
- Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela (A Coruña)
- Archivo del Museo de Arte Sacro del Real Monasterio de Santa Clara de Allariz (Ourense)
- Archivo del Museo de la Catedral de Santiago de Compostela (A Coruña)
- Archivo del Museo de Pontevedra (Pontevedra)
- Archivo del Museo Diocesano de Lugo (Lugo)
- Archivo del Museo Diocesano de Solsona (Lleida)
- Archivo del Museo Diocesano de Tarragona (Tarragona)
- Archivo del Museo Diocesano de Vic (Barcelona)
- Archivo del Museo Parroquial de Monterroso (Lugo)
- Archivo Diocesano de Mondoñedo (Lugo)
- Archivo Diocesano de Ourense (Ourense)
- Archivo Fotográfico Ruiz Vernacci, IPHE (Madrid)
- Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares (Madrid)
- Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela (A Coruña)
- Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (A Coruña)
- Archivo Histórico-Diocesano y Catedralicio de Tui (Pontevedra)
- Archivo Municipal del Ayuntamiento de Vilanova de Lourenzá (Lugo)
- Archivo Parroquial de San Martiño de Mondoñedo (Lugo)
- Arquivo Xeral de Galicia, Santiago de Compostela (A Coruña)
- Associazione Musei Ecclesiastici Italiani, Pisa (Italia)
- Biblioteca Central del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya (Barcelona)



- 
- Biblioteca da Deputación de Ourense (Ourense)
  - Biblioteca del Institut d'Història Jaume Vicens Vivens de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona)
  - Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)
  - Biblioteca del Museo Nacional das Peregrinacions, Santiago de Compostela (A Coruña)
  - Biblioteca del Obispado de la Diócesis de Tui-Vigo, Vigo (Pontevedra)
  - Biblioteca del Seminario de Santa Catalina de Mondoñedo (Lugo)
  - Biblioteca Diocesana de Mallorca (Mallorca)
  - Biblioteca General de Història de l'Art del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)
  - Biblioteca Nacional (Madrid)
  - Biblioteca Penzol, Vigo (Pontevedra)
  - Biblioteca Pública Episcopal del Seminari de Barcelona (Barcelona)
  - Biblioteca Xeral Universitaria de Santiago de Compostela (A Coruña)
  - Colegio de Escolapios de Monforte de Lemos (Lugo)
  - Institut Amatller d'Art Hispànic (Barcelona)
  - Instituto de Patrimonio Histórico Español (Madrid)
  - Instituto Teolóxico Compostelano, Santiago de Compostela (A Coruña)
  - Monasterio de San Salvador de Celanova (Ourense)
  - Museo de Arte Sacro de Santa María del Campo (A Coruña)
  - Museo de Arte Sacro de Santa María la Real de Sar, Santiago de Compostela (A Coruña)
  - Museo de Arte Sacro de Vilanova de Lourenzà (Lugo)
  - Museo de Arte Sacro del Monasterio de Franciscanas Descalzas de Monforte de Lemos (Lugo)
  - Museo del Monasterio de San Xoan de Poio (Pontevedra)
  - Museo Diocesano de Barcelona (Barcelona)
  - Museo Diocesano de Lleida (Lleida)
  - Museo Diocesano y Catedralicio de Mondoñedo (Lugo)
  - Museo Parroquial de Melide (A Coruña)
  - Secretaría de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Conferencia Episcopal Española (Madrid)
  - Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona (Barcelona)

---

## SIGLAS UTILIZADAS

- A. C. M. Archivo de la Catedral de Mondoñedo
- A. C. O. Archivo de la Catedral de Ourense
- A. D. M. Archivo Diocesano de Mondoñedo
- A. E. A. Archivo Español de Arte
- A. G. A. Archivo General de la Administración
- A. H. D. S. Archivo Histórico Diocesano de Santiago
- A. M. A. L. Archivo Municipal del Ayuntamiento de Lourenzá
- A. M. C. S. Archivo del Museo Catedralicio de Santiago de Compostela
- A. M. D-C. L. Archivo del Museo Diocesano-Catedralicio de Lugo
- A. M. N. P. Arquivo do Museo Nacional das Peregrinacións
- A. M. P. Archivo del Museo de Pontevedra
- A. M. P. M. Archivo del Museo Parroquial de Monterroso
- A. M. S. P. A. Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares
- A. P. S. M. M. Archivo Parroquial de San Martín de Mondoñedo
- A. R. A. BB. AA. S. F. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- A. R. S. E. A. P. S. Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela
- A. S. S. L. Archivo de la Secretaría del Seminario de Lugo
- A. X. X. Arquivo Xeral da Xunta
- B. A. C. Biblioteca de Autores Cristianos
- B. C. E. E. Boletín de la Conferencia Episcopal Española
- B. C. E. M. Boletín do Centro de Estudos Melidenses
- B. C. P. M. H. A. O. Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense
- B. C. P. M. H. A. L. Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Lugo
- B. E. O. M. Boletín Eclesiástico del Obispado de Mondoñedo
- B. E. O. M-F. Boletín Eclesiástico del Obispado de Mondoñedo-Ferrol
- B. E. O. O. Boletín Eclesiástico del Obispado de Orense
- B. E. O. T. Boletín Eclesiástico del Obispado de Tuy
- B. O. A. S. Boletín Oficial del Arzobispado de Santiago de Compostela
- B. O. D. O. Boletín Oficial de la Diócesis de Orense
- B. O. E. A. S. Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Santiago
- B. O. E. Boletín Oficial del Estado
- B. O. E. D. L. Boletín Oficial Eclesiástico de la Diócesis de Lérida

---

B. O. E. O. L. Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Lugo  
B. O. E. O. O. Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Orense  
B. O. E. O. S. Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Solsona  
B. O. E. O. V. Boletín Oficial Eclesiástico del Obispado de Vic  
B. O. O. L. Boletín Oficial del Obispado de Lugo  
B. O. O. O. Boletín Oficial del Obispado de Orense  
B. O. O. S. Boletín Oficial del Obispado de Solsona  
B. O. O. T. Boletín Oficial del Obispado de Tuy  
B. O. O. T-V. Boletín Oficial del Obispado Tuy-Vigo  
B. R. A. G. Boletín de la Real Academia Gallega  
B. S. E. A. A. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología  
C. E. G. Cuadernos de Estudios Gallegos  
C. E. P. C. Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural  
C. E. H. A. Congreso Español de Historia del Arte  
C. O. A. G. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia  
C. S. I. C. Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
D. Decreto  
D. G. BB. AA. Dirección General de Bellas Artes  
G. E. G. Gran Enciclopedia Gallega  
I. P. H. E. Instituto del Patrimonio Histórico Español  
I. T. C. Instituto Teolóxico Compostelano  
L. P. H. E. Ley del Patrimonio Histórico Español  
O. Orden  
O. M. Orden Ministerial  
P. A. N. Patrimonio Artístico Nacional  
R. D. Real Decreto  
R. O. Real Orden



---

## PRESENTACIÓN

Siempre resulta fascinante el modo en que los objetos colocados en un museo o en una exposición tratan de transmitir el sentido de su existencia o el recuerdo de un acontecimiento. Sin embargo, por sí sólo un objeto es muy difícil que nos diga algo. Su contextualización en un discurso, el diseño que los museólogos hayan hecho de la exposición, su simbolismo o la información que le acompañen, son elementos imprescindibles para expresar su por qué. El avance que en los últimos años se ha experimentado en España en el mundo de los museos y las exposiciones, hace pensar que este proceso no siempre había tenido las mismas consideraciones. Nos interesamos por la forma en que en épocas diferentes se había valorado y percibido la conservación del patrimonio histórico, así como las primeras museografías que lo mostraban. Profundizando más, y valorando el porcentaje que el patrimonio eclesiástico representaba en nuestra cultura, nos decantamos por analizar el modo en que habían surgido los museos eclesiásticos y la forma en que se habían ido desarrollando hasta nuestros días. El estudio reflejó un panorama un tanto desolador en cuanto a la suerte del patrimonio histórico religioso a lo largo de la historia, pero muy interesante en cuanto a las valoraciones sucesivas de cómo debían ser los museos eclesiásticos llamados a contener, conservar y mostrar dicho patrimonio.

Al comenzar a estructurar los contenidos y los temas que se incluiría en este trabajo, se estableció una relación entre museología e historia del arte. Así, al igual que había llevado a cabo en la Tesis de Licenciatura aunque a menor escala, trataría de conjugar la museología religiosa con el estudio de una parte de las colecciones de cada uno de los centros incluidos en el estudio, en concreto los fondos medievales de los mismos. Eso suponía, además de investigar la institución, elaborar una base de datos con todos los objetos medievales, que permitiera valorar cuál era la presencia de estos fondos con respecto al resto de la colección. Sin embargo, y a medida que fuimos profundizando en la cuestión puramente histórico-museológica, determinamos un cambio de guión y de estructura en función de los nuevos descubrimientos. Desde nuestro punto de vista, la nueva valoración hecha sobre el material recopilado relativo a temas concretos que hasta el momento no había considerado centrales, daba una nueva dimensión e importancia a ciertos períodos de la historia y a algunos contenidos específicos. Tomamos, pues, la decisión de eliminar la parte dedicada a las colecciones medievales para centrarnos más en aquellos puntos que podrían contribuir de manera más racional y destacada a la historia de los museos

---

eclesiásticos en España y Galicia, lo que obligó a un cambio en el índice del trabajo y en la organización de los capítulos. El resultado ha sido un trabajo que pretende ser un primer acercamiento al estudio de los museos de la Iglesia desde un punto de vista histórico.

Como cualquier institución cultural, los museos pueden ser analizados desde múltiples perspectivas (económica, organizativa, estructura de gestión, legislativa, etc.), hecho que comporta un estudio complejo que, en ningún momento, se pretendió incluir entre los objetivos centrales de esta obra.

Los estudios museológicos dedicados específicamente a los centros eclesiásticos no son abundantes y siempre ha sido un campo escasamente tratado. Aparte de algunos trabajos realizados por directores de museos en relación a centros concretos o al concepto y legislación sobre el patrimonio eclesiástico, su estudio global, desde el nacimiento de estas instituciones a finales del siglo XIX hasta la actualidad, adolece de nuevas investigaciones, tanto desde las instancias internas de la Iglesia como desde los sectores especializados de la museología.

Hemos de aclarar que una cosa son los museos públicos formados a partir de desamortizaciones eclesiásticas, incautaciones, compras o donaciones de piezas de arte religioso, pero cuya titularidad es pública, y otra cosa los museos de arte sacro bajo titularidad eclesiástica. En este trabajo sólo hemos tenido en cuenta como base del estudio los segundos, aunque se han hecho algunas referencias a los primeros por lo que significaron para el patrimonio religioso como, por ejemplo, la creación del Museo Nacional de la Trinidad en 1838 a partir de la desamortización de varios conventos de la ciudad de Madrid, o el deseo de la Comisión Provincial de Monumentos de Coruña de crear un Museo de Arqueología Sagrada en 1875.

Sin pretender ser un trabajo concluido, la tesis que se presenta no resulta más que un marco de contextualización de las instituciones museísticas españolas y gallegas, de titularidad religiosa, en la historia del siglo XX, en el que se ha tenido en particular consideración las historias propias de los centros ubicados en Galicia. Aunque pueda parecer extraño, muchos de los museos eclesiásticos gallegos nunca habían sido tratados desde un punto de vista documental y, la consulta y recopilación de información sobre los mismos ha querido ofrecer una visión local de cada uno de ellos dentro del contexto general de la historia cultural del país.

La envergadura de la propuesta ha impedido la profundización en muchos de los aspectos que se mencionan y que ofrecen importantes y esperanzadoras

---

perspectivas en el campo de la investigación museológica y patrimonial en Galicia. Por nuestra parte, este trabajo supone un punto y seguido a nuevos estudios imprescindibles para conocer una parte del desarrollo museístico del país y del tratamiento del patrimonio eclesiástico en un territorio en el que éste supone el porcentaje más elevado de nuestro acervo cultural.

El trabajo que se presenta hoy es, pues, el resultado de los continuos cambios desarrollados sobre la primera idea del guión. Partiendo de una clasificación temática, la estructura general camina desde la simple definición de museo (tratada en el primer capítulo), hasta adentrarse en las particularidades específicas del patrimonio eclesiástico con respecto a otras titularidades patrimoniales. A partir de aquí, se consideró necesario y positivo la inclusión de un capítulo, el segundo, que repasara la formación de colecciones y museos eclesiásticos desde sus formas más primitivas, como *thesaurus* en la Edad Media, hasta la configuración moderna del concepto de museo.

El tercer gran bloque del trabajo se dedicó a la recopilación legal de aquellas normas y legislaciones que más directamente afectaron al patrimonio histórico-artístico de la Iglesia en general y a sus museos en particular, sin querer entrar en valoraciones reglamentarias concretas, puesto que esa labor resultaba exclusiva de los legisladores y para la que, en ningún caso, estábamos preparados.

El cuarto capítulo, pensado como el gran núcleo alrededor del cual gira todo el trabajo, pretende recoger aquellos aspectos que, tanto durante el siglo XIX como el XX (escenarios del crecimiento y maduración del concepto de museo), resultaron definitorios de una política cultural clara hacia la valoración del patrimonio histórico dentro de la Iglesia y de sus museos. A través del tratamiento de temas diversos, pero decisivos en el proceso, se ha obtenido una visión clara de cada uno de los momentos y sus claves.

El siguiente elemento que nos parecía interesante tratar en esta investigación fue el volumen de instituciones que en algún momento de su historia formaron parte del conjunto de museos eclesiásticos, para poder hacer una valoración cuantitativa y cronológica de los mismos en relación con España y de Galicia. El trabajo no fue fácil puesto que la falta de estadísticas completas, fiables y rigurosas han impedido llegar a una definición exacta. A pesar de ello, con los datos obtenidos se elaboraron unas tablas que se acercan relativamente a la realidad y sobre las que se ha hecho un análisis evolutivo en función de las políticas culturales de los diferentes momentos históricos que ayudan a entender dicha evolución. Dentro de este quinto capítulo se decidió incluir también un apartado específico dedicado a la personalidad de don

---

Manuel Chamoso Lamas, como el personaje más influyente, relevante y destacado en el panorama cultural gallego durante más 40 años, y cuyo papel en la formación de la mayoría de los museos eclesiásticos gallegos fue fundamental.

El último capítulo recoge, por fin, la clasificación de todas las instituciones eclesiásticas gallegas que fueron o son consideradas bajo el nombre de museos (27 en total) a través de la descripción histórica de su trayectoria.

Finalmente, se ofrece un apartado dedicado a las conclusiones y otro, en forma de apéndice, en el que se recogen los documentos escritos y fotográficos más destacados.



---

## METODOLOGÍA

La elaboración de un trabajo como el que hoy se presenta ha necesitado de la ejecución de una serie de pasos importantes que son detallados a continuación. En primer lugar, y una vez escogido el tema de investigación, se procedió a un vaciado bibliográfico en sentido amplio, que incluía temas relacionados con el patrimonio, la museología y la Iglesia Católica. Se inició una primera fase de lectura de obras de referencia básica, así como una introducción hacia temas más específicos como la legislación o la historia de los museos eclesiolásticos desde sus primeras manifestaciones.

El siguiente paso se centró en la investigación sobre el panorama general de dichos museos dentro del ámbito gallego, con el fin de redactar un primer listado de centros que serían el núcleo de la investigación. A partir de esta relación, se procedió a un nuevo vaciado bibliográfico de carácter específico sobre los centros que habían sido seleccionados desde varios puntos de vista: histórico, artístico, patrimonial, con el fin de conocer su devenir histórico y la formación de las colecciones que se ubicaban en sus respectivos museos.

Evidentemente, Internet también se convirtió en una herramienta fundamental en todo el proceso. Esta nueva red mundial de información nos proporcionó datos sobre otras experiencias nacionales e internacionales, así como el conocimiento de páginas dedicadas exclusivamente al patrimonio eclesiolástico y a museos católicos en todo el mundo. Por supuesto, también nos sirvió como sistema de comunicación con instituciones específicas, como por ejemplo la *Associazione Musei Ecclesiastici Italiani*, y otras que contaban con sus propias páginas Web.

A partir de la información recogida en esta fase de estudio, se planteó la necesidad de iniciar el trabajo de campo, para lo cual se diseñó un plan de visitas a cada uno de los centros incluidos en la primera relación de museos eclesiolásticos gallegos. Durante varios meses se visitaron estos centros y se entrevistaron a cada uno de sus responsables, a la vez que se elaboraba el material gráfico a través de la toma de fotografías o la consulta de los archivos en busca de material documental y fotográfico.

Aunando material bibliográfico y material documental recogido *in situ*, nos dirigimos a dar un paso más en la investigación, consultando archivos públicos y privados en los que se pudieran contener informaciones relativas a dichos museos. De este modo, se realizaron dos estancias en Madrid (donde se consultaron el Archivo General de la Administración, el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes, la

-----

Biblioteca Nacional, el Archivo Central del Ministerio de Cultura, el Instituto de Patrimonio Histórico Español, la Biblioteca del Museo Arqueológico Nacional o la Secretaría de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Conferencia Episcopal Española) y una estancia en Cataluña para la recogida de material sobre los museos diocesanos catalanes. Esta opción nos pareció interesante en la medida que el primer impulso a la formación de estos museos se había iniciado en aquellas tierras, de modo que se visitaron los museos y archivos de Vic, Solsona, Barcelona, Lleida, Tarragona y Girona.

Asimismo, se consultaron archivos de ámbito gallego como el Arquivo Xeral da Xunta de Galicia o el Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, entre otros de carácter específicamente religioso, como el Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela o el Instituto Teológico Compostelano.

Con toda la información y datos acumulados, se inició un proceso de revisión crítica del primer listado de museos elaborado, así como del primer borrador del índice del trabajo. Se establecieron las primeras conclusiones sobre la inserción de algunos centros dentro de la clasificación de museos. Se determinó la separación de aquellos que debían ser tratados de forma específica de aquellos que, en algún momento habían adoptado el nombre de museos, pero que en absoluto respondían a dicha tipología, y se comenzaron a elaborar tablas, mapas y estadísticas que nos ayudarían a la resolución de conclusiones.

La última parte de este proceso se centró en la redacción de los diferentes capítulos en función de las modificaciones que se fueron desarrollando a lo largo del proceso, con la eliminación de ciertos apartados y la inclusión de otros nuevos que resultaron gratamente interesantes. Tras las revisiones y las recomendaciones de la directora de este trabajo, se procedió a su redacción y corrección definitiva para proceder al último paso de montaje.

La consecuencia de este proceso se concluye con la presentación pública de sus resultados.



## CAP.1 INTRODUCCIÓN

---

## INTRODUCCIÓN

*“Hai un material arquitectónico que non se pode adquirir no mercado. O tempo. O tempo pasado. Nin sequera hai, polo de agora, un lique transxénico que se poida aplicar á pedra.*

*A superficie equivalente a unha man travesa de lique require un investimento de moitos anos de paciencia atmosférica”*

Manolo Rivas, Muller no baño, 2002

Cuando el lector se acerque a este primer capítulo introductorio probablemente se extrañará de encontrar contenidos que, quizás deberían formar parte del cuerpo central del trabajo. Cuando se aborda el tema del patrimonio eclesiástico, los puntos de vista y las precisiones sobre los contenidos que abarca se multiplican insospechadamente. Como trabajo académico de corte histórico, no era nuestro objetivo plantear discusiones o polémicas sobre aspectos que afectan a este patrimonio, pero que sin embargo no podíamos dejar de lado a la hora de su consideración. Así que decidimos en esta primera parte, además de establecer una clasificación tipológica clara de los diferentes centros que aparecerán en capítulos posteriores, ofrecer una pincelada sobre valoraciones que afectan (y han afectado en el pasado) al patrimonio eclesiástico y sus museos. El objetivo es crear una base de concienciación sobre aspectos que, si bien no en profundidad, irán apareciendo a lo largo de los siguientes capítulos.

### **1.1.- El Patrimonio histórico-artístico de la Iglesia: Características identificativas**

El valor cultural del patrimonio que ha llegado hasta nosotros es un hecho que está fuera de toda duda y cuya importancia ha alcanzado, en los últimos años, unos niveles destacados. Dentro del gran conjunto que representa este patrimonio, el que está en manos de la Iglesia Católica posee unas características y particularidades que lo hacen especial y diferente respecto al resto. Entre los aspectos que lo particularizan podemos destacar:

- ✍ El sentido religioso que dio origen a la mayoría de dicho patrimonio.
- ✍ El carácter comunitario de este arte, ya que fue pensado (en el caso del arte sacro) para el servicio de toda la comunidad cristiana.
- ✍ Es un arte vivo ligado al servicio del culto (encontramos casos de piezas creadas hace siglos que continúan desempeñando su función original).

- 
- ✍ Es un patrimonio abundante, heredado de una larga historia de dos mil años (actualmente España cuenta con 68 diócesis, más de 22.000 parroquias y más de 60.000 monumentos)<sup>1</sup>.
  - ✍ Está en manos de diferentes personas jurídicas dentro de la Iglesia (diócesis, parroquias, casas religiosas, cofradías, institutos de vida consagrada, etc.).
  - ✍ El patrimonio de la Iglesia es un bien del Pueblo de Dios. Se entiende la Iglesia como el pueblo de Dios jerárquicamente organizado y administradora de un patrimonio que pertenece a todo el pueblo católico.
  - ✍ Cuenta con una gran variedad cuantitativa y cualitativa de bienes (edificios, documentos, pinturas, material bibliográfico, vestuario, objetos de culto, etc.)
  - ✍ Se encuentra disperso a lo largo de todo el conjunto de archivos, templos, catedrales, conventos, museos, bibliotecas, etc. que a través de los siglos han ido conservando los depósitos de mecenas, devotos o de encargos propios.
  - ✍ Aunque el elemento sacro y religioso haya dejado de cumplir su misión principal dentro del culto y la liturgia, nunca pierde su función original y sigue siendo testimonio de la fe y la vida cristiana en el lugar en el que se encuentre, como por ejemplo un museo.
  - ✍ Su aspecto religioso no se puede olvidar ni subordinar a lo histórico o artístico. El patrimonio de la Iglesia nace y se crea para el culto y la evangelización<sup>2</sup>.
  - ✍ Su finalidad primordial es la función cultural, pastoral y social, y posteriormente la artística.

Partiendo de estos elementos caracterizadores del patrimonio eclesiástico llegamos a la conclusión de que todos ellos se presentan en función de una gran dualidad: la del objeto religioso como producto cultural y material de una época, y la que nos lo muestra bajo una dimensión espiritual que va más allá de su apariencia física.

#### A/ La Dimensión espiritual de lo sacro

En nuestra sociedad actual tendemos a identificar lo sacro con lo religioso, pero si pensamos en términos absolutos, lo sacro ha sido desde siempre un valor “*a priori*” del

---

<sup>1</sup> En todo el mundo católico hay actualmente más de 2.500 diócesis, 200.000 parroquias y 700.000 monumentos.

<sup>2</sup> Tal y como se expone en el Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre Patrimonio Histórico-Artístico de octubre de 1980, *“La Iglesia, por su parte, reconoce la importancia de este Patrimonio, no sólo para la vida religiosa, sino para la Historia y la Cultura Españolas, y la necesidad de lograr una actuación conjunta con el Estado para su mejor conocimiento, conservación y protección. 2º “Se reconoce por el Estado la función primordial de culto y la utilización para finalidades religiosas de muchos de esos bienes, que ha de ser respetada. Sin perjuicio de ello, la Iglesia reitera su voluntad de continuar poniéndolos al alcance y servicio del pueblo español y se compromete a cuidarlos y a usarlos de acuerdo con su valor artístico e histórico”*. SANCHO CAMPO, A. “La Catedral como Iglesia Madre de la Diócesis y como Legado Cultural. La perspectiva de la Iglesia”, en *La Conservación del Patrimonio Catedralicio*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1993, p. 48.

espíritu humano que venía a indicar aquello que está separado, que es inalcanzable, trascendente e inviolable. Lo sacro representa una fuerza superior que tiene la virtud de consagrar todo lo que toca. Es un valor superior a cualquier otro que caracteriza y evidencia la presencia del poder sagrado<sup>3</sup>.

En el caso del arte, éste por sí mismo no tiene carácter sagrado sin la celebración del acto consagrador que convierte un simple trozo de materia en un elemento sagrado dedicado al culto divino. Así, normalmente se identifica con el arte sacro todo lo relativo al arte litúrgico, en contraposición con el arte religioso en general.

Todo el patrimonio que actualmente contienen los museos eclesiásticos no fue pensado para ser colocado en lugares como esos (del mismo modo que ocurre con la mayor parte del patrimonio que se encuentra en los museos públicos). Su razón de ser tampoco fue un gusto artístico (como primera premisa) o un enriquecimiento de la Iglesia, sino ante todo un servicio a la liturgia católica. Ninguna otra razón tendría sentido por sí misma si no consideramos esta cuestión como base de la producción artística eclesiástica, pensada para el servicio de la liturgia y el culto católicos. Es la característica básica que le da sentido más allá de su estética, valor económico, valor histórico, etc. No tener esto en cuenta es eliminar la esencia del patrimonio eclesiástico y desvirtuar el origen del patrimonio de la Iglesia.

Como materializaciones de ideas de orden superior, el simbolismo que representan los objetos religiosos adquiere una importancia primordial para entender el origen de los mismos. Son instrumentos de catequesis centrados en el valor litúrgico que les otorga su uso en el culto divino.

#### B/ La Dimensión física del patrimonio eclesiástico

Sin embargo, no podemos obviar que este patrimonio también tiene una vertiente física que no puede ser olvidada y que complementa la visión puramente religiosa del objeto. El patrimonio de la Iglesia cuenta con un valor histórico-artístico que no puede negar y que le hace objeto de estudio más allá del básico valor sacro.

Fuese o no intencionado el encargo de objetos en el pasado con conciencia de perdurabilidad, lo cierto, es que los bienes que han llegado hasta el presente son los documentos más importantes para el estudio de las diferentes épocas y de aspectos muy concretos de éstas. El patrimonio eclesiástico, al igual que el resto, no es menos en esta labor. Como integrante del patrimonio cultural universal, el conjunto del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia cuenta con valores de orden terrenal como transmisores de la historia individual y comunitaria en un lugar y tiempo concretos, de un valor artístico que

---

<sup>3</sup> Voz "arte sacro", en *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, vol. I, Instituto Enrique Flórez, CSIC, Madrid, 1972, pp. 114-116.

manifiesta la capacidad creativa de los artistas o de un valor histórico que lo convierten en memoria de la evangelización a lo largo de los siglos<sup>4</sup>.

## 1.2.- Coleccionar y coleccionismo

Coleccionar es el acto de seleccionar, reunir, conservar y dotar de nuevos contenidos y significados un conjunto de objetos más allá de su función y valor original. Esta acción ha existido siempre a lo largo de la historia de la humanidad, primero como distintivo personal del individuo que colecciona y luego como una expresión más de poder político, económico e intelectual.

Siempre se ha dicho que los objetos contenidos en un museo eclesiástico no fueron concebidos para ocupar dicho lugar, sino para servir a la liturgia. Esta afirmación se hace extensiva al resto de objetos de museos tal y como explica Cano de Gardoqui: *“es cierto que existen muy diversas tipologías de colecciones privadas y de museos en función de la categoría de objetos allí depositados. Sin embargo, todas las piezas observan una característica común: una ausencia patente de la utilidad que tuvieron antes de su llegada a un ámbito que nada tiene que ver con el contexto donde surgieron o para el que fueron creados y, a la inversa, la concesión de un nuevo uso fundamentado en su ofrecimiento a la mirada, a la contemplación”*<sup>5</sup>. Normalmente el coleccionista libera al objeto de su utilidad original y le impone un sentido estético basado en el placer de la contemplación. Ciertamente que en los museos eclesiásticos se ha intentado mantener la función original de los objetos como elementos de evangelización y de historia de la fe<sup>6</sup>, pero siendo sinceros ¿Cuántas veces se ha conseguido? ¿Bajo qué términos se hace la selección de obras que deberán ocupar las salas de exposición? ¿Cómo es la mirada del espectador que se acerca a la colección?, etc. En definitiva el valor estético no ha dejado de estar presente a la hora de la formación de los museos eclesiásticos, a pesar de su deseo de convertirse también en propagadores de la fe a través de su patrimonio.

Para Cano de Gardoqui, las actitudes más determinantes en el coleccionismo con respecto a su incidencia social son dos: su naturaleza económica (nacida de la

<sup>4</sup> MARCHISANO, F. *Carta circular La función pastoral de los museos eclesiásticos*, Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, Ciudad del Vaticano, 15 de agosto 2001, punto 1.1

<sup>5</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio cultural, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2001, p. 45.

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. “De la conservación de los bienes culturales y del patrimonio histórico de la Iglesia”, Conferencia pronunciada en el Seminario Mayor de Santiago de Compostela el 11 de noviembre de 1985. Servicio de Publicaciones de la Asociación Ataroa, Santiago de Compostela, 1986, p. 16. “... *La Iglesia que durante siglos ha valorado y protegido el arte, ha creado un legado histórico-artístico que constituye hoy un verdadero tesoro para la cultura, el arte y la historia. Con todo es evidente que la misión de la Iglesia no es artística, sino pastoral, no buscaba el arte por el arte, sino que dispone el arte al servicio del culto divino y de la evangelización*”. Ciertamente que la finalidad principal era el uso litúrgico pero no olvidemos que el coleccionismo eclesiástico privado actuó durante mucho tiempo, básicamente, como el de la sociedad laica, es decir, en base al poder económico y el prestigio social y que los tesoros eclesiásticos también se llenaron de objetos no estrictamente litúrgicos.

acumulación de ciertos objetos) y una vertiente más idealista (basada en la curiosidad intelectual y el conocimiento racional de los objetos por encima del valor puramente estético o económico)<sup>7</sup>. Precisamente estas dos actitudes son las que identifican el coleccionismo de la Edad Media y el Renacimiento respectivamente, siendo a partir del siglo XVI cuando somos testigos del nacimiento de las colecciones y los coleccionistas en el sentido moderno.

No es mi intención hacer un estudio sobre el coleccionismo, para el cual tendríamos que sumergirnos, probablemente, en el mundo de la psicología y la sociología, sino establecer los rasgos determinantes del mismo dentro de la Iglesia. Para ello no debemos olvidar que la Iglesia Católica está formada por instituciones y por personas y que, por tanto, podemos encontrar dos tipos de actitudes coleccionistas: la que corresponde a la acumulación de bienes a lo largo de los siglos por parte de una entidad y la que responde a criterios personales e individuales de las altas jerarquías eclesiásticas.

Es preciso establecer esta diferencia porque ambas vertientes actuarán de forma un tanto divergente, aunque dentro de un contexto general bastante similar, dominado por el poder de la Iglesia y su influencia sobre el arte y los artistas.

La formación de los grandes tesoros eclesiásticos tuvo lugar durante la Edad Media. La creación de ajuares litúrgicos pensados para la celebración, las donaciones reales de objetos de materiales preciosos, los encargos de la Iglesia a los artistas más prestigiosos, etc., dieron lugar a uno de los conjuntos artísticos más importantes de la historia del arte, estimados sobre todo por el valor trascendente de sus funciones (no olvidemos que la mayoría eran usados en la liturgia, eran sagrados y representaban de forma material y visible conceptos de orden superior e invisibles). Junto a ese valor trascendente, participaban de una consideración imposible de olvidar, su valor económico y de prestigio social, político e intelectual que suponía la posesión de estos bienes<sup>8</sup>.

Los objetos pertenecientes a un templo, catedral, iglesia, comunidad religiosa, etc. se relacionaban con los intereses de la comunidad cristiana a través de su servicio a Dios. A pesar de encontrarse a la vista de los fieles, muchos de estos bienes se albergaron en espacios específicos, los tesoros o capillas de reliquias, por su significación o su naturaleza preciosa. Tanto en el caso de las colecciones pertenecientes a instituciones eclesiásticas como a las de particulares religiosos durante la Edad Media, los trazos identificadores de este coleccionismo es su acumulación indiscriminada (es decir sin un

<sup>7</sup> CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L. *Tesoros y colecciones...*, Op. Cit., p. 12.

<sup>8</sup> No debemos dejar de lado el resto de objetos que poblaron las colecciones eclesiásticas durante la Edad Media como las piezas exóticas llegadas de lejanos lugares, las reliquias, las gemas de la antigüedad, los restos fósiles o los fragmentos de hueso... es decir, un conjunto de obras que no se diferenciaban demasiado de las colecciones de los príncipes y nobles de la época. Probablemente, la estrecha relación entre la Iglesia y el poder político favorecieron un tipo de acumulación de bienes bastante similar: la Iglesia se hacía eco de las piezas que se prestigiaban por su rareza y la Monarquía se convertía en una de las mayores instituciones donantes de obras de arte y liturgia.



orden ni clasificación), el prestigio social, político y económico propio de las clases que lo ejercían (nobleza y monarquía, además de la Iglesia), la consideración mágico-religiosa de los objetos por encima de su valor estético material o el gusto personal y su valor de uso en la liturgia.

Fue precisamente en los años de transición desde la Baja Edad Media hacia el Renacimiento cuando nace el verdadero concepto de colección y coleccionista en el sentido moderno de la palabra. El humanismo, el cientifismo, el ascenso de nuevas clases sociales dispuestas a coleccionar, los valores personales, la creación de un gusto, el descubrimiento de los restos antiguos y la arqueología, la circulación de piezas fácilmente transportables, etc. son algunos de los parámetros que establecen este nuevo concepto de colección. Por encima de la utilidad y acumulación medievalista, se impone la búsqueda del placer estético y el interés científico por su estudio, hechos que no olvidan el siempre presente valor de prestigio social y económico de su poseedor. Y es en este momento cuando, fuera de la acumulación de las catedrales e iglesias, encontramos los primeros eclesiásticos respondiendo a las mismas premisas que eruditos, burgueses, estudiosos y humanistas.

Los elementos configuradores de la nueva realidad coleccionista eran propios de las clases dominantes con poder económico e influencias políticas, dentro de las que se encontraban miembros de las jerarquías eclesiásticas que, si bien habían perdido el monopolio coleccionista medieval, se adaptaron perfectamente a las nuevas condiciones. Ello produjo que las actitudes de estos miembros eclesiásticos no fueran muy diferentes a las de la nobleza y que sus colecciones se poblaran, del mismo modo, de restos arqueológicos, monedas, medallas antiguas, materiales epigráficos, libros, ejemplares naturales, etc. propios de las Cámaras de las Maravillas<sup>9</sup>. Mientras tanto, lo que podríamos llamar coleccionismo institucional eclesiástico continuaba por unos derroteros no demasiado diferentes a los de épocas anteriores.

Esta larga aclaración tiene como objetivo la distinción entre dos tipos de coleccionismo dentro de la Iglesia: el derivado de unas premisas generales de orden trascendente (que será el origen de muchos museos catedralicios y parroquiales posteriores) y el derivado del gusto particular e individual de ciertas clases eclesiásticas, reflejo de su personalidad y sus intereses (cuyas colecciones pasaron, por depósito o donación, a centros específicos de la Iglesia y posteriormente a museos diocesanos o monásticos).

---

<sup>9</sup> No es curioso, pues, que entre las primeras colecciones que responden a estas nuevas características en España encontremos las pertenecientes a eclesiásticos como el cardenal Mendoza en Guadalajara o el cardenal Cisneros.

### 1.3.- El museo eclesiástico como parte del patrimonio de la Iglesia

La mejor manera de comenzar un tema sobre museos es aclarar qué es un museo desde el punto de vista de la definición oficial aceptada actualmente en todo el mundo. No es ninguna novedad; en cualquier trabajo sobre museos resulta bastante usual esta manera de comenzar aunque no por ello menos necesaria. No debemos perder de vista las condiciones obligatorias para considerar como museo un centro que conserva bienes culturales.

**A.- Definición de museo:** Los Estatutos aprobados por la XVI Asamblea General del ICOM (International Council of Museums), celebrada en la Haya el 5 de setiembre de 1989, definen en su artículo 2.1 el museo como *“Una institución permanente, sin fines lucrativos, al servicios de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite testimonios materiales del hombre y de su entorno”*.

Así pues, el museo se concibe como una institución que no sólo exhibe una parte de estos materiales sino que reúne una serie de funciones más complejas que son menos conocidas por el público. El museo es un centro de exposición (su razón de ser está precisamente en la muestra pública y el acceso público a los fondos), pero también lo es de investigación y de conservación (hechos que normalmente no son tan conocidos por el público y ni siquiera desarrollados en muchos de ellos).

#### **B.- Especificidad de los museos eclesiásticos**

Los museos pueden ser clasificados según múltiples criterios en función de su titularidad, su temática, su dimensión territorial, etc. Sin embargo la clasificación más general, y que más nos interesa ahora, es la distinción entre museos públicos y privados. Dentro de esta diferenciación, los museos eclesiásticos se encuentran en el grupo de los museos considerados privados (al igual que el de muchas fundaciones o particulares), sin que por ello dejen de estar obligados que someterse a las leyes públicas referentes a la defensa del patrimonio cultural. El museo es un medio de comunicación de masas que la Iglesia, como cualquier persona jurídica, tiene derecho a crear y que está reconocido por el ICOM como la clasificación específica de “Museos de Arte Religioso”.

Por regla general los museos eclesiásticos están dedicados a las bellas artes, representadas en aquellas obras de arte religioso que se destinaron o se destinan al culto divino y a la devoción del pueblo, o tratan temas de tipo religioso<sup>10</sup>. Muchos han visto el museo religioso como continuador de la tradición eclesiástica de los tesoros medievales y

---

<sup>10</sup> IGUACÉN BORAU, D. Voz “Museos de la Iglesia”, en *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*, Ed. Encuentros, Madrid, 1991, pp. 605-607.

el arte como instrumento pedagógico<sup>11</sup>, aunque, bien estudiado, ésta sería sólo una visión parcial del museo religioso que respondería a la tradición coleccionista de los tesoros y no al concepto moderno de Museo. Normalmente, los encontramos ubicados en antiguos edificios de la Iglesia que han dejado de realizar su función primitiva para reciclarse como espacios de exposición. En muchos casos son edificios de gran importancia para la historia de la Iglesia y resultan la solución más lógica tanto para el mantenimiento de las instalaciones, como para la contextualización de los objetos que contienen.

Pero si una característica define el patrimonio que conservan los museos eclesiásticos es la dualidad conceptual de sus objetos, que no sólo son representativos de un valor físico desde el punto de vista histórico-artístico, sino que cuentan con un componente metafísico que no tiene ningún otro patrimonio: el valor espiritual y simbólico que dio lugar a su producción y que es su razón de ser.

Los museos religiosos pueden ser definidos como los centros que por su especial contenido y fines, guardan relación con el culto divino, la edificación de los fieles y/o la institución religiosa de los mismos<sup>12</sup>. Estos centros pueden ser caracterizados por múltiples referencias aunque creemos que son cuatro las características básicas que cumplen:

✍ La labor de conservación. Tal y como hemos dicho, el objeto litúrgico no pierde su esencia aunque deje de ser utilizado para aquello para lo que fue construido (ya por razones de acomodación a las nuevas directrices litúrgicas, por su deterioro, etc.) ¿Qué hacer con ellos? Su naturaleza sagrada y su valor histórico-artístico impiden su destrucción. Una solución es su conservación en un museo específico en el que pueda seguir cumpliendo su función de evangelización a través de un ambiente y espacio específico: el museo eclesiástico. Además de su preservación, se garantiza su conservación a través de medidas de seguridad, restauración, control y exposición para el cumplimiento de dichas funciones. Algunas voces de la Iglesia no acaban de ver el museo como la mejor solución para estos objetos, aunque reconocen que es una solución parcial, es decir “un mal menor”.

✍ Su función pastoral. El museo eclesiástico desarrolla unas finalidades que deben estar en consonancia con la misión de la Iglesia y ésta es la misión pastoral. Una idea generalizada dentro de la Iglesia es que el museo eclesiástico debe poseer un ambiente, un espíritu y un tratamiento específico que ponga de relieve el valor sagrado y

---

<sup>11</sup> SANCHO CAMPO, A. “La razón de ser de un museo de la catedral y diocesano”, en *Patrimonio Cultural*. Documentación, Información, nº 19-20, Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, Madrid, p. 49.

<sup>12</sup> MARCHISANO, F. “La Iglesia y los bienes culturales, un instrumento privilegiado de evangelización”, en *Patrimonio Cultural*, nº 25-26, Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, junio 1997, p. 45.

catequético de los objetos por encima de sus aspectos más artísticos<sup>13</sup>. La comunicación, como una de las funciones básicas de cualquier museo, también está presente en los de tipo eclesiásticos como vehículo de transmisión del mensaje catequético. Como decía Mons. Iguacén Borau “no tener museos de arte sacro es carecer de uno de los medios más eficaces en el campo de la formación e información de masas. Dada la especificidad del arte sacro, los museos de la Iglesia han de ser especiales de arte religioso y en manos de la Iglesia. El arte sacro no puede tener el adecuado tratamiento ni cumple su fin específico mezclado y confundido con el arte no religioso en museos civiles”<sup>14</sup>. Sobre esta cuestión se podría discutir ampliamente, puesto que ni los museos eclesiásticos han llegado, en muchas ocasiones, a transmitir ese mensaje en sus museos, ni los museos estatales con colecciones religiosas lo han hecho tan mal. Ciertamente, la teoría sobre los museos eclesiásticos y su función principal responde a una lógica y un planteamiento litúrgico totalmente aceptable, pero también es cierto que la mayoría de los museos en manos de la Iglesia no pasan de “almacenes visitables” más o menos actualizados, en los que la falta de un hilo conductor o un discurso que nos explique ese mensaje, nos lleva a centrarnos en sus excelencias artísticas. No quiere esto decir que éste sea el caso de todos los centros, pero reconozcamos que es lo que ocurre en una gran mayoría de museos eclesiásticos. Un fenómeno que ha venido a mitigar esta situación ha sido la celebración de exposiciones temporales con fondos religiosos, en las que el mensaje y la historia que se nos explica se hace visible a través de las piezas. Normalmente estas fórmulas de exposición son mucho más flexibles, dinámicas, variadas y con unos resultados más positivos respecto a la idea tradicional de museo (es el caso de las exposiciones *Galicia no tempo*, *Las Edades del Hombre*, *Thesaurus*, etc.)

✍ Su servicio de intermediario. En la línea de que el museo no es el lugar natural de los objetos religiosos, éste se convierte en un paso intermedio que permite que los objetos no se pierdan cuando ya no pueden conservarse “*in situ*”. En este punto, la cuestión más polémica la protagonizan los museos diocesanos, al convertirse en el “acumulador” de aquellos objetos parroquiales que ya no se pueden mantener en sus lugares de origen. Son los grandes contenedores de la diócesis, pero contenedores en el sentido de servicio al culto y a la cultura, puesto que se encargan de conservar, mantener y hacer accesible al público un patrimonio que de otra manera no sería posible.

<sup>13</sup> LÁZARO LÓPEZ, A. “Los museos de arte religioso en las catedrales”, en *Ars Sacra*, nº 6, junio 1998 (consulta de la edición digital [www.arssacra.com/espanol/6-articulos/6-abm-losmuseosdearterelig.htm](http://www.arssacra.com/espanol/6-articulos/6-abm-losmuseosdearterelig.htm)).

<sup>14</sup> IGUACÉN BORAU, D. *El patrimonio cultural de la Iglesia*, Cuadernos nº 59, BAC, Madrid, 1982, pp. 16-17.

Como siempre, esta es la teoría, pero los conflictos entre los museos parroquiales o comarcales y los diocesanos han sido bastante frecuentes desde los últimos años. A pesar de la lógica museológica de concentración de servicios y de esfuerzos económicos y humanos en un museo diocesano, lo cierto es que las parroquias no se han dejado de sentir expoliadas con el traslado de su patrimonio a la capital diocesana<sup>15</sup>.

✍ La ubicación de sus sedes. Normalmente la vinculación entre las colecciones y el lugar donde son expuesta muestran una relación territorial y una vinculación litúrgica importante. Así debería ser, puesto que cada pieza fue concebida para una función específica y para un espacio concreto. Esta relación debería mantenerse dentro de los museos como espacios contextualizadores del contenido, tal y como expresa Mons. Marchisano en su carta de 2001 *“El proyecto del museo eclesial debe ser realizado teniendo en cuenta la sede, la tipología de las piezas y el carácter «eclesial» del mismo. La sede del museo eclesial no puede ser entendida como un ambiente indiferenciado; las obras no pueden ser descontextualizadas en relación tanto de su uso originario como de la sede arquitectónica que las acoge. Consecuentemente, antiguos monasterios, conventos, seminarios, palacios episcopales, ambientes curiales, que en muchos casos vienen utilizados como sedes de museos eclesiales, tienen que poder mantener su identidad y al mismo tiempo ponerse al servicio del nuevo destino de uso, de modo que los usuarios sean capaces de apreciar conjuntamente el significado de la arquitectura y el valor propio de las obras expuestas”*<sup>16</sup>.

Si bien esta es la teoría, no debemos perder de vista casos en los que no siempre se ha dado esta identificación territorial entre el centro religioso y su contenido con las divisiones jurídicas religiosas. Así, como fruto de acciones del pasado podemos contemplar en museos diocesanos multitud de obras externas a su diócesis (caso del Museo Diocesano de Vic o de Lleida), museos catedralicios que se parecen más a museos diocesanos (como el Museo de la Catedral de Ourense), parroquias que han aglutinado el patrimonio cultural de otras parroquias que han ido cerrando o desapareciendo, etc. La casuística es variada y compleja aunque la idoneidad de la correspondencia entre continente y contenido siga siendo uno de los objetivos.

### **C.- Tipologías de los Museos eclesiales. Descripción.**

<sup>15</sup> IGUACÉN BORAU, D. *La Iglesia y su Patrimonio Cultural*, Secretariado de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, Madrid, 1984, p. 165.

<sup>16</sup> MARCHISANO, F. *Carta Circular La Función Pastoral de los museos eclesiales...*, Op. Cit., punto 3.1.1

De las muchas clasificaciones posibles de los museos de la Iglesia el que nos ha parecido más apropiado por su mayor identificación a lo largo de los años y por su asociación a estructuras eclesiológicas conocidas ha sido la clasificación tipológica en función del ente religioso propietario del conjunto de obras que forman el museo. Así también lo hace el último documento oficial de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia de 2001<sup>17</sup>.

### C.1.- Museos Parroquiales

La expresión más pequeña de la comunidad religiosa es la parroquia. En este caso, la formación de pequeños museos de ámbito parroquial responde a criterios espaciales en cuanto el patrimonio de dicha parroquia es representativo de una comunidad territorial que, además, en el caso de Galicia ha marcado de forma definitiva el panorama social, territorial y cultural de sus habitantes. Probablemente el museo parroquial y el diocesano sean los más identificativos de esta representatividad territorial del patrimonio que guardan, en la medida que sus objetos se encuentran enmarcados en fronteras jurídicas específicas (la diócesis o la parroquia), pero también en límites culturales, identificadores e históricos comunes<sup>18</sup>.

La postura dentro de la Iglesia se ha debatido, en los últimos años, entre la necesidad de formar museos parroquiales y la creación de museos diocesanos que recojan el patrimonio del territorio de la diócesis. Así, don Ángel Sancho defendía, en los años 80<sup>19</sup>, la organización en las cabeceras de zona o en parroquias con abundante patrimonio histórico-artístico de museos parroquiales. Por su parte, la irracionalidad de la formación de multitud de pequeños museos a la hora de mantener un cierto nivel de conservación, atención al público, mantenimiento, etc. favoreció la postura contraria, basada en la formación de un buen museo diocesano frente a la proliferación de “*museillos de escaso valor y gusto y en malas condiciones de seguridad y conservación*”<sup>20</sup>.

El resultado, a pesar de todo, fue un crecimiento espectacular de esta tipología museológica durante los años 70 y 80, aunque, es cierto, bajo unas condiciones que, en la mayoría de los casos, no se correspondían con la definición de museo.

<sup>17</sup> MARCHISANO, F. *Carta Circular La Función Pastoral de los museos eclesiológicos...*, Op. Cit., p. 16

<sup>18</sup> PAVONI, R. “Liturgia, pietà popolare e territorio: problema di contestualizzazione museografica”, en *Imprenditoria culturale e gestione dei musei eclesiológicos* (Actas del III Convegno Nazionale dell'Associazione dei Musei Ecclésiastici Italiani (Roma 22-24 novembre 2001), Associazione Musei Ecclésiastici Italiani, Roma, 2002, pp. 43-48.

<sup>19</sup> SANCHO CAMPO, A. “Museos Diocesanos y patrimonio artístico de la Iglesia”, en *Pastoral Litúrgica. Documentación. Información*, Comisión Episcopal de Liturgia, nº 116-117, Febrero 1981, p. 19. No olvidemos que la década anterior y los años 80, en general, se conformaron como los más prolíficos en la formación de estos nuevos museos eclesiológicos frente al expolio y como alternativa a la salida del patrimonio hacia los museos diocesanos.

<sup>20</sup> IGUACEN BORAU, D. *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*, Op. Cit., pp. 609.

Por lo general, recogieron aquellas obras más representativas del arte parroquial, presentando, en ocasiones, ejemplos de piezas de primer orden. Para ello habilitaron sacristía, pequeñas salas, casas rectorales y otros espacios adyacentes al templo que se convirtieron en pequeños tesoros. Muchos de ellos han cerrado sus puertas o no se han ido adaptando a las mejoras de los sistemas expositivos, lo que ha desprestigiado la imagen del museo parroquial. La falta de medios técnicos y económicos para una mejor exposición los han convertido en la actualidad en colecciones visitables.

### C.2.- Museos de Comunidades Religiosas

Desde mediados del siglo XX una nueva tipología de museos eclesiásticos ha irrumpido en el panorama museístico. La creciente preocupación por la conservación del patrimonio histórico-artístico tuvo su reflejo dentro de las comunidades religiosas con la formación de las primeras colecciones visitables en monasterios y conventos, siempre y cuando su visita fuera compatible con las estrictas reglas de los mismos.

La “liberación” de la clausura en una parte de los conventos y la posibilidad de visitarlos bajo un régimen horario determinado, gracias al permiso episcopal, favoreció la creación de muchos de estos centros, como por ejemplo ocurrió en el convento de Clarisas de Monforte de Lemos a finales de los años 60.

El crecimiento de este tipo de instituciones tuvo su momento más fructífero en los 70 y 80 lo que, sumado al creciente interés de la Iglesia hacia su patrimonio y la publicación de una serie de artículos relativos a él, derivó en un nuevo documento de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia: *la Carta Circular a los Superiores Generales de las Familias Religiosas de todo el mundo sobre los Bienes Culturales de la Iglesia*, en abril de 1994. Se oficializaba así un hecho común como era la recogida, conservación y puesta en valor de un patrimonio que había estado guardado durante muchos siglos, bajo una postura que veía en estos museos una fórmula más de evangelización.

En España, la Conferencia Española de Religiosos (CONFER), nacida en 1953, a través de su Departamento de Patrimonio Cultural no ha dejado de alentar estas propuestas con la preparación de cursos de formación, jornadas, talleres, etc. sobre el valor del arte y de los museos.

La coordinación entre la vida consagrada y el acceso público a estos centros no ha sido fácil pero se ha conseguido en muchos casos, con resultados altamente positivos. En los últimos tiempos, muchos de estos centros han renovado sus exposiciones y han mostrado una adaptación a los nuevos lenguajes expositivos que han puesto al alcance de todos, la realidad de la vida consagrada así como un rico patrimonio en

muchos casos desconocido (es el caso del Museo del Convento de Clarisas de Pedralbes, Barcelona).

En España, esta idea ha tenido su reflejo de continuidad en el recién firmado Acuerdo de Colaboración para el Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos, en el que se recoge la voluntad de poner a disposición del público el patrimonio histórico y artístico contenido en los mismos.

### C.3.- Museos Catedralicios

Normalmente se coloca el origen de los museos eclesiásticos en la tradición de los Tesoros catedralicios. Éstos eran espacios concebidos en la Edad Media para la custodia del ajuar litúrgico de especial importancia artística, devocional y económica. La acumulación de obras en los tesoros enseguida vino a recordar las colecciones particulares y los primeros gabinetes de curiosidades que, posteriormente se convertirían en los embriones de los museos públicos.

El Museo catedralicio, como colección abierta, reúne aquellos objetos pertenecientes a la sede catedralicia que ya no son utilizados en la liturgia o que por su especial valor y su empleo poco frecuente (normalmente usados una vez al año en determinados períodos litúrgicos) deben guardarse con especial cuidado. El museo se suele identificar con el patrimonio catedralicio y todo lo que representa<sup>21</sup>. Por regla general, y al igual que pasa con el caso de los museos conventuales o monasteriales, se trata de un Museo de Obra<sup>22</sup> o Museo de Fábrica, es decir, formado con el patrimonio mueble del espacio en el que se ubica y en el que se nos explica la historia de esa catedral o monasterio a través de los objetos que ha conservado y que ya no cumplen la función para la que fueron hechos.

Por regla general esta identificación del museo con la catedral viene dado también por el hecho que estos museos se ubican en dependencias de la misma catedral, convirtiendo la visita al museo en un elemento complementario de la labor evangélica de la Seo. Ocupan Salas Capitulares, Sacristías, Claustros, salas auxiliares o Bibliotecas y todo ello, convierte la Catedral en un gran conjunto monumental en el que el museo es una visita ineludible. Contenido y continente se convierten en museo vivo de historia, devoción, liturgia y arte<sup>23</sup>. El marco arquitectónico contextualiza las piezas que alberga en directa relación con la catedral, a diferencia, por ejemplo del museo diocesano, en el

<sup>21</sup> SANCHO CAMPO, A. "La razón de ser de un museo de la catedral..." Op. Cit., pp. 47-48.

<sup>22</sup> SIERRA REGUERA, A. "Museu de l'obra o el monument com a museu de si mateix. Una proposta per a la Seu Vella de Lleida", en *Conservació del patrimoni monumental en la perspectiva del tercer mil·lenni*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1999, p.215.

<sup>23</sup> LUQUE CEBALLOS, M<sup>a</sup> I. "Museos catedralicios ¿Tesoros o Museo?", en *Revista de Museología*, nº 3, oct.-dic- 1994, p. 29.



que las obras proceden de diferentes templos e iglesias de la diócesis. Es decir, es el espacio natural de las obras que contiene<sup>24</sup>.

Un hecho común en muchas de las diócesis españolas es la fusión entre el museo diocesano y el catedralicio. En este caso el museo catedralicio-diocesano suele ubicarse en las instalaciones de la catedral, enfatizando aún más su papel como cabecera de la diócesis. A nivel museológico, las ventajas vienen del lado del ahorro, la organización y la colaboración entre el Cabildo y el Obispado en la gestión de un patrimonio conjunto. Son múltiples los ejemplos que existen en las diócesis españolas de museos catedralicios y diocesanos que han acabado por fusionar su imagen y sus servicios.

#### C.4.- Museos Diocesanos

Probablemente esta tipología de museos eclesiológicos ha sido la que más bibliografía y trabajos ha acaparado a lo largo del siglo. Con una tradición museológica que viene desde el siglo XIX y se implanta definitivamente a partir de los años 50 del siglo XX, también ha sido de las más polémicas en su formación moderna, puesto que supone el traslado de los objetos parroquiales a la capital episcopal. Este hecho, que a finales del siglo XIX fue visto casi como la única forma de salvar el patrimonio que estaba abandonado y por el que apenas se sentía interés, se ha convertido en los últimos años casi en un sentimiento de desposesión para las parroquias<sup>25</sup>. La conciencia sobre el valor del patrimonio, la devoción concreta a ciertas obras, el profundo arraigo de la estructura parroquial en Galicia, e incluso la desconfianza de no volver a ver las piezas, ha colocado a los museos diocesanos en el foco de la polémica.

Desde los responsables del patrimonio eclesiológico se ha tratado de difundir la idea de servicio que el museo puede ofrecer a la comunidad: un servicio de evangelización y cultura, además de una garantía de seguridad y acceso a los investigadores y estudiantes de un patrimonio disperso. No se trata de un depósito definitivo, sino que en muchos casos las obras salen del museo para cumplir su misión litúrgica puntual en la parroquia.

---

<sup>24</sup> OMEÑACA SANZ, J. M<sup>a</sup>. "Los museos de las catedrales", en *Jornadas Técnicas de Conservadores de las catedrales. Las Catedrales en España* (Alcalá de Henares 7-8 noviembre 1997), Cuadernos Temáticos del Patrimonio I, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Castilla y León, 1997, pp. 452- 453.

<sup>25</sup> "Es verdad que en un momento de exaltación del espíritu autonómico y de los valores locales, una medida de concentración de objetos dispersos y en peligro de desaparición ofrecerá, sin duda, graves problemas, encontrándose, a veces, la oposición de los pueblos, pero ha de ser aquí donde una acción conjunta, enérgica y decidida supere los obstáculos y problemas, actuando ambas partes con la vigente legislación, eclesiológica y civil, en la mano. Sería muy útil aprovechar esta oportunidad actual para estudiar una programación de unificación de los posibles museos de la Iglesia existentes en una misma diócesis; salvando la procedencia y titularidad, habría que llegar a la formación de un **único museo diocesano**, con las consiguientes ventajas de todo orden que ello conllevaría" FERNÁNDEZ CATÓN, J. M. "Arte Sacro y Patrimonio Artístico de la Iglesia en España", en *Análisis e investigaciones culturales*, nº 9, 1981, p. 97. La misma defensa hacía por esos años Mons. Damián Iguacén Borau de esta idea al impulsar la formación de un único y completo museo diocesano frente la idea de creación de pequeños museos mal dotados y en precarias condiciones.

Para Mons. Iguacen Borau<sup>26</sup>, los tipos de fondos que albergan estos museos se podrían clasificar en cuatro grupos: arte sacro, arte religioso, arqueología religiosa y arte popular.

1. Arte Sacro: Incluiría todos los objetos que nacieron para el culto oficial de la Iglesia, sean o no objetos consagrados. Lo que normalmente se conoce como mobiliarios del culto. Tal y como define el Concilio Vaticano II este conjunto, debe *“estar de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales, y sean aptas para el uso sagrado”*.
2. Arte Religioso: Todas aquellas obras de arte con algún contenido religioso, estén o no destinadas al culto.
3. Arqueología Religiosa: Aquellos objetos que, sin un valor artístico destacado, resultan significativos por su vinculación con la Iglesia.
4. Arte Popular: Pensada como una sección individualizada, albergaría las piezas más características de la devoción popular y del sentimiento religioso del pueblo

Sin embargo, el conjunto de obras que se incluyen en esta clasificación lo encontramos, del mismo modo, en cualquier tipo de museo eclesiástico, por lo que ya no resulta representativo de los museos diocesanos, a pesar de que éstos han conseguido una presencia y una difusión mayor que el resto de las tipologías museológicas.

A pesar de que uno de los momentos importantes de los museos diocesanos fueron los años 70 y 80<sup>27</sup> como medida de protección de un patrimonio que desaparecía rápidamente, no debemos olvidar que lo hacía paralelamente a la aparición de una gran cantidad de pequeños museos parroquiales o comarcales. Como protagonista absoluto, quizás, su gran momento haya sido en las últimas décadas del siglo XIX, cuando se convierte en la primera tipología de museos de la Iglesia en aparecer.

#### **D.- El estado de la cuestión de los museos eclesiásticos en la actualidad**

Entre los estudios museológicos de los últimos años se presentó, en 1994, el resultado de una encuesta que pretendía hacer una revisión de la situación actual de los museos catedralicios<sup>28</sup>. Sus resultados, a pesar de circunscribirse a una tipología concreta, podrían ser aplicados a la mayoría de los museos eclesiásticos.

En el cuestionario, enviado a todos los cabildos catedralicios de España, se preguntaba sobre diferentes temas como el tipo de exposición, los precios de entradas, el

<sup>26</sup> IGUACÉN BORAU, D. *Diccionario del Patrimonio...*, Op. Cit., pp. 608-609.

<sup>27</sup> ROMERO GARRE, T. “Breve aproximación a los museos y colecciones eclesiásticas”, en *ANABAD*, vol. XXXVIII, nº 3, 1988, p. 51.

<sup>28</sup> LUQUE CEBALLOS, M<sup>a</sup> I. “Museos catedralicios...”, Op. Cit., pp. 26-30.

-----

criterio expositivo del museo, la formación de su personal, el valor de las piezas, los días y horarios de visitas, los servicios complementarios o sus estudios de público.

Fuera de las características propias concentradas en los museos catedralicios, el resultado no fue demasiado alentador y podría extenderse al resto de museos. Éste mostraba un panorama cuyas características básicas eran:

☞ Como hecho generalizado, la visita al edificio religioso en sí suele completarse con un paso por el museo (sea catedralicio, parroquial, monasterial, etc.) de modo que las salas de exposición suelen estar instaladas en una parte de las estancias del monumento.

☞ A la hora de disponer los objetos hay una clara preferencia por el criterio artístico y religioso, siendo también bastante frecuente la clasificación por materiales (orfebrería, vestimenta litúrgica, diplomática, arqueología...). A pesar del objetivo teórico de los museos sobre la idea de la evangelización y el testimonio de la fe, los montajes museográficos no responden a este fin y privilegian más lo artístico que lo puramente ideológico.

☞ Aunque ha ido cambiando en los últimos años, el personal es mayoritariamente de formación religiosa y artística, con un bajo (o nulo, según los casos) sector dedicado profesionalmente a la museología y la pedagogía. Esto dificulta el tratamiento de las obras y la puesta en marcha de nuevas formas de exposición más acordes con los objetivos de la Iglesia.

☞ Sobre el valor de las obras, podemos encontrar de todo. En general, estamos ante un patrimonio de gran valor histórico, documental, artístico y económico (por ejemplo en los tesoros catedralicio o en los diocesanos), pero también existe una parte de arte popular de gran valor antropológico en los pequeños museos e incluso como secciones de los diocesanos.

☞ Sobre el horario y días de visita, nos encontramos con un hecho básico como es la adaptación de las funciones culturales a las funciones litúrgicas de los centros. Como en la mayoría de los casos los templos forman parte de la visita, los horarios del culto condicionan la misma. En los casos de los museos más pequeños, el período de apertura se circunscribe a la temporada turística del verano, estando cerrados el resto del año.

☞ El tipo de servicios complementarios que ofrecen los museos eclesiásticos se centran en la venta de recuerdos y *souvenirs*, y la posibilidad de hacer visitas guiadas. En algunos centros, aunque de forma minoritaria, el público cuenta con exposiciones temporales o una pequeña librería especializada, aunque casi nunca con una diversificación de servicios como la de un museo público.

Por último, este tipo de museos están plenamente integrados dentro de la corriente del turismo cultural por lo que su público suele estar sensibilizado con la conservación del patrimonio, el gusto por conocer el lugar que visita y las posibilidades culturales de la ciudad.

Han pasado más de diez años desde este trabajo de sondeo y análisis pero, salvo algunas fluctuaciones, el estado de la cuestión no ha variado de forma espectacular.

De forma comparativa, los datos que el Ministerio de Cultura presentaba en 1995 sobre los museos españoles mostraban un panorama de los museos de titularidad eclesiástica más concreto<sup>29</sup>.

Según los datos, pertenecientes a 1992, el Ministerio de Cultura tenía censados hasta el momento un total de 140 museos cuya titularidad correspondía a la Iglesia, es decir, el 19'9% del total. En función de una clasificación tipológica, una aplastante mayoría de ellos (72'9%) estaban dedicados al arte, siendo los de historia y arqueología un escaso 5'7% y los de ciencias naturales un 2'9%, al igual que los de etnografía y antropología. Sobre las cuestiones de la gestión, un 93'6% presentaba una gestión única, mientras el resto (6'4%) quedaba en manos de una gestión compartida.

En lo que se refiere a los acondicionamientos de dichos museos, el resultado no era muy alentador. Entre el 80% y el 90% de los museos eclesiásticos no contaban con controles de temperatura, humedad relativa y luz en sus salas de exposición, y los porcentajes se situaban entre el 95% y el 99% al referirse a los almacenes. Este mismo fenómeno se repetía en los aspectos de seguridad de modo que sólo el 53'6% de los museos de la Iglesia contaban con sistemas antirrobo en las salas de exposición mientras que sólo el 7'9% de museos tenían este sistema en sus almacenes. En el caso de los sistemas contraincendios, los porcentajes se situaban en el 29'3% para las salas de exposición y el 4'3% para los almacenes.

El panorama en el apartado de servicios dentro de los museos eclesiásticos no era tampoco excesivamente alentador. Sólo el 41'1% de ellos contaba con archivo y el 34'3% disponía de biblioteca. El resto de servicios complementarios ofrecían unos porcentajes bastantes bajos como los de la existencia de Servicio de Publicaciones (9'3%), Tienda (15%), Laboratorio fotográfico (3'6%), Librería (5'7%) y bar (1'4%).

Por último, el estado de accesibilidad al conjunto de los museos de la Iglesia mostraba diferencias que iban desde los que estaban abiertos (77'9%), los que lo hacían estacionalmente (5'7%), los de apertura esporádica (6'4%), lo que se encontraban cerrados (2'1%) concluyendo con un 7'9% de los que no se tenían datos.

<sup>29</sup> *Museos Españoles. Datos estadísticos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.

---

A pesar de que la Iglesia reconocía, en 1992, la existencia de un número bastante superior de museos eclesiásticos, los datos salidos del estudio de estos 140 museos mostraba un horizonte francamente mejorable<sup>30</sup>. Estos últimos años han sido determinantes para la mejora de muchos de estos equipamientos y la clarificación de lo que son o no son museos.

#### **1.4.- La propiedad de los bienes histórico-artísticos de la Iglesia. Breves consideraciones sobre el debate de la propiedad y el uso.**

El debate sobre el derecho de propiedad y de adquisición de bienes por parte de la Iglesia es antiguo. A lo largo de su historia la Iglesia se ha visto en la necesidad de justificar su derecho a poseer bienes materiales, sobre todo en aquellos períodos en los que la sombra de la nacionalización de bienes amenazaba. Desde el siglo XIX hasta los más recientes años 80, la publicación de trabajos sobre este tema ha sido abundante y “necesaria” para contrarrestar las voces que protestaban por la acumulación de bienes de una Iglesia que proclamaba la pobreza y la austeridad.

Más allá de las cuestiones puramente morales o espirituales, lo cierto es que la Iglesia, como cualquier otra persona jurídica tiene derecho a adquirir bienes para el ejercicio de su actividad. En el caso de la Iglesia, la mayor parte de su patrimonio procede del pueblo católico que, a través de donaciones, cesiones o mandas, se encarga de gestionar. El problema en este caso es el diferente punto de vista con que se ha tratado el tema de la propiedad o el uso. Desde la Iglesia se ha defendido la idea de que ella simplemente es la custodia y administradora de un patrimonio que es propiedad de todo el pueblo católico. Desde fuera, lo han visto como una gestión privada de un patrimonio cultural que afecta a católicos y no católicos.

Este problema tuvo un nuevo escenario de confrontación a principios de los años 80 cuando, en plena transición hacia la democracia, los partidos de la izquierda proponían la nacionalización de los bienes de la Iglesia. La historia se repetía y no faltaron trabajos que venían a fortalecer con argumentos humanos y divinos las razones de la Iglesia; empezando por su estrenado Código de Derecho Canónico (1983) que, en su canon 1254, proclamaba que *“Por derecho propio e independiente de la potestad civil, la Iglesia Católica puede adquirir, retener, administrar y enajenar bienes temporales para alcanzar sus propios fines”*. Evidentemente dentro de los bienes temporales existía un grupo muy específicos como era el del patrimonio histórico del que no podía hacer libre uso sino bajo la ley civil.

---

<sup>30</sup> Para el caso gallego, la estadística del Ministerio de Cultura contaba entonces con 9 museos de la Iglesia censados dentro del territorio de la comunidad.

---

Para lo que a muchos pareció un abuso de propiedad, fue justificado y explicado por parte de las instancias eclesiásticas y de sus legisladores desde un punto de vista diferente. La Iglesia no entendía la propiedad sobre el patrimonio histórico como un dominio cerrado, privado y exclusivista, sino como un bien cultural cuya titularidad corresponde a la persona jurídica que los haya adquirido (catedrales, parroquias, diócesis, etc.) pero su disfrute y beneficio recae sobre todo el pueblo, católico o no<sup>31</sup>.

En los últimos años, los términos en que se presentan estas discusiones han adoptado nuevas fórmulas y así, por ejemplo, asistimos a la discusión sobre la propiedad de los bienes que, originariamente eran propiedad de parroquias de la Franja de Aragón y que se encuentran desde hace muchos años en el Museo Diocesano de Lleida. ¿Qué propiedad prevalece? ¿La de las parroquias aragonesas propietarias o la del museo catalán que se encargó desde el siglo XIX de su conservación? La lucha por el retorno de un patrimonio exiliado y la discusión sobre su verdadero propietario ha llegado, en estos casos, a una discusión dentro de la propia Iglesia<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> IGUACÉN BORAU, D. *La Iglesia y su Patrimonio Cultural*, Op. Cit., pp. 47 y 62.

<sup>32</sup> NAVAL MAS, A. "El Patrimonio emigrado, bien de interés cultural", en *Trébede, Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura*, julio-agosto 2000. BERLABÉ, C. "La segregación de la diócesis de Lleida y el Museo Diocesano: estado de la cuestión de un patrimonio en litigio", en *XII C. E. H. A.*, Oviedo, 1998.



## CAP.2 LA FORMACIÓN DE LAS COLECCIONES EN EL ÁMBITO RELIGIOSO

---

## LA FORMACIÓN DE LAS COLECCIONES EN EL ÁMBITO RELIGIOSO

*“La naturaleza atribuida a las obras de arte hace del museo una especie de iglesia laica, al tiempo que transforma efectivamente muchas iglesias en museos. Los cuadros, las esculturas, las joyas quedan sustraídas a la circulación normal de los bienes económicos y al intercambio simbólico entre los hombres y su divinidad. (...) Al perder su función originaria, un crucifijo o un cáliz no sirven ya para definir un altar o para celebrar la misa. Pero el aura que los rodea sigue haciéndolos partícipes de una forma rebajada de sacralidad, los rodea de un aroma de eternidad que, separándolos de la caducidad del mundo circundante, los equipara a objetos de culto. Se asiste así a su paso parcial e incompleto de la esfera de lo sagrado a la esfera de lo profano.”*

Remo Bodei

Que los museos tienen su origen en el deseo de coleccionar de los hombres es un hecho ampliamente demostrado y tratado en la bibliografía. Sólo un acto tan simple como la exposición y el acceso público de los objetos reunidos separaba el estrecho límite entre el gabinete de devoción privada y el museo público, aunque también es cierto que nuevos valores y conceptos contribuyeron posteriormente al desarrollo de una actividad, la de coleccionar y mostrar, que ha derivado en el museo tal y como hoy lo conocemos.

Estudiar los museos de la Iglesia en el ámbito reducido de la comunidad gallega obliga a hacer un recorrido contextual por lo que ha sido la historia del coleccionismo eclesiástico desde la Edad Media. Hecho éste que nos ayuda a comprender el carácter de los museos actuales, sus colecciones y su ubicación en edificios que no fueron pensados para ser los museos que hoy se nos ofrecen.

Hablar de coleccionismo también supone tener de protagonistas a las únicas clases sociales capaces de hacer realidad el deseo de poseer objetos especiales bien por su valor artístico, económico, representativo o emotivo. Es decir, las clases sociales más pudientes: la realeza, la nobleza, la Iglesia y, a partir de una determinada época, una parte de la burguesía acomodada. Normalmente, cuando se trata el tema del coleccionismo, la tendencia es a centrarse en las colecciones pertenecientes a reyes y nobles, sin embargo, no debemos olvidar que a lo largo de la historia, las altas jerarquías de la Iglesia formaron parte de esas familias aristocráticas y, como tal, actuaron de la misma manera. Obispos y abades, junto con reyes y nobles, se convirtieron en los mecenas de las artes y en los demandantes de una producción artística destinada, en el primer caso, a la devoción espiritual y al culto. El obispo compostelano Diego Gelmírez fue el mejor ejemplo gallego: de formación erudita, con espíritu cosmopolita y dispuesto a convertirse en el mejor gestor de uno de los poderes más influyentes de la época.



Hemos de distinguir, pues, dos tipos de colecciones en relación con el mundo eclesiástico; por un lado, las derivadas de la acumulación o atesoramiento de objetos por parte de una iglesia, catedral o monasterio determinado (normalmente con una clara tendencia a objetos de tipo litúrgico, artístico y devocional); y por otro, las colecciones de tipo privado acumuladas por eclesiásticos que seguían, en muchos casos, las tendencias coleccionistas del mundo laico y en las que los objetos curiosos se mezclaban con aquellos de interés científico o artístico.

El deseo de alabar y glorificar a Dios por medio de objetos de gran valor simbólico o material es la base sobre la que se crearon los grandes tesoros eclesiásticos en la Edad Media que hoy se nos muestran como museos. De hecho, si de los actuales museos religiosos eliminásemos aquellas piezas de tipo arqueológico llegadas tras las recientes excavaciones, las pinturas y tapices traídos de estancias adyacentes, y las esculturas retiradas del culto por su mal estado lo que nos quedaría sería el núcleo original que desde el medievo se fue configurando para la alabanza y culto a Dios, y servicio de los hombres: el tesoro.

### **2.1.- Los *Thesauri* medievales. “Cuando la Iglesia lo dominaba todo”: raíces de los museos.**

Tal y como explica Julius von Scholsser en su obra sobre el coleccionismo manierista en el norte de Europa, el tesoro del templo es superior a la cámara del tesoro del príncipe terrenal en tanto que el dios es considerado señor por encima de todo poder terrenal. Por ello que el tesoro del templo adquiere un valor añadido que es el de pertenecer, en mayor o menor grado, a toda una comunidad y poseer un valor social de vital importancia<sup>33</sup>: es el resultado de la devoción de un pueblo a lo largo de los siglos. La tradición, comenzada en la Antigüedad, de realizar ofrendas a los dioses, es seguida por el cristianismo durante toda la Edad Media<sup>34</sup> aunque no será hasta el siglo VII-VIII cuando comience a generalizarse el uso de los ajuares funerarios o las donaciones.

A ello contribuirán positivamente, según las épocas, diferentes acontecimientos, como la afluencia de materiales exóticos y de lujo desde Oriente, las Cruzadas, la época dorada de las peregrinaciones, etc., que favorecieron el enriquecimiento de los tesoros catedralicios. Con el tiempo, no sólo el valor simbólico resultó importante sino que el uso de materiales preciosos y de gran estimación económica se hizo cada vez más importante, para las Iglesias como modo de prestigio y poder, y para el donante como un “seguro” al que podía recurrir en caso de necesidad económica. Los intereses espirituales,

<sup>33</sup> SCHLOSSER, J. von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Ed. Akal, Madrid, 1988, p. 9.

<sup>34</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Ed. Trea, Gijón, 2002, pp. 18-20.

económicos y sociales fueron los encargados de gestionar este nuevo patrimonio. En la Edad Media el eclesiástico actuaba como un señor feudal más, también en su modo de atesorar riquezas como reserva monetaria, copiando así la actitud de la monarquía y la nobleza medieval, aunque con una justificación aparentemente diferente.

El gran valor que llegaron a adquirir estos tesoros se debió, en gran medida, al tipo de objetos que los componían. Es evidente que el protagonista de esta época fue la reliquia, que atraía a miles de peregrinos llegados de todo el Occidente en busca de una protección ante el mal. El fenómeno de la reliquia dio origen, a su vez, a nuevas iglesias levantadas sobre lugares relacionados con los santos, a la formación de relicarios en metales preciosos, a la creación de ajuares que acompañaran la urna, a peregrinajes multitudinarios y a un nuevo “comercio” de reliquias que servía como reclamo de nuevos centros religiosos. En Galicia poseemos uno de los casos más importantes en el santuario Compostelano, convertido en el centro de peregrinaciones más importante del Occidente junto con Roma y Jerusalén<sup>35</sup>. Hasta tal punto resultó importante la cuestión de las reliquias que el arzobispo Gelmírez no dudó en enriquecer a la basílica y a la ciudad con nuevos restos traídos de otros centros europeos.

Junto a las reliquias, las sacristías catedralicias se fueron completando con todo tipo de objetos destinados a la liturgia: cálices, patenas, cruces, relicarios, vestimentas... que, debido a su suntuosidad, se convirtieron en verdaderos tesoros cuyo objeto era prestigiar el *topos* sagrado en el que se encontraban. En el caso de Santiago de Compostela, estos objetos del Tesoro no tuvieron un estatuto definido hasta finales del siglo XIV cuando el obispo don Juan García Manrique y el cabildo determinan que los cálices de oro y plata, las vestimentas de lujo y los ornamentos del servicio del Altar fueran únicamente utilizadas para el oficio divino, prohibiéndose su custodia en otros lugares que no fuesen el tesoro de la catedral o el sagrario del altar<sup>36</sup>.

En Galicia existen testimonios de esos tesoros en muchos monasterios y santuarios medievales de los que don Ambrosio de Morales nos dejó descripción. De Mondoñedo recoge que “*Reliquias tiene muchas menudas, sin distinción, y sin testimonio, sino son dos cabezas de las once mil Vírgenes*”, de Celanova dice “*en la sacristía tienen reliquias, y son huesos grandes. No saben cuyos, ni dan razon de ellos; yo creo cierto son de los dos cuerpos santos de San Rudesindo y Santo Torcuato (...) Tienen allí la mitra de*

---

<sup>35</sup> HERBERS, K. “La devoción a Santiago de Compostela: Origen del culto y primeras peregrinaciones”, en *XII Rutas Cicloturísticas del Románico*, Pontevedra, 1994, pp. 91-97 y HERBERS, K. “Cruzada y peregrinación. Viajes marítimos, Guerra Santa y devoción”, en *XV Ruta Cicloturística del Románico*, Pontevedra, 1997, pp. 127-131. La creación del mito de Santiago el Mayor en España no respondía sólo a motivos religiosos y devocionales sino también a planteamientos políticos de primer orden. HERBERS, K. *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del “Santiago político”*, Fundación Cultural Rutas del Románico, Pontevedra, 1999.

<sup>36</sup> PEREZ RODRÍGUEZ, F. *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: el cabildo catedralicio (1100-1400)*, Santiago de Compostela, 1996, pp. 153-4.

*San Rudesindo, y es de lienzo con sola una fagita de hilo de oro por la boca. Por ser muy pequeña parece la con que le enterráron, y que tuvo otra mayor y mejor. Tambien están tres anillos suyos, dos de plata dorados, con cristales grandes, y uno de oro con corniola grabada. El cáliz del Santo es pequeño, de plata dorada y muy ancha copa como todos los antiguos: no hay mas de una ampolla del Santo, y esa es de cristal con el pie de plata dorada”, y de Xunqueira de Ambía relata “reliquias tienen menudas encerradas en los altares, y memorita muy antigua de lo que son”<sup>37</sup>.*

La opulencia de estos tesoros y sacristías está ampliamente documentada en el caso español a través de la rica literatura de viajes en la que los protagonistas nos describen con una fidelidad, a veces asombrosa, las riquezas de las catedrales y los monasterios peninsulares. *“Entré, primeramente, en el amplio “Sagrario”, decorado con tan perfectas pinturas, que me parecía entrar en la Capilla Sixtina, y después me enseñaron las alhajas que se guardan en los arcones”*. Este es el inicio de la descripción que Jerónimo Münzer nos hace, entre 1494-5, del tesoro de la Catedral de Toledo, uno de los más ricos de entonces<sup>38</sup>. El sacerdote italiano don Juan Bautista Confalonieri también dejó su particular descripción del tesoro compostelano en 1594, cuando nos dice que *“Junto a la sacristía hay otra estancia donde se guardan muchas reliquias, y en particular la cabeza de Santiago el Menor, en plata, con muchos huesos de dicho apóstol, en cuya fiesta hacen mucha solemnidad; una cruz grande de plata, antigua, con un crucifijo lleno en su interior de madera de la Santísima Cruz, de tamaño mayor que un dedo grande; otra, tambien con [reliquia] de la Cruz, muy verdadera; una Espina de la corona de Cristo, la mayor que nunca he visto, muy gruesa y larga y en la punta se ve la sangre; está en un [relicario de] cristal, plata y oro”<sup>39</sup>.*

Tampoco faltan inventarios de la época que nos detallan el contenido de los tesoros en cada momento, como el legajo compilado en la sede compostelana por el archivero Cardenal Valcarce en el siglo XVIII con las *“Visitas y recuentos de las Sctas. Reliquias, Plata, Ornamentos, y mas cosas desta Sta. Iglesia. Y asimismo de las Lámparas; y quien las a dado, y tiene obligación a encenderllas. Y desto ay un apeo antiguo, que está entre los papeles del Deposito. Ansimismo ay aquí papeles tocantes á algunas de las Stas. Reliquias que ay en esta Sta. Iglesia”<sup>40</sup>.*

<sup>37</sup> MORALES, A. de. *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Crónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, Madrid, 1792, pp. 147, 198 y 204.

<sup>38</sup> MÜNZER, J. *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495*, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1924, p. 154.

<sup>39</sup> GUERRA CAMPOS, J. “Viaje de Lisboa a Santiago en 1594 por Juan Bautista Confalonieri”, en *C. E. G.*, vol. XIX, 1964, p. 225. La sala que detalla es la llamada Capilla de San Fernando que sirvió de relicario entre 1544 y 1641.

<sup>40</sup> LÓPEZ FERREIRO, A. *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*, Santiago de Compostela, vol. XI, adiciones, p. 79.

-----

Junto con las reliquias, los tesoros de las catedrales comenzaron a llenarse de objetos extraños, exóticos y diferentes que llegaban de países lejanos del Oriente, a los que se les atribuía ciertas propiedades mágico-protectoras y que destacaban, precisamente, por su rareza. Son elementos encuadrados dentro del concepto de *naturalia*, es decir, objetos raros, o más bien llamativos, de la naturaleza (cuernos de elefantes, huevos de avestruz, conchas marinas, raíces de mandrágora, cocos, etc.). En España son conocidos los ejemplos del Monasterio de Guadalupe o la propia Catedral de Santiago<sup>41</sup> en la que un cuerno de elefante era admirado no sólo por su condición de rareza sino por haber pertenecido al héroe Roland (al igual que ocurría con el olifante de la Catedral de Aquisgrán, considerado el cuerno de caza de Carlomagno). El resto de objetos que poblaban estos tesoros los conformaban piezas valoradas por su antigüedad, en un intento por prestigiar y legitimar un pasado hundido en las raíces del cristianismo o procedentes del mundo musulmán, en referencia a la lucha contra el infiel y la formación de botines de guerra. En Galicia podemos referenciar, en el llamado Tesoro de San Rosendo del Monasterio de Celanova (actualmente conservado en el Museo de la Catedral de Ourense), un anillo cuyo engaste es una piedra gravada de época romana o las ocho piezas del antiguo juego de ajedrez fatimí

## **2.2.- El fin del monopolio coleccionista religioso. Nace el coleccionismo moderno.**

El gran avance que marcará el paso de la época medieval al Renacimiento en lo que al tema del coleccionismo se refiere, será la transformación de todo este cúmulo de objetos atesorados, sin un aparente orden, en una verdadera colección sistemática, ordenada y coherente, siguiendo las modas que comenzaban a imponer los grandes coleccionistas laicos en los estudios de sus palacios. Surge una “corriente museológica” que favorece la inclusión de nuevas clases sociales (banqueros, comerciantes, burgueses, etc.) al exclusivo hábito de coleccionar, cuyo concepto ha evolucionado ya desde el atesoramiento desbocado, hasta la formación de una colección pensada en función de un gusto estético y un prestigio que debe ser mostrado al público. Dentro de esta corriente, en la que se incluyen nombres de las jerarquías eclesiásticas, la exaltación del yo a través de los objetos tiene su mejor ejemplo en este coleccionismo de reflexión.

---

<sup>41</sup> En el monasterio de Guadalupe se documenta por Jerónimo Münzer en 1494 la existencia de estos objetos “*vimos la piel de un corpulento cocodrilo cazado en Guinea por unos portugueses que, encomendándose a la Virgen, escaparon de ser devorados por aquel monstruo; un desmesurado espaldar de tortuga en el que pudiera bañarse una persona como en un pila; un largo colmillo de elefante y dos barbas de ballena que medían cuatro codos de longitud por dos palmos de anchura en su base; el animal, que era de descomunal tamaño, fué cogido en las costas de Portugal y tenía mil doscientas barbas*”. En el caso compostelano, la descripción es de Enrique Lassota de Steblovo a finales del siglo XVI. VALGOMA Y DIAZ-VARELA, D. de la. *Santiago de Compostela visto por peregrinos y visitantes extranjeros* (Conferencia en el Centro Gallego de Madrid, 23 abril 1954), Vigo, Impr. Faro de Vigo, 1954, p. 13.

La Iglesia, y más concretamente, los tesoros catedralicios, habían perdido el monopolio casi exclusivo hasta ese momento. Además, las nuevas corrientes humanistas de corte científico y filosófico, imponían un nuevo estatus que delimitaba claramente el mundo religioso del mundo físico-real. Se establecía una dualidad en la que las nuevas clases sociales utilizaban el placer hedonista de la contemplación para prestigiarse mientras la Iglesia, como institución, continuaba acrecentando sus tesoros para la gloria de Dios. Aunque ambas vertientes cuentan con una misma base, que es la del simbolismo y el ritual, cada una evolucionará de un modo diferente: los primeros diversificando cada vez más el objeto de prestigio, y la segunda haciendo hincapié en los principios que se ponían en duda con el movimiento reformista. El resultado es la continuidad y el enriquecimiento de las colecciones eclesiásticas con las donaciones nobles a través de un tipo de ofrendas más o menos tradicionales, mientras, a nivel privado, las viviendas y palacios de estos mismos nobles se engalanaban con nuevos objetos de valor estético, científico o exótico procedentes del mundo pagano.

La nueva condición adquirida por el arte y los artistas, tras la discusión filosófica renacentista, elevó a esta clase profesional hasta convertirla en protegida de papas, reyes y nobles cuya misión era perpetuar su memoria. Los encargos de obras destinadas a alabar a las clases pudientes también engrosaron estos *protomuseos* privados en los que los estudios de espacio, iluminación y clasificación justifican ya esta denominación.

Esta reflexión pretende llevarnos a la clara evidencia de que, independientemente del atesoramiento que se continuaba ejercitando en catedrales y monasterios, al lado de los poderes civiles los miembros de la jerarquía eclesiástica (desde el Papa hasta cardenales y canónigos) actuaron como coleccionistas privados que gustaron de crear su propia colección basada, en algún caso en el estudio científico, otros en la gloria eterna y muchos en el prestigio social del que presume de un lujo al alcance de pocos. Mientras los Médicis se preocupaban por la construcción de nuevos palacios y residencias donde disponer su inmenso patrimonio artístico, en el Vaticano los papas hacían lo propio para “reubicar” la antigua Roma descubierta bajo sus pies. El descubrimiento de la Antigüedad clásica puso en guardia a todos aquellos interesados en prestigiar su casa con objetos, imágenes y restos de la antigua gloria romana, lo que provocó un saqueo continuo de templos y edificios<sup>42</sup>, a pesar de los intentos de conservación de los monumentos que pretendían poner en práctica papas como Martín V (1417-1431) y los primeros estudios, más o menos serios, de los restos del imperio.

Dentro de los papas, el verdadero impulsor del espíritu renacentista y monumental en Roma fue el humanista Nicolás V (1447-1455)<sup>43</sup>. Su herencia la recogió, poco después,

<sup>42</sup> BURCKHARDT, J. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1963 (4ª ed.), p. 141.

<sup>43</sup> BAZIN, G. *El tiempo de los museos*, Ed. Daimon, Barcelona, 1969, p. 46.

Pío II (1458-1464) al convertirse en defensor de los monumentos antiguos contra los saqueos de material para nuevas construcciones<sup>44</sup> a través de una Bula de 28 de abril de 1462. Su persona conjugaba la pasión del anticuario con la del sabio intelectual, favoreciendo el inicio de un coleccionismo desconocido hasta entonces. Éste, tuvo su representante más claro con Pablo II (1464-1471), en el que encontramos uno de los rasgos clásicos del coleccionista: la búsqueda de la serie completa. A pesar del interés de Sixto IV (1471-1484) por continuar la tradición humanista de sus antecesores, se puede decir que su mayor mérito fue la apertura del Museo del Capitolio a partir de las colecciones de Pablo II, puesto que el resto de sus actuaciones mantuvieron la tónica general de conservar y demoler para restaurar<sup>45</sup>.

Con el comienzo del siglo XVI la fiebre del gusto antiquizante no sólo no había disminuido sino que había crecido espectacularmente, lo que favoreció la búsqueda de estatuas y todos aquellos restos clásicos para su conservación. El entonces Papa Julio II utilizó esta nueva oportunidad para formar una excelente colección de antigüedades, entre las que se contaban el Apolo del Belvedere o el Laocoonte, y para crear el primer espacio concebido expresamente para su presentación, el “*Cortile*” del Belvedere de los Palacios Vaticanos. La fiebre y abundancia de material llenó los palacios de papas, cardenales y estudiosos de estatuas valoradas, sobre todo, por su antigüedad y estética.

La fiebre coleccionista en Italia, y en concreto dentro del círculo papal se centraba, casi exclusivamente, en la búsqueda de estatuas de la época clásica, organizando excavaciones y excursiones en busca de estos tesoros y desarrollando programas para su conservación. Este interés se completaba con la formación de regímenes especiales de protección para restos arquitectónicos que casi nunca se cumplieron. León X (1513-1521) fue uno de los papas más interesado en organizar estas labores, además de atender a su mejor conservación gracias al nombramiento de Rafael como director de los Museos del Capitolio y del Vaticano. Sin embargo, el más apasionado coleccionista que ocupó el sillón de San Pedro por entonces fue Pablo III (1534-1549) que, como nos cuenta Bazin, cuando todavía era el Cardenal Farnesio había conseguido la explotación de las ruinas cercanas a San Lorenzo Extramuros para construir su palacio, las cuales resultaron ser una mina de antigüedades<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> MÜNTZ, E. *Les arts a la tour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, vol. I, Paris, 1878, reedición 1983, p. 352-3.

<sup>45</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. El patrimonio cultural: la memoria..., Op. Cit., p. 43.

<sup>46</sup> BAZIN, G. *El tiempo de los museos*, Op. Cit., p. 51. Habiendo obtenido del papa el permiso para transportar todas las antigüedades que pudiera en una sola noche, consiguió reunir 700 carros de bueyes para transportar los objetos recuperados. Además de coleccionista, Paulo III se puso al frente de un movimiento de protección de los monumentos que trataba de proteger los valores en ellos descubiertos por el Renacimiento, con actos como su breve de 28 de noviembre de 1534. RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1999, p. 35.

El gran momento de los papas coleccionistas, estudiosos y preocupados por el futuro de los monumentos más emblemáticos de la Roma antigua, estaba pasando. No será hasta el siglo XVIII, con la Ilustración, cuando volvamos a destacar el protagonismo de los papas en su deseo por coleccionar y abrir las puertas de sus tesoros a los nuevos eruditos ilustrados.

Pero, mientras esto ocurría en la Roma de los papas, en España el fenómeno no había pasado todavía del concepto de tesaurización de las catedrales. No fue hasta finales del siglo XV cuando se comenzaron a ver nuevos elementos que denotaban un cambio en la mentalidad coleccionista de ciertos eclesiásticos, como el Cardenal Mendoza (1428-1495), que Moran y Checa llegan a comparar con el duque de Berry y Azcárate con el mismo Lorenzo de Médici<sup>47</sup>. Consejero de los Reyes Católicos, llegó a reunir en su casa de Guadalajara<sup>48</sup> una importante colección de monedas, gemas, camafeos, estatuas de bronce, objetos exóticos y animales, todo ello siguiendo una estricta clasificación que valoraba los objetos según su interés intrínseco. El caso del Cardenal Mendoza seguía los principios de privacidad de las colecciones de la época, en las que el disfrute del conjunto estaba reservado a su propietario como gabinete privado destinado a enseñar y decorar, frente al tipo de tesoros catedralicios comentados hasta ahora, cuyo fin era la visión pública. Probablemente el caso más parecido que la Iglesia gallega pueda aportar por entonces es el de otro Mendoza, en este caso el arzobispo compostelano don Lope (1400- 1445). Cronológicamente anterior y con una capacidad intelectual menor (*"Fue este arzobispo de Santiago doctor, pero no muy fundado en ciencia, assaz dulce, graçioso e de dulce conuersaçion, muy bien guarnido en su persona e casa..."*)<sup>49</sup>, el arzobispo, de origen sevillano, se aposentó como tal en la sede compostelana durante 45 años. No tenemos constancia de sus gustos coleccionistas, ni siquiera de si los tenía o no, pero de lo que no dudamos es de su deseo de emular a las clases aristocráticas como mecenas artístico en relación con los modelos de vida, lujos y residencias palaciegas como símbolo

<sup>47</sup> MORAN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo en España*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985, p. 31. AZCÁRATE, J. M. "El cardenal Mendoza y el origen del Renacimiento en España", en *Revista Santa Cruz*, vol. XVII, 1962, pp. 7-16.

<sup>48</sup> *"La casa del cardenal hállase extramuros de la población y es, sin disputa, una de las más bellas de España. Yo he visto en Roma muchas de cardenales, pero ninguna tan cómoda ni tan bien ordenada como ésta. Tiene un preciosísimo patio de dos galerías con una estancia y pequeñas cámaras en cada uno de sus lados, decorados con dorados artesonados de dibujos y colores diversos; dos salas de verano que dan al jardín, con columnas de mármol y gran cantidad de oro en su aderezo; hermosa capilla, larga pero no muy ancha, en cuyo altar vese la cruz de fué del cardenal y un retablo con excelentes pinturas (...), un frondoso jardín con fuente en medio para regarlo; un inmenso "aviarium", cerrado en parte con obra de albañilería, en parte con alambre de cobre, en el que hay tanta variedad de aves, que excede a toda ponderación: tórtolas y palomas de España y África; innumerables gallinas africanas de color negro con pintas blancas, que parecían dados, fuerte cresta gris, cola corta y muy zancudas; perdices de varias especies; ánades con plumas de color rojo oscuro y de cola y pico negros; grullas con graciosa cresta blanca y otras infinitas aves que no es posible enumerar (...)"*. MÜNZER, J. *Viaje por España...*, Op. Cit., pp. 174-5.

<sup>49</sup> Descripción de Fernán Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanzas*, citado por CEBRIAN FRANCO, J. J. *Obispos de Iria y Arzobispos de Santiago de Compostela*, I. T. C., 1997, p. 151.

de ostentación y poder, que cuidó especialmente<sup>50</sup>. Su origen ilustre y los contactos con miembros de la corte estimularon sus deseos de convertir su casa en un verdadero lugar de recreo fortificado, y así lo hizo con la *Rocha Blanca* de la que, a pesar de disponer sólo de descripciones de tipo arquitectónico<sup>51</sup>, seguramente contaba entre su decoración con objetos de especial valor artístico aunque, también es verdad, que probablemente atesoradas no como colección sino como adornos propios de una vivienda noble (tal y como era corriente entonces).

Pero no todo se centraba en lujos estéticos y objetos raros. La fiebre coleccionista del período humanista del siglo XVI no dejó de lado la exaltación religiosa heredada del Concilio de Trento y, con una fuerza renovada se adentró en una afición desmesurada hacia la recolección y el tráfico de reliquias de santos. Las lisanoptecas, que tanto éxito habían tenido durante la Edad Media, volvieron a ocupar un lugar destacado dentro de las colecciones de laicos y eclesiásticos<sup>52</sup>. De hecho, el Concilio en su sesión XXV, había decretado el impulso de la veneración de los cuerpos santos y las reliquias, controlando, eso sí, cualquier posible desviación que llevase a una sospecha de idolatría o al reconocimiento de milagros o nuevas reliquias que no hubieran sido antes reconocidas por los obispos. Entre las colecciones de reliquias en manos de instituciones eclesiásticas de esta época destacan las de las Descalzas Reales de Madrid o las de los jesuitas. Acabando el siglo XVI brilló con luz propia, por su afición coleccionista de reliquias, el arzobispo don Juan de Ribera, que reunió su repertorio de relicarios en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia<sup>53</sup>.

Mientras la Iglesia continuaba aglutinando a miles de peregrinos atraídos por la superstición de la reliquia, un nuevo círculo de intelectuales eclesiásticos se adentraban en el mundo estricto del estudio y de la ciencia que daría lugar a las primeras colecciones científicas de corte humanista. Por primera vez se ponía en duda el sistema tradicional del saber, basado en el dogmatismo y la censura medieval, para sentar las bases de las ciencias naturales e históricas que sistematizarían el saber universal. Y ello tuvo su reflejo

<sup>50</sup> CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>º</sup>. "El arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza y sus empresas artísticas", en *B. S. E. A. A.*, vol. XXVI, Valladolid, 1960, pp. 17-68.

<sup>51</sup> "... casa fuerte de plazer y la mas hermosa e deleitosa que abia en todo el Reino e que tal bino a su poder y la tubo mucho tiempo e que abia en ella una bara de casa muy alta y muy fermosa con sus sobrado y rico aposiento, tellada, almenada y engalanada con sus casas y barbacanas alrededor y muchas torres, cubos y baluartes y garatas en la çerca todas almenadas y enguirnaladas y labradas de piedra de grano y con sus puertas y contrapuestas y ponte lebadizas y dentro y de fuera de la dicha casa abia muchos edificios y aposientos y serbiçio altos y baxos, ricos y hermosos dorados y pintados e ladrillados todo el suelo de azulejos y con sus huertas, naranjales, bosque, fuentes y estanques y otras cosas para deleite y fortaleza..." pregunta 15 del interrogatorio presentado en 1527 por el Dr. Pedro Cisneros en el Pleito Tabera-Fonseca. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. *Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños"*. Pleito Tabera-Fonseca, tomo I, Galicia Histórica, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1984, p. 26.

<sup>52</sup> BOUZA ÁLVAREZ, J. L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Biblioteca de dialectología y tradiciones populares, C. S. I. C., Madrid, 1990, pp. 32-34.

<sup>53</sup> BOUZA ÁLVAREZ, J. L. *Religiosidad contrarreformista...*, Op. Cit., p. 353.



en el coleccionismo en la medida en que amplió el tipo de objetos que pasaron a engrosar las colecciones (aunque el componente religioso nunca llegó a desaparecer). Al igual que en Italia, las antigüedades pasaron a ocupar un lugar privilegiado, pero ahora como elementos documentales del pasado histórico. Los obispos y eclesiásticos del siglo XVI, como miembros de la alta sociedad que eran, e imbuidos del pensamiento humanista, imitaron al resto de la sociedad que los rodeaban comenzando colecciones privadas que incluían materiales arqueológicos de gran valor para la historiografía del momento (monedas, medallas, monumentos epigráficos, restos escultóricos de época romana, etc.). Se crearon las primeras colecciones particulares de objetos básicamente históricos en un momento en el que la ciencia arqueológica comenzaba a caminar por sendas más científicas, en las que el estudio de los restos antiguos estaba, en gran medida, determinado por el conocimiento y estudio de dichas colecciones. Junto a ellas, obtuvieron un papel importante las *curiosidades*, representadas por objetos de nuevos lugares, recién descubiertos, que se abrían al hombre europeo y que representaban la lejanía de lo desconocido.

Dentro de este halo de humanismo cientifista y arqueológico, una de las figuras más relevantes fue la del erudito cordobés don Ambrosio de Morales que, nombrado Cronista Oficial del Reino en 1563, se dedicó a lo largo de toda su vida al estudio de las antigüedades hispánicas con una nueva base metodológica que cambió el modelo interpretativo de la historia hasta ese momento. Dentro de la línea de interés coleccionista hacia los objetos antiguos, se valió de las mejores colecciones privadas de numismática y epigrafía para sus estudios. Muchas de ellas estaban en manos de eclesiásticos que no dudaron en cederlas a sus investigaciones. Él mismo, y algunos miembros de su familia, habían llegado a crear pequeños “museos arqueológicos” en sus casas en ese afán coleccionista y de anticuario, convirtiendo la colección de Morales en “*un rico museo de preciosidades arqueológicas, en biblioteca escogida de libros raros y selectos y curioso monetario de gran valor*”. Esa pasión la transmitió, sin duda, a muchos de sus alumnos universitarios durante su etapa de docente en la Universidad de Alcalá de Henares. Algunos de ellos fueron el Rector del Colegio de Santo Tomás de Sevilla, Fray Alonso Chacón (convertido en un gran aficionado a la arqueología y el coleccionismo de antigüedades) y su propio sobrino, don Juan de San Clemente, que llegaría a ser arzobispo de Santiago de Compostela<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> SÁNCHEZ MADRID, S. *Arqueología y Humanismo. Ambrosio de Morales*, Arqueología Cordobesa 4, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002, p. 56 y 67.

Dentro de esta corriente contamos con los ejemplos del arzobispo de Tarragona don Antonio Agustín (1517-1586)<sup>55</sup>, humanista al estilo de Roma, donde vivió y participó en el Concilio de Trento, y del arzobispo don García de Loaysa Girón<sup>56</sup> que, ya acabando el siglo, consiguió reunir en Madrid una más que destacada colección artística y una no menos interesante biblioteca. El primero convirtió la triste residencia arzobispal de Tarragona en una vivienda al estilo de una villa romana cuyo jardín, poblado de medio centenar de inscripciones y esculturas romanas recogidas por toda la ciudad, se convirtió en el centro vertebrador. Además, se interesó por las monedas y medallas a las que dedicó un interesante estudio. El segundo, se situó a medio camino entre la religiosidad de la Contrarreforma y el espíritu intelectual de la época, lo que le hacía compaginar el interés por los objetos científicos y los temas profanos (en sus aposentos y biblioteca) con imágenes de devoción, reliquias y objetos de la liturgia (en su oratorio privado).

### 2.3.- El fasto del Barroco

En el siglo XVII Italia dejó de tener el protagonismo casi absoluto que hasta entonces la acompañaba en cuanto a la fiebre coleccionista de lo curioso, para pasar a ser la cantera de un nuevo negocio que se expandía por Europa: el comercio de objetos de arte. Países como Italia o España, más preocupados ahora por la formación de colecciones de pintura, cedieron al ansia coleccionista de antaño para centrarse en la formación de series más específicas del mundo artístico y religioso, que dejaran para los sabios ese otro coleccionismo científico. La nueva concepción de la ciencia se separaba claramente de la actividad artística para crear dos mundos: el del sabio dedicado al estudio de su gabinete de ciencias, y el del coleccionismo estético y devoto.

Poco a poco se diluye aquel inmenso gabinete de curiosidades en Italia, que, en opinión de Schlosser, no había alcanzado la fuerza que caracterizó a los países del centro y norte de Europa, y se impone la nueva galería de objetos artísticos y retratos, esta vez sí, abierta a la contemplación más o menos pública en aras del reconocimiento social del personaje y el artista<sup>57</sup>. Mientras tanto, los países nórdicos, siguiendo la antigua tradición comercial que los había hecho famosos, se lanzaron a dominar el tráfico de obras de arte que entonces se hacía cada vez más accesible a la nueva burguesía pujante.

---

<sup>55</sup> SÁNCHEZ REAL, J. "El Museo arqueológico de Antonio Agustín", en *Jornades de Història: Antoni Agustín i el seu temps (1517-1586)* (Tarragona, 1986), Barcelona, 1990, pp. 495-506. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El patrimonio cultural: la memoria...*, Op. Cit., p. 37.

<sup>56</sup> MORÁN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo...*, Op. Cit., pp. 155-6.

<sup>57</sup> Un ejemplo interesante es el del arzobispo de Milán, cardenal Federico Borromeo, que concibió su colección de pintura con un destacado tono didáctico al abrirla a un público seleccionado, acompañarla de la Biblioteca Ambrosiana, de una Academia de pintura, escultura y arquitectura, y publicar su catálogo en 1625. Se unían los conceptos de biblioteca, museo y escuela. *Carta Circular La Función Pastoral de los museos eclesíásticos*, Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, Ciudad del Vaticano, 15 agosto 2001, pp. 14-15.

Un caso de ese gusto por la diversidad nórdica es el de la colección de arte y maravillas de Salzburgo fundada por el arzobispo Guidobald<sup>58</sup> (1654-1688), conde de Thun, que contenía, además de cuadros, objetos preciosos, curiosidades, piedras tratadas en su taller de pulimentación (cristal de roca, esmeraldas o topacios), microscopios y objetos científicos.

Probablemente una de las pocas excepciones a este razonamiento lo encontremos en el Museo Kircheriano<sup>59</sup> fundado a mediados de siglo en Roma, eso sí, por un jesuita alemán: Athanasius Kircher. El catálogo del museo, publicado en Ámsterdam en 1678, refleja el deseo de abarcar el conocimiento humano en un conjunto heterogéneo de objetos e instrumentos que combinan la ciencia y el arte, siguiendo un reordenamiento previo con una intencionalidad educativa. Así lo describían a finales del siglo XIX los catedráticos de la Universidad de Santiago y peregrinos, don José Fernández Sánchez y don Francisco Freire Barreiro<sup>60</sup>, *“El museo de Kircher se cuenta entre los más famosos y ricos de Europa. La colección numismática, sobre todo respecto á antiguas monedas ponderales de los diferentes pueblos de Italia, es la más numerosa de cuantas en el mundo existen (...) Son también monumentos arqueológicos de grande interes dos copas de plata con los nombres de las mansiones que se encontraban en la gran vía de Roma á Cádiz; una silla de bronce con incrustaciones de plata, al servicio de los sacerdotes de Baco; idolillos, espejos, bajos relieves, objetos de barro cocido, armas y cuchillos de pedernal, etc. No es menos rico el museo Kircheriano en antigüedades cristianas, consistentes principalmente en lámparas de barro y de bronce, inscripciones griegas y latinas de los primeros siglos de la Iglesia, páteras, instrumentos de martirio, etc.”*. A pesar de no ser frecuente, pequeñas colecciones como éstas se podían encontrar también en casas como la del cardenal Fabio Chigi (sobrino de Alejandro VII), en la que convivían objetos litúrgicos antiguos con verdaderas curiosidades<sup>61</sup>.

En la Santa Sede del siglo XVII el inicio de una política papal de clientelismo y nepotismo colocó a una parte importante de las familias papales en cargos destacados que, a los ojos del público, se manifestaban en el fortalecimiento de su prestigio y poder político y económico a través del encargo de obras de arte y la práctica del coleccionismo artístico<sup>62</sup>.

<sup>58</sup> SCHLOSSER, J. von. *Las cámaras artísticas...*, Op. Cit., p. 141.

<sup>59</sup> SCHLOSSER, J. von. *Las cámaras artísticas...*, Op. Cit. p. 214. MORÁN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo...*, Op. Cit. p. 180.

<sup>60</sup> FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. y FREIRE BARREIRO, F. *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, tomo III, Santiago de Compostela, Imp. del Seminario Conciliar, 1882, p.674.

<sup>61</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA, G. “Antichità Cristiane nel Museo di Curiosità del Cardinale Flavio I. Chigi”, en *Revista di Archeologia Cristiana*, publicada per cura della Pont. Commissione di Archeologia Sacra e del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, anno XLVIII, nº 1-4, Roma, 1972, pp. 187-191.

<sup>62</sup> CANO DE GARDOQUI GARCIA, J. L. *Tesoros y colecciones...*, Op. Cit., pp. 141-143.

En la España de este momento, en plena lucha contrarreformista, la valoración que alcanzaron los relicarios y los camarines de reliquias fue tal, que en todas las colecciones conocidas se podía encontrar un hueco para estas piezas que, solían acompañar también a las pinturas de temática religiosa. Si por una parte, los centros religiosos recuperaban las devociones a esos santos y las grandes celebraciones triunfales de la liturgia (la obra de Felipe II en El Escorial se convierte en un gran contenedor de reliquias), a nivel privado tanto laicos como religiosos llenaron sus casas con reliquias cuyos envoltorios eran encargados a los mejores artistas de la época. Siguiendo esta actitud, somos testigos de las inmensas donaciones de relicarios, objetos artísticos y rarezas, a importantes centros religiosos que incidieron en el acrecentamiento de su fama y, años más tarde, en la formación de museos de arte sacro. Son casos como el del Monasterio de las Descalzas Reales o el de la Encarnación, de Madrid.

En Galicia las donaciones reales o nobles de objetos preciosos y reliquias no son muy abundantes, pero los podemos encontrar, por ejemplo, en la Colegiata de Santa María del Campo de A Coruña a la que la segunda mujer de Carlos II, Doña Mariana de Neoburgo, hizo donación de un importante conjunto de piezas de ajuar litúrgico<sup>63</sup>. Pero, sin duda, la colección más destacada del momento fue la perteneciente a los VII Condes de Lemos<sup>64</sup> que, tras la muerte del conde y el traslado de la condesa al convento de Santa Clara de Monforte, por ella fundado, para ingresar como monja, fue donada a la congregación. El conjunto había formado parte de la capilla privada de los condes, doña Catalina de la Cerda y Sandoval y don Pedro Fernández de Castro, y se veía influenciado por las modas italianas de principios del siglo XVII a raíz de la estancia de la pareja en Nápoles como virreyes. El grueso de la colección lo formaban reliquias traídas de la ciudad italiana y montadas en relicarios a los que les acompañaba un valor añadido al puramente económico: el ser objetos lejanos ungidos de un carácter devocional y sacro. El resto de la colección lo formaban esculturas de los mejores talleres castellanos, telas litúrgicas bordadas y pintura. A pesar del origen laico de esta colección, su donación al convento lo convirtió en un patrimonio religioso protagonista hoy de su Museo de Arte Sacro.

Se puede decir que el coleccionismo tal y como se mostraba en el resto de la Península es difícil de encontrar en tierras gallegas en ámbitos sociales que no fueran las altas esferas eclesiásticas o políticas. Eso reducía las posibilidades a los arzobispos compostelanos y a familias de las más elevadas estirpes. Fue el caso del arzobispo don

---

<sup>63</sup> LOUZAÑO MARTÍNEZ, F. J. *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*, 1993, p. 22. Entre las diferentes procedencias de las piezas, encontramos la donación de D<sup>a</sup> Mariana de Neoburgo en 1691 y 1695 respectivamente de una arqueta eucarística y una custodia de primera calidad traídas de Augsburgo.

<sup>64</sup> CHAMOSO LAMAS, M. *Museo de Arte Sacro de Monforte de Lemos*, Caja de Ahorros de Galicia, 1980, pp. 128-9. Ver el apartado dedicado exclusivamente a este museo.

Pedro Carrillo y Acuña (1655-1667) que, además de gran mecenas y benefactor de obras de arquitectura, llegó a formar una de las colecciones artísticas más destacadas del momento, compuesta de cuadros (entre los que se encontraban obras de Guido Reni), mobiliario, ropas, ornamentos litúrgicos y orfebrería<sup>65</sup>. A una escala inferior aunque en absoluto despreciable, encontramos las figuras de eclesiásticos más o menos bien colocados que forman en sus casas pequeñas bibliotecas y colecciones de pintura, principalmente religiosa, pensadas más como elemento decorativo y devocional que como colección propiamente dicha. Son el Inquisidor Apostólico de Galicia y Canónigo de la Catedral, don Alonso Martínez de la Vega; el Cardenal don Juan Antonio Fernández Talavera, el Cardenal Mayor de Santiago, don Felipe de Navia Mariño y el Maestrescuela don Antonio Martínez de Yanguas<sup>66</sup>.

No se da, pues, en nuestras tierras un coleccionismo estrictamente erudito, como el que encontramos en otros ejemplos peninsulares, en los que la riqueza de todo tipo de objetos era excepcional tendiendo más a lo artístico que a lo puramente científico (reservado para colecciones muy concretas). El caso del eclesiástico de la corte don Juan de Espina<sup>67</sup> es, sin duda, destacable en la medida que llegó a formar, no sólo una cámara de maravillas impresionante, sino que la acompañó con una interesante colección de pinturas y con una biblioteca más que digna, que a su muerte regalaría a Felipe IV para evitar su dispersión y olvido.

#### 2.4.- El siglo XVIII

El siglo de la razón y las luces continúa la evolución iniciada la centuria anterior para acabar con un panorama bastante diferente en lo que al modo de coleccionar se refiere. En estos años en los que triunfa el ideal de la razón y la utilidad, se produce la separación disciplinaria entre las ciencias y las artes, a pesar de que ambas se incluían en la base del modelo de desarrollo social a través de la educación. No debemos olvidar que es la época de las excavaciones de Herculano y Pompeya, de Winckelmann (nombrado por Clemente XIII “*soprintendente alle Antichità de Roma*”), de los viajes de las clases distinguidas por la Europa antigua (sobre todo Italia y Grecia), de la institucionalización de las ciencias y las artes a través de las Academias (siguiendo el modelo francés), de la pasión por la arqueología en detrimento de otros campos que habían tenido más éxito en épocas anteriores, etc. Y todo ello, concluyó en una manera diferente de ver el mundo. Los que entonces se dedicaron al estudio de las ciencias y la historia no lo hicieron, en

---

<sup>65</sup> FERNÁNDEZ GASALLA, L. “Consumo de arte e clientela privada en Santiago na segunda metade do século XVII (1649-1700)”, en *Historia Nova*, nº 2, Asociación Galega de Historiadores, Santiago de Compostela, 1993, pp. 196-198.

<sup>66</sup> FERNÁNDEZ GASALLA, L. “Consumo de arte...”, Op. Cit. p. 199.

<sup>67</sup> MORÁN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo...*, Op. Cit., pp. 205-7.

general, sobre sus propias colecciones sino sobre las que comenzaban a mostrar de forma oficial las instituciones públicas.

Al contrario de lo que ocurría anteriormente entre los que gustaban de coleccionar y estudiar sus propios “museos”, ahora los grandes proyectos científicos se apoyaban sobre el conocimiento más amplio del Estado gracias a viajes de estudios, dibujos o descripciones de objetos y monumentos que se encontraban a cientos de kilómetros unos de otros. La sistematización de las ciencias en todos sus campos había comenzado.

Se dio el caso de que muchos de estos eruditos formaban parte de la comunidad eclesiástica de uno u otro modo, lo que hace de este grupo uno de los más fructíferos. Entre ellos contamos con don Manuel Martí<sup>68</sup> (1663-1737), entusiasta literato en Valencia y estudiante en Roma, cuya formación en la ciudad papal le permitió cultivarse e iniciarse en la crítica histórica y la arqueología. Tras pasar de nuevo por Valencia como deán, viajó a Madrid para ponerse bajo las órdenes del Duque de Medinaceli, en cuya biblioteca y monetario se pasaría muchas horas. Sus viajes a Sagunto y Sevilla completaron su formación en cultura clásica.

Probablemente los más conocidos de estos eruditos viajeros fueron el padre agustino don Enrique Flórez (1702-1773), que a lo largo de todo el siglo conseguirá reunir una obra completa en 29 volúmenes bajo el título de la *España Sagrada*; el jesuita de Palermo don Juan Francisco Masdeu (1744-1817) y los tratadistas de arte más destacados del momento: don Antonio Ponz<sup>69</sup> (1725-1792) y don Juan Agustín Ceán Bermúdez. Junto a ellos otros eclesiásticos como don Francisco Pérez Bayer y don Andrés Marcos Burriel se encargaron de recoger las fuentes para la redacción de la historia eclesiástica, todos ellos inclinados definitivamente hacia la arqueología y las antigüedades<sup>70</sup>. No debemos olvidar tampoco que fueron los años del orensano padre Feijoo (1676-1764), brillante Catedrático de la Universidad de Oviedo, clave en el tránsito hacia el mundo ilustrado, y del benedictino Martín Sarmiento (1695-1772), cuyos deseos de saber se dirigieron principalmente al problema de la lengua gallega y a los estudios de botánica<sup>71</sup>.

<sup>68</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El patrimonio cultural: la memoria...*, Op. Cit., pp. 54-55.

<sup>69</sup> Antonio Ponz se convirtió, en 1776, en Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras una larga experiencia con el patrimonio y la historia. Años antes, Campomanes le había encomendado el rescate del tesoro artístico de las iglesias y conventos de la Compañía de Jesús, confiscados por la Corona. Su periplo por tierras españolas lo dejó escrito en los 20 tomos de su *Viaje de España*.

<sup>70</sup> Entre estos estudios de carácter histórico (con mayor o menos veracidad) destacan los *Anales de el Reyno de Galicia* de don Francisco Xavier de la HUERTA Y VEGA, publicado en 1733, y la obra de Pascasio de SEGUIN, *Historia General del Reino de Galicia* publicada en 1750.

<sup>71</sup> Un pequeño pero ameno resumen de su vida, que sin ser exhaustivo nos ofrece una visión bastante clara de la época y el espíritu de Sarmiento, lo encontramos en la obra de CASARES, C. *A vida do padre Sarmiento*, Ed. Galaxia, Vigo, 2001. Además de la lengua y la botánica, dedicó algunos de sus escritos a la historia de Galicia y parte de su tiempo a la recolección de monedas, las investigaciones arqueológicas y el estudio de inscripciones.

Una importante colección de la Iglesia catalana del XVIII fue la del canónigo Ramón Foguet i Foraster (1729-1794). Nacido en una familia adinerada, se dedicó desde joven a los estudios históricos, arqueológicos y bibliófilos aumentándolos a partir de 1750 gracias a su condición de Canónigo de la Catedral de Tarragona. Llegó a formar un destacado museo particular reuniendo unos 8.000 libros, cabezas de época romana, pintura, 14.000 monedas, camafeos, cerámicas y un gabinete de Historia Natural ordenados en vitrinas y armarios, que a su muerte regaló a la comunidad de San Francisco de la ciudad con la condición de su apertura al público. Este museo desapareció durante el saqueo francés de la ciudad en junio de 1811<sup>72</sup>. Dentro también del ámbito mediterráneo de la segunda mitad del siglo XVIII, destacó el “Museo Diocesano Valentino” del arzobispo don Andrés Mayoral (1761)<sup>73</sup>, instalado en el Palacio Arzobispal de Valencia hasta su desaparición tras la invasión francesa, en 1812.

Siguiendo los principios racionalistas de la época, los eclesiásticos se posicionaron como importantes responsables de la educación pública. Sobre este particular, el que llegaría a ser obispo de Osma en 1798, don Francisco Ignacio Lñiguez de Angulo, destacó por el empeño en su mejora y la necesidad del estudio de las ciencias que el practicaba a través de su escogida biblioteca de física y matemáticas<sup>74</sup>. Además no debemos olvidar que muchos obispos y miembros elevados de las jerarquías eclesiásticas se integraron en las Sociedades Económicas e impulsaron al clero a difundir las enseñanzas de estos establecimientos.

Mientras algunos eclesiásticos, sobre todo religiosos de órdenes regulares<sup>75</sup>, se dedicaban al estudio científico de la historia y la arqueología (entendidas éstas dentro de sus ramas de epigrafía, numismática, diplomática, paleografía o heráldica), el mecenazgo artístico seguía en manos de las clases más poderosas y, en el caso de Galicia, eso significaba los prelados. Coincidiendo con el cambio de siglo, se instaló en la silla compostelana uno de los arzobispos más generosos en cuanto a la promoción de todo

---

<sup>72</sup>FOLCH I TORRES, M. “Els canonges Foguet y González de Posada, arqueòlechs de Tarragona”, en *Boletín Arqueológico de Tarragona*, época II, nº 3, mayo-junio 1914, pp. 93-114. IBAR ALBIÑANA, L. “Els museus arqueològics de Tarragona al segle XIX”, en *Butlletí Arqueològic, Reial Societat Arqueològica Tarraconense*, época V, nº 14, 1992, pp. 150-151.

<sup>73</sup> El arzobispo Mayoral y su sucesor el arzobispo don Francisco Fabián y Fuero, consiguieron reunir una importante colección de piezas romanas, así como una prestigiosa biblioteca que ubicaron en un gabinete del palacio arzobispal que desaparecieron con la entrada en Valencia del general Suchet. BARBERÁ SENTAMANS, A. *Museo Arqueológico Diocesano de Valencia, Catálogo descriptivo*, Imp. Sanchos y Torres, Valencia, junio 1923, pp. 8-11. BUESA CONDE, D. J. “El Patrimonio Cultural. Reflexiones en torno a su concepto y evolución”, en *Aragonia Sacra*, vol. III, 1988, p. 102.

<sup>74</sup> SARRAILH, J. *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires, 1957, p. 128.

<sup>75</sup> Colecciones eclesiásticas en manos de religiosos regulares existieron en el convento premostratense de Bellpuig de les Avellanes gracias a su ilustrado abad Jaume Pascual que consiguió reunir una biblioteca y un gabinete con medallas, monedas, inscripciones y piezas de historia natural en dos salas del monasterio. SANTS GROS, M del. “Notes per a la històrica dels museus eclesiàstics de Catalunya”, en *Thesaurus, L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800* (24 desembre 1985 - 2 març 1986), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986. Otro ejemplo fue el Museo Arqueológico y Numismático de Calatayud creado por los jesuitas en su Seminario de Nobles hacia 1752. BUESA CONDE, D. J. “El Patrimonio Cultural...”, Op. Cit., p. 101.

tipo de actividades tendentes a mejorar, no sólo el templo catedralicio, sino las instalaciones de los conventos y monasterios de la ciudad y la diócesis: Fray Antonio de Monroy (1685-1715). Además de sus empresas arquitectónicas, se empeñó en mejorar el servicio del altar compostelano renovando su ajuar con importantes objetos de orfebrería que respondían a lo que Miguel Taín llama “*sentido teológico de la magnificencia*”<sup>76</sup>. A pesar de esta labor, lo cierto que no puede ser calificado exactamente como un coleccionista al estilo de lo que ocurría, por ejemplo, en el resto de la Península, puesto que su actitud fue más la de un mecenas de las artes<sup>77</sup>.

Más cercano al coleccionismo privado encontramos, a finales de siglo, al canónigo compostelano don Antonio Páramo y Somoza. Había ocupado también los puestos de Rector universitario, Administrador del Gran Hospital, Obispo de Lugo y socio-fundador de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago. Gran viajero y amante de los libros, creó una importante biblioteca que donó a la Sociedad en 1784 junto con su colección de pinturas, monedas y gabinete de Historia Natural “...*acaso la mayor que particular alguno poseía en España (...) ya llegó el tiempo de que pueda ser útil a mi patria este trabajo, desde ahora se lo cedo a la Sociedad perpetuamente, reservando mientras viva su usufructo, para aumentarlo*”<sup>78</sup>. El reconocimiento de su apoyo a la educación y al arte quedó reflejado en la oración fúnebre leída el 26 de abril de 1786 por el canónigo don Pedro Antonio Sánchez al decir: “... *¿Quién no ha notado su buen juicio en despreciar los estudios tenebrosos y apreciar los útiles? ¿De dónde sino de su amor á la Historia natural, á la Física, á la Botánica y otras ciencias tan preciosas al género humano? ¿De donde la acogida que en él hallaba todo Artista de mérito, todo hombre de genio ó de talentos, todo Autor de alguna invención importante? ¿De donde la recompensa que le merecía qualquiera que le presentaba alguna nueva producción de la naturaleza, algun resto de la antigüedad raro ó qualquiera otro objeto estimable? ¿Quánto no acreditan su nombre esa librería escogida, esa colección de pinturas preciosas, ese rico Monetario, finalmente ese Gavinete de Historia natural tan copioso?...*”<sup>79</sup>.

Según lo dicho, los gabinetes de curiosidades entendidos como conjunto desordenado de objetos del hombre y la naturaleza destacados por su rareza, comienzan

<sup>76</sup> TAÍN GUZMÁN, M. “Monroy e a ourivería do Altar do Apóstolo: o sentido da magnificencia”, en *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela, obxectos litúrgicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX-XX), Catálogo de la exposición, marzo-abril 1998, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, p. 253.

<sup>77</sup> “Os patrocinadores da actividade artística”, en *Galicia Arte*, vol. XIII (O Barroco I), Ed. Hércules, A Coruña, 1993, p. 127. RÍOS MIRAMONTES, M<sup>a</sup> T. *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, 1986. RÍOS MIRAMONTES, M<sup>a</sup> T. “El Arzobispo Monroy: notas para su biografía”, en *Archivo Iberoamericano*, nº 175, XLIV, 1984.

<sup>78</sup> FIGUEROA, Marqués de. “La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela”, en *Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País y su obra*, comunicaciones presentadas en el Pleno de la Asamblea celebrado en San Sebastián los días 9 al 11 de diciembre de 1971, San Sebastián, 1972, p. 358. Esta colección pasó después a manos de la Universidad compostelana.

<sup>79</sup> *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 26, 7 julio 1889, pp. 206-208



a desaparecer para dar paso a gabinetes más o menos ordenados en los que ya no se buscaba la excepción sino la serie completa para su estudio. Todo ello acompañado de un importante movimiento cultural en el que las publicaciones, los estudios específicos, las asociaciones y las instituciones oficiales y filantrópicas se abrían a una nueva forma de ver la evolución de la sociedad basada en la educación y la cultura. Y para ello, el museo estaba llamado a convertirse en uno de los elementos que debía difundir la cultura al gran público.

Aunque tradicionalmente se establece la época de la Revolución Francesa y el siglo XIX como el momento del nacimiento del museo público, el cambio ideológico que llevó a la apertura de las colecciones ya se había producido durante el siglo XVIII. Tal vez no se pueda hablar de la “democratización” de la cultura de la que es protagonista la Revolución, pero sí de un cambio mental del que resultó la apertura de algunas colecciones y museos al público<sup>80</sup>. Se produjo durante este período el cambio fundamental que dio paso al museo público para dejar atrás el coleccionismo privado y elitista. El coleccionismo histórico dejó de poseer (en algunos casos) el valor de prestigio personal y de deseo hedonista, para convertirse en un valor de utilidad en tanto documento para el conocimiento del pasado. Eso fue lo que debió tener en mente el Cardenal don Antonio Despuig y Dameto al poner en marcha su empresa de mecenazgo artístico así como su obra más destacada: el *Museo de Raixa*.

Nacido en una familia noble de Palma de Mallorca en 1745<sup>81</sup>, uno de sus objetivos cumplidos fue la estancia más o menos prolongada en Roma, donde contactó con las clases más elevadas de la curia papal. En sus escritos se evidencia su deseo de convertirse, y ser reconocido, como un protector de las artes y la cultura. Para ello utilizó tres ideas básicas: la emulación de Roma, el mecenazgo artístico y la difusión de la cultura, aunque bajo todo ello no hubiera más que un enorme deseo de ser admirado y recordado. Para conseguirlo, viajó varias veces a Roma (llegando a establecer una estrecha relación con Pío VI), se implicó en la Universidad de Mallorca y en los estudios artísticos de la Sociedad Económica Mallorquina de Amigos del País, y finalmente instituyó el *Museo de Raixa*, con piezas de su colección instaladas en un edificio convenientemente adecentado por artistas italianos. Sus gustos coleccionistas incluyeron la pintura, el grabado, las piezas arqueológicas y una rica biblioteca, lo que le convirtió en uno de los coleccionistas más destacados de la época.

---

<sup>80</sup> Así, en 1694 se había instalado en Francia el primer museo público con la colección de libros y cuadros antiguos donada por J. B. Bloizot, abad-coadjutor de San Vicente de Besançon para que todo fuera “*un depósito público*”. BAZIN, G. *El tiempo de...*, Op. Cit., p. 142.

<sup>81</sup> CANTARELLAS CAMPS, C. “Un mecenas de la Ilustración, el Cardenal Despuig”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, VII C. E. H. A., (Murcia, 1988), Universidad de Murcia, 1992, pp. 459-563.

El caso del Cardenal Despuig responde claramente a lo que ocurría por entonces en la Roma de los papas, donde, después de un período de varios años de faltas de iniciativas en el campo del patrimonio, se inició un nuevo período marcado por la apertura al público del Museo Capitolino, en 1734, de manos de Clemente XII. Creado por Sixto IV en 1471, había sufrido varias reformas que permitieron la sistematización de las colecciones acumuladas hasta entonces y la presentación del repertorio de estatuas y retratos del cardenal Albani. En 1749, su sucesor, Benedicto XIV, completó el conjunto con la Pinacoteca Capitolina donde confluyeron las importantes colecciones privadas de los Sacchetti y la del cardenal Carlos Pío de Saboya, además de fundar el Museo de Arqueología Sagrada poniendo bajo su dirección al Marqués de Maffei<sup>82</sup>. La preocupación de este papa por la conservación del patrimonio arqueológico le llevó también a la formación de la *Accademia delle Antichità Romane*, en 1740.

Pero el gran acontecimiento dentro del mundo de la museología eclesiástica tuvo lugar con Clemente XIV (1769-1774) y Pío VI (1775-1799), responsables de la creación del Museo Pio-Clementino, abierto en 1772. El primero se encargó de recoger las estatuas dispersas por los jardines para colocarlas en la sala de la villa Belvedere y el segundo ordenó la construcción de nuevos edificios para la presentación de las antigüedades. El hecho fundamental es que el proyecto fue concebido minuciosamente. No se trataba de buscar un sitio a cada obra sino de crear un espacio adecuado para la colección, y para ello se escogieron los mejores arquitectos que diseñaron el espacio neoclásico que las estatuas parecían necesitar<sup>83</sup>. El éxito de esta elección hizo que durante mucho tiempo la escultura clásica se presentase en espacios similares a los ideados por el arquitecto Simonetti.

Otra de las colecciones importantes del Vaticano, que se mereció su transformación en museo, fue la del Cardenal Stefano Borgia (1731-1804) que había llegado a desempeñar varios cargos de importancia hasta su muerte. Científico de gran cultura y coleccionista apasionado, su colección (de unos 1768 objetos) quedó en herencia a Propaganda Fide como el núcleo más importante del futuro museo "Borgiano", creado en 1883 por monseñor Domenico Jacobini. Desde 1926 forma parte del Museo Misionero-etnológico creado por Pío XI.

---

<sup>82</sup> BAZIN, G. *El tiempo de los museos*, Op. Cit., p. 166. OVIEDO ARCE, E. *Discurso inaugural del curso académico de 1891 a 1892, Precedentes y estado actual de los estudios de Arqueología Sagrada, y papel que esta ciencia puede desempeñar como elemento de civilización católica*, Imprenta y encuadernación del Seminario, Santiago de Compostela, 1891, P. 33.

<sup>83</sup> Una interesante descripción de este museo, y del resto de museos vaticanos, la encontramos en la redacción del viaje de FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. y FREIRE BARREIRO, F. *Santiago, Jerusalén, Roma...*, Op. Cit., tomo III, pp. 796-7 (Apéndice documental1).

Antes de abandonar este siglo es obligatoria la mención a una nueva tipología de museos nacidos, sobre todo, en la Europa central con sede en los monasterios. Normalmente responden al concepto de gabinete de curiosidades (*Wunderkammer*) puesto que, desde su creación, estos monasterios se habían erigido como centros de cultura y saber universal. El museo se convierte, junto a la biblioteca, en el centro de atención de unas colecciones llegadas desde las cortes principescas y desde las altas esferas religiosas<sup>84</sup>. La transformación de algunos cenobios en verdaderos palacios, gracias a la intervención de reyes y nobles, favoreció la creación de estos museos en los que se podían contemplar las colecciones artísticas del monasterio junto a las nuevas donaciones. Esta modalidad de museos, aunque con una vertiente más artística que de curiosidades, se podía encontrar en países como Francia o Italia por la misma época aunque, en estos casos, las consecuencias de los ataques revolucionarios acabaron por hacerlos desaparecer (Museo de los Benedittini de Catania creado por el abad Maria Vito Amico y el padre Plácido Scamacca; Convento de los canónigos de Santa Genoveva de París)<sup>85</sup>. El interés personal de algunos religiosos también fue el origen de algunos de los museos de la época como el Museo de los Mínimos de Arlés-en-Provence, formado en 1784 con las antigüedades reunidas por el padre Dumont, el Convento de los Grandes Agustinos de París que abrió su colección de retratos al público los fines de semana, o la colección donada por el obispo d'Inguibert a la villa de Carpentas en 1745 para uso público.

En España, este tipo de instalaciones en las que la biblioteca y el gabinete forman parte de un mismo proyecto lo encontramos, justo en el cambio de siglo, en Vic. Allí, la formación de una Biblioteca Pública en el Palacio Episcopal, vino acompañada de la instalación de un gabinete de "*curiosidades de historia natural o instrumentos convenientes para el estudio de Física y otras artes*"<sup>86</sup>.

## **2.5.- Longa noite de pedra en el patrimonio histórico eclesiástico**

El cambio simbólico que representó la Revolución Francesa en el campo de la educación y el patrimonio es uno de los acontecimientos más importantes de la historia social del momento. La evolución de los conceptos de nación y de derecho provocó un vuelco radical en la nueva concepción de los Estados y ello tuvo su eco en la "devolución"

---

<sup>84</sup> Un ejemplo de este tipo de colecciones ubicadas en monasterios es la de Kremsmünster en la que la representación del saber universal, a través de colecciones de ciencias, naturaleza y artefactos, se completaba con un tesoro artístico nada despreciable, en un museo creado entre 1748 y 1758. SCHLOSSER, J. von. *Las cámaras artísticas...*, Op. Cit., p. 143.

<sup>85</sup> BAZIN, G. *El tiempo de...* Op. Cit., p. 116.

<sup>86</sup> Ese era el deseo del obispo de Vic Sr. Francesc de Veyán i Mola según la carta que le remite al cabildo el 13 de noviembre de 1804. Su deseo se convirtió en realidad en los años siguientes, llegando a formar una colección natural que, con los años, se fue completando con obras de arte y antigüedades. ORDEIG I MATA, R. "Museos, col·leccions i exposicions en el Vic del secle XIX", en *Ausa*, XIV, 127, 1991, pp. 326-7.

al pueblo de los bienes que hasta ahora habían estado en manos de las clases minoritarias privilegiadas.

Se procedió a la nacionalización de los bienes de la Iglesia, la monarquía y la nobleza exiliada. El Estado laico desamortizó conventos y monasterios e incautó el patrimonio mueble eclesiástico que convirtió en bienes nacionales en espera de conservación y estudio. Y todo ello en un momento en el que el vandalismo se hacía incontrolado, la legislación mostraba un gran vacío y las arcas no estaban preparadas para asumir tan ingente cantidad de trabajo.

Ante un siglo tan claramente anticlerical, poco o nada podía hacer la Iglesia por la cultura y el desarrollo normal de la religiosidad dejando el protagonismo absoluto al Estado. El modelo francés centralizador y organizador de todas las parcelas de la vida se extendió con el imperio y se adaptó a los diferentes estados. Ahora, las iniciativas de corte educativo-cultural pasaban a manos oficiales, al igual que las nuevas instituciones creadas por ellos entre las que estaban los museos, como testimonios reales de las teorías políticas del momento. El museo se convierte en el nuevo templo “laico” del saber y de la historia. Evidentemente no encontraremos, por lo menos hasta finales de siglo, ejemplos de iniciativas eclesiásticas propias en relación con el patrimonio mueble e inmueble en España<sup>87</sup>, aunque sí es destacable la renovada actividad en el Vaticano que vuelve a poner en marcha la fundación de museos específicos en virtud de la intensa y prolífica actividad arqueológica de la ciudad<sup>88</sup>. Y ello, teniendo en cuenta el cruel saqueo a que se habían visto sometidos los Museos Vaticanos en los años finales del siglo XVIII por parte de las tropas francesas, que consideraron las estatuas antiguas como trofeos morales dignos de una entrada triunfal en su nueva residencia, el Museo de Louvre.

En España, ya desde principios del siglo XIX, la Guerra de la Independencia había traído consigo la destrucción y la rapiña de gran parte del tesoro artístico que fue expoliado del país de forma masiva y vendido, en muchos casos, para hacer frente a los gastos económicos de la guerra que sumían al erario público en una situación casi

---

<sup>87</sup> Una excepción podemos encontrar en la iniciativa del canónigo de la Colegiata de Santa Ana de Barcelona (don Ramón Iglesias) que, tras recorrer España e Italia, llegó a formar una importante colección de 200 pinturas que, en 1815 decide depositar en el Monasterio de Montserrat *“donde han de colocarse en una galería que se construirá al intento y a donde podrán acudir los profesores y aficionados...”*. Dato publicado por Antonio Elías de Molins y recogido por LÓPEZ PELÁEZ, A. “Museos Diocesanos. Discurso en la inauguración del de Tarragona por el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo Dr. don Antolín López Peláez”, en *Boletín Arqueológico* (Tarragona), época II, nº 12, mayo-agosto de 1916, p. 44.

<sup>88</sup> Los protagonistas más importantes hasta la llegada de León XIII serán el papa Pío VII (1800-1823) fundador de los Museos Chiaramonti y Egipto, y creador de la Pontificia Comisión de Arqueología Sagrada en 1816 para la asignación de las excavaciones y conservación de los monumentos antiguos; Gregorio XVI (1834-1846) responsable del Museo Gregoriano-etrusco en 1837, creado para acoger las obras salidas de las excavaciones de la Etruria sur, y del Museo Gregoriano profano en 1844; su sucesor Pío IX (1846-1878) será el encargado de crear en 1854 el Museo Pío Cristiano en el Palacio Lateranense para acoger las obras de la antigüedad salidas de las excavaciones de las catacumbas, además de haber invertido grandes cantidades de dinero en la compra de piezas y haber dado protección al gran arqueólogo vaticano, J. B. de Rossi.

dramática<sup>89</sup>. El proceso desamortizador iniciado en los años 30 acabó por sentenciar el resto de lo que quedaba mediante la venta pública de los bienes raíces de las comunidades religiosas, la extinción general de conventos de ambos sexos<sup>90</sup> y los sucesivos derribos de algunos edificios en la segunda mitad del siglo, para dar lugar a la nueva ciudad burguesa de ensanches y avenidas que dejaba atrás las murallas y los trazados de las ciudades medievales. Como en muchos otros países, los objetos de arte confiscados acabaron formando importantes depósitos en antiguos monasterios que, con el tiempo, serían transformados en futuros museos públicos.

Sin embargo, se puede rastrear en alguno de los decretos desamortizadores las primeras preocupaciones por salvar para provecho público ciertos objetos de valor artístico, como ocurre en el D. 8 marzo de 1836 donde se aclaraban algunos términos del proceso de enajenación y se decía que los objetos propios del culto podían destinarse a las parroquias más pobres, pero que los objetos de ciencia y de arte “se conservarían cuidadosamente en Museos y Academias”<sup>91</sup>, lo que indica la intención educativa, cultural y museal de la legislación, aunque desde el punto de vista práctico tuviera poco efecto.

La situación de crisis que sufren las manifestaciones artísticas<sup>92</sup> se trató de subsanar teóricamente con la creación de las Comisiones Científicas y Artísticas Provinciales. Sin embargo, esta iniciativa no fue más que el preludeo de un proyecto más ambicioso y duradero (aunque con un éxito más que relativo): las Comisiones Provinciales

<sup>89</sup> Además de lo expoliado y robado, la Iglesia hacía frente a los gastos de la guerra con los objetos de valor que todavía poseía. Sobre lo que ocurría en la zona catalana de Tarragona tenemos la siguiente imagen: “Desde el comienzo de la guerra, en los primeros meses del año 1808, hasta la toma de Tarragona a últimos de junio de 1811, las corporaciones religiosas, y a su frente el Prelado y Cabildo, sacrificaron imágenes, joyas y otros objetos de plata y oro destinados al culto para la fabricación de monedas con que pudieran ser atendidas las necesidades del ejército” de la obra *La catedral de Tarragona* del Sr. Morera, citado por LÓPEZ PELÁEZ, A. “Museos Diocesanos. Discurso en la inauguración...”, Op. Cit., p. 64 (nº 8, marzo-abril de 1915).

<sup>90</sup> R. D. 25 julio de 1835 (supresión de conventos y monasterios de menos de 12 miembros), R. D. 19 febrero 1836 (se declaraban en venta todos los bienes raíces de cualquier clase de las comunidades religiosas extinguidas), Ley 22 Julio 1837 (sobre la extinción general de conventos de ambos sexos), Ley 2 septiembre 1841 (nacionalización de todos los bienes del clero secular de cualquier clase exceptuando los edificios, los ornamentos y los objetos artísticos).

<sup>91</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. “Problemática de la desamortización en el arte español”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, 1978, p.19.

<sup>92</sup> “La penuria del Tesoro obligó por estas fechas a utilizar las alhajas de las iglesias, y su venta la aprobaron las Cortes el 5 de Septiembre [de 1837] 83 votos contra 45. Por otra parte, se cometieron abusos en el mobiliario de los conventos que siendo ya patrimonio de la Nación, lo fue de particulares, ya apropiándose los unos, ya vendiéndose a otros, hasta que tuvo el Gobierno que prohibir la escandalosa extracción que se hacía para el extranjero de riquísimos cuadros robados y vendidos a vil precio”, así describe la situación A. PIRALA en *La Guerra Carlista*, I, Madrid, 1895, p. 405, tomado de MUTIOLA POZA, J. M<sup>a</sup>. *La Desamortización eclesiástica en Navarra*, Publicación de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1972, pp. 91-92, nota 149. Otro testimonio de la situación lo recoge José M<sup>a</sup> ANTEQUERA en *La desamortización eclesiástica considerada en sus diferentes aspectos y relaciones*, Madrid, 1885, p.451 de un arquitecto al decir “Yo he visto, con vergüenza y espanto servir de pesebre á un ganado pilas bautismales de mérito inmenso y de antigüedad notable. Yo he visto anidar gallinas en afiligranado santuario del siglo XIV. Yo he visto notabilísimos cuadros italianos y españoles formando cerramientos de ventanas en pobres pajares, ó cubrir el defecto de tapias en corrales de aldea; y, finalmente, he visto servir para tapar pucheros de arrope las arrancadas hojas de breviarios y libros de horas del siglo XII”.

de Monumentos Históricos y Artístico<sup>93</sup>, bajo cuya responsabilidad quedaba la apertura de los nuevos museos provinciales.

La segunda mitad del siglo XIX mostró una nueva preocupación por la situación del patrimonio histórico y, si bien en la práctica las cosas no mejoraron excesivamente, en la teoría se observó un cambio hacia una mayor protección con la promulgación sucesiva de reales órdenes y decretos que pretendían controlar el expolio generado tras las desamortizaciones de los bienes eclesiásticos<sup>94</sup>. Toda esta labor legislativa es sólo un ejemplo del espíritu de control que pretendía ejercer el Estado sobre un campo demasiado amplio y olvidado hasta entonces. Si bien la legislación de estos años mostraba un creciente interés por el tema patrimonial, lo cierto es que las razones políticas tuvieron un mayor peso y, quizá por eso, se prestó menos atención a los elementos necesarios para llevar a la práctica esas disposiciones. Un ejemplo de la importancia política de los acuerdos de esos años fue el Concordato de 16 marzo de 1851 entre España y la Santa Sede<sup>95</sup>, que ponía sobre la mesa el apoyo de Pío IX a la política de Isabel II.

El revuelto panorama político y la definitiva revolución “Gloriosa” de septiembre de 1868, que terminaría con el reinado de Isabel II, llenó al país de nuevos aires liberales, progresistas e intelectuales como consecuencia del descrédito y el desgaste en que había caído el gobierno de la reina. La revolución burguesa, favorecida por la masa, trajo consigo una política de “revancha” hacia los estamentos religiosos<sup>96</sup> que se tradujo en las disposiciones incautadoras de 1869 (D. 1 de enero y O. 18 de enero). Los objetos susceptibles de ser incautados se incluían dentro de la clasificación de libros impresos o manuscritos, códices, documentos, láminas, sellos, monedas, medallas, y cualquier objeto

---

<sup>93</sup> R. O. 13 junio 1844 para la Creación de las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos Provinciales. A esta orden se unió la iniciativa del Gobierno de los moderados de terminar con las ventas de los bienes de la Iglesia por el D. 26 julio de 1844.

<sup>94</sup> En R. D. 11 Abril 1845 se establecía la suspensión de la venta de edificios-conventos de comunidades religiosas suprimidas; en R. O. 4 mayo de 1850 se prohibían obras en edificios públicos sin previa consulta a la Comisión Provincial de Monumentos; y, el 9 Septiembre de 1857 se establecía la Ley de Instrucción Pública cuya Sección II, capítulo IV se reservaba a las Academias, Bibliotecas, Archivos y Museos (los museos pasaban a ser un elemento más en la organización de la enseñanza con un claro objetivo docente); R. O. 10 abril de 1866 por la que se ordena que el clero no disponga de los objetos artísticos o arqueológicos que existan o sean descubiertos en las iglesias sin previo aviso a las Academias de Bellas Artes o a la Comisión Provincial correspondiente.

<sup>95</sup> B. O. A. S., año 3, nº 69, sábado 30 enero de 1864, pp. 33-72.

<sup>96</sup> “En antiguos y derruidos monasterios, alejados de todo centro de actividad y aun de toda población, en ciudades de escaso vecindario, en las iglesias y catedrales existen en España riquezas materiales de enseñanza y estudio, obras de inteligencia de todos los siglos, valores cuantiosos representados por los libros, los códices y los instrumentos científicos; obras de destreza y de consumada experiencia representadas por la infinita variedad de objetos labrados para las necesidades de la vida humana, algunos de los cuales protestan por su uso del sitio en que se conservan estérilmente, del mismo modo que el avaro conserva su riqueza ocultándola á toda mirada y apartándola de todo útil movimiento. Allí están expuestas á todos los peligros y contingencias del aislamiento; al fuego del cielo y al robo á mano armada; á las incautaciones y á la estafa; á la destructora obra del tiempo y del abandono, tal vez más temible”. Decreto 1 Enero 1869, *Gaceta de Madrid*, nº 26, año CCVIII, martes, 26 febrero de 1869.

artístico o arqueológico que sirviera para enriquecer las bibliotecas y museos públicos, exceptuando aquellos objetos de aplicación real en el culto<sup>97</sup>.

El proceso expropiador de 1869 demostraba, de nuevo, la debilidad de la situación política y la delicada posición de la Iglesia ante cualquier movimiento revolucionario de carácter liberal. El resultado de esta nueva nacionalización en catedrales, monasterios y órdenes militares de las diócesis gallegas fue un tanto decepcionante en la medida en que, los comisionados responsables de las mismas, se encontraron con un panorama de desolación donde apenas se detectaron objetos de artes y ciencias de mérito y donde la documentación y libros de interés ya habían desaparecido en procesos anteriores<sup>98</sup>.

El estado de deterioro y abandono al que se había llegado a finales de la centuria en lo relativo al patrimonio de la Iglesia provocó la aparición de medidas que trataron de controlar el saqueo, el abandono, la venta ilegal y la exportación de obras de arte, tanto por parte del Estado como por parte de las diferentes diócesis españolas que, a través de sus obispos, intentaban concienciar a la población sobre la importancia de los bienes históricos. Mientras el Estado centraba su atención en el campo de la restauración arquitectónica, la Iglesia lo hacía en las advertencias, a través de sus Boletines Oficiales, sobre los robos sacrílegos, las medidas de seguridad en las iglesias, el valor de los objetos litúrgicos, la información a los párrocos de los peligros del patrimonio artístico, los límites de las enajenaciones de los objetos de la Iglesia y las advertencias ante los compradores de arte y los anticuarios extranjeros<sup>99</sup>. El antiguo coleccionismo religioso había desaparecido para concentrarse en manos de civiles favorecidos por los bajos precios del mercado y la cantidad de obra en circulación. Paralelamente, los Boletines de

<sup>97</sup> O. 18 enero de 1869, *Gaceta de Madrid*, nº 26, año CCVIII, martes 26 febrero de 1869. Artículo 10º.

<sup>98</sup> A. G. A. Fondo Educación, IDD 31, caja 6814. Acta de incautación de la Catedral de Santiago de Compostela, "...Seguidamente se pasó á la Biblioteca, que viene á ser una pieza que comunica á la sala de Sesiones y el Sr. Alcalde en nombre de la Nacion tomó posesion de la librería que se encuentra colocada en un estante de la pared de la repetida pieza, recogiendo de pode del Sr. Dean las dos llaves correspondientes á la estantería y colocando sobre las cerraduras de la misma el numero de sellos necesarios (...) Apesar de los reconocimientos que con la mayor escrupulosidad se han practicado, ningun objeto artístico ni arqueológico se encontró, que sirva para enriquecer las bibliotecas, archivos ó museos Nacionales...". A. G. A., Fondo Educación, IDD 31, caja 6815. Acta de incautación de la catedral de Lugo, 25 enero de 1869 "...que el Cabildo é Iglesia de Lugo no tiene objetos de Arte, Ciencias y Letras y demás que se mencionan en dicha circular, asi porque en el incendio de su archivo ocurrido el año de mil quinientos cuarenta y nueve perecieron muchos de ellos; como porque la Autoridad Civil se inca utó y estrajo de aquel todos los documentos y papeles de utilidad que contenia en las épocas de mil ochocientos cuarenta y uno y mil ochocientos cincuenta y cinco. En cuanto a pinturas, que si bien tenia las retratos de dos individuos que biena sido de aquella Corporación uno del Exmo Señor D. Manuel Fernandez Varela Comisario General de Cruzada y otro del Exmo Sr. D. Agusti Lorenzo Varela Obispo de Lugo, no eran de ningun mérito artístico segun los inteligentes y peritos en la materia. En cuanto á preciosidades de alhajas, esta Santa Iglesia solo tenia las indispensables para el Culto, por cuanto en mil ochocientos nueve habia sido saqueada por los Franceses que estragaron de ella cerca de mil quinientas libras de plata labrada...".

<sup>99</sup> Un ejemplo de los engaños a los que se sometía a los párrocos es el caso ocurrido en el arzobispado de Santiago de Compostela sobre "un vecino que recorre las parroquias rurales y recoge objetos de culto y vasos sagrados para componerlos ó dorarlos. Como en varios casos la persona no devolvió los objetos que le entregaron, se advierte a los curas encargados de Iglesias que entreguen a persona de confianza los objetos de valor cuando necesiten restaurarse, pues a los párrocos se les hará responsable de cualquier falta que hubiera en las alhajas... a excepción de casos de violencia, incendios, etc." B. O. A. S., año XXXII, nº 1313, 20 febrero de 1893, pp. 87-8.

los obispados se llenaron, por estos años, de cartas llegadas de la Santa Sede, de las redactadas por el Nuncio Apostólico, de las declaraciones conjuntas del episcopado español y de las manifestaciones particulares de cada obispo, sobre el patrimonio histórico-artístico de sus diócesis. Sería interminable hacer una compilación de ellas, estando casi todas relacionadas con las medidas de precaución que debían adoptar los párrocos y encargados de iglesias con los bienes custodiados dentro<sup>100</sup>.

La consecuencia de este continuo movimiento de bienes eclesiásticos fue la pérdida de una parte importante del patrimonio heredado, que la Iglesia quería recuperar siguiendo la tendencia oficial y privada de formación de museos, con la creación de los suyos propios a partir de los objetos que se habían salvado después de los convulsos años vividos. A finales de siglo se manifestó un impulso en el papel de la Iglesia dentro del mundo moderno liderado por León XIII (1878-1903) que, junto con la aparición de religiosos interesados en la arqueología y la historia<sup>101</sup>, va a poner en marcha un período de renacimiento del espíritu católico y sus manifestaciones. Por primera vez en España los tesoros de las diócesis se abren al público y abandonan las sacristías. Este movimiento, iniciado en la zona catalana, se irá extendiendo, lentamente, al resto de la Península hasta bien entrado el siglo XX en que la generalización de este tipo de museos se hace habitual.

Dentro del área catalana (de la que hablaremos más ampliamente en el capítulo dedicado a los elementos de base en la creación de los museos eclesiásticos en España) comienzan a aparecer una serie de principios que serían el caldo de cultivo de un renacimiento cultural que también fue posible dentro de la Iglesia católica. Abandonadas

<sup>100</sup> Del *B. E. O. M.* tomamos un ejemplo en la carta remitida por el obispo el 23 noviembre de 1882, y publicada ese mismo día sobre la atención a los que se hacen pasar por artistas o comerciantes: *"Ha llegado á nuestra noticia que por varios puntos de la Diócesis se han presentado, en ciertas ocasiones varios sujetos que bien a título de artistas bien á título de comerciantes pretenden de los R. R. Párrocos y demas encargados de la cura de almas la composición de objetos de plata y oro de sus Iglesias ó el cambio por otros de metal blanco ó amarillo.*

*Grave es el perjuicio que con estas composiciones y cambios sufre indudablemente la Iglesia por mas que parezcan muy arregladas aquellas y económica la adquisicion de dicho metal, vista la hermosa presencia y luciente brillo que por de pronto aparenta y luego desaparece, muy especialmente en Iglesias húmedas como por lo general son las de las aldeas. En consecuencia, y de conformidad con lo que disponen los SS. Cánones principalmente la Constitucion de Paulo II Ambiciosi cupiditati promulgada en 1468, venimos en acordar y acordamos.*

*1º Que á lo sucesivo no podrán los RR. Párrocos ni los demas encargados de la cura de almas vender ni permutar objeto alguno de oro ó plata de sus Iglesias sin nuestra licencia in scriptis, debiendo manifestar al tiempo de solicitarla, si el objeto cuyo dominio se quiere transmitir es de mérito artístico, y la época á que pertenece, para lo cual consultarán previamente á persona inteligente y de su confianza (...)"*

<sup>101</sup> En el caso catalán, los personajes eclesiásticos dedicados al estudio de la historia y la arqueología han sido tratados por Xavier BARRAL I ALTET en su obra *"Els eclesiàstics arqueòlegs a Catalunya"*, en *Thesaurus, L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, Op. Cit. Junto a ellos se encontraban un nutrido grupo de religiosos dedicados a otros campos de la cultura como la literatura o el folklore. En el caso gallego, algunos de los paradigmas más destacados fueron, sin duda, don Antonio López Ferreiro, cuya figura se tratará más detenidamente en sucesivos capítulos, y don Antolín López Peláez, que inauguraría el Museo Diocesano de Tarragona, don Eladio Oviedo Arce, profesor de Arqueología Sagrada en el Seminario Compostelano o Don Manuel Sánchez Arteaga (arcediano de la Catedral de Ourense y uno de los miembros fundadores de la Comisión Provincial de Monumentos de la provincia que llevó a cabo una labor coleccionista destacada.



las luchas internas de orden religioso, la aparición de clérigos preocupados por la conservación de la cultura y por el panorama político coincidió con el movimiento romántico de la *Renaixença* catalana y provocó que una parte importante del clero se adhiriera a una nueva actitud conocida bajo la denominación de regionalismo conservador<sup>102</sup>. La importancia que tuvo el obispo de Vic don Josep Morgades en estos años, a nivel político, social y religioso, fue decisiva, no sólo en la fundación del primer Museo Episcopal, en 1891, sino también en su efecto directo sobre la formación de los museos de Lleida (1893) y Solsona (1896), que podemos considerar consecuencias del primero.

Estos nacientes museos diocesanos bebían de los principios teóricos de la museología decimonónica establecida hasta entonces en los museos arqueológicos y etnográficos, es decir, ser un lugar de instrucción (en este caso, de la historia de Cataluña) con una función básicamente educativa partiendo de las colecciones instaladas, de forma abigarrada, por todo el espacio del museo. También es cierto que su creación contribuyó a rescatar obras que, de otro modo, se hubieran perdido, pero el fin principal no era ese. Y ello lo confirma el discurso del propio Morgades en la inauguración de su museo cuando dice “... *No ha sido principalmente la curiosidad del coleccionista, ni el entusiasmo por el arte lo que me decidió á formar este Museo Diocesano, compuesto en su mayor parte de objetos arrinconados del Obispado, sinó el amor á la Iglesia, en la cual pienso y á la cual amo aún durmiendo, á fin de que se vea al visitarlo que en todo tiempo ha sido la gran protectora de la ciencia, de la industria y del arte, y la única que ha sabido inspirar el espíritu y sentimientos que enaltecen y subliman al hombre (...) Conserva, noble Ausona, este tesoro y auméntalo; y así como testimonio de tu abolengo ilustre será este Museo resorte de sana ilustración y verdadero progreso*”<sup>103</sup>.

Si a todo ello le añadimos que ya entonces los Seminarios Conciliares incluían en sus planes de estudio la asignatura de Arqueología Sagrada para la instrucción de los futuros párrocos en la historia y el arte; la institucionalización de la Cátedra de Arqueología Sagrada a manos de esos eclesiásticos-arqueólogos; la celebración de los primeros Congresos y Exposiciones Eucarísticas nacionales e internacionales; y los continuos peligros a los que se veía sometido el patrimonio disperso por parroquias, ermitas, iglesias y monasterios abandonados, es evidente que el momento no podía ser el más apropiado para la formación oficial de los primeros museos diocesanos en nuestro país. El coleccionismo, hasta ahora caracterizado de forma particular en los conjuntos

<sup>102</sup> Una postura que rechazaba el liberalismo laico- burgués de la sociedad modernista de la misma manera que el integrismo carlista. BOSCH I BALLBONA, J. “Els museus de l'Església. Els orígens (i un epíleg)”, en *Serra d'Or*, abril 1996, nº 436, p. 84. BONET I BALTÀ, J., MANENT, A. y MARTÍ, C. “Contribució de l'Església a la conformació de la nacionalitat catalana als segles XIX i XX”, en *Qüestions de vida cristiana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, nº 109, 1981, pp. 37-42.

<sup>103</sup> B. O. E. O. V., año 37, nº 1033, miércoles 15 de julio 1891, p. 325.

---

privados de obispos y eclesiásticos de primera fila, pierden protagonismo y desaparecen para dar paso a la nueva actitud coleccionista de los obispos de los siglos XIX y XX, la de atesorar “para el museo diocesano”.

### **2.6.- “Creced y multiplicaos”. El siglo de la diversidad.**

El pasado siglo XX ha sido el escenario de la reflexión, discusión y crítica del planteamiento teórico del museo de cara a su maduración. Ésta se fue desarrollando hasta la actualidad, en que el museo, como tal, se ha visto acompañado por nuevas fórmulas de conservación y exposición del patrimonio más dinámicas, diversificadas y multidisciplinarias.

El museo decimonónico comenzó a ser el centro de la crítica a partir de los años 20, en relación a su papel como institución cultural convertido en un heterogéneo y confuso almacén muerto, con objetos de los que difícilmente se podía aprender. Paralelamente a la vertiente oficial de las políticas estatales, intelectuales y personas del mundo de la cultura inician una discusión teórica en torno al museo que favorecerá su renovación tras la Segunda Guerra Mundial y la creación de los organismos oficiales a nivel internacional, como la Oficina Internacional de Museos (precedente del *International Council of Museums*). La celebración de reuniones, congresos y conferencias, y la publicación de revistas especializadas sobre los nuevos planteamientos resultaron buenos métodos para la difusión internacional de las nuevas pautas museológicas<sup>104</sup>.

De todos modos, independientemente del movimiento intelectual en el plano teórico, el desfase entre los nuevos planteamientos propuestos y el estado de los museos tardaría mucho en compensarse. El museo legal y el real necesitaron un largo paréntesis para perder sus diferencias, y mucho más en el caso de los museos eclesiásticos.

Desde las primeras actuaciones en la formación de los museos diocesanos en las diócesis catalanas y su repercusión, con mayor o menor éxito, en otras sedes eclesiásticas del Estado, la situación no había variado notablemente en el panorama museístico religioso. Apenas unos cuantos museos, mayoritariamente diocesanos, se encontraban en funcionamiento, aunque con graves dificultades y con más voluntad, por parte de sus cuidadores, que medios. Las corrientes museológicas procedentes de los museos provinciales de arqueología y bellas artes, allí donde se habían formado, probablemente ayudaron a concienciar a muchos religiosos en la necesidad de conservar y mostrar aunque los resultados tuvieran más una apariencia de museos del XIX que de museos nacidos de las nuevas corrientes teóricas europeas.

---

<sup>104</sup> En el plano nacional no debemos olvidar la importancia de la Conferencia Internacional de Museos (organizada por la Oficina Internacional de Museos) celebrada en Madrid en 1934 cuyos resultados fueron publicados poco tiempo después.

En Galicia no se había creado aún ningún museo de titularidad eclesiástica, a pesar de los primeros intentos frustrados del cardenal Payá y Rico en la centuria anterior de formar el primer museo diocesano de Galicia en Santiago. Así que, en 1917, ostentará este privilegio el de la sede lucense al convertirse en el primer museo diocesano en territorio gallego. Poco tiempo después, en la década de los años 20, el rector de los padres Escolapios, instalados en el desamortizado Monasterio de Celanova, decide la creación de un pequeño museo en la sacristía con el conjunto de reliquias y objetos artísticos que habían sobrevivido a años de expolio y excomunión. El siguiente eslabón de la cadena fue el Museo Catedralicio de Santiago de Compostela, en 1930, generado a partir de las obras olvidadas en el claustro de San Clemente tras la Exposición Regional de 1909 a cargo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, y las piezas recogidas por la catedral. En cualquiera de los casos, y a pesar de representar tipologías diferentes (parroquial, diocesano y catedralicio), el fondo de las colecciones nos remite a museos de características diocesanas, es decir, todos estos ejemplos recogen piezas de diferentes lugares que los estrictamente adjudicados a su especificidad. Y ello, probablemente porque entonces la estructura museística no estaba todavía definida y se habían convertido en los únicos interesados con suficiente capacidad de actuación para hacerlo realidad.

En el plano legal (del que nos ocuparemos más detenidamente en un capítulo específico) la normativa hasta ahora escasa, contradictoria e ineficaz, comienza a multiplicarse para dar cobertura a múltiples aspectos hasta ahora sin una base jurídica. Esta legislación abarcaba la reglamentación de los museos arqueológicos, la redacción de inventarios de los monumentos históricos, las declaraciones de Monumento Nacional, el reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos, la enajenación de objetos artísticos, entre otras muchas cuestiones, hasta llegar a la Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1933.

En el plano religioso, esta normativa se multiplica en la misma promoción y, frente a los anuncios y advertencias preventivas de los años anteriores, comenzamos a ver una reglamentación más estricta y específica en relación con los museos y la conservación patrimonial<sup>105</sup>. De todas ellas destacamos el R. D. del Ministerio de Gracia y Justicia de 9 de enero de 1923 sobre la enajenación de objetos artísticos que, independientemente de su origen civil, dedica una parte importante de su articulado al patrimonio religioso y a la formación de los museos diocesanos en su artículo séptimo al decir "*El Gobierno fomentará la creación de Museos diocesanos para la mayor conservación y custodia de*

---

<sup>105</sup> Circulares de la nunciatura apostólica (a cargo del Nuncio Monseñor Ragonesi y del Nuncio Monseñor Federico Tedeschini) a los Excmo. Sres. Cardenales y a los Excmo. Sres. Arzobispos y obispos de España de 21 de junio de 1914 y de 7 de julio de 1922 sobre la conservación del patrimonio histórico y artístico de la Iglesia, *Compilación legislativa del Tesoro Artístico Nacional*, Ministerio de Instrucción Pública, Madrid, 1931.

las riquezas artísticas, históricas o arqueológicas de cada Diócesis". Este movimiento normativo en España venía siguiendo la tendencia iniciada en Italia en la formalización de los nuevos museos y la gestión del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia con textos como la Circular de la Secretaría de Estado de Su Santidad a los Reverendísimos Ordinarios de Italia en 1º de Septiembre "para la tutela e incremento del arte sagrado"<sup>106</sup>.

En el campo específico de la Santa Sede en este principio de siglo, en 1910, bajo el pontificado de San Pío X (1903-1914), tiene lugar la ampliación del Museo Cristiano de Pío IX con el Museo Lapidario Hebreo, formado con 137 inscripciones procedentes de antiguos cementerios judíos de Roma<sup>107</sup>.

En Italia, tras el paso de León XIII, será Pío XI el prelado más preocupado por la codificación y organización del tema patrimonial y museístico que se hacía cada vez mayor. Este Papa se ocupó varias veces del Arte Sacro, desde la inauguración de la Pinacoteca Vaticana, el 28 de octubre de 1932<sup>108</sup>, hasta la formación de la Comisión Central para el Arte Sacro bajo la presidencia del Cardenal Ildefonso Schuster con la doble finalidad de velar por los monumentos antiguos y vigilar las obras nuevas. Su labor también se extendió a la creación de comisiones diocesanas de arte sacro por todas las diócesis italianas, en la celebración de congresos anuales de obispos, sacerdotes y artistas para hablar sobre esta materia<sup>109</sup>, y el impulso a los estudios de Arqueología Sagrada en los Seminarios.

Uno de los ejemplos más claros en España de las consecuencias de las disposiciones salidas de Italia fue la proliferación de exposiciones de arte sacro que se celebraron a partir de los años 30 (y mucho más a partir del fin de la guerra civil y el establecimiento del régimen de Franco). Exposiciones que, además de responder a los planteamientos teóricos de la conservación y difusión patrimonial, tenían un fuerte contenido político. Fue el caso de la Exposición Internacional de Arte Sagrado celebrada en Vitoria<sup>110</sup> en 1939, con la bendición del Papa, cuyas conclusiones, publicadas ese

---

<sup>106</sup> FERRANDO ROIG, J. *Normativa eclesiástica sobre Arte Sagrado*, Montaner y Simon, S. A., Barcelona, 1940, pp. 153 y ss.

<sup>107</sup> Los Museos Gregoriano Profano, Pío Cristiano y Lapidario Hebraico, fueron transferidas, por voluntad de Juan XXIII (1958-1963) desde el Palacio de Lateranense a un nuevo edificio construido expresamente en el Vaticano. En 1970 estas colecciones fueron abiertas otra vez al público.

<sup>108</sup> "*Sermo Occasionem nactus dedicationis novae Pinacothecae Vaticanae, die XXVII Oct. MDCCCCXXXII...*", en *Acta Apostolicae Sedis*, vol. XXIV, nº 11, 3 noviembre 1932, pp. 355-357. El 27 de octubre de 1932 se inauguraba la nueva Pinacoteca Vaticana en el edificio expresamente construido por el arquitecto Luca Beltrami según los deseos y las directrices de Pío XI. Se daba por resuelta la vieja cuestión concerniente a la exposición de las pinturas que, a falta de una sede adecuada, habían sido trasladadas continuamente dentro de los Palacios Apostólicos. La idea de una Pinacoteca, considerada en sentido moderno como exposición abierta al público, surgió en 1817 tras la caída de Napoleón y la consiguiente restitución a la Iglesia de gran parte de las obras de su pertenencia. Actualmente la colección consta de 460 cuadros distribuidos en 18 salas.

<sup>109</sup> FERRANDO ROIG, J. *Normativa eclesiástica...*, Op. Cit., p. 13.

<sup>110</sup> Se trataba de una exposición, organizada por la Jefatura de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, de objetos litúrgicos actuales que pretendían mostrar el arte más adecuado para la dotación de templos destruidos antes y durante la Guerra Civil. "*La Exposición ha de abrirse en Vitoria, ciudadela de*

---

mismo año, se centraban en la constitución de Comisiones Central y Diocesanas de Arte Sacro, desarrollo de cursos, conferencias y exposiciones sobre el tema, la publicación anual de una revista de arte sacro, y la inclusión en los programas de enseñanzas de clases sobre la liturgia, la música sacra y lo necesario para la formación de los nuevos artistas que han de crear los objetos religiosos y los templos.

Tras la Guerra Civil española, la tendencia catolicista se impuso como uno de los puntales del nuevo orden político, lo que favoreció la generalización del espíritu religioso en la sociedad civil y la proliferación de actos y manifestaciones de índole católica: exposiciones de arte sacro antiguo y moderno, comisiones de valoración de arte sacro, introducción de los valores religiosos en la vida cotidiana y la educación, celebración de las festividades religiosas con gran pompa o vuelta a la tradicional devoción de las reliquias.

Y todo ello en un período enmarcado por el trasfondo del final de la posguerra y el descontrol al que se vio sometido el patrimonio artístico de la Iglesia. Y es que, a pesar del interés creciente por la conservación, lo cierto es que la falta total de medios económicos y humanos había llevado a un abandono de la mayor parte de las parroquias. La falta de seguridad en las iglesias de los pueblos, el abandono de éstos en favor de la ciudad, la despoblación del campo, y las necesidades apremiantes de muchas parroquias por mejorar su situación, llevó a la venta de sus obras a coleccionistas, marchantes y anticuarios que se aprovecharon de una situación inmejorable que se alargó en el tiempo hasta los años 70.

De nuevo el coleccionismo artístico de arte sacro quedaba en manos de personas ajenas a la Iglesia y el único modo en que pudo reaccionar ésta fue con el impulso a los museos diocesanos, allí donde no se habían formado aún, y por parte de los párrocos más concienciados con la creación de pequeños museos parroquiales que garantizaran una “protección” contra el robo y la dispersión de los objetos parroquiales hacia el museo diocesano. Entre los factores que favorecieron la creación de estos museos también se encontraron la firma del Concordato con la Santa Sede en 1953, en la que se creaba una comisión para la vigilancia y conservación de las obras de la Iglesia, el ambiente católico de exaltación de la educación cristiana y sus vías, las nuevas directrices salidas del Concilio Vaticano II y las posibilidades de evangelización que ofrecían los museos religiosos.

---

*lealtad y tradición de la España cántabra. Y se ha previsto, para su apertura, el Tiempo Pascual del presente Tercer Año Triunfal*”. Junto con la exposición se organizaron actos paralelos como la Semana de Música Sacra, la Semana de Arte Sacro, Conferencias sobre formación litúrgica, y sesiones de teatro y cine. *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, Ministerio de Educación Nacional, Jefatura Nacional de Bellas Artes, Vitoria, mayo-julio 1939.

---

El final del proceso evolutivo de los museos eclesiásticos y del coleccionismo religioso termina en nuestros días con un importante esfuerzo de la Iglesia en la mejora de sus equipamientos museológicos y el establecimiento de convenios con los diferentes niveles de la administración pública para llevar a cabo proyectos museológicos de calidad y con voluntad de servicio al público, católico o no.



**CAP.3 LEGISLACIÓN SOBRE PATRIMONIO.  
DE LA SANTA SEDE A LAS DIÓCESIS.**

---

# LEGISLACIÓN SOBRE PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO EN GENERAL Y ECLESIAÍSTICO EN PARTICULAR. DE LA SANTA SEDE A LAS DIÓCESIS

## 3.1.- INTRODUCCIÓN

En este capítulo dedicado a la normativa pasada y presente sobre patrimonio histórico-artístico, en el que se integran los museos eclesiásticos y los objetos que los pueblan, hemos querido hacer un recorrido por la legislación más importante relativa a este tema, desde la primera mitad del siglo XIX hasta el final del siglo XX. No se trata de una recopilación exhaustiva de toda la legislación patrimonial que, por otra parte, sería ampliamente más compleja, sino que se ha seleccionado en virtud de tres criterios básicos:

- Normas civiles que afectan al patrimonio eclesiástico.
- Normas de la Iglesia Católica sobre su propio patrimonio histórico.
- Legislación concordada entre la Iglesia y los diferentes poderes de la Administración civil.

Del mismo modo, hemos restringido el campo legislativo a aquellas normas específicamente dedicadas al patrimonio mueble y la formación de museos de la Iglesia. Hemos dejado fuera, pues, todo el tema arquitectónico, monumental y arqueológico que, aunque relacionado muchas veces con los museos, necesitaría de un estudio más amplio. La decisión de recoger principalmente la legislación del patrimonio mueble nos ha parecido la más adecuada, por ser estos objetos lo que fueron poblando los museos y los que originaron el debate sobre la idoneidad de su traslado de la iglesia al museo. Además, su condición de objetos muebles los hicieron objetivo de una gran movilidad, tanto dentro de los círculos de la Iglesia como en manos de coleccionistas, anticuarios y ladrones. La evolución en el razonamiento de creación de museos eclesiásticos viene, precisamente, de la mano de un deseo de conservar en lugar seguro los objetos que ya no se utilizaban en la liturgia o que no contaban con las medidas de seguridad correspondientes.

En esta selección legislativa nos hemos fijado, sobre todo, en aquellos artículos que más concretamente tratan el tema, de los que presentamos su transcripción. De todos modos, consideramos que, ante la imposibilidad de copiar todo el articulado, sería recomendable su consulta completa para entender el espíritu de cada una de las leyes y normas.

Si en el ámbito civil la legislación es más o menos abundante en lo que se refiere al patrimonio religioso mueble desde mediados del siglo XIX, en el campo de la Iglesia



son vagas e inconcretas las referencias a su patrimonio artístico e histórico como tal hasta fechas recientes. Ni siquiera en su base jurídica de ordenación, el Código de Derecho Canónico, se menciona de una forma directa y clara (siendo denominados los bienes que lo integran como "*res pretiosae*"), y los temas relacionados con él se reducen a los problemas de la conservación y enajenación. En general, la legislación de cumplimiento obligatorio en estas cuestiones es escasa y viene acompañada más bien por circulares y cartas que van cubriendo un hueco no específicamente tratado a niveles legislativos mayores. En estas circulares se menciona ya este patrimonio eclesiástico, que también lo es cultural, y por tanto objeto de disfrute y conocimiento. Cada vez de una forma más concreta se redactaron, desde Roma, Madrid y las propias diócesis, normativas sobre el patrimonio y los museos eclesiásticos, aunque su cumplimiento estuvo muy lejos del papel.

Las normas recogidas también dedican su articulado a la creación de órganos e instituciones específicamente dedicadas al patrimonio de la Iglesia. Siguiendo la "moda" del campo civil, en un principio adquieren nombres en los que las referencias al arte y la historia son básicos para su identificación, pasando finalmente a adoptar una terminología más genérica sobre patrimonio cultural y bienes culturales (es el caso de la Comisión Pontificia para el Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia que acabó denominándose Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia). A pesar de que estos nuevos organismos se crearon para ocuparse de todo el patrimonio artístico, bibliográfico y archivístico de la Iglesia, los incluimos en este trabajo por ser una de sus atenciones el mundo de los museos eclesiásticos en sus diferentes tipologías. Cada una de estas instituciones, desde la administración vaticana hasta la organización diocesana, ha ido creando comisiones y organizaciones internas dedicadas exclusivamente a cada uno de los aspectos de los bienes culturales de la Iglesia.

Existe una amplia bibliografía destinada exclusivamente a los aspectos legales y jurídicos de los bienes temporales de la Iglesia, pertenezcan o no al campo de la "*res pretiosae*". También encontramos, a partir de los primeros años 80, abundantes publicaciones sobre la nueva concepción del patrimonio artístico de la Iglesia dentro del nuevo marco social y político de la Constitución española y la adopción del Estado de las Autonomías. Hasta entonces la legislación era más bien poco concreta y no obligatoria, siendo tratada por algunos autores en recopilaciones desde los años 40 y 50. Los últimos años han despertado un gran interés hacia este campo específico de la normativa patrimonial que ha derivado en la publicación de interesantes trabajos que abarcan desde la perspectiva europea<sup>111</sup> hasta la concreción de cada una de las diócesis. Además, no

---

<sup>111</sup> Además de aumentar su presencia en el Consejo de Europa tras la firma de la Convención Cultural Europea de 1954 a través del Secretario de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales, la Santa Sede

sólo los responsables del patrimonio de la Iglesia se han dedicado a ello, sino que se ha abierto la puerta a autores no vinculados internamente con algún estamento religioso (como juristas, abogados, especialistas patrimoniales o incluso políticos) lo que ha favorecido la ampliación de puntos de vista.

De todo lo recogido en este capítulo, las conclusiones que nos han parecido más importantes son dos: la ausencia de una norma general de obligado cumplimiento específicamente dedicada a los museos eclesiásticos y sus tipologías, y la actual falta de homogeneidad en la aplicación de la normativa dependiendo de las diócesis<sup>112</sup>.

Iniciamos el repaso introductorio en los convulsos años de la desamortización eclesiástica del siglo XIX. Nos ha parecido éste un límite temporal adecuado al marco cronológico establecido para toda la investigación, justificado además por ser el arranque de las políticas de concienciación y conservación patrimonial a nivel general. Durante este siglo lo que más abunda son las disposiciones legislativas relativas a la enajenación de objetos artístico de la Iglesia, bien prohibiéndola o bien controlándola mediante la solicitud de permisos al gobierno del Estado. Entonces los bienes muebles de los conventos y monasterios eran considerados como objetos de arte y ciencias y no como patrimonio entendido en el sentido actual del término. Estos bienes (sobre todo las bibliotecas, archivos, esculturas y pinturas) debían ser destinados a completar las academias o institutos de ciencias y bellas artes, es decir, a la Instrucción y Educación públicas, como vemos en el R. D. de 25 julio 1835 o el D. de incautación de 1 enero 1869. Se buscaba la desposesión del clero secular con la recogida de todos los elementos de oro, plata, alhajas, objetos preciosos, etc., de modo que sólo quedasen en las iglesias los elementos estrictamente necesarios para el culto y aquellos objetos y reliquias que, por su condición, no se pudieran sacar de los templos (Circular de 5 abril 1837). En relación a esto es curioso destacar la diferencia establecida entre los libros y los cuadros, por ejemplo, y los objetos de culto realizados en materiales preciosos, que son valorados no por su significado simbólico sino por su valor económico o de excepcionalidad artística.

Comienza en este siglo también una de las discusiones más importantes dentro de la Iglesia católica en sus posturas frente a los gobiernos cual es el derecho de la Iglesia a adquirir bienes temporales y a su administración (incluyéndose dentro de éstos los bienes culturales heredados). En este momento, y a lo largo del siglo XX, la discusión sobre el

---

ha participado como representante de la Ciudad del Vaticano en Simposios y Congresos sobre Patrimonio Cultural organizados a nivel europeo como el de Cracovia en mayo de 1991. PETSCHEN, S. *Europa, Iglesia y Patrimonio Cultural. Textos internacionales*, B. A. C., Madrid, 1996, pp. 6-13.

<sup>112</sup> No en todas existe el mismo tipo de responsables de patrimonio, que puede recaer en el Director del Museo Diocesano o en el Delegado Episcopal para el Arte Sacro. Tampoco en todas las diócesis se puede hablar, hoy en día, de la existencia de un Museo Diocesano propiamente dicho. Este es el caso, por ejemplo, de las diócesis de Santiago u Ourense en las que, a pesar de haberse creado nominalmente sus museos diocesanos, éstos no funcionan de forma real.

derecho de adquisición, el derecho de propiedad, y el derecho de administración será uno de los campos de batalla que adquirirá mayor o menor trascendencia según el signo de los sucesivos gobiernos. Mientras el Estado se dedicaba a la elaboración de una legislación sobre patrimonio en la segunda mitad del siglo XIX (acertada o no, con éxito o no, pero política cultural al fin y al cabo) con temas como la desamortización, el control de las enajenaciones eclesióásticas, control de los objetos salidos de excavaciones, creación de catálogos monumentales, inventarios, etc., la Iglesia se limitaba a defenderse con la apelación a su código canónico y su derecho de adquisiciones. Hasta finales de siglo la Iglesia no reacciona en el tema de valoración patrimonial y eso sólo en Roma con el movimiento de Pío IX y León XIII. En España la reacción llega un poco más tarde y resulta todavía débil. Primero lo hace a nivel de obispos y sacerdotes que buscan un debate en defensa del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia, no llegando a ser un argumento realmente central de la legislación hasta casi un siglo después.

La publicación para Italia de circulares de la Secretaría de Estado sobre Arte Sacro en 1902 y 1907 desemboca, poco después, en las primeras circulares obligatorias de la Nunciatura Apostólica en España de abril de 1911 y junio de 1914. En ellas, todos los objetos *“ni aún los que a primera vista parecieran insignificantes”* quedan excluidos de venta o conmutación. Se diría que comienza un periodo de protección total a los objetos de mérito histórico-artístico eclesióásticos inspirado en la política de Pío X, heredera a su vez de la impulsada por León XIII. Tampoco debemos olvidar que del 7 de julio de 1911 es la Ley de Conservación de Antigüedades y que, por tanto, el deseo de conservar lo antiguo comenzaba a calar en las conciencias ante la incidencia, cada vez mayor, de una corte de anticuarios y chamarileros que recorrían España comprando obras de arte a muy bajo precio. En las primeras décadas del siglo España se convirtió en un paraíso para los anticuarios, a pesar de las insistencias de obispos y nuncios apostólicos que mencionan en sus cartas el cuidado ante estas personas (Circular de Guisasola Menéndez, arzobispo de Toledo 1 febrero de 1917), la prohibición de enajenar los objetos de valor artístico o histórico (Circular de 12 enero de 1920 de monseñor Ragonesi) y la protección de las pinturas murales de las pequeñas iglesias (Circular 5 agosto de 1922).

Junto a las normas contra la enajenación de la Iglesia, van a convivir las leyes del Estado referentes también a las ventas de objetos artísticos, aunque tratando de ir más lejos, de modo que el R. D. del Ministerio de Gracia y Justicia de 9 enero de 1923 hablaba por primera vez del fomento de los Museos Diocesanos, en un texto claramente pro-eclésiástico<sup>113</sup>. Por su parte, la Italia de Pío XI continuaba la labor de sus predecesores

---

<sup>113</sup> Ese mismo año, en la celebración de la Asamblea del Cuerpo de Archiveros del Estado, el apoyo a la formación de museos diocesanos fue defendido por profesionales como don Ramón Revilla Vuelva (del

con impulsos como el dado en la Circular de 1 septiembre de 1924 de creación de la Comisión Central para el Arte Sacro en Roma o el discurso de inauguración de la Pinacoteca Vaticana en 1932. Para entonces, la generalización de la importancia de este tipo de actuaciones ya era evidente en Italia; se formaron comisiones diocesanas para el arte, se instituyeron semanas de estudio de arte sacro para discutir sobre el tema, se potenció aún más su análisis en los seminarios, etc. En España mientras, las disposiciones eclesíásticas no pasaron de meras advertencias al control de las enajenaciones. La preocupación por el futuro de los bienes artísticos e históricos de la Iglesia quedó relegada a congresos, discusiones científicas y recomendaciones de expertos.

Los años siguientes se enmarcan en la publicación de una serie de leyes y normativas referentes al patrimonio monumental de la nación que incluían en él al perteneciente a la Iglesia y a cualquier particular (D.-Ley 9 agosto 1926 y R. D. 2 julio 1930). Las críticas de una parte de la sociedad hacia la Iglesia y el episcopado español en relación al derecho de propiedad sobre los bienes culturales y su actuación en defensa de su patrimonio a finales de los años 20, provocó una reacción del éste en defensa de su amor por la conservación del patrimonio histórico y su derecho a adquirir y conservar bienes, en su Declaración de 28 noviembre de 1929 y la declaración del cardenal primado de España de 15 julio de 1930. Estas declaraciones no iban dirigidas tanto al patrimonio en sí, como a defender a la Iglesia de las acusaciones de la prensa sobre un derecho de propiedad que parecía no estar tan claro para todo el conjunto de la sociedad. Es pues, un momento no tanto de atención al patrimonio y de desarrollo de los principios establecidos hasta entonces, como de defensa y ataque sobre uno de los puntales básicos del patrimonio eclesíástico.

Con la llegada de la II República, la atención al patrimonio artístico tuvo en la legislación civil un empuje importante, con la publicación de decretos y órdenes que culminaron con la Ley del Tesoro Artístico Nacional de mayo de 1933. La integración dentro del P. A. N de los bienes culturales de la Iglesia ya había levantado ampollas en los años anteriores, y presagiaba en ese momento un gran período de enfrentamiento entre un gobierno laicista y una Iglesia celosa de su propiedad y sus derechos. Las leyes y decretos coartaban, a juicio de la Iglesia, sus derechos al obligarla a seguir las disposiciones civiles de enajenación, venta y conservación colocando a los organismos de la Administración al frente de la gestión patrimonial (D. 22 de mayo 1931 y Ley de 10 diciembre 1931). La actividad legislativa de la República fue frenética en esos años a favor de lo que entendía como Patrimonio Artístico Nacional (independientemente de su

---

Museo Arqueológico Nacional) o don Joaquín María de Navascués. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XXVII, enero-diciembre 1923, Madrid, 1924, pp. 648-649 y 653.

titularidad) y en contra de la Iglesia (con medidas como la Ley de Confesiones y Congregaciones de 2 junio 1933). La mayoría de este corpus legislativo fue publicado en los Boletines eclesiásticos de los obispos como demostración pública del agravio que suponía a la Iglesia católica una legislación que no tenía en cuenta los principios de la propiedad privada, los acuerdos adoptados en el Concordato de 1851 o el propio Código Canónico.

Desaparece del panorama normativo el tema central de los museos eclesiásticos hasta el final de la Guerra Civil y la estabilización del régimen posterior. La discusión en este período se centró en la protección del P. A. N. en un sentido amplio, en el que se incluía, por ejemplo, la publicación del D. de 24 noviembre de 1934 de protección de Archivos y Bibliotecas eclesiásticas para su catalogación, consulta e investigación histórica. El estallido de la guerra traerá a primer plano el patrimonio histórico de la Iglesia, cuya destrucción es denunciada por las Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico (creadas por O. 23 diciembre de 1936). En general, la protección del P. A. N. se convierte en uno de los estandartes del ejército nacional, que veía en su defensa la conservación de los valores espirituales y artísticos tradicionales. La legislación entonces es prolífica y abarca campos variados de control bibliográfico, documental, artístico, monumental, de gestión y recuperación, etc. Mientras tanto, la Iglesia española se había limitado a la difusión de la normativa vaticana establecida por la Sagrada Congregación del Concilio para las diócesis italianas para el transporte de obras a exposiciones temporales y la formación de Museos Diocesanos (24 mayo de 1939).

Desde 1939 y hasta 1955, la normativa eclesiástica en España sobre patrimonio histórico mueble y la formación de los museos prácticamente se mantiene en lo dicho, a pesar de que son estos años los de la formación de un buen número de ellos. En su formación no sólo intervino la acción directa de la Iglesia, sino que muchos agentes del Servicio de Defensa del P. A. N. contribuyeron a que se crearan estos museos con las obras recuperadas tras la guerra o por el especial interés de una colección, como será el caso de don Manuel Chamoso Lamas en Galicia. Entre los motivos que podemos aducir ante esta situación está el nuevo momento de esplendor que vuelve a vivir la Iglesia en España bajo el régimen franquista, lo cual favorecerá cualquier iniciativa pedagógico-evangélica de la Iglesia, apoyada por decretos como los de reconstrucción y construcción de templos y seminarios en 1946 y 1947<sup>114</sup>, así como la recuperación de las normas vaticanas sobre patrimonio cultural en publicaciones de defensa del arte sacro (consideradas como guías legislativas de más o menos aplicación obligada en la formación de museos, protección al patrimonio, etc.). Tampoco debemos olvidar el escaso

---

<sup>114</sup> Declarados de utilidad pública en 1957.

nivel de exigencia a la hora de formar un centro de este tipo en aquellos años, de modo que, muchos museos eclesiolásticos no eran más que agrupaciones de obras en salas más o menos acondicionadas de los edificios históricos que habían albergado ese tesoro durante siglos.

Se puede decir que una de las mayores preocupaciones de la Iglesia en estos momentos se centró en la adecuación del arte sacro moderno a los preceptos iconográficos tradicionales de la Iglesia, rechazando aquellas imágenes que no respondiesen a la observancia de las directrices eclesiolásticas. Esta particular lucha ocupará buena parte de los años 50 y 60 y será motivo de circulares de la Sagrada Congregación del Santo Oficio (1952) y del Nuncio Apostólico en España (1955).

Son los años de la firma del nuevo Concordato de 1953 entre la Santa Sede y el gobierno español, cuyo capítulo XXI se dedica íntegramente a cuestiones del arte y arquitectura religiosa<sup>115</sup>. Y aunque en ningún momento se menciona el tema de los museos, sin duda fue un importante paso en la consolidación y respeto a los bienes de la Iglesia, tan duramente atacados en años anteriores. Probablemente el hecho más destacado fuese la puesta en marcha de las Comisiones Diocesanas de Monumentos<sup>116</sup> estipuladas en el articulado del Concordato, aunque su formación ni fue generalizada ni su función fue todo lo real y efectivo que se había esperado. El problema trató de resolverse en 1963 con la Constitución sobre Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II. La importancia de esta Constitución fue vital para el inicio de un nuevo período en la Iglesia católica universal, que tendrá también sus consecuencias a nivel patrimonial, a pesar de que ninguno de sus artículos mencionase la conocida cuestión de los museos eclesiolásticos.

Entre la firma del Concordato y el Concilio Vaticano II, la Iglesia española había reaccionado al mutismo de los años anteriores con la celebración de la I Semana Nacional de Arte Sacro (1958), tal vez siguiendo la tradición iniciada muchos años antes en Italia, en la que se trataron todos los aspectos patrimoniales del Arte Sacro: conservación, insistencia en la formación de Comisiones Diocesanas de Arte Sacro y Monumentos, formación de Museos Diocesanos con los objetos retirados del culto, restauraciones, enajenaciones, inventarios o arqueología sagrada. Como se puede ver, aunque no existía ninguna referencia directa en la normativa reciente de la Iglesia sobre museos eclesiolásticos, podemos decir que el tema formaba parte del subconsciente de la Iglesia española que había visto la necesidad de su creación ante las nuevas circunstancias

<sup>115</sup> De este concordato y sus consecuencias nos ocuparemos con más detalle en un apartado específico.

<sup>116</sup> De forma no obligatoria se habían creado en circulares y cartas anteriores, como la de 30 junio de 1952 las Comisiones de Arte Sacro. Por su parte, algunos obispos habían optado por crear dentro de sus propias diócesis comisiones encargadas del arte sacro en atención a la conservación, como fue el caso del obispo don Benjamín Arriba y Castro en Mondoñedo, en 1943, y del obispo de Lugo, don Rafael Balanza y Navarro, en 1942.

---

demográficas, económicas, sociales y de conservación de patrimonio abandonado. Normas similares se repitieron en la II Semana Nacional de Arte Sacro en 1964, aunque esta vez contaron con la Constitución sobre Sagrada Liturgia del Vaticano II en la mano. De nuevo los museos de arte sacro se ponen bajo la dirección de la Comisión Diocesana de Arte Sacro.

Durante los años 60 la formación de los museos eclesíásticos había sido asumida por todas las instancias de la Iglesia, siendo un momento de gran actividad en ese sentido. Las nuevas disposiciones, la proliferación de exposiciones de arte sacro, la incipiente formación de una conciencia general en torno a la conservación del arte antiguo y la colaboración del gobierno en estas iniciativas, dieron sus máximos frutos entre finales de los 60 y los años 70. El 14 de marzo de 1970 el Ministerio de Educación y Ciencia reglamentaba una nueva colaboración de la D. G. BB. AA. con instituciones privadas para la conservación del arte y el patrimonio, incluyéndose en ella la ayuda económica y técnica a la formación de museos eclesíásticos. Pero el documento, sin duda, de mayor importancia entonces fue la Carta Circular a los presidentes de las Conferencias Episcopales de 11 abril de 1971 sobre la Conservación del Patrimonio Histórico Artístico de la Iglesia. Basado en la Constitución salida del Vaticano II e insistiendo sobre cuestiones que nunca habían abandonado el patrimonio eclesíástico (como las ventas ilegales, los robos, la falta de seguridad, la mala interpretación de las disposiciones conciliares, etc.), vuelve a traer a primer plano los asuntos de conservación, inventario, renovación litúrgica controlada, control del turismo y, por primera vez y de forma explícita en una normativa de obligado cumplimiento desde hacía muchos años, la formación de museos diocesanos o interdiocesanos accesibles a todos. El movimiento iniciado en los 60 fue continuado en los 70 con un crecimiento mantenido de los museos parroquiales y monasteriales, así como de diocesanos allí donde aún no se habían creado.

La legislación civil de finales de los 70 estableció un nuevo marco institucional, social y patrimonial basado en la Constitución del 1978 y su artículo 46, confirmado con el apartado XV del Acuerdo concordatario sobre Enseñanza y Asuntos Culturales de 1979, que ponía en marcha el establecimiento de una Comisión Mixta Iglesia-Estado para el patrimonio histórico-artístico un año después. El acuerdo representaba un compromiso de las dos partes de seguir negociando sobre el patrimonio de la Iglesia visto con su doble vertiente de patrimonio cultural de todos y patrimonio espiritual de los católicos, aunque quedase patente la poca concreción en su redacción y su ordenamiento jurídico al integrarlo en un acuerdo demasiado general sobre asuntos culturales y dedicarle únicamente un artículo.

Los acuerdos se basaron en el respeto del derecho de propiedad y titularidad de la Iglesia sobre su patrimonio histórico-artístico así como su uso litúrgico, y en la aceptación

por parte de ésta de la condición de patrimonio cultural español más allá de su condición de objetos religiosos, así como en el deseo de colaboración mutua en su promoción y conservación. En el marco de actuación mixta Iglesia-Estado de 1980, se valoraron los museos eclesiásticos (sin que se especificase su tipología) como los lugares más adecuados para la conservación, estudio y contemplación de los objetos siempre que éstos no pudiesen ser mostrados en los lugares originales para los que habían sido concebidos. Iniciada la década de los 80 se abre un período basado en la firma de acuerdos y convenios de colaboración entre la Iglesia y los diferentes órganos de las administración central y autonómica en el tema que nos ocupa, coincidiendo con un momento importante a nivel normativo en función del nuevo Código de Derecho Canónico de 1983<sup>117</sup>, la redacción de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985, la regulación del Sistema Público de Museos de Galicia de 1986 o el R. D. de Reglamentación de los Museos de Titularidad Estatal y el Sistema Español de Museos de 1987.

Simultáneamente al establecimiento de estos acuerdos, la Iglesia española volvía a insistir, esta vez desde instancias puramente religiosas, sobre la necesidad del traslado de objetos sin culto a los museos o depósitos eclesiásticos (Conclusiones de la XXIII Asamblea del Episcopado de 1980)<sup>118</sup>. Hasta tal punto adquirió entonces fuerza el papel destacado de los museos y la desatención que hasta entonces habían sufrido, a pesar de las normativas mencionadas, que en la Jornada Nacional de Responsables y Delegados del Patrimonio Cultural de 1983 se planteó la creación de una Asociación Nacional de Directores y Conservadores de Museos de la Iglesia. Lo cual se convirtió en realidad con la redacción del Estatuto de la Asociación Española de Museólogos Eclesiásticos, en diciembre de 1984. Por fin existía un órgano específico de representantes y responsables de los museos eclesiásticos en España, tal y como ya existía en el campo de los archivos desde hacía años.

Creada con la intención de unificar esfuerzos, experiencias y reforzar los medios a través de asambleas, mesas redondas o planes concretos, lo cierto es que hemos de decir que a nivel corporativo no se ha dado los frutos esperados, y se halla casi inactiva desde hace tiempo.

En Italia, mientras tanto, la organización institucional de los temas de arte dio un paso importante con la creación de la Comisión Pontificias para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia gracias a la Constitución Apostólica "*Pastor Bonus*" de Juan Pablo II, en 1988, que a partir de 1993 adoptaría el nombre definitivo de

---

<sup>117</sup> A pesar de no incluir ningún título dedicado en especial al patrimonio histórico y artístico, la gran novedad respecto a su antecesora fue la introducción del término concreto "*patrimonio cultural*" (c.1283, 2) para hacer referencia a todo el conjunto de bienes histórico-artísticos que antes eran referidos como "*res pretiosae*".

<sup>118</sup> Esta cuestión volvió a ser tema de estudio en las Jornadas Nacionales de Responsables y Delegados del Patrimonio Cultural de los años siguientes



---

Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia. Su actividad resultó, y resulta, de gran relevancia pues se convirtió en el órgano asesor y de apoyo al resto de organismos episcopales en materia de arte sacro, y dentro de él, los museos. Ejemplos de su actuación práctica y normativa la tenemos en las circulares de los años 90, de las que destacaremos especialmente la de 1994 sobre los Bienes Culturales de la Iglesia dirigida a los superiores de las familias religiosas, donde habla por primera vez de la formación de los museos monasteriales y conventuales, de un modo sutil pero claro, como elementos para dar a conocer la vida estas comunidades y familias religiosas. La última de estas cartas es, probablemente, la más importante en el tema que nos ocupa, puesto que se dedica en exclusiva a la función pastoral de los museos de la Iglesia (2001). En ella se profundiza, de un modo más concreto a lo que se había hecho nunca, en los aspectos intrínsecos del patrimonio histórico-artístico, en la historia de la conservación de dicho patrimonio, y en algunas normas relativas a los museos eclesiásticos, para pasar a abordar varios apartados dedicados a la finalidad y tipología de estos museos, o temas más específicamente prácticos como es la gestión y uso de estos centros. El final de siglo marca el límite de nuestro repaso y concluye con uno de los documentos más importantes de cara a la actuación de la Iglesia en el campo museológico ya en el nuevo siglo.

### 3.2.- EL ARTE RELIGIOSO EN LA LEGISLACIÓN CIVIL

En este apartado hemos querido recoger los textos legislativos de orden civil más significativos que afectaron, de una u otra forma, al patrimonio religioso. Evidentemente se han omitido gran cantidad de normas patrimoniales a lo largo de los casi 100 años de recorrido, puesto que nuestro objetivo aquí no es tanto la exhaustividad en la presentación de todo el conjunto reglamentario como la atención a las leyes que precedieron y acompañaron, a lo largo de este tiempo, a las dadas por la propia Iglesia católica. Debemos tener en cuenta que la legislación del Estado relativa al patrimonio incluye en ella todo el acervo histórico-artístico del país independientemente de su propietario y titularidad, por lo que ésta afecta a la propiedad de la Iglesia en cuanto poseedora de una parte importante del tesoro artístico y cultural y que, aunque teniendo su propio código de legislación, está incluida dentro de la normativa estatal. Por ello, y por ser nuestro objetivo el centrarnos en el patrimonio más vinculado a la formación de los museos eclesiásticos, hemos decidido la selección de aquellos textos más íntimamente relacionado con el arte sacro mueble y la formación de los museos de la Iglesia, cuando éstos hagan su aparición.

Los objetos a los que se refieren estas normas son el testimonio de una historia secular que se conservó tanto dentro como fuera de la Iglesia. En los momentos desamortizadores muchas piezas pasaron a manos particulares y del Estado, pasando a ingresar en colecciones privadas y museos estatales. Aquellos que habían conseguido mantenerse dentro de los muros de las iglesias se siguieron utilizando en la liturgia y, con el tiempo, el museo se convirtió en el mejor lugar para su conservación. La valoración sobre estos objetos comenzó con aquellos que presentaban mayor valor económico y artístico, es decir, las piezas de orfebrería para ir ampliándose con el tiempo hacia bienes patrimoniales que incluían restos arqueológicos, pinturas, vestimentas litúrgicas, imágenes religiosas, ajuares litúrgicos, y todo un grupo de objetos que ya no se incluían exclusivamente en el denominado arte sacro sino también en el del arte religioso.

- Ley de **25 octubre de 1820** (Ley de Monacales). Art. 28 establecía la obligación de custodiar “los archivos, cuadros, libros y efectos de biblioteca procedentes de los conventos suprimidos”.

- R. O. de **17 junio de 1834** disponiendo que el clero secular y regular pidan licencia a S. M. si han de enajenar alhajas y bienes propios de los establecimientos eclesiásticos.

---

- R. D. **25 julio de 1835** de supresión de monasterios y casas religiosas. Art. 7 “Los bienes, rentas y efectos de cualquier clase que posean los monasterios y conventos que deban quedar suprimidos, se aplican desde luego á la extinción de la deuda pública ó pago de sus réditos, pero con sujeción á las cargas de justicia que tengan, así civiles como eclesiásticas. Se exceptúan con todo de esta aplicación los archivos, bibliotecas, pinturas y demás enseres que puedan ser útiles á los institutos de ciencias y artes, así como también los monasterios y conventos, sus iglesias, ornamentos y vasos sagrados, de los que me reservo disponer, óidos los ordinarios eclesiásticos y prelados generales de las órdenes en lo que sea necesario ó conveniente”.

- R. D. **29 julio de 1835** para la conservación de objetos de los monasterios y conventos exclaustrados mediante el nombramiento de una comisión que examine, inventaríe y recoja dichos objetos.

- Circular **5 abril de 1837** aclarando el R. D. de 6 de octubre de 1836 que determinaba “el depósito en las capitales de provincia ó fortalezas cercanas, de todos los caudales, oro y plata labrados, alhajas, y objetos preciosos que existen en las catedrales, colegiatas, parroquias, santuarios, ermitas, hermandades, cofradías, obras pías y demás establecimientos eclesiásticos...” Art. 1º “Que el depósito ordenado por el mencionado Real decreto de 6 de Octubre se entiende solo de los caudales, alhajas de oro, plata y piedras preciosas de considerable valor que no sean necesarios para el servicio ordinario y mantenimiento decente del culto en las catedrales, iglesias, capillas, ermitas y santuarios de cualquier clase...” Art. 2 “Que las alhajas de considerable precio que no pueden removerse del lugar que ocupan en los templos sin sufrir daño notable que disminuya su valor y mérito artístico, y aquellas que, como las reliquias, están de continuo expuestas á la veneración de los fieles, se dejen en sus respectivos sitios bajo la fianza y personal responsabilidad de los cabildos mediante inventario”.

- Ley **22 julio de 1837** sobre extinción de conventos de ambos sexos. Art. 23 “Del mismo modo podrán disponer a favor de las parroquias pobres de sus diócesis de los vasos sagrados, ornamentos y demás objetos pertenecientes al culto, exceptuando aquellos que por su rareza o mérito artístico convenga conservar cuidadosamente, y los que por su considerable valor no correspondieran a la pobreza de las Iglesias”. Art. 25 “Asimismo aplicará los Archivos, cuadros, libros y demás objetos pertenecientes a Ciencias y Artes, a las Bibliotecas provinciales, Museos, Academias y demás establecimientos de Instrucción pública”.

---

- R. O. **13 junio de 1844** de creación de las Comisiones Provinciales de Monumentos y de la Comisión Central.

- R. D. **15 noviembre de 1854** de reorganización de la Comisión Central de Monumentos y las Provinciales. Art. 2 “Es objeto de la Comisión central de monumentos históricos y artísticos reunir y conservar en el mejor estado posible todos los que habiendo correspondido á las órdenes religiosas y demás corporaciones suprimidas, son hoy de la pertenencia del Estado”. Art. 28, 9º [sobre los deberes de las provinciales] “Dirigir los trabajos y exploraciones que tengan por objeto recobrar los documentos, lápidas, libros, estatuas y esculturas que correspondieron á las casas religiosas suprimidas, y que hayan podido extraviarse”.

- Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos de **24 noviembre de 1865**. Cap II (de las obligaciones de las comisiones provinciales de monumentos) Art. 21 (uso de la iniciativa respecto a los gobernadores para...), 7º “...atender á la adquisición, ya por permuta, ya por otros medios, de aquellos objetos que, siendo propiedad de las iglesias y de verdadero interés artístico ó histórico, no tengan ya aplicación al servicio del culto”. Cap IV (de los museos provinciales), Art. 32 (los museos provinciales de bellas artes y de antigüedades se formarán) 1º “Con los cuadros, estatuas, relieves y demás objetos de arte procedentes de las Ordenes religiosas y corporaciones suprimidas, y que son hoy de la pertenencia del Estado”.

- R. O. **10 abril de 1866** mandando que por el Clero no se disponga de los objetos artísticos o arqueológicos que existan o sean descubiertos en las Iglesias y sus dependencias, sin previo conocimiento de las Academias de Bellas Artes o de las Comisiones provinciales de Monumentos.

- D. **1 enero de 1869** de incautación de “...todos los archivos, bibliotecas, gabinetes y demás colecciones de objetos de ciencias, arte o literatura que con cualquier nombre estén hoy á cargo de las Catedrales, Cabildos, monasterios ú Órdenes militares.

- O. **18 enero de 1869** sobre la forma en que han de hacerse las incautaciones decretadas el 1 enero de 1869. Art. 10 “La incautación comprenderá los libros impresos ó manuscritos reunidos en colecciones ó bibliotecas, los códices, vitelas, documentos, láminas, sellos, monedas y medallas y cualquier objeto artístico ó arqueológico que sirva para enriquecer las Bibliotecas, Archivos, Museos ó colecciones que puedan dar á conocer la historia de las ciencias y las letras españolas en sus diversas épocas.

Quedarán exceptuados los objetos de inmediata aplicación ó frecuente uso en el culto, y los que se guarden dentro del recinto destinado al mismo”.

- Decreto-Ley **9 agosto de 1926** poniendo bajo la tutela del Estado el conjunto de bienes muebles é inmuebles que constituyen el Tesoro artístico arqueológico nacional. Art.º 11 “Constituye el Tesoro artístico arqueológico nacional el conjunto de bienes muebles e inmuebles dignos de ser conservados para la Nación por razones de Arte y cultura. Estos bienes quedan bajo la tutela y protección del E. con sujeción á los preceptos de este D.-Ley, á partir de su publicación en la G. de M.”.

- R. O. **14 noviembre de 1929** por la que se recuerda a las autoridades la obligación de formar listas detalladas de monumentos, y entre ellos de los monasterios o ermitas, estén o no declarados del Tesoro Artístico Nacional.

- D. **22 mayo de 1931** sobre medidas para defender el patrimonio artístico. Art. 1º “Las entidades y personas jurídicas, así eclesiásticas como civiles, no podrán enajenar inmuebles ni objetos artísticos, arqueológicos e históricos, de una antigüedad que entre los peritos en la materia se considere mayor de cien años, cualquiera que sean su especie y valor, sin previo permiso del Ministerio de que dependa y mediante escritura pública. Dicho Ministerio antes de resolver pedirá informe a la Dirección General de Bellas Artes”. Art. 2 “Toda entidad o persona jurídica, eclesiástica o civil que quiera enajenar un inmueble o un objeto artístico, arqueológico o histórico, lo pondrá en conocimiento del gobernador civil de la provincia. Acompañarán a la comunicación dos o más fotografías del mueble u objeto, su descripción minuciosa con las dimensiones, peso, si el objeto fuese de metal precioso, noticias de su origen e historia, títulos de posesión e indicación precisa de donde se encuentra el inmueble u objeto, además del precio en que está convenida la enajenación”. Art. 5 “No se concederá permiso para enajenar ningún inmueble u objeto que haya sido declarado del Estado por las leyes desamortizadoras, aunque en la actualidad esté al cuidado de las autoridades eclesiásticas.

- D. **27 mayo de 1931** sobre reglas para evitar pérdidas y deterioros. Art. 1 “Cuando la Dirección General de Bellas Artes tenga conocimiento de que alguna obra artística se halla en peligro de perderse o deteriorarse por falta de la debida custodia, podrá disponer el traslado de la misma al Museo provincial, y si éste no se hallase debidamente organizado, a uno de los Museos Nacionales. El depósito en estos Centros de entenderá hecho con carácter temporal, y antes de retirar las obras de arte de donde se hallaren, la Autoridad encargada de hacerlo extenderá acta por triplicado en que conste

-----

por qué se adopta esta determinación, el reconocimiento del derecho a ser reintegrado donde ser hallaban cuando cesen las circunstancias que aconsejan aquella medida, y la descripción detallada de las obras de que se trate. De las tres actas referidas, una se entregará al Jefe de la entidad donde las obras se hallen; otra, a la Autoridad del Centro en que se depositen, y la tercera, se enviará a la Dirección general de Bellas Artes para su archivo en la Sección del Tesoro Artístico Nacional”.

- Constitución **9 diciembre de 1931**. Art. 45 “Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye Tesoro Cultural de la nación y estará bajo la salvaguarda del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estime 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 artístico”.

- Ley **10 diciembre de 1931** reproduciendo la mayoría de los preceptos del D. 22 de mayo regulador de las enajenaciones de obras de arte, modificando algunos y adicionando otros nuevos.

- Ley **13 mayo de 1933** de protección del Patrimonio Artístico Nacional. Art. 1 “Están sujetos á esta Ley, que cumplimenta lo dispuesto en el Art. 45 de la Constitución y el Art. 18 de la Ley de 10 de diciembre de 1931, cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológicos, paleontológico o histórico haya en España de antigüedad no menor de un siglo; también aquellos que sin esta antigüedad tengan un valor artístico o histórico indiscutible exceptuando, naturalmente, las obras de autores contemporáneos; los inmuebles y muebles así definidos constituyen el Patrimonio histórico-artístico nacional”. Art. 2 “Los propietarios poseedores y usuarios de los inmuebles y de los objetos muebles definidos en el artículo anterior, ya sean Corporaciones oficiales, entidades civiles y eclesiásticas, personas jurídicas o naturales, responderán ante los Tribunales de las obligaciones que por esta Ley se establezcan”. Art. 56 “La Junta ejercerá funciones inspectoras y protectoras sobre los Museos regionales, provinciales, locales, diocesanos, de Corporaciones y Sociedades, de fundación particular, etcétera, pudiendo proponer las medidas necesarias en caso de riesgo para los objetos ó en caso de que haya dificultades para su visita, estudio y reproducción gráfica”. Art. 58 “Los objetos en poder de entidades civiles y eclesiásticas ó de particulares, siempre que sea notoria su importancia y que por ignorancia ó desidia de su custodia ó por temor a incendio, robo ó desorden, hubiere peligro de destrucción ó pérdida, podrán ser incautados temporalmente y depositados en

un Museo. La incautación se hará mediante recibo de las Autoridades que intervengan. Al cesar las circunstancias, el poseedor podrá reclamar lo incautado. Art. 62 “La Junta Superior de Tesoro Artístico dictaminará sobre los planes de organización, instalación y catalogación de Museos que hubieran de presentársele por las Corporaciones, entidades ó particulares fundadores”. Art. 67 “Las Corporaciones y entidades, así civiles como eclesiásticas, en un plazo que no excederá de seis meses, á partir de la promulgación de esta Ley, enviarán al Delegado provincial correspondiente una relación de los inmuebles y objetos muebles de que estén en posesión, y que no constituyan un Museo de que exista catálogo, en cuyo caso tendrían que mandar un ejemplar de éste, formado por tres personas responsables de la entidad”.

-Ley 2 junio de 1933 de Confesiones y Congregaciones Religiosas. Art. 11 “Pertencen a la propiedad pública nacional los templos de toda clase y sus edificios anexos, los palacios episcopales y casas rectorales con sus huertas anexas o no, seminarios, monasterios y demás edificaciones destinadas al servicio del culto católica o de sus ministros. La misma condición tendrán los muebles, ornamentos, imágenes, cuadros, vasos, joyas, telas y demás objetos de esta clase instalados en aquéllos y destinados expresa y permanentemente al culto católico, a su esplendor o a las necesidades relacionadas directamente con él. Las cosas y los derechos relativos a ellas, referidas en el párrafo anterior, quedan bajo la salvaguardia del Estado, como personificación jurídica de la nación a que pertenecen y sometidas a las reglas de los artículos siguientes”. Art. 12 “Las cosas y derechos a que se refiere el artículo anterior seguirán destinados al mismo fin religioso del culto católico a cuyo efecto continuarán en poder de la Iglesia Católica para su conservación, administración y utilización, según su naturaleza y destino. La Iglesia no podrá disponer de ellos y se limitará a emplearlos para el fin a que están adscritos. Sólo el Estado, por motivos justificados de necesidad pública y mediante una ley especial podrá disponer de aquellos bienes para otro fin que el señalado en el párrafo anterior (...)”. Art. 16 “El Estado, por medio de una ley especial en cada caso, podrá ceder plena o limitadamente a la Iglesia católica las cosas y derechos comprendidos en el artículo 11, que por su falta de valor, de interés artístico o de importancia histórica no se considere necesario conservar en el patrimonio público nacional. La ley señalará las condiciones de la cesión. El sostenimiento y conservación de lo cedido en esta forma quedará completamente a cargo de la Iglesia. Non podrán ser cedidos en ningún caso los templos y edificios, los objetos preciosos, ni los tesoros artísticos o históricos que se conserven en aquéllos al servicio del culto, de su esplendor o de sostenimiento. Estas cosas, aunque sigan destinadas al culto a tenor de lo dispuesto en el artículo 12, serán conservadas y sostenidas por el Estado como comprendidas en el

tesoro artístico nacional”. Art. 17 “Se declarará inalienables los bienes y objetos que constituyen el tesoro artístico nacional, se hallen o no destinados al culto público, aunque pertenezcan a las entidades eclesiásticas. Dichos objetos se guardarán en lugar de acceso público. Las autoridades eclesiásticas darán para su examen y estudio todas las facultades compatibles con la seguridad de su custodia. El traslado de lugar de estos objetos se pondrá en conocimiento de la Junta de defensa del Tesoro Artístico Nacional”. Art. 18 “El Estado estimulará la creación de Museos por las entidades eclesiásticas, prestando los asesoramientos técnicos y servicios de seguridad que requiera la custodia del Tesoro artístico. Podrá además, disponer que cualquier objeto perteneciente al Tesoro Artístico Nacional, se custodie en los Museos mencionados. La Junta de conservación del Tesoro Artístico Nacional procederá a la inmediata catalogación de todos los objetos que lo constituyan y que se hallen en poder de las entidades eclesiásticas, siendo éstas responsables de las ocultaciones que se hicieren, así como de la conservación de dicho Tesoro y de la estricta observancia de lo dispuesto en la presente ley y en la legislación correspondiente sobre la defensa del Tesoro artístico y de los monumentos nacionales que se declara subsistente en todo lo que se oponga a los anteriores preceptos”.

- D. **16 abril de 1936** de aprobación del Reglamento para la aplicación de la ley del Tesoro Artístico Nacional. Art. 80 “La ayuda de la Junta a los Museos de las Academias, Universidades, Cabildos, etc., se realizará a petición de dichas entidades, previa presentación del proyecto, y con intervención de un Delegado de la Sección de Museos. Las cuentas habrán de ser aprobadas por la Junta. La Junta podrá costear o subvencionar la publicación de anuarios, boletines, catálogos y guías de los Museos no dependientes del Estado, previa aprobación del texto por la Sección o Secciones que deban intervenir”.

- D. **6 diciembre de 1936** de prohibición de comercio de objetos del Tesoro Artístico. Art. 1 “Queda totalmente prohibida, hasta nueva orden, la compra-venta dentro de todo el territorio nacional de cuantos objetos muebles puedan tener un interés o valor artístico, arqueológico, paleontológico o histórico; esta prohibición alcanza a los particulares y entidades mercantiles que estén matriculadas para los fines del comercio de antigüedades”.

- O. **23 diciembre de 1936** sobre las normas para la conservación de la riqueza artística. Art. 1 “En todas las provincias se nombrará una Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico encargada del más exacto cumplimiento de los preceptos del Decreto número 95 y de recoger datos e informes para redactar el inventario gráfico, bibliográfico, artístico, arqueológico y documental de cuantos edificios monumentales, objetos de arte,



-----

archivos históricos y administrativos y Bibliotecas, han desaparecido o han sufrido daños considerables a partir del día 14 de abril de 1931”. Art. 2 “La Junta estará presidida por el señor Gobernador civil y de ellas formarán parte el Presidente de la Diputación, un representante del Obispado, un arquitecto nombrado por la Comisión provincial de Monumentos, un Catedrático de Historia de la Universidad o del Instituto en representación del Rectorado o del Inspector jefe de primera Enseñanza, el Archivero de Hacienda, el Bibliotecario, y el Director del Museo Arqueológicos o de Bellas Artes”.

- D. **22 abril de 1938** sobre normas para la protección del Patrimonio Artístico. Art. 1 “El Estado Español reúne todas las funciones que ejerce relativas a la recuperación, protección y conservación del Patrimonio Artístico Nacional, así como la Inspección Provincial de Enseñanzas Artísticas, en un servicio común de carácter permanente en aquello donde su existencia no se encuentre condicionada por las circunstancias de la guerra actual. Dicho servicio llevará el nombre de Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional”.

- O. **31 mayo de 1939** de devolución de objetos recuperados. Art. 2 “Las Comisarías de Zona formarán relación de los lugares y locales de almacenado y formularán los inventarios del contenido de los mismos. En dichos inventarios se hará constar: a/ Los objetos de culto religioso sin valor, esencialmente artístico; b/ Los objetos de culto religioso que tengan valor artístico (...)”

Art. 7 “Los objetos de culto religioso cuya procedencia se halle perfectamente determinada serán devueltos inmediatamente a la iglesia, comunidad o instituciones religiosas a que pertenezcan, por medio del Obispado correspondiente. Los objetos de valor artístico estimable de significación religiosa, serán devueltos del mismo modo que los anteriores, a sus propietarios, previa la formación de una ficha en donde conste la descripción más completa de aquéllos y que quedará en poder de la Comisaría de Zona”.

- D. **12 diciembre de 1942** del Ministerio de Hacienda sobre la recuperación de los objetos expoliados y la suspensión de las exposiciones organizadas por los Juzgados gubernativos. Art. 1 “A partir de la publicación de este Decreto en el Boletín Oficial del Estado, no se exhibirán por los Juzgados gubernativos los objetos siguientes:

(...)

b/ Los vasos sagrados, ornamentos y demás efectos propios para la celebración del culto o para el servicio de los templos, y los de valor artístico, arqueológico o histórico propios de la Iglesia, todos los cuales se pondrán a disposición del Cardenal Arzobispo de Toledo para su ulterior utilización por la Iglesia y con la exención de derechos que

establece el artículo segundo del Decreto de 3 de mayo de 1940. Se exceptúan de lo dispuesto anteriormente los objetos que la Iglesia no reconozca como propios y los que ostenten dedicatorias, inscripciones u otros signos que permitan individualizar a sus legítimos propietarios. (...)”.

-D. **12 junio de 1953** del Ministerio de Educación Nacional sobre el comercio y exportación de obras de arte y de carácter histórico. Art. 1 “Las antigüedades y objetos de arte podrán libremente ser objeto de venta, donación o permuta dentro del territorio nacional, pero cuando su precio sea superior a 50.000 pesetas, deberán los vendedores o cedentes dar cuenta de la operación proyectada a la Dirección General de Bellas Artes, por escrito y con una antelación mínima de quince días, para su inscripción en el Registro especial de transmisiones de obras de arte y efectos consiguientes. Se entenderán por antigüedades y objetos de arte a los fines de este Decreto los comprendidos en el inventario del Tesoro Artístico o que deban incluirse en el mismo según las disposiciones jurídicas vigentes”. Art. 24 “Cuando se trate de objetos de propiedad de la Iglesia, el Estado procederá de acuerdo con la Autoridad eclesiástica competente”.

- D. **6 febrero de 1969** del Ministerio de Educación y Ciencia, de modificación del D. de 12 de junio 1953. Art. 1 “Las antigüedades y objetos de arte podrán libremente ser objeto de venta, donación o permuta dentro del territorio nacional; pero cuando su precio sea igual o superior a 50.000 pesetas deberán los vendedores o cedentes dar cuenta a la Dirección General de Bellas Artes de la transmisión que pretendan realizar, haciendo constar el nombre del comprador y el precio convenido. Esta comunicación se hará por escrito para su inscripción en el registro especial de transmisiones de obras de arte y a los efectos consiguientes. Si el precio fuese inferior a 50.000 pesetas, la notificación a que se refiere el párrafo anterior deberá hacerse al Director del Museo Arqueológico o de Bellas Artes que en cada provincia señale el Ministerio de Educación y Ciencia. Se entenderá por antigüedades y objetos de arte a los fines de este Decreto los comprendidos en el Inventario del Patrimonio Artístico o que deban incluirse en el mismo según las disposiciones jurídicas vigentes”.

- O. **14 marzo de 1970** del Ministerio de Educación y Ciencia por la que se dictan normas para la colaboración de los servicios de la Dirección General de Bellas Artes con las Instituciones privadas o autoridades eclesiásticas en la conservación de monumentos nacionales y Museos no estatales. Art. 4 “Creación e instalación de Museos eclesiásticos o particulares. I. Las Instituciones o autoridades no estatales que pretendan crear e instalar Museos eclesiásticos o privados con la colaboración económica o técnica de la

Dirección General de Bellas Artes, acompañarán a su petición los documentos siguientes:

a/ Un estudio de las necesidades de dicha creación, especificando la calidad, variedad y relación de obras que pueden figurar en el Museo, así como del lugar adecuado para su instalación. Se procurará que sea en edificios de calidad y sin utilización hasta ahora. b/ Presupuesto económico de lo que supondrá la instalación y estudio lo más completo posible de los beneficios que razonablemente se espera obtener una vez abierto al público el Museo y atendido su sostenimiento y conservación. c/ Porcentaje de las aportaciones económicas de la Dirección General de Bellas Artes y la respectiva Diócesis, Cabildo o Institución privada de que se trate. d/ Propuesta de la consiguiente distribución ulterior de los beneficios entre el Patronato nacional de Museos dependiente de la Dirección General de Bellas Artes y la Tesorería de la otra parte contratante, hasta el total reembolso de las cantidades que la Dirección General de Bellas Artes haya aportado con dicho carácter de anticipo inicial, o bien la permanente percepción proporcionada a las respectivas aportaciones. II. Los Museos así creados se someterán previamente, y por escrito, a la inspección y asistencia técnica de la Asesoría Nacional de Museos y demás Organismos de la Dirección General de Bellas Artes. III. La Dirección General de Bellas Artes someterá a estudio de los Servicios Técnicos correspondientes las propuestas referidas y adoptará la resolución pertinente”.

- D. nº 2294/73 **17 agosto de 1973** del Ministerio de Educación y Ciencia. Art. 1 “Se crea, en el Ministerio de Educación y Ciencia, el Servicio de Asesoramiento de Museos no Estatales, que dependerá de la Dirección General de Bellas Artes, y cuyas funciones, en el nivel central, se atribuyen a la Asesoría Nacional de Museos, y en el ámbito periférico, a los Directores de los Museos Estatales en cada capital de provincia, pertenecientes al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos”. Art. 2 “El Servicio de Asesoramiento de Museos no Estatales organizará la catalogación y fichaje de todos los fondos conservados en los referidos Museos y vigilará su funcionamiento”. Art. 3 “Dicho Servicio deberá informar todos y cada uno de los expedientes de creación de los Museos nuevos, en sus respectivas provincias, así como sobre la oportunidad de que se concedan o no las posibles subvenciones con que el Estado contribuya a su mantenimiento”.

- Constitución Española **27 diciembre de 1978**. Art. 16.3 “Ninguna confesión tendrá carácter estatal. Los poderes públicos tendrán en cuenta las creencias religiosas de la sociedad española y mantendrán las consiguientes relaciones de cooperación con la Iglesia católica y las demás confesiones”. Art. 46 “Los poderes públicos garantizarán la conservación y promoverán el enriquecimiento del patrimonio histórico, cultural y artístico

de los pueblos de España y de los bienes que lo integran, cualquiera que sea su régimen jurídico y su titularidad. La ley penal sancionará los atentados contra este patrimonio”.

- Ley orgánica 1/1981 de **6 abril de 1981**, del Estatuto de Autonomía de Galicia. Art. 27.18 de competencias exclusivas de la Comunidad Autónoma “Patrimonio histórico, artístico, arquitectónico, arqueológico de interés de Galicia, sen prexucio do que dispón o artigo 149.1.28 da Constitución; arquivos, bibliotecas e museos de interés para a Comunidade Autónoma, e que non sexan de titularidade estatal; conservatorios de música e servicios de Belas Artes de interés para a Comunidade”.

- Ley 16/ 85 de **25 junio de 1985** del Patrimonio Histórico Español. Art. 28.1 “Los bienes muebles declarados de interés cultural y los incluidos en el Inventario General que estén en posesión de instituciones eclesiásticas, en cualquiera de sus establecimientos o dependencias, no podrán transmitirse por título oneroso o gratuito ni cederse a particulares ni a entidades mercantiles. Dichos bienes sólo podrán ser enajenados o cedidos al Estado, a entidades de Derecho Público o a otras instituciones eclesiásticas”. Art. 60.1 “Quedan sometidos al régimen que la presente Ley establece para los Bienes de Interés Cultural los inmuebles destinados a la instalación de Archivos, Bibliotecas y Museos de titularidad estatal, así como los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español en ellos custodiados”. Art. 60.2 “A propuesta de las Administraciones competentes el Gobierno podrá extender el régimen previsto en el apartado anterior a otros Archivos, Bibliotecas y Museos”.

- D. 314/1986 de **16 octubre de 1986** de regulación del Sistema Público de Museos da Comunidade Autónoma galega. Art. 3 “O sistema público de museos da Comunidade Autónoma está integrado por: a/ Museos propios de titularidade da Comunidade Autónoma e que serán financiados con cargo ós presupostos xerais da mesma. b/ Museos concertados, integrados mediante convenio no sistema público de museos da Comunidade Autónoma, pero mantendo a súa titularidade específica e diferencia da do grupo anterior. A Xunta de Galicia contribuirá ó sostemento destes museos en réxime de subvención”. Art. 6 “Poderán establecer concertos coa Consellería de Cultura e Benestar Social os museos actualmente existentes ou que se poidan crear no futuro, se a súa titularidades corresponde a corporacións ou entidades provinciais ou locais de carácter público, institucións, fundacións e entidades privadas ou eclesiásticas”.

- R. D. 620/1987 **10 abril de 1987** por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. Art. 26.1 “Integran el Sistema

-----

Español de Museos: a/ Los Museos de titularidad estatal adscritos al Ministerio de Cultura. b/ Los Museos Nacionales no incluidos en el apartado anterior. c/ Los Museos que tengan especial relevancia por la importancia de sus colecciones y que se incorporen mediante convenio con el Ministerio de Cultura, oída la correspondiente Comunidad Autónoma”.

- Documento del Simposio de Cracovia sobre el Patrimonio Cultural de los Estados participantes de **6 junio de 1991**. Punto 26 “Reconociendo la importante contribución de las creencias, instituciones y organizaciones religiosas para el patrimonio cultural, **bs** Estados participantes cooperarán estrechamente con ellas en lo que respecta a la conservación del patrimonio cultural y prestarán la debida atención a los monumentos y objetos de orden religioso que las comunidades de donde proceden no los usen más o ya no existan en la región de que se trate”.

- Lei 8/1995 do **30 outubro de 1995** do Patrimonio Cultural de Galicia. Art. 5 “Colaboración da Igrexa Católica. 5.1 A Igrexa Católica, propietaria dunha boa parte do patrimonio cultural de Galicia, velará pola protección, a conservación, o acrecentamento e a difusión deste, colaborando a tal fin coa Administración en materia de patrimonio. 5.2 Unha Comisión Mixta entre a Xunta de Galicia e a Igrexa católica establecerá o marco de colaboración e coordinación entrámbalas institucións para elaborar e desenvolver plans de intervención conxunta”. Art. 30.1 “Os bens declarados e catalogados que sexan propiedade da Comunidade Autónoma ou das entidades locais serán imprescindibles, inalienables e inembargables, agás as transmisións que poidan efectuarse entre entes público territoriais”. Art. 30.2 “Cando estes bens estean en posesión de institucións eclesiásticas rexeranse pola lexislación estatal”. Art. 50 “A tódolos bens que formen parte dun museo, colección visitable ou fondos dun arquivo, así como a aqueles que integren o patrimonio bibliográfico de Galicia, seranlles aplicables o sistema de protección establecido na presente lei para os bens declarados de interese cultural”. Art. 69.2 “Os organismos públicos e as persoas físicas ou xurídicas interesadas na creación de museos ou coleccións visitables promoverán diante da Consellería de Cultura a iniciación do oportuno expediente, no que se incorporará a documentación e o inventario sobre os fondos e patrimonio co que conta o promotor, así como o programa e proxecto museográfico, que incluírá un estudio das instalacións, medios e persoal, da forma que regulamentariamente se determine”. Art. 70.2 “Forman parte do sistema galego de museos tódolos museos e coleccións visitables que se atopen no territorio da Comunidade Autónoma de Galicia”.

---

### 3.3.- LAS DISPOSICIONES ECLESIASTICAS EN TORNO AL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y LOS MUSEOS

En este apartado, se recogen textos de diversa procedencia e implicación dentro del campo de la Iglesia Católica que van desde las emanadas por el Vaticano, hasta las redactadas por obispos y arzobispos. Justificamos este proceder en la medida en que los textos salidos de las instancias vaticanas afectaron a todo el conjunto de las instituciones católicas, mientras que los redactados por los obispos era de obligado cumplimiento dentro de la diócesis correspondiente. Esto viene a explicar las diferencias entre cada una de las sedes eclesíásticas a la hora de valorar su patrimonio y su trabajo en favor de la creación de museos o programas de conservación patrimonial.

En general, el proceso de maduración de la legislación eclesíástica en materia de patrimonio cultural ha ido avanzando desde posturas más o menos inconcretas, en las que estos bienes eran calificados como *res pretiosae*, hasta una definición más concreta y sistemática. El resultado ha sido la clasificación de los bienes culturales de la Iglesia dentro de un orden generalmente aceptado que incluye el patrimonio documental, bibliográfico, inmueble y mueble para el que se han ido diseñando normas, instituciones y organismos encargados específicamente de su conservación, estudio y transmisión en función de sus necesidades específicas.

También hemos querido incluir algunos documentos que no adquieren estrictamente la condición de *corpus* legislativo, sino que representan las conclusiones de asambleas y congresos de responsables del patrimonio de la Iglesia, pero que hemos creído interesantes en cuanto contribuyeron a la maduración del tema museológico dentro de la Iglesia, sobre todo en los últimos años.

- Circular de la Secretaría de Estado de **30 septiembre de 1902** sobre la necesidad de catalogar y "... cuidar de las obras literarias y artísticas ignoradas o quizás descuidadas, existentes en las diferentes iglesias" de las diócesis italianas.

- Circular de la Secretaría de Estado de **12 diciembre de 1907** sobre "la urgente necesidad de asegurar la conservación de los archivos, monumentos y objetos de arte al cuidado del clero" y se ordena la creación en cada obispado de una comisión diocesana permanente para la catalogación, custodia y conservación de los objetos artísticos.

- Circular de la Nunciatura Apostólica (Mons. Ragonesi) de **21 junio de 1914**. Art. 1 "Todos los objetos de valor artístico o histórico pertenecientes a entidades eclesíásticas,

serán custodiados con el mayor esmero, como depósito sagrado”. Art. 3 “Si para remediar necesidades perentorias fuese preciso vender o conmutar algunos de estos objetos, la venta o conmutación no podrá efectuarse sino con el previo permiso escrito de la competente autoridad eclesiástica, la cual no la dará sin plena garantía de que no han de ser exportados a territorios extranjeros”. Art. 5 “Los rectores y administradores de edificios eclesiásticos harán exacto inventario de todos los objetos preciosos y documentos históricos confiados a su custodia, y remitirán copia de él a sus respectivos Prelados”.

- Código de Derecho Canónico **1917**. Canon 534, párrafo 1; cánones 1280-1281; cánones 1530-1532 y canon 1497, párrafo 2º sobre la prohibición de enajenar cualquier objeto de valor artístico o de mérito histórico sin el permiso de la Santa Sede. Canon 2346 “Si alguien presumiere convertir en propios usos y usurpar los bienes eclesiásticos de cualquier género, ya muebles, ya inmuebles, ya corporales, ya incorporales, por sí o por otros; o impedir que sus frutos o rentas sean percibidos por aquellos a quienes de derecho pertenecen; quede sujeto a excomunión, hasta tanto que restituya íntegramente los bienes mismos, remueva dicho impedimento y consiga de la Sede Apostólica la absolución. Y si fuese patrono de la misma iglesia o bienes quede también por el mero hecho privado de derecho de patronato. El clérigo que cometiere tal delito o consintiere en él, sea privado de cualesquiera beneficios, hecho inhábil para otros cualesquiera y suspenso al arbitrio de su Ordinario, del ejercicio de sus órdenes, aun después de la íntegra satisfacción y absolución”.

- Circular de la Nunciatura Apostólica de **12 enero de 1920** sobre la atención a los cánones del Código de Derecho canónico 1332, párrafo 1º, nº 1 y 1497, párrafo 2º sobre la enajenación de objetos de valor artístico o de mérito histórico sin el permiso de la Santa Sede.

- Circular de la Nunciatura Apostólica (Mons. Federico Tedeschini) de **17 julio de 1922** sobre la prohibición de enajenar bienes de la Iglesia sin el permiso de la Santa Sede y advirtiendo a los rectores de parroquias y obispos la atenta vigilancia de éstos. “... se nos ha comunicado estos días, por conducto muy respetable, la alarmante noticia de haberse organizado unos anticuarios extranjeros, con el propósito de adquirir en las iglesias, donde las haya, pinturas murales antiguas y llevarlas al extranjero. (...) Ello me obliga a dirigirme a V. E., rogándole encarecidamente que, con toda urgencia, se tomen medidas eficaces que pongan al abrigo de todo riesgo los tesoros de arte retrospectivo que posee la Iglesia de España...”.

---

-Carta Circular de la Secretaría de Estado a los Ordinarios de Italia sobre la conservación, la tutela y el uso de los archivos y de las bibliotecas eclesiásticas de **15 abril de 1923**. Sugiere “fundar (...) donde no exista ya, y organizar bien un Museo Diocesano en el obispado o en la Catedral”

- Circular de la Secretaría de Estado de Pío XI a los Reverendísimos Ordinarios de Italia, en **1 de septiembre de 1924** para la Tutela e incremento del Arte Sacro. “... la Santa Sede, que ya en años anteriores había promovido en los Seminarios cursos especiales de Historia del Arte Cristiano, sugiriendo a los Ordinarios la institución de Museos Diocesanos y de Comisiones locales para la tutela de monumentos y de objetos artísticos de carácter religioso, quiere ahora dar a estas instrucciones un carácter más estable y seguro”. Art. 1 “Se instituye (...) una especial Comisión Central para el Arte Sagrado de toda Italia...”. Art. 4 “Los Reverendísimos Ordinarios instituirán lo más pronto posible en cada diócesis, donde aun no funcione, una Comisión diocesana, o regional, para el Arte Sagrado, con el mismo fin que la Comisión Central (...) será deber de las Comisiones Locales procurar: a/ un inventario de los objetos de arte. b/ la formación y ordenación de los Museos Diocesanos(...)”.

- Declaración de los Emmos. y Revmos. Sres. Cardenales, Excmos. Señores Arzobispos e Ilmos. Sres. Obispos de España, al clero y fieles de sus diócesis, sobre la propiedad artística de la Iglesia española, **28 noviembre de 1929**. Defensa de las acusaciones de deficiencias en la conservación de su patrimonio y de la ausencia de legitimidad absoluta sobre el patrimonio que gestiona.

- Instrucción Pastoral del Emmo. Sr. Cardenal Primado al clero y fieles del Arzobispado, **15 julio de 1930** sobre el patrimonio artístico de la Iglesia y el derecho de propiedad de la misma frente al R. D. de 2 de julio de 1930 en el que se disponen las reglas para la enajenación válida de obras artísticas, históricas o arqueológicas.

- Disposiciones para la custodia y conservación de los objetos de historia y arte sagrado en Italia que son de aplicación como norma directiva para las demás naciones en varios de sus conceptos y algunos son regla preceptiva, en cuanto explican y declaran el tenor y sentido de los Sagrados Cánones concernientes a la materia, Sagrada Congregación del Concilio, **24 mayo de 1939**. “Y por cuanto uno de los motivos que frecuentemente suelen aducirse, es que dichos objetos en su sede habitual no están en el puesto que merecen o en buenas condiciones de visibilidad, o quizás en poca decorosa conservación, la S. Congregación encarece de nuevo a los Excmos. Prelados que vigilen



-----

sobre la más conveniente custodia de los mismos y autoriza, si ello es compatible con las exigencias del culto, para que se consienta y facilite a los estudiosos poder visitar tales objetos en el propio lugar de su colocación ordinaria. A este fin los Rvmos. Ordinarios procurarán la creación de Museos Diocesanos para la custodia y conservación de objetos de historia y arte sagrado que estén deteriorados o fuera de uso, y además de aquellos otros que en la propia sede o lugar corren peligro de daño o de robo, y también de los objetos de particular valor pertenecientes a entidades o templos situados en sitios remotos o de difícil acceso, que por ello no pueden ser visitados con facilidad. La Comisión Pontificia de Arte Sacro, que existe en el Estado de la Ciudad del Vaticano, facilita gratuitamente instrucciones y la cooperación que soliciten los Reverendísimos Prelados para el más práctico desenvolvimiento de los Museos Diocesanos”.

- Reglamento de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado de **julio de 1942** de la Diócesis de Lugo. Art. 1 “Para el mejor cumplimiento de lo preceptuado en los cánones 1164, 1º; 1279, 2º y 1289 del Código de Derecho Canónico, funcionará en la Diócesis de Lugo una Comisión Diocesana de Arte Sagrado, que estará compuesta por un Presidente, un Secretario y tres Vocales, nombrados todos libremente por el Excmo. Prelado”. Art. 21 “La Comisión realizará y tendrá a su cargo la confección del catálogo o inventario de todos los edificios y objetos artísticos de la Diócesis y cuidará de la conservación y ampliación del Museo Diocesano”.

- Reglamento de la Comisión Diocesana de Liturgia y Arte Religiosos de la Diócesis de Mondoñedo de **8 enero de 1943**. Art. 1 “Para promover y vigilar la más fiel observancia de las leyes litúrgicas y de cuanto prescriben los sagrados cánones y el buen gusto sobre arte religioso, se constituye en la Diócesis de Mondoñedo una junta denominada Comisión Diocesana de Liturgia y Arte religioso”. Art. 5 “La finalidad de esta Comisión es similar a la de los Consejos de vigilancia que menciona el Código y principalmente se constituye para asesorar al Prelado sobre cuantas resoluciones convenga adoptar para lograr el más exacto cumplimiento de las leyes litúrgicas y de arte religioso en el ejercicio del culto divino y en las condiciones de los lugares y objetos a él destinados, y para la conservación del tesoro artístico diocesano”. Art. 22 “La Comisión tendrá también como una de sus aspiraciones el organizar, bajo la dirección inmediata del Prelado, un Museo diocesano de Arte religioso en el que se conserven y defiendan del deterioro todos aquellos objetos que sin perjuicio del culto puedan coleccionarse”.

- Instrucción de la Sagrada Congregación del Santo Oficio sobre Arte Sacro dirigida a todos los ordinarios el **30 junio de 1952**. Recordatorio de las normas a seguir

para que las formas y expresiones del arte sagrado actual estén en consonancia con el decoro y la santidad de la casa de Dios. Art. 6 "... Para que los Ordinarios del lugar puedan, con garantía de mayor acierto, solicitar y recibir de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado un parecer que en manera alguna disienta de las prescripciones de la Sede Apostólica y del fin mismo del arte sagrado, procuren que en dichas Comisiones figuren hombres, no sólo peritos en el arte, sino también de fe robusta y de piedad sólida, y dispuestos a seguir con presteza las normas establecidas por la autoridad eclesiástica...".

- Carta del Excmo. Sr. Nuncio Apostólico al Rvdmo. prelado de Ourense el **22 julio de 1955** sobre la atención al las expresiones del arte sacro moderno y la labor de las Comisiones de Arte Sacro para la ejecución de las normas dadas por la Sagrada Congregación del Santo Oficio en este sentido.

- Normas directivas de Arte Sacro elaboradas por una comisión especial con ocasión de la I Semana Nacional de Arte Sacro, celebrada en León los días **15-20 de agosto de 1958**, y publicadas por la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. Art. 26 "La Iglesia es custodia de gran parte del patrimonio artístico y debe velar por él. El clero debe procurar que las piezas de valor artístico sean tratadas con cuidado de su limpieza, siendo necesario una inspección periódica, por personas técnicas, del estado de cualquier obra que presente mérito artístico, así como de las condiciones del edificio, en relación con la humedad y demás elementos destructivos, para proceder en caso necesario, a una oportuna reparación y consolidación". Art. 31 "En toda Diócesis deberán existir: a/ La Comisión Diocesana de Arte Sacro y b/ La Comisión Diocesana de Monumentos. La primera se rige por el canon 1164 del Código de Derecho Canónico y la segunda por el artículo XXI del Concordato entre la Santa Sede y España". Art. 32 "Las Comisiones Diocesanas de Arte Sacro son organismos creados por el Prelado de la Diócesis, a tenor del canon 1164, con el fin de velar por la conservación del patrimonio artístico de la Diócesis y asegurar la dignidad artística de las obras nuevas". Art. 34 "Corresponde a las Comisiones Diocesanas de Arte Sacro. (...) b/1º Vigilar para que sea conservado adecuadamente el tesoro artístico de cada iglesia. b/2º Proceder al inventario de monumentos y objetos sagrados de las iglesias. b/3º Proponer al Ordinario los objetos de arte sagrado que por estar deteriorados o fuera de uso, o por correr peligro de daño o robo deban ser custodiados y conservados en el Museo Diocesano de Arte Sagrado. b/4º Asegurar que toda restauración sea llevada a cabo por personas realmente peritas y responsables. b/5º Procurar que las ventas, enajenaciones y cambios de las obras de arte de la Iglesia se efectúen conforme a las prescripciones del Derecho Canónico y Concordato. b/6º Inventariar y proteger cualquier hallazgo o descubrimiento arqueológico

de tema sagrado”. Art. 36 “En el inventario que deben hacer las Comisiones Diocesanas de Arte Sacro deben figurar, no sólo los edificios, retablos, imágenes, pinturas y mosaicos, sino también los vasos sagrados, muebles, tejidos, libros y demás objetos de algún valor artístico o histórico”.

- Constitución “*Sacrosanctum Concilium*” sobre la Sagrada Liturgia emanada del Concilio Vaticano II, de **4 diciembre de 1963** (cap. VII, Art. 122-130). Art. 125 “Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa”. Art. 126 “Al juzgar las obras de arte, los ordinarios de lugar oigan a la Comisión Diocesana de Arte Sacro y, si el caso lo requiere, a otras personas muy entendidas, como también a las Comisiones de que se habla en los artículos 44, 45 y 46. Vigilen con cuidado los ordinarios para que los objetos sagrados y obras preciosas, dado que son ornato de la casa de Dios, no se vendan ni se dispersen”. [Art. 46 “Además de la Comisión de Sagrada Liturgia, se establecerán también en cada diócesis, dentro de lo posible, Comisiones de Música y de Arte Sacro”]. Art. 128 “Revísense cuanto antes, junto con los libros litúrgicos de acuerdo con el artículo 25, los cánones y prescripciones eclesiásticas que se refieran a la disposición de las cosas externas del culto sagrado (...) Corrijase o suprimase lo que parezca ser menos conforme con la liturgia reformada y consérvase o introdúzcase lo que la favorezca (...)”. Art. 129 “Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras”.

- Instrucciones *Inte Oecumenici* de la Sagrada Congregación de Ritos para aplicar la Constitución sobre la Sagrada Liturgia, **26 de septiembre de 1964**.

- Normas de orientación sobre Arte Sacro elaboradas por una comisión especial con ocasión de la II Semana Nacional de Arte Sacro, celebrada en León los días **2-7 de julio de 1964** y publicadas por la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. Art. 6 “En todas las Diócesis debe funcionar la Comisión Diocesana de Monumentos convenida en el artículo XXI del Concordato entre la Santa Sede y España”. Art. 8 “La Comisión concordada de Arte Sacro, que preside el Prelado, intervendrá en los Monumentos y objetos de arte y en la creación y conservación de Museos de Arte Sacro según el ámbito de la Ley concordada”. Art. 9 “Sería conveniente y ejemplar que en las Diócesis se crease

por el Ordinario el Oficio eclesiástico de Inspector Diocesano del Tesoro Artístico Sacro, que deberá recaer, si es posible, sobre un sacerdote que posea grados eclesiásticos o civiles en Historia, Arte, Arqueología, Arquitectura u otros títulos que demuestren su pericia en Bellas Artes y que por lo tanto esté capacitados para la función de vigilancia, conservación e inventario del Tesoro Artístico Diocesano”. Art. 10 “La defensa del Tesoro Artístico de la Iglesia exige la creación de Museos diocesanos para acoger en ellos las obras artísticas o históricas o de otro mérito sobresaliente, retiradas del culto. Estimamos que debe constituirse anejo a los Museos de Arte una Sección para “Obras de devoción popular” para imágenes u objetos bendecidos que no presentan valor artístico, pero han estado al culto y repugna a los fieles verlos después sujetos al comercio humano, y además son un elemento necesario para el estudio e historia de las devociones populares”.

- Instrucción del “*Consilium*” para la aplicación de la Constitución sobre la Liturgia *Epistola ad Praesides Coetum Episcoporum* de **30 de julio de 1965**. Se establece el respeto al patrimonio artístico después de los abusos que se habían comenzado a cometer tras la errónea interpretación de las Instrucciones para la aplicación correcta de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia.

- Carta Circular de la Sagrada Congregación para el Clero a los presidentes de las Conferencia Episcopales de **11 abril de 1971** sobre la conservación del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia. Art. 2 “Las obras antiguas de arte sacro consérvense siempre y en todas partes, para que contribuyan a una mayor dignidad del culto divino y ayuden al Pueblo de Dios a participar activamente en la sagrada liturgia”. Art. 4 “Los obispos, recordando las disposiciones del Concilio Vaticano II y lo dicho sobre esta materia en los documentos pontificios, vigilen continuamente para que los cambios que deban introducirse en los lugares sagrados con motivo de la renovación litúrgica se hagan con toda cautela, y siempre de acuerdo con las normas de la reforma litúrgica: no se lleven a cabo sin el voto de las Comisiones de Arte Sacro, Sagrada Liturgia y, si es preciso, Música Sacra, y sin consultar a personas entendidas. Ténganse también en cuenta las posibles leyes dictaminadas por las autoridades civiles en diversas naciones para preservar los monumentos artísticos más insignes”. Art. 6 “Si fuera preciso adaptar a las nuevas normas litúrgicas las obras de arte y los tesoros seculares transmitidos durante siglos, cuiden los obispos de que esto no se haga sin verdadera necesidad y nunca con detrimento de dichas obras; obsérvense siempre las normas y criterios indicados en el número 4. Si se considera que tales obras son completamente inadecuadas para el culto divino, nunca se las destine a usos profanos: colóquenlas en un lugar conveniente, es

decir, en un museo diocesano o interdiocesano, accesible a cuantos deseen visitarlas. Igualmente no se descuiden los edificios eclesiásticos de valor artístico aun cuando ya no sirvan para su fin originario; si es preciso cederlos, prefíranse los compradores que sean capaces de cuidarlos”.

-Carta Circular de la Secretaría de Estado con motivo del Año Europeo del Patrimonio Arquitectónico de **1975**. “b/ Preocuparse activamente por la restauración de los edificios y conjuntos artísticos sagrados antiguos, para poder reintegrarlos a su destino originario y, donde no sea posible, para prestar un servicio, una vez restaurados, como museos o centros culturales religiosos”.

- Conclusiones aprobadas en la XXXIII Asamblea Plenaria del Episcopado Español entre **24-29 noviembre de 1980** y recogidas en las Normas sobre Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia. Art. 6 “Recoger los objetos artístico que no tengan culto, trasladándolos al Museo Diocesano o a Depósitos adecuados, propiedad de la Iglesia, para evitar cualquier clase de deterioro o robo”. Art. 7 “Centralizar en el organismo diocesano correspondiente toda la documentación coleccionada con el cumplimiento de las encuestas o inventarios referentes al Patrimonio artístico, que son enviadas en gran número a las parroquias por los diversos organismos oficiales y organismos de carácter privado”. Art. 9 “En todos los casos, evitar cualquier clase de venta de objetos de interés artístico, aunque sean posibles al amparo de la legislación canónica, sin previo juicio del Obispo diocesano, que tendrá en cuenta también la sensibilidad actual de nuestra sociedad”. Art. 10 “Urgir a la Comisión de Estudio que presente cuanto antes a la aprobación de la Comisión Pertinente los formularios que permitan la preparación del Inventario de todo el Patrimonio Cultural Eclesiástico en colaboración con las diócesis concretas”.

- Conclusiones aprobadas por los Delegados del Patrimonio Histórico-Artístico y Documental de las diócesis españolas en las Jornadas celebradas en Madrid, **15 enero de 1981**. Punto 5 “Es urgente potenciar a los organismos del Patrimonio eclesial, tanto a nivel de Conferencia Episcopal como diócesis, parroquias y, en general, de instituciones y comunidades de la Iglesia. Por eso, se propone la creación, en el seno de la Conferencia Episcopal, de una Comisión o Junta episcopal del patrimonio cultural (artístico, documental y bibliográfico) de la Iglesia española, con expertos y técnicos en cada una de las secciones”. Punto 6 “A nivel diocesano debe revalorizarse donde exista o crearse donde no esté constituida la Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico, Documental y Bibliográfico”. Punto 14 “Sería conveniente potenciar o crear Asociaciones de Directores y

-----

Responsables de Museos diocesanos. Potenciar también la creación de arte religioso-cristiano o de valores humanos mediante actividades, convocatorias, etc.

- Conclusiones asumidas por la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural tras ser aprobadas en las Jornadas Nacionales de Responsables y Delegados del Patrimonio Cultural, El Escorial, **junio de 1982**. La Iglesia:

“Reafirma su voluntad de seguir custodiando todo su patrimonio multiseccular, mueble e inmueble, a través de sus rectores o encargados. Para la visita, contemplación y estudio del mismo, ofrece el servicio y colaboración de su personal competente. En contraprestación a estos servicios de interés público, espera del Estado la ayuda técnica y económica complementaria y precisa”.

“Teniendo en cuenta el fenómeno de la emigración en diversas zonas o regiones, las dificultades de custodia de algunos objetos, los problemas de la seguridad en ciertos lugares, el no uso de algunas cosas, etc., se han creado y deberán crearse como solución los Museos de la Iglesia, sean diocesanos, arciprestales, parroquiales o de congregaciones religiosas. En ellos deberán seguir conservándose este patrimonio, bien en depósito temporal o en entrega definitiva, y podrán seguir cumpliendo un fin catequético o de evangelización, a la vez que ser contemplados por los estudiosos”.

“Estos Museos serán instalados en edificios de la Iglesia y dirigidos y atendidos por personal competente suyo. Las Comisiones o Delegaciones diocesanas dictarán y acordarán las normas y condiciones para estudios, inventarios, publicaciones, fotografías, etc., al igual que para el resto de la Diócesis. Se espera del Estado o entes autonómicos, su colaboración para dotarlos de sistemas de seguridad y su ayuda económica cuando sean deficitarios”.

“Las excavaciones en lugares sagrados deberán contar con aprobación expresa del Ordinario del lugar. Los restos arqueológicos y hallazgos de todo tipo que aparezcan en ellas, se depositarán en los Museos Diocesanos. Lo mismo se diga de todo hallazgo de interés con motivo de obras de todo tipo en inmuebles y lugares de la Iglesia”.

- Código de Derecho Canónico, promulgado el **25 de enero de 1983**. Canon 1189 “Cuando hayan de ser reparadas imágenes expuestas a la veneración de los fieles en iglesias y oratorios que son preciosas por su antigüedad, valor artístico o por el culto que se les tributa, nunca se procederá a su restauración sin licencia del Ordinario dada por escrito; y éste, antes de concederla, debe consultar a personas expertas”. Canon 1190.1 “Está terminantemente prohibido vender reliquias sagradas”, Canon 1190.2 “Las reliquias insignes, así como aquellas otras que gozan de gran veneración del pueblo, no pueden en modo alguno enajenarse válidamente o trasladarse a perpetuidad sin licencia de la Sede

-----

Apostólica”. Canon 1283.2 “Hágase inventario exacto y detallado, suscrito por ellos, de los bienes inmuebles, de los bienes muebles, tanto preciosos como pertenecientes de algún modo al patrimonio cultural, y de cualesquiera otros, con la descripción y tasación de los mismos; y compruébese una vez hecho”. Canon 1292.2 “Si se trata, en cambio, de bienes cuyo valor es superior a la cantidad máxima, o de exvotos donados a la Iglesia, o de bienes preciosos por razones artísticas o históricas, se requiere para la validez de la enajenación también la licencia de la Santa Sede”.

- Conclusiones asumidas por la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural tras ser aprobadas en las Jornadas Nacionales de Responsables y Delegados del Patrimonio Cultural, El Escorial, **junio de 1983**.

“6.- Teniendo en cuenta el fenómeno de la emigración en diversas zonas o regiones, las dificultades de custodia de algunos objetos, los problemas de la seguridad en ciertos lugares, el no uso de algunas cosas, etc., se han creado y deberán crearse como solución los Museos de la Iglesia, sean diocesanos, arciprestales, parroquiales o de congregaciones religiosas .En ellos deberán seguir conservándose este patrimonio, bien en depósito temporal o en entrega definitiva, y podrán seguir cumpliendo un fin catequético o de evangelización, a la vez que ser contemplados por los estudiosos. 7.- Estos Museos serán instalados en edificios de la Iglesia y dirigidos y atendidos por personal competente suyo. Las Comisiones o Delegaciones diocesanas dictarán y acordarán las normas y condiciones para estudios, inventarios, publicaciones, fotografías, etc., al igual que para el resto de la Diócesis (...). 8.- Por las mismas razones, con la misma intención de defensa y promoción de este patrimonio cultural y con la misma normativa de los Museos diocesanos, se han creado o se crearán los Archivos Generales diocesanos (...). 26.- Las Comisiones Mixtas Iglesia-Autonomías comprendan las siguientes áreas: archivos, bibliotecas, museos y bienes muebles, patrimonio arquitectónico y monumental, difusión cultural, música, arte y costumbres populares. 32.- Se urge la creación inmediata de una Asociación Nacional de Directores y Conservadores de Museos de la Iglesia. Se designa ya una precomisión que elaborará los estatutos y tratará de poner en marcha dicha Asociación. 33.- Se reitera la urgencia de la creación y funcionamiento, donde aun no lo estén, de las Comisiones Diocesanas de Patrimonio Cultural”.

- Estatutos de la Asociación Española de Museólogos Eclesiásticos aprobados por la XLI Asamblea plenaria de la Conferencia Episcopal Española en Madrid el **1 de diciembre de 1984**. Art. 4 “En la fijación de sus fines, la Asociación parte del concepto de Museo universalmente aceptado como “una institución permanente, sin finalidad lucrativa,

---

al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y de su entorno”. Además, dado el carácter específico del Patrimonio histórico-artístico de la Iglesia, la Asociación promoverá primordialmente su finalidad pastoral, evangelizadora, catequética y de identificación eclesial, abierta a toda la comunidad de los hombres”. Art. 5 “La Asociación se propone reunir para su ayuda mutua a cuantas personas ejerzan o puedan ejercer funciones técnicas y/o profesionales de Museos y Colecciones Eclesiásticas”. Art. 6 “La Asociación trabajará por contribuir, siguiendo las orientaciones de la Santa Sede, de la Conferencia Episcopal Española y de los Organismos Civiles, Nacionales y Autonómicos correspondientes, a la buena conservación, documentación, investigación, comunicación, didáctica y organización de los Museos y Colecciones Eclesiásticas de España”. Art. 15 “Para conseguir mejor sus fines, la Asociación estima necesaria la existencia de un Reglamento de los Museos y Colecciones Eclesiásticas Españolas y se registrará por él en sus actividades respectivas”.

-Constitución Apostólica de Juan Pablo II “*Pastor Bonus*” de **28 junio de 1988**, creando la Pontificia Comisión para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia. Art. 100 “Pertencen a este patrimonio, en primer lugar, todas las obras de cualquier arte del pasado, que deberán ser conservadas y custodiadas con la máxima diligencia. Aquellas otras, además cuyo uso específico hay decaído, debe ser convenientemente expuestas para su contemplación en los museos de las iglesias o en otros lugares”. Art. 102 “La Comisión ofrece su ayuda a las Iglesias particulares y a los organismos episcopales y, si es necesario, actúa juntamente con ellos, a fin de que sean constituidos los museos, los archivos y las bibliotecas y sean bien realizadas la recogida y la custodia de todo el patrimonio histórico en todo el territorio, para estar a disposición de todos los que se interesen por el mismo”

- Circular de la Pontificia Comisión para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia de **15 octubre de 1992** sobre la necesidad de la formación y preparación cultural y pastoral de los sacerdotes en orden a la responsabilidad que han de tener acerca de los patrimonios artísticos e históricos de la Iglesia.

- Carta Circular de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia a los superiores generales de las familias religiosas de todo el mundo sobre los “Bienes Culturales de la Iglesia”, **10 abril de 1994**. Material de Museos: provocación para encontrar las propias raíces. “Los edificios de culto y las mismas casas religiosas, con el paso del tiempo, se han convertido en espacios donde se han recogido innumerables



testimonios de la fe vivida por las diversas comunidades: objetos e instrumentos musicales para el culto, lienzos y esculturas, pequeños y grandes objetos de la cultura de cada día han pasado por vicisitudes varias. En muchas comunidades, desde hace algún tiempo, se ha procedido a una adecuada organización del material en lugares aptos. Muy positivo es el esfuerzo de insertar tales realidades en un contexto didáctico que ayude a los mismos Religiosos y a los visitantes de estas muestras a recorrer la historia de una Familia Religiosa en los sucesos de la vida ordinaria, en la vida de la comunidad y en el trabajo apostólico. Particular atención se dispensará a los objetos litúrgicos: según las posibilidades y oportunidades, úsense periódicamente en las celebraciones y, en cualquier caso, se tenga un grandísimo cuidado con ellos para protegerlos, como se ha tenido atención para salvarlos. Todo el material que pertenece a la categoría propia de los museos se recoja y se conserve con cuidado. (...) La conservación del material propio de los museos no persigue ni únicamente ni preferentemente un interés arqueológico, más bien expresa el deseo de conocer mejor las raíces de la propia historia humana y religiosa. Desde este punto de vista, el cuidado y conocimiento de todos los objetos artísticos, pertenezcan al arte propio de la artesanía o al arte culto, puede contribuir a sensibilizar las conciencias de quienes, hoy, deseen comprender tanto las complejas condiciones sociales como las provocadoras exigencias evangélicas de cada momento: solo en la fidelidad a las propias características culturales y espirituales, de las que son reflejo todas las obras conservadas en los museos, es posible la apertura a nuevas experiencias de humanidad y de fe que siempre necesitan la acción creadora del corazón y de la mente”.

- Declaración de El Escorial de los Delegados Diocesanos del Patrimonio Cultural de la Iglesia española a raíz de la celebración de las XVI Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia en España, **27 junio de 1996**. Art. 8 “La Asociación Nacional de Directores de Museos de la Iglesia desea insistir en la importancia de la asignatura o enseñanzas del origen y sentido del Arte Sacro, en los Seminarios y Universidades; en incluir en la Formación Permanente del Clero estos temas o estudios; en cuidar la adecuada formación de guías para mostrar los Bienes Culturales de la Iglesia, afectados para el culto y la evangelización, y los Museos de Arte Sacro, con su especificidad, lo que comporta, además de los aspectos históricos y técnicos, el dato religioso y su fin evangelizador y catequético”. Art. 9 “Desea que se reconozca el servicio pastoral y cultural que se presta a la sociedad y a la Iglesia desde los quinientos Museos de Arte sacro o colecciones eclesiásticas abiertos en España”.

---

- Carta Circular de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia sobre la necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia, **8 diciembre de 1999**.

- Carta Circular de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia sobre La Función Pastoral de los Museos Eclesiásticos, **15 agosto de 2001** (el análisis de este texto es tratado en un apartado concreto de este trabajo).

### 3.4.- LA LEGISLACIÓN CONCORDADA ENTRE LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA Y LA IGLESIA

Antes de abordar los acuerdos establecidos entre la Administración civil y la Iglesia católica es necesario aclarar que, a excepción de los adoptados en los años 80, nos encontramos básicamente ante pactos de orden político con consecuencias en el terreno del arte. En el de 1851 el objetivo básico fue el de un pacto de respeto mutuo entre ambos, donde el punto fuerte estaba centrado, desde el punto de vista de la Iglesia, en el reconocimiento de su derecho a adquirir bienes temporales y, desde el del Estado, en los intentos por dejar atrás el incómodo recuerdo de las desamortizaciones. El concordato 1953 sí se puede incluir entre los compromisos que tuvieron en cuenta, de forma explícita, el patrimonio cultural y por ello incluirá artículos específicos sobre ello. La evolución de los estudios sobre patrimonio en los años posteriores, la adecuación a la nueva situación política constitucional y el creciente interés hacia la promoción cultural ha hecho que los acuerdos, hasta ahora de cariz político, se reconvirtieran hacia textos cada vez más concretos de fundamentos patrimoniales.

El punto de partida lo había puesto la Conferencia Episcopal Italiana que, en su X Asamblea General, celebrada el 14 de junio de 1974, había reconocido en sus normas de tutela y conservación del patrimonio histórico-artístico el principio de colaboración entre la Iglesia y el Estado<sup>119</sup>. En España, el establecimiento de los acuerdos correspondientes tuvo lugar en 1979 sobre Enseñanza y Asuntos Culturales y posteriormente, a nivel autonómico, con el Convenio de Colaboración entre los Obispos de las diócesis españolas y sus respectivas autonomías que, en el caso de Galicia se materializó en 1985.

- Concordato celebrado entre su Santidad el Sumo Pontífice Pío IX, y S. M. Católica Doña Isabel II, Reina de las Españas, **16 marzo de 1851**. Art. 41 “Además, la Iglesia tendrá el derecho de adquirir por cualquier título legítimo, y su propiedad en todo lo que posee ahora ó adquiriese en adelante será solamente respetada. Por consiguiente, en cuanto á las antiguas y nuevas fundaciones eclesiásticas, no podrá hacerse ninguna suspensión ó unión sin la intervención de la autoridad de la Santa Sede, salvadas las facultades que competen á los obispos según el Santo Concilio de Trento”. Art. 42 “En este supuesto, atendida la utilidad que ha de resultar á la Religión de este convenio, el Santo Padre á instancia de S. M. Católica y para proveer á la tranquilidad pública, decreta y declara, que los que durante las pasadas circunstancias hubiesen comprado en los dominios de España bienes eclesiásticos, al tenor de las disposiciones civiles á la sazón

<sup>119</sup> ALDANONDO SALAVERRÍA, I. “La Iglesia y los Bienes Culturales”, en *Revista Española de Derecho Canónico*, vol. 39, nº 114, septiembre-diciembre 1983, p. 462.

-----

vigentes, y estén en posesión de ellos, y los que hayan sucedido ó suceden en sus derechos á dichos compradores, no serán molestados en ningún tiempo ni manera por Su Santidad ni por los Sumos Pontífices sus sucesores; antes bien, así ellos como sus causas habientes, disfrutará segura y pacíficamente la propiedad de dichos bienes y sus emolumentos y productos”.

- R. D. del Ministerio de Gracia y Justicia de **9 enero de 1923** para refuerzo de las circulares y normas eclesiásticas sobre la enajenación de objetos artísticos. Art. 1 “Las Iglesias, Catedrales, Colegiatas, Parroquias, Filiales, Monasterios, Ermitas y demás edificios de carácter religioso, no podrán sin autorización previa, expedida de Real orden por el Ministerio de Gracia y Justicia, proceder a la enajenación válida de las obras artísticas, históricas o arqueológicas de que sean poseedores”. Art. 7 “El Gobierno fomentará la creación de Museos diocesanos para la mayor conservación y custodia de las riquezas artísticas, históricas o arqueológicas de cada Diócesis”.

- Concordato entre la Santa Sede y el Gobierno Español, **27 agosto de 1953**. Art. I “La religión católica, apostólica, romana, sigue siendo la única de la nación española y gozará de los derechos y de las prerrogativas que le corresponden en conformidad con la Ley divina y el Derecho Canónico”. Art. IV.1 “El Estado Español reconoce la personalidad jurídica y la plena capacidad de adquirir, poseer y administrar toda clase de bienes a todas las instituciones y asociaciones religiosas existentes en España a la entrada en vigor del presente Concordato constituidas según el Derecho Canónico”. Art. XIX.1 “La Iglesia y el Estado estudiarán de común acuerdo la creación de un adecuado patrimonio eclesiástico que asegure un congrua dotación del culto y clero (...)” Art. XIX.3 “El Estado, fiel a la tradición nacional, concederá anualmente subvenciones para la construcción y conservación de templos parroquiales y rectorales y seminarios, el fomento de las órdenes, congregaciones o institutos eclesiásticos consagrados a la actividad misional y al cuidado de los monasterios de relevante valor histórico en España (...)”. Art. XXI.1 “En cada diócesis se constituirá una comisión que, bajo la presidencia del Ordinario, vigilará la conservación, la reparación y las eventuales reformas de los templos, capillas y edificios eclesiásticos declarados monumentos nacionales, históricos o artísticos, así como de las antigüedades y obras de arte que sean propiedad de la Iglesia o le estén confiadas en usufructo o en depósito y que hayan sido declaradas de relevante mérito o de importancia histórica nacional”. Art. XXI.2 “Estas comisiones serán nombradas por el ministerio de Educación Nacional y estarán compuestas, en una mitad, por miembros elegidos por el Obispo y aprobados por el Gobierno, y en la otra, por miembros designados por el Gobierno con la aprobación del Obispo”. Art. XXI.3 “Dichas Comisiones tendrán también

---

competencia en las excavaciones que interesen a la arqueología sagrada y cuidarán con el Ordinario para que la reconstrucción y reparación de los edificios eclesiásticos arriba citados se ajusten a las normas técnicas y artísticas de la legislación general, a las prescripciones de la liturgia y a las exigencias del arte sagrado. Vigilarán, igualmente, el cumplimiento de las condiciones establecidas por las leyes, tanto civiles como canónicas, sobre enajenación y exportación de objetos de mérito histórico o de relevante valor artístico que sea propiedad de la Iglesia o que ésta tuviera en usufructo o en depósito”.

- Acuerdo Internacional entre el Estado Español y la Santa Sede sobre Enseñanza y Asuntos Culturales suscrito el **3 de enero de 1979**. Art. XV “La Iglesia reitera su voluntad de seguir poniendo al servicio de la sociedad su patrimonio histórico, artístico y documental y concertará con el Estado las bases para hacer efectivos el interés común y la colaboración de ambas partes, con el fin de preservar, dar a conocer y catalogar este patrimonio cultural en posesión de la Iglesia, de facilitar su contemplación y estudio, de lograr su mejor conservación e impedir cualquier clase de pérdidas, en el marco del artículo 46 de la Constitución. A estos efectos, y a cualesquiera otros relacionados con dicho Patrimonio, se creará una Comisión Mixta en el plazo máximo de un año a partir de la fecha de entrada en vigor en España del presente Acuerdo”.

- Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre patrimonio histórico-artístico de **30 octubre de 1980** en cumplimiento del Acuerdo entre el Estado Español y la Santa Sede sobre enseñanza y asuntos culturales. Art. 1 “La Iglesia y el Estado reiteran su coincidente interés en la defensa y conservación de los bienes que forman parte del Patrimonio Histórico-Artístico y Documental de España de los que son titulares, por cualquier derecho o relación jurídica, personas jurídicas eclesiásticas, en el marco de lo dispuesto en el artículo 46 de la Constitución Española y en las normas legales que lo desarrollan. El Estado, al reconocer la importancia del Patrimonio Histórico-Artístico y de las Bibliotecas y Archivos Eclesiásticos y la labor cultural de la Iglesia en la creación, promoción y conservación de ese Patrimonio, reafirma su respeto a los derechos que tienen las personas jurídicas eclesiásticas sobre dichos bienes, de acuerdo con los títulos jurídicos correspondientes. La Iglesia, por su parte, reconoce la importancia de este Patrimonio, no sólo para la vida religiosa, sino para la Historia y la Cultura españolas, y la necesidad de lograr una actuación conjunta con el Estado para su mejor conocimiento, conservación y protección”. Art. 2 “Se reconoce por el Estado la función primordial de culto y la utilización para finalidades religiosas de muchos de esos bienes, que ha de ser respetada. Sin perjuicio de ello, la Iglesia reitera su voluntad de continuar poniéndolos al alcance y servicio del pueblo español y se compromete a cuidarlos y a

usarlos de acuerdo con su valor artístico e histórico. El Estado, en virtud del mismo interés y para compensar las limitaciones que se establezcan en las normas jurídicas que desarrollen el artículo 46 de la Constitución, se compromete a una cooperación eficaz, técnica y económica, para la conservación y enriquecimiento del Patrimonio Histórico-Artístico y Documental de carácter eclesiástico”. Art. 3 “Como bases de dicha cooperación técnica y económica en el tratamiento de los bienes eclesiásticos que forman parte del Patrimonio Histórico-Artístico y Documental, se tendrán en cuenta los siguientes principios: (...) e/ En cuanto sea posible, los bienes serán exhibidos en su emplazamiento original o natural. Cuando esto no sea posible o aconsejable, se procurará agruparlos en edificios eclesiásticos, formando colecciones o museos donde se garantice su conservación y seguridad y se facilite su contemplación y estudio”. Art. 4 “El primer estadio de la cooperación técnica y económica consistirá en la realización del inventario de todos los bienes muebles e inmuebles de carácter Histórico-Artístico y Documental y de una relación de los Archivos y Bibliotecas que tengan interés Histórico-Artístico o Bibliográfico y que pertenezcan por cualquier título a entidades eclesiásticas”.

- Normas con arreglo a las cuales deberá regirse la realización del inventario de todos los bienes muebles e inmuebles de carácter histórico-artístico y documental de la Iglesia española de **30 de marzo de 1982**.

- Acuerdo Marco entre la Xunta de Galicia y los Obispos de las diócesis que comprenden el territorio de la Comunidad Autónoma de Galicia de **17 de abril de 1985**. Art. I “Establecer un acuerdo marco de colaboración entre las diócesis con territorio en Galicia y la Xunta de Galicia en aquellas materias de interés mutuo sobre las que ambas partes tienen competencia”. Art. II “Que el presente convenio sea desarrollado mediante convenios singularizados que promuevan, ordenen y regulen específicamente la colaboración de las diócesis que comprenden el territorio de Galicia y la Xunta de Galicia en los diversos campos de interés mutuo”.

- Convenio de Colaboración entre los Obispos de las diócesis que comprenden el territorio de la Comunidad Autónoma de Galicia y la Xunta de Galicia, con el fin de garantizar la conservación y fomentar o promover el enriquecimiento del Patrimonio Artístico y Documental de Galicia de **17 abril de 1985**. Art. 5 “Se constituye una Comisión mixta coordinadora presidida conjuntamente por el Obispo que ostente legítimo mandato y el Conselleiro de Ecuación y Cultura, e integrada por tres representantes de cada una de las partes. Corresponde a la Comisión mixta coordinadora: 1º Elaborar un programa anual de necesidades que, con carácter informativo, elevará la Xunta de Galicia a través del

-----

Conselleiro de Educación y Cultura. 2º En relación con el programa antedicho, establecer las prioridades en las actuaciones sobre el patrimonio que es objeto del presente convenio con el fin de que se acomode a ella la gestión de los créditos presupuestarios (...). Art. 6 “Los Obispos diocesanos que suscriben este convenio se comprometen a promover la realización del inventario y registro de todos los bienes muebles o inmuebles pertenecientes a cualquier persona jurídica eclesiástica, existentes en el territorio de la Comunidad Autónoma de Galicia, adaptándose para ello a las normas o criterios que establezca la Comisión mixta a que se refiere el artículo XV del Acuerdo sobre Enseñanzas y Asuntos Culturales, de 3 de enero de 1979, entre la Santa Sede y el Estado Español”.

- Acuerdo de colaboración entre el Ministerio de Educación y Cultura y la Iglesia Católica para el Plan Nacional de Catedrales, **25 febrero de 1997**. “Cláusula sexta: Legado cultural de las Catedrales. El Ministerio de Educación y Cultura y la Iglesia Católica procurarán, de común acuerdo, conforme a las manifestaciones del preámbulo, poner al servicio de los ciudadanos todos los elementos que integren las Catedrales, con especial atención a los museos, archivos catedralicios, actividades musicales y actos, exposiciones y cualesquiera otros medios de difusión de dicho patrimonio artístico y cultural”.

- Acuerdo de colaboración entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Iglesia Católica para el Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos, **26 marzo de 2004**. “Cláusula primera: Principios generales 3.- Las Abadías, Monasterios y Conventos en los que se actuará bajo el marco de este Acuerdo deberán tener la categoría de Bien de Interés Cultural (...). Cláusula segunda: Planes Directores y Planes de Actuación 4d.- El citado Plan Director comprenderá extremos relativos a: Relación de posibles usos compartidos con la vida claustral y la singularidad del lugar (...). Cláusula octava: Usos compatibles 1.- En los Planes Directores o Planes de Actuación se establecerá la relación de aquellos bienes cuyos usos religiosos o comunitarios, de acuerdo con la singularidad de cada lugar y comunidad, sean compatibles con su uso cultural y con las actuaciones de conservación, restauración, difusión y mejor conocimiento que dicho uso cultural exige”.



**CAP.4 LA CREACIÓN DE LOS MUSEOS  
ECLESIASTICOS. ELEMENTOS DE BASE.**



## 4.1.- SIGLO XIX



#### 4.1.1.- LA DESAMORTIZACIÓN ECLESIASTICA Y LAS COMISIONES PROVINCIALES DE MONUMENTOS DE GALICIA

*La primera Comisión Provincial de Monumentos de Orense, que en algún tiempo se llamó también "Diputación Arqueológica", fué fundada en 184 y a ella perteneció el célebre Deán Don Juan Manuel Bedoya, teólogo, escrituario, arqueólogo, poeta, humanista, figura en muchos aspectos semejante a la de Don Marcelo, y más tarde el diligente investigador de las antigüedades romanas de Galicia Don Ramón Barros Sabelo, el canónigo anticuario y docto D. Manuel Sánchez Arteaga, historiador de la Basílica auriense, y el jurisconsulto Don Juan Manuel Paz Nóvoa. En general todas las Comisiones provinciales arrastraban una vida lánguida y oficial"*

R. OTERO PEDRAYO, 1943

La historia del patrimonio español de los últimos 150 años, período en el que se enmarca la creación de nuestros museos, va íntimamente ligada al devenir de las clases sociales más elevadas y pudientes. Tanto la nobleza como la jerarquía eclesiástica fueron, hasta el siglo XIX, los únicos estamentos en condiciones de encargar, poseer y coleccionar un arte al alcance de pocos. Las políticas liberales del siglo XIX y la entrada en juego de la burguesía establecieron un nuevo repertorio de posibilidades.

Desde la Guerra de la Independencia la situación económica del país obligaba a un replanteamiento que desembarcó en acciones desamortizadoras destinadas a la inversión de los beneficios de la venta de los bienes en manos de la Iglesia y la nobleza, en las delicadas arcas estatales. Por una parte se intentaba hacer frente a una situación económica, y por otra crear un nuevo estado social en el que los antiguos estamentos dejaban de tener un protagonismo único para compartir mantel con nuevas clases sociales pujantes<sup>120</sup>. En el fondo se buscaba una "revancha" política contra la Iglesia a la vez que la "democratización" de la cultura a través de la puesta en uso de bienes entonces reservados a unos pocos, bajo el lema liberal de "la utilidad".

Iniciado ya el siglo XIX, la desamortización eclesiástica comienza con el Breve de Pío VII del 12 de diciembre de 1806 que enajenaba la séptima parte de los bienes de las iglesias, monasterios, órdenes militares y demás corporaciones eclesiásticas. Después, los gastos generados por la guerra fueron una de las mayores preocupaciones de la monarquía, lo que provocó que nuevas decisiones suprimieran las órdenes religiosas y

<sup>120</sup> REVELTA GONZÁLEZ, M. *La exclaustación (1833-1840)*, B. A. C., Madrid, 1976, pp. 484-489. Este autor señala, entre las causas políticas que favorecieron la supresión de las órdenes religiosas: la purificación de la sociedad de clases, la solución que suponía para la hacienda pública, la afirmación del control del Estado sobre la Iglesia, el castigo a las congregaciones favorables al absolutismo. A éstas se unen causas de tipo social como la clara decadencia de las órdenes y su división.

aplicaran esos bienes a la extinción de la Deuda Pública, como la dictada el 18 de agosto de 1809 por José Bonaparte. Tras la expulsión de los franceses, la situación no varió, pues el problema económico existía todavía y, aunque la vuelta de Fernando VII restituyó gran parte del patrimonio despojado, éste volvió a ser el blanco de los decretos exclaustradores de los años siguientes. Durante el trienio constitucional, el primero de octubre de 1820 se promulga la ley de supresión de algunas órdenes monásticas y la reducción de otras para la aplicación de sus bienes al crédito público, que no era sino la puesta en práctica de las reformas proyectadas por las Cortes de Cádiz unos años antes. El gobierno de Martínez de la Rosa legitima, en 1834, las compra-ventas de bienes nacionales anteriores y destina los bienes desamortizados a la extinción de la deuda<sup>121</sup>. A partir de entonces, los sucesivos decretos exclaustradores de los años 30 resultaron una clara muestra del espíritu anticlerical del momento. En ellos se aludía a la gran cantidad de conventos existentes y al escaso número de ocupantes, así como a la evidente relajación en el cumplimiento de las reglas monacales (razones que escondían mayores inconvenientes como el de ser centros de ideología absolutista y conservadora). El resultado fueron los decretos de 1835 de supresión de conventos y monasterios, y nacionalización de sus bienes, de 25 de julio y 11 de octubre. Estos decretos, de carácter moderado, quedaron rápidamente superados por los que se aprobaron el año siguiente bajo la iniciativa de Mendizábal. El decreto de exclaustración general de 8 de marzo de 1836 suponía la supresión total de todas las órdenes religiosas masculinas y femeninas, y el último paso para una serie de medidas de incautación y venta de bienes religiosos.

El fin principal de estas medidas era la obtención de bienes que pudieran amortizar la deuda, es decir, rentas, fincas, bienes inmuebles..., hecho que desvió la atención del tema artístico hasta que éste se hizo tan evidente que fue necesario determinar su futuro. Desde la Ley de Monacales de 25 de octubre de 1820 (en la que se establecía la obligación de la custodia de archivos, cuadros y libros procedentes de conventos suprimidos) y los decretos de 1835, se había atendido ligeramente al destino de estos objetos al determinar en el artículo 8 del D. 25 de julio de este último año que "*los archivos, bibliotecas, pinturas y demás enseres que puedan ser útiles a los institutos de ciencias y artes, así como también los monasterios y conventos, sus iglesias, ornamentos y vasos sagrados...*" no se destinasen a la amortización a la espera de un destino acomodado<sup>122</sup>. De nuevo, en el D. de 1836 se hacía una distinción entre los bienes raíces y los de valor histórico o artístico que pasarían a engrosar museos y bibliotecas, según su Art. 25. A pesar de ello, la crítica situación del año siguiente y la incesante guerra obligó a

<sup>121</sup> MUTIOLA POZA, J. M<sup>a</sup>. *La desamortización eclesiástica en Navarra*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1972, pp. 45-85.

<sup>122</sup> TEIJEIRA PABLOS, M. D. "La formación del Museo de Zamora. 1840-1911", en *Revista de Museología*, nº 29, 2004, p. 69.

la aprobación por las Cortes de la venta de alhajas de la Iglesia el 5 de septiembre<sup>123</sup>. Ello no resultó un obstáculo para la aprobación del R. D. de 31 de diciembre de 1837 por el que se aprobaba la fundación de un Museo Nacional con obras procedentes de los conventos desamortizados que debía ser realizado por una Junta especial encargada de la incautación de los bienes<sup>124</sup>; el resultado fue el malogrado Museo de la Trinidad.

Desde el punto de vista artístico, asistimos a la desposesión de un vasto patrimonio que, si bien no se dedica a la venta, tampoco reportará un beneficio socio-cultural inmediato. Ni el Estado ni los nuevos propietarios estaban preparados para asumir la gestión de un patrimonio tan ingente, por lo que gran parte de él quedó en un “sueño” pasajero del que despertaría con los decretos reguladores de los años 40. A través de la legislación anteriormente recogida no se pretendía poner en duda la capacidad ni el derecho de la Iglesia de adquirir bienes temporales, cosa que había hecho desde sus primeros tiempos, sino su utilización en los programas de instrucción general y acceso a la cultura de las clases más humildes. Ciertamente es que estas buenas intenciones adolecieron de mayores impulsos que hicieran real lo que entonces representaba un problema importante de conservación de patrimonio.

A pesar de las disposiciones decretadas, su cumplimiento dejó mucho que desear en el campo artístico. La cantidad de edificios a conservar era exagerada y, el llamado “patrimonio artístico” mueble que se conservó, casi se vio exclusivamente reducido a la pintura. Por estos años, la incautación y elaboración de inventarios se resumen en dos palabras: libros y cuadros. El valor estético e histórico de muchos otros bienes todavía no había sido estimado por los hombres principios del XIX, hecho que podríamos achacar a dos causas. La primera sería la atención especial a aquellos objetos que respondían mejor a sus objetivos: la atención a la educación (a través de los restos históricos del pasado visto desde su una perspectiva subjetiva) y el mantenimiento del ideal patriótico. Y la segunda, la eliminación de los objetos que simbolizasen los principios contra los cuales se habían levantado los gobiernos más liberales: la religión y el poder real<sup>125</sup>.

Un ejemplo gallego de lo que ocurrió con buena parte de los inmuebles desamortizados cuya gestión y responsabilidad pasaba a manos estatales, es el que nos relata José María Antequera en su obra de 1885 al hablar del estado de los monasterios cistercienses: *“Monte de ramo fúe vendido después de la última exclaustación, habiendo hecho en él divisiones que lo han estropeado: lo mismo sucede á la iglesia”*.

<sup>123</sup> MUTIOLA POZA, J. M<sup>a</sup>. *La desamortización...*, Op. Cit., p.91.

<sup>124</sup> HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El patrimonio cultural: la memoria...*, Op. Cit., p. 91.

<sup>125</sup> HERNÁNDO CARRASCO, J. *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Ethos-Arte, nº 15, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1987, pp. 52-53.

*“Magnífico era el monasterio de Santa Maria de Sobrado, de la misma orden, con su hermosa iglesia, la cual lucia una preciosa fachada. Destruído todo él, apenas quedan algunas ruínas”.*

*“No menos admirable por su arquitectura era el monasterio de Bernardos de Santa Maria de Osera, á que se daba el nombre de “El Escorial de Galicia”. En la plaza de Orense están sus hermosas fuentes, y en varios edificios sus piedras. Quedan de este monasterio preciosos restos, que inspiran verdadero pesar al que los contempla”<sup>126</sup>.*

A la hora de practicar la incautación de bienes, en algunos casos, las autoridades encargadas de llevarlas a efecto se ponían en contacto con asociaciones, sociedades o grupos de reconocida instrucción en el campo artístico para solicitarles informes sobre las obras a conservar o destinar a la venta. Este es el caso, por ejemplo, del Gobierno Político de A Coruña que en 1843 solicita un informe a la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago acerca de los retablos de los conventos suprimidos que debían ser conservados y cuales debían ser subastados (Apéndice documental 2). Las Sociedades Económicas, creadas durante los siglos XVIII y XIX para la recuperación económica, social y cultural del momento, acabarían por convertirse en un importante foco de difusión cultural y educador<sup>127</sup>, como ocurrió en la ciudad de Santiago de Compostela. Estos tímidos movimientos procedentes de la sociedad civil pronto se vieron acompañadas por la proliferación de grupos preocupados por la cultura, la literatura, los monumentos o la lengua que se organizarán en centros excursionistas, sociedades arqueológicas y grupos de estudio<sup>128</sup>. Pero junto a estas instituciones debemos destacar aquellas que fueron creadas de forma oficial y expresamente para la conservación de un patrimonio que se perdía por momentos: las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos. Lo que hasta ahora había sido visto únicamente como símbolo del poder, adquiere un nuevo valor como patrimonio histórico de todo un pueblo en peligro de desaparecer ante la incontrolable amenaza de los efectos desamortizadores. Nacen las Comisiones, cuya labor fundamental será la protección patrimonial de los bienes eclesiásticos desamortizados.

<sup>126</sup> ANTEQUERA, J. M<sup>º</sup>. *La Desamortización eclesiástica considerada en sus diferentes aspectos y relaciones*, Madrid, Imprenta de a. Pérez Dubrull, 1885, pp. 443-444. De este mismo conjunto nos habla OTERO PEDRAYO en su artículo “Ensayo sobre la desamortización eclesiástica en tierras de Orense” publicado en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo 10, 1955, p.103 al aclarar que dicho monasterio salió a subasta el 30 de septiembre de 1848 con una relación de espacios que incluía dos colegios, un aula vieja, un refectorio nuevo, una panera, dos claustros, salas, habitaciones abaciales de verano e invierno, cocinas y otras dependencias y aclarando el anuncio de subasta que “*se considera muy idóneo para la construcción de varias fábricas, por la mucha abundancia de agua*”. Su tasación fue estimada en 445.000 reales.

<sup>127</sup> FERNÁNDEZ CASANOVA, C. *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX*, Cuadernos del Seminario de Sargadelos, Sada, 1981. REQUEJO ALONSO, A. B. “El Museo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago y su relación con el nacimiento de los primeros museos en Galicia”, en *Boletín Auriense*, tomo XXXI, Ourense, 2001, pp. 273-296.

<sup>128</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J. “D. Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica” en *El Museo de Pontevedra*, vol. V, 1948, pp. 16-49. IBAR ALBIÑANA, L. “Els museus arqueològics de Tarragona al segle XIX” en *Butlletí arqueològic*, Reial Societat Arqueològica Tarraconense, época V, 1992, nº 14, pp. 149-179.

Las conclusiones obtenidas de la lectura de la bibliografía relativa a la labor de las Comisiones Provinciales se pueden resumir básicamente en tres: un buen proyecto teórico apoyado en grandes esfuerzos personales, un escaso respaldo económico y la falta generalizada de personal especializado<sup>129</sup>. Aunque pueda parecer un poco simplista, a nuestro entender éstos son los tres elementos alrededor de los que giran los estudios de las Comisiones. Cierto es que muchos otros factores rondarán el fracaso o éxito de éstas (según cada caso provincial) pero, en general, los fallos parecen repetirse en casi todos los lugares<sup>130</sup>.

No pretendemos hacer aquí un análisis profundo de cada una de las Comisiones gallegas, sino tratar de aclarar cuál fue su papel en la conservación del patrimonio, básicamente eclesiástico, desde su creación. Asimismo, intentaremos desvelar la estrecha relación entre la entonces naciente “conservación patrimonial” y los miembros de las comisiones (en varias ocasiones miembros también del estamento eclesial). Veremos cómo el patrimonio exclaustro y en propiedad del Estado pasa a manos de estos comisionados. Por último, trataremos de responder a la pregunta de si podemos considerar los museos de las Comisiones Provinciales como los primeros de arte cristiano (que no de la Iglesia) puesto que un gran porcentaje de sus fondos eran del patrimonio nacionalizado de la Iglesia.

Varios años antes de la creación de las Provinciales podemos rastrear la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la formación de otras comisiones que nacieron en los meses siguientes a la exclaustro<sup>131</sup>. Hablamos de la Comisión Civil Recolectora de 1835, cuyos objetivos era la elaboración de inventarios y la recolección de objetos artísticos para la formación de museos provinciales<sup>132</sup>, y las Comisiones Científicas y Artísticas de 1837<sup>133</sup>. En cuanto a la

---

<sup>129</sup> Dentro de las primeras Comisiones Provinciales de Monumentos encontramos mayoritariamente cargos políticos, abogados, religiosos, aristócratas y algún arquitecto a los que se les calificaba como amantes de las Bellas Artes y de las Antigüedades. A partir de la Reorganización de 1865 el personal comisionado tenderá a una mayor especialización, encontrando en sus filas cargos políticos (los Gobernadores políticos seguían siendo los presidentes de las Comisiones), Arquitectos Provinciales, y la obligatoriedad de que el resto de comisionados fuesen académicos de la Historia o de Bellas Artes.

<sup>130</sup> “No desconoce la Academia que las circunstancias difíciles que atraviesa el país; la movilidad y variaciones de personal por las ausencias de unos, mudanzas de domicilio de otros, y fallecimiento de algunos; la escasez casi carencia absoluta de recursos que padecen la mayor parte de las Comisiones; los frecuentes obstáculos que suscitan a ignorancia y la falta de sentimiento artístico, explotados acaso alguna vez por la pasión política, y por último la falta de cooperación de parte de las Autoridades, á cuyo cargo han puesto la ley y el Reglamento el cuidado de estimular y proteger tan útiles tareas son causas bastantes para producir el disgusto el desaliento y el desvío...” así se expresaba la Academia de San Fernando en una circular de 20 de abril de 1870 a todas las provinciales sobre la trayectoria de las comisiones.

<sup>131</sup> Para un completo repaso de la labor de estas comisiones en Galicia desde 1835 a 1844, contamos con el trabajo de SÁNCHEZ GARCÍA, J. A. “Una década trágica para el patrimonio gallego. De la desamortización a las Comisiones de Monumentos (1835-1844)”, en *Quintana, Revista do Departamento de Historia da Arte*, Universidade de Santiago de Compostela, nº 3, 2004, pp. 123-151.

<sup>132</sup> R. O. de 29 de julio de 1835, *Gaceta de Madrid*, nº 217, de 4 de agosto de 1835. Ordena a los gobernadores civiles de las provincias la formación de una comisión de 3 o 5 individuos para inventariar y recoger lo contenido en los archivos y bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos así como las

Academia, ésta se había puesto en marcha desde el inicio de la desamortización para intentar controlar y salvar del desastre el patrimonio a través de la R. O. de 26 de enero de 1836. Con ella se esperaba aclarar el destino de los edificios nacionalizados con su derribo o su conversión en dependencias de uso público (escuelas, instituciones de beneficencia, establecimientos burocráticos). A juzgar por la respuesta que dieron algunas provincias, las garantías de conservación de muchos edificios habían desaparecido por completo. Es el caso de A Coruña que, el 9 de marzo de 1836 da contestación a dicha R. O. poniendo en conocimiento la mejor solución para los edificios afectados. En su "*Informe aprobado acerca del destino que pudiera darse á los edificios de la provincia que fueron monasterios y conventos, segun el espíritu de la Real Orden de 26 enero de 1836*", la Junta (formada por D. Nicolás del Río y Nogueiro, Don José María Romay y Teixeiro y Don Manuel Conde Gulast) determinaba drásticamente la demolición de hasta 30 edificios religiosos, entre ellos San Martín Pinario<sup>134</sup>.

Llegado el año 1844 las primeras comisiones recolectoras fueron sustituidas por la Comisión Central de Monumentos y por las Provinciales dependientes de ella, cuyo decreto de creación recogía la filosofía de las anteriores y la dotaba de mayores contenidos, campos de acción y responsabilidades<sup>135</sup>. La importancia de este hecho resulta clara cuando pensamos que es desde este momento cuando podemos comenzar a entrever una política cultural clara y una administración de la cuestión patrimonial que continúa hasta nuestros días. Entre las labores encomendadas a las comisiones estaban: recabar información sobre los edificios dignos de conservarse en la provincia, recoger los objetos artísticos y literarios diseminados, cuidar de los museos y bibliotecas (se entiende allí donde se hubieran creado) y formarlos en las provincias donde aún no se hubiera hecho, así como su ordenación e inventario, crear archivos, formar catálogos y dibujos de monumentos y antigüedades, y enviar trimestralmente informes de su trabajo al Ministerio

---

pinturas, esculturas y otros objetos. Éstos se reunirán en la capital de la provincia hasta darles un destino mejor.

<sup>133</sup> Circular de 23 de mayo de 1837, *Gaceta de Madrid*, nº 907, de 28 mayo 1837. La heterogeneidad de los resultados obtenidos hasta entonces con las normas dictadas, llevan al gobierno a establecer una normativa más específica en base al éxito obtenido en algunas provincias donde ya se habían empezado a formar museos. Un ejemplo de la trayectoria de estas primeras comisiones, que no debió ser muy diferente a la del resto de provincias, lo encontramos en el trabajo sobre el caso de Zamora en el trabajo de TEIJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup>. D. "Las comisiones de desamortización y la conservación del Patrimonio Histórico en el siglo XIX. La Comisión Civil y la Comisión Científica y Artística de Zamora (aspectos documentales)", en *La documentación para la investigación*. Homenajes a José Antonio Martín Fuertes, vol. I, León, 2002, pp. 540-551.

<sup>134</sup> En la ciudad de A Coruña se señalaba la demolición de la iglesia de San Jorge, la colegiata de Santa María, San Francisco y la Capilla de San Andrés de los Mareantes. En Betanzos se establecía la demolición de Santa María del Azogue, Santo Domingo y San Francisco. En Pontedeume la iglesia de San Agustín y la ermita de las Virtudes. Los monasterios de Caveiro y Montefaro, el de San Saturnino y el de San Francisco de Ferrol. Los conventos de Herbón, Melide, Noia, Muros, Pobra, etc. Se detallaba la posibilidad de utilizar las piedras de las fábricas en nuevas construcciones. *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 14, 7 abril 1889, pp. 105-109.

<sup>135</sup> R. O. de 13 de junio de 1844, e instrucciones para la organización de las Comisiones de 24 de julio de 1844.

de la Gobernación<sup>136</sup>. En las instrucciones para su formación, se determina la distribución de las labores en tres secciones: bibliotecas/archivos, museos de escultura y pintura, y arqueología/arquitectura. De la sección segunda se especificaba en el artículo 17 que “*en los puntos en donde no hubiere Museos, reunirán las Comisiones en un local seguro cuantos lienzos, estatuas, relieves y demás obras de talla recojan, hasta que el Gobierno de S. M. disponga lo mas conveniente*”.

Si tratamos de responder a la pregunta sobre cuál fue el papel de la Iglesia dentro de esta política, diremos que ya desde la creación de las Comisiones se esperaba la colaboración de los curas párrocos (así como también la de los alcaldes), hecho que queda recogido en el artículo 33.1 al pedirles que suministraran “*cuantas noticias les sean pedidas por la Comisión respecto á cualquiera de los ramos de su instituto, asociándose para desempeñar este cometido á los Curas párrocos (de cuyo celo espera mucho el Gobierno de S. M.)...*”. Podemos pensar que en un principio no debió ser favorable la postura de los eclesiásticos puesto que la mayor parte del patrimonio que se trataba de gestionar era el que había sido arrebatado a las órdenes religiosas, además de considerar el notable aislamiento y desconocimiento por parte de los sacerdotes de zonas más alejadas y rurales. Sin embargo, no debemos olvidar que, con el tiempo, muchos eclesiásticos pasaron a formar parte de dichas Comisiones, sobre todo aquellos que se habían dedicado desde siempre al estudio de la historia y el arte de sus respectivos lugares y que llegaron a ser verdaderos impulsores del espíritu proteccionista de la ley.

La idea con la que habían nacido las Comisiones<sup>137</sup> trataba de homogeneizar esfuerzos hasta ahora poco productivos o, por lo menos, muy desiguales. Proponía amplias competencias y mostraba un fuerte centralismo. El objetivo inicial de la Central fue doble: por un lado la redacción de un listado de edificios desamortizados que debían ser protegidos; y por otro, la elaboración de una Estadística Monumental a través de los datos recogidos en los formularios enviados a los jefes políticos de cada localidad. El resultado no varió demasiado de los intentos anteriores y, así, observamos cómo algunas provincias realizaron grandes esfuerzos desde su nacimiento (Valladolid, Granada, Tarragona, Toledo, Ourense o Barcelona) mientras otras (Pontevedra, Málaga, Canarias,

---

<sup>136</sup> MARÍN TORRES, M<sup>a</sup> T. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Ed. Trea, Gijón, 2002, pp. 207-208.

<sup>137</sup> ORDIERES, I. *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, y Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 1995, pp. 73-94. El segundo capítulo de esta interesante obra lo dedica, la autora, a analizar la historia de esta institución y a hacer una valoración en profundidad de su labor, sobre todo en el campo arquitectónico. Una visión más ideológica y política sobre la razón de ser de las comisiones provinciales y los museos que debían crear lo encontramos en FURTZ SCHAEFER, G. y VALADÉS SIERRA, J. M. “Museos, investigación y provincia, aproximación a la historia de los museos provinciales en España”, en *Revista de Museología*, nº 30-31, 2004, pp. 56-69.



Almería o Vizcaya) no ofrecieron resultados satisfactorios<sup>138</sup>. Un primer balance de la actividad de las Comisiones fue publicado apenas un año después de su formación, a partir de las noticias remitidas desde las diferentes provinciales<sup>139</sup>, siendo el resultado, para las cuatro provincias gallegas, un tanto decepcionantes<sup>140</sup>.

Por lo que respecta a la Sección Segunda, A Coruña aporta una débil información sobre cuadros, estatuas y la sillería de coro de San Martín Pinario, además de confirmar la inexistencia de museos dentro de la provincia y de las dificultades interpuestas por las oficinas de Hacienda para la entrega de los objetos allí depositados tras la exclaustación. Lugo muestra un silencio absoluto sobre este tema, lo que ocasiona la solicitud del Jefe Político de la provincia para la reorganización de la Comisión con el nombramiento de nuevos miembros. Ourense resulta ser la provincia donde la actividad muestra unos resultados más aceptables, hasta el punto de que *“en Marzo del corriente año tenía habilitado el local que destinaba á Museo; pero como este local era interino y ofrecía inconvenientes para colocar en él todos los objetos de pintura y escultura que debían ser trasladados á la capital, la Comisión dirigió sus conatos á procurarse otro más cómodo, como ya lo ha conseguido, en el colegio de San Fernando, donde está preparando una magnífica galería capaz de contener los 120 cuadros y algunas esculturas que aún permanecen en sus depósitos primitivos y deben ser trasladados al mencionado colegio en cuanto termine la obra pendiente en él”*. Por último, Pontevedra apenas da, en un primer momento, noticia de la existencia de un grupo de pinturas en el monasterio de San Benito de Lérez, desdiciéndose en comunicaciones posteriores, en las que afirma no existir nada digno de mención en toda la provincia.

La sección dedicada a la Arquitectura y Arqueología no parecía diferenciarse mucho de lo comentado. A Coruña únicamente aporta información sobre San Martín Pinario como monumento digno de conservarse. Lugo resulta casi tan lacónica como A Coruña con la mención del monasterio de Samos y el de San Vicente do Pino. Ourense vuelve a ser, de nuevo, la más detallista en la situación de sus monumentos, tanto dentro de la propia capital como en el resto de la provincia, al apoyarse en una colaboración

<sup>138</sup> Un resumen claro de lo que había ocurrido desde la creación de las comisiones lo encontramos en una de las circulares enviadas por la Real Academia de San Fernando a todas las provinciales el 13 de enero de 1871 *“Muchos años hace ya que la antigua Comision central de Monumentos, hoy refundida en esta Academia de Nobles artes, inició el oportuno pensamiento de formar una Estadística monumental de España (...) Para llevar á cabo tan civilizadora idea contó desde luego, como era natural, con la cooperación de sus delegadas la Comisiones provinciales, y, por medio de circulares en forma de interrogatorios metódicos y fáciles de contestar, les pidió los datos que para ello necesitaba: algunas contestaron de un modo satisfactorio, otras remitieron noticias mas ó menos exactas ó completas, y no faltaron varias que respondiesen con el silencio...”*. A. M. P., Fondo: Com. Prov. Mon., sig. 1.16.

<sup>139</sup> *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino (desde el 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845)*. Presentado por la Comisión Central de los mismos al excelentísimo Señor Secretario de Estado y del despacho de la Gobernación de la Península, Madrid, Imprenta Nacional, 1845.

<sup>140</sup> SORALUCE BLOND, J. R. “Orígenes de la protección del patrimonio monumental en Galicia” en, *La Coruña, paraíso del turismo*, Diputación de A Coruña, 1991.

destacada de los diferentes ayuntamientos en los que estaban ubicados dichos edificios. Pontevedra muestra una actitud semejante a la reflejada en el tema de los museos de pintura y escultura, de modo que, si en los primeros momentos ofrece una lista de edificios dignos de conservar, a partir del mes de junio su actitud muestra un giro que le lleva a afirmar que *“no existe ningun objeto de artes ni monumento histórico en el territorio de su inspección, por lo que juzgaba innecesaria la Comisión de Monumentos. Esta inesperada negativa, contradicha por los documentos anteriores, no ha podido menos de revelar á esta Central el poco celo y falta de inteligencia de aquella Junta, manifestando al par el abandono y poco respeto con que se han visto las órdenes de S. M...”*.

Sin duda el adjetivo que mejor define la situación creada en estos momentos es la de la contradicción<sup>141</sup>. Así, mientras el estado continuaba alternando la ejecución de leyes desamortizadoras con momentos de suspensión de ventas de bienes eclesiásticos, desde las Comisiones Provinciales se proponía la defensa de un patrimonio que se escapaba de su control. Los procesos desamortizadores e incautadores se repitieron durante gran parte del siglo, lo que puede resultar chocante si consideramos que ya desde 1844 existían las Comisiones Provinciales para la defensa de aquellos bienes de valor histórico-artístico, pero lo cierto es que el Estado necesitaba dinero e incluso parte del resultado económico de las ventas de ciertos objetos (como los libros<sup>142</sup> y legajos documentales de muchos monasterios) fueron empleados en cubrir los gastos de transporte y acondicionamiento de las nuevas bibliotecas y museos para los que no había partidas económicas. A pesar de ello, las voces de las Comisiones también se dejaron oír en su momento solicitando al gobierno el cese de las ventas de edificios, al ser conscientes de la importancia de aquello que pasaba a manos privadas.

En este amplio recorrido al siglo XIX se hace evidente un cambio de concepto sobre lo conservado y una transformación en la valoración de los bienes como referentes históricos. Durante los primeros años de la desamortización el objetivo “conservador” se había centrado en los bienes muebles, es decir, cuadros, libros, etc., puesto que los bienes inmuebles eran todavía susceptibles de una venta rentable. A medida que pasan los años, el interés de las Comisiones Provinciales y la concienciación política y social hacen que ese patrimonio arquitectónico y arqueológico, al que antes no se atendía, ahora pasase a ser la base de un discurso nacionalista en el que los restos del pasado se convertían en formadores de una identidad propia basada en la idea de la patria. El poder

<sup>141</sup> BERLABÉ, C. “Las Comisiones Provinciales de Monumentos y la creación de los museos arqueológicos y de arte en el entorno de Cataluña. El caso de Lleida”, en *Actas del XIII C. E. H. A., Ante el nuevo milenio*, Vol. I, Granada, 31 octubre-3 noviembre 2000, pp. 253-254.

<sup>142</sup> Fue lo que ocurrió, por ejemplo, en la provincia de A Coruña cuando el Gobernador Civil, a propuesta de la Sociedad Económica de Santiago, plantea la venta de libros recogidos de los monasterios exclaustros en mal estado, inútiles o duplicados, en diciembre de 1835, para hacer frente a los gastos. Petición a la que se responde afirmativamente. A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos. A Coruña; legajo 47-4/2; carpeta: Coruña, objetos de conventos suprimidos.

político fue el encargado de activar la “sacralidad” del patrimonio hasta entonces desconocido, mediante la ocupación de los cargos más elevados dentro de las Comisiones y el efecto de los acontecimientos políticos dentro de la actividad normal de sus miembros. Si política fue la decisión de desamortizar y “castigar” a una parte de la Iglesia en los primeros momentos, política fue también la formación de una conciencia nacional identificativa y reivindicativa, en la línea de lo que ocurría en el resto de países europeos influenciados por la corriente romántica e historicista.

A partir de la documentación conservada en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre las Comisiones Provinciales gallegas y sus precedentes, intentaremos ofrecer una visión de la actividad patrimonial en el campo específico de los bienes muebles y los museos en ámbito gallego, desde los años 30 hasta el inicio del siglo XX.

### A CORUÑA

Según la R. O de 29 de julio de 1835 para la formación de las primeras comisiones que realizasen la labor de inventariado y recolección de libros y objetos de los monasterios suprimidos, A Coruña llevó a cabo la creación de su Comisión tras la consulta a la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago sobre individuos que pudieran integrarla. Enseguida comienzan los primeros trabajos de inventario dentro de la ciudad de Santiago, pero las complicaciones comienzan a surgir cuando la Comisión se ve obligada a salir de la capital para visitar cada uno de los edificios desamortizados. Los problemas económicos y de gestión (se quejan de que las cinco personas que forman la Comisión no son suficientes para hacer todo el trabajo) originan el nombramiento de nuevos miembros y la redacción de un presupuesto de gastos de inventario y traslado a la capital que ascendía a 69.400 reales. La amplitud territorial de la provincia resulta también un nuevo problema que se trata de solucionar con la formación de depósitos en la ciudad de Santiago (para recoger los libros y obras de la ciudad y el sur de la provincia) y otro en A Coruña (para hacer lo propio con los objetos de allí y de la zona norte).

Los miembros de esta primera Comisión estuvieron estrechamente relacionados con la Sociedad Económica de Santiago y varios de sus miembros formaron parte de ella. Así podríamos entender la solicitud de una parte de los libros recogidos (830 volúmenes.) para la formación de una biblioteca propia, que se convertiría en complemento de la Biblioteca Universitaria de Santiago entre abril y julio de 1838, quedando el resto almacenados en el convento de San Agustín hasta la creación de la Biblioteca Provincial. La formación de las deseadas bibliotecas resultaba un proyecto al que no podían hacer frente las comisiones ante la falta de medios económicos, por lo que la R. O. de 22 de septiembre de 1838, en la que se especificaba que en aquellas provincias donde hubiera

Universidad fuera ésta la que se encargara de la formación y colocación de la misma con el apoyo económico de ayuntamientos y diputaciones, se entiende como una medida que descargaba a las Comisiones, tanto de un gasto que no podía asumir, como del trabajo. El caso coruñés es un ejemplo de este deseo a pesar de la respuesta negativa de la Universidad de Santiago de hacerse cargo de la biblioteca ante la falta de espacio y recursos. En lo que al museo se refiere, los problemas tampoco eran pocos ya que, a la altura de 1842, éste no se había formado aún por falta de objetos de mérito artístico<sup>143</sup>.

Creadas ya las Comisiones Provinciales de Monumentos, la reunida en A Coruña continúa la labor de sus predecesoras encontrándose en los primeros momentos con la oposición de la Oficina de Intendencia de la provincia donde estaban depositados objetos y gran cantidad de libros. La actividad de los primeros meses parece ser abundante, sobre todo en la recolección de bibliotecas que todavía se hallaban ubicadas en los diferentes conventos y monasterios. Así, se hacen cargo de los libros de los conventos de San Agustín, San Francisco y Santo Domingo de A Coruña (recogidos en un local de la ciudad) junto con los obtenidos del monasterio de Montefaro, reunidos en Ares. Por su parte, los libros acumulados en la ciudad de Santiago dentro del monasterio de San Martín Pinario habían pasado a la Universidad y la biblioteca de Santa María de Sobrado dos Monxes había desaparecido entre la guerra e incendios. Si a objetos artísticos nos referimos, para la formación del Museo Provincial a penas se contaba con algunas obras de valor artístico relativo (entre las que estaba la solicitud al convento de Carmelitas de Padrón de algunas pinturas) pues *"...es tan escaso en la Provincia, que segun los inventarios que constan, apenas llegaran á una docena los cuadros de todos los conventos y monasterios..."*.

Por el análisis de la documentación consultada, podemos evidenciar que la ocupación de los primeros momentos de la Comisión Provincial fue casi exclusivamente la recogida de libros y objetos (aunque con un éxito relativo). Será a partir de mediados de los años 50 cuando su actuación dentro de las cuestiones que afectaban a la tercera sección, es decir, arquitectura y arqueología, se inicien con la elaboración de informes sobre ciertos monumentos (el palacio de Lestrove, el convento de San Francisco de Betanzos, el convento de Franciscanos de Melide o el monasterio de Sobrado dos Monxes) y con sus esfuerzos para la evitar la desaparición de ciertos edificios

---

<sup>143</sup> *"Segun resulta del expediente instuido en este Gobierno Provincial con motivo de la creación de la citada Biblioteca y museo, se han presentado siempre para su realizacion obstaculos que mis antecesores no pudieron superar por falta de recursos, principal y unico impedimento á mi modo de ver: ademas resulta que en esta Capital no hay edificio del Estado aproposito para establecer la Biblioteca, siendo impracticable la formacion del museo por carecer de objetos artísticos en numero suficiente y ser los que ecsisten de poco merito reduciendose en su mayor parte á estampas de tan poca entidad que no merecen en mi concepto colocación tan honorífica..."* A. R. A. BB. AA. S. F.; fondo: Comisiones Provinciales de Monumentos, A Coruña; leg. 47-4/2; carpeta: Coruña. Museo. Biblioteca; Oficio del Gobernador Político de Coruña al Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península fecha 19 de agosto de 1842.

emblemáticos. Sin embargo, el descenso de la actividad es tan evidente hasta los años 70, que la propia Academia de Bellas Artes dice de ella en 1868 que es una Comisión de las que “no despliegan actividad ni dan señales de vida”. La reorganización de las Comisiones en noviembre de 1865, los problemas económicos y la difícil situación política, estaban detrás de la acusación. Incluso los mismos comisionados atribuyen parte de la culpa de la inoperancia a los propios Gobernadores Provinciales que actuaban como presidentes de las mismas (como es el caso de A Coruña).

El 5 de marzo de 1868 tenía lugar la sesión por la que se constituía la Comisión Provincial de A Coruña tras el Reglamento de 24 de noviembre de 1865 (a diferencia de las primeras comisiones en que sus miembros eran seleccionados en virtud de su interés y aprecio de la historia y el arte, ahora se establecía que todos los miembros debían ser correspondientes de las Academias de Historia o Bellas Artes)<sup>144</sup>. Ésta no contaba ni siquiera con un local donde reunirse, teniendo que hacerlo en el mismo despacho del Jefe de Fomento hasta la adjudicación de uno propio. Comienza de nuevo lentamente la actividad patrimonial con la redacción de informes, la recogida de piezas, la adquisición de obras y la vuelta al proyecto de creación de un museo provincial<sup>145</sup>.

Sobre el tema del museo nada nos parece más clarificador que el informe remitido por la Comisión coruñesa a la Academia de Bellas Artes de Madrid el 5 de julio de 1875. “...En el expediente sobre establecimiento y habilitación de dependencias de la comisión en locales á propósito para Secretaría, Sesiones, Archivo, Museo de Bellas Artes, Museo de Antigüedades y especial de Arquelogia Sagrada, debatida suficientemente la cuestión, se acordó pedir á las Autoridades competentes el edificio que fué del Consulado y Tribunal de Comercio extinguidos, toda vez que sólo lo ocupan una Biblioteca, habiendo además en él una escuela dominical de señoras; y pudiendose en el resto establecer la Comision y sus Museos, ménos el religioso, resolvió pedir toda esa parte no ocupada, condicho objeto. Y reflexionando acerca de las buenas condiciones artísticas y otras circunstancias de no estar sujeto á servicio diario y pastoral el hermoso templo de Stº

<sup>144</sup> Aquella nueva Comisión estaba presidida por el Gobernador y compuesta por Antonio García Magaz, Benigno Rebellón y Antonio de la Iglesia (como correspondientes de la Academia de la Historia), el arquitecto municipal Faustino Domínguez (como correspondiente de la Academia de San Fernando), Santiago Loriga, Pedro de la Encina y, como invitados, Manuel Murguía y Ramón Pereiro. SAURÍN DE LA IGLESIA, M<sup>a</sup>. R. Antonio, Francisco y Benigno de la Iglesia. *Una biografía intelectual*, CSIC, Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”, C.E.G. anexo XXX, Santiago de Compostela, 2003, p. 179.

<sup>145</sup> Un resumen de la actividad de la comisión entre 1867 y 1877 lo encontramos en un documento redactado por la propia comisión. En él se recogen su actuaciones en relación al palacio de Lestrove, la demolición de la Puerta de Aires, la recogida del miliario de Vedra, la adquisición del retrato de don José Cornide, la conversión del convento de San Agustín de Santiago en asilo de mendicidad, la demolición de San Francisco de Betanzos, la ocupación del consulado y Tribunal de Comercio con las dependencias y museos de la comisión, la demolición de la puerta de entrada a Betanzos y sobre el edificio de San Clemente de Santiago de Compostela. A. G. A., IDD 31, Fondo Educación, caja 6771, Nota de los trabajos de esta Comisión desde su establecimiento en el año 1867. El hecho de que se insertaran varios proyectos de demolición de edificios religiosos en estos momentos se debió, probablemente, a los acontecimientos políticos que caracterizaron el Sexenio Revolucionario.

*Domingo; acordó asimismo solicitarlo para que sin estorbo del culto que allí se tiene establecido por personas piadosas de la población, se puedan reunir y exponer en tan respetable y santo lugar, cuántos objetos sean recogidos y pertenezcan á las Antigüedades eclesiásticas ó Arqueología Sagrada*<sup>146</sup>.

Nos ha llamado poderosamente la atención la organización museística planeada por la Comisión, tanto en el número de museos propuestos como en su especialización. Así, se dividen según materias de bellas artes y de arqueología<sup>147</sup>, dejando una sección específica para los elementos de carácter religioso. Esta peculiaridad es única dentro de las comisiones provinciales gallegas y el primer intento de formación de un Museo de Arqueología Sagrada, cuando ni siquiera aún se había planteado dentro de la Iglesia gallega la formación de sus propios museos. Este museo ideado por la Comisión, no sería exactamente un museo eclesiástico ya que, a pesar de su denominación y contenido, la titularidad seguiría siendo estatal. Podemos encontrar un caso similar por esos años en la actuación de la Comisión Provincial establecida en Barcelona, con la aprobación, el 16 de abril de 1868, del proyecto de Reglamento del Museo de Antigüedades Cristianas, formado por la capilla del antiguo palacio real y todos los objetos pertenecientes a la liturgia, a la epigrafía, a la simbología y a la iconografía tradicional cristianas<sup>148</sup>.

La situación política de esos años no ayudaba demasiado a la hora de atender a las propuestas, y éstas no fueron retomadas hasta varios años después, en que el panorama político parecía más favorable. De nuevo, hacia 1882, la Comisión emplazada en A Coruña insiste sobre el tema de la instalación de los museos de bellas artes y arqueología para los que solicita, a la Real Academia de San Fernando, obras de arte que completen sus museos y sirvan de modelos a los estudiantes de Bellas Artes<sup>149</sup>. La respuesta negativa obtenida de Madrid se fundamentaba en lo exiguo de su propia colección y se amparaba en el consejo de que solicitasen obras de arte al Ministerio de Fomento.

De nuevo la actividad de la Comisión parece renacer a partir de los años 80, sobre todo en lo relativo al museo y a la conservación arquitectónica de edificios de toda la

---

<sup>146</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisiones Provinciales de Monumentos, A Coruña; leg. 47-4/2; carpeta: Coruña, Personal, Organización de la Comisión.

<sup>147</sup> Para algunos de los miembros de la Comisión, como Antonio de la Iglesia, la formación de museos era más una necesidad que un placer. Desde su punto de vista, los monumentos debían ser conservados *in situ*, pero viendo el cariz que estaban tomando las cosas en cuanto al abandono y destrucción de los mismos, el museo se presentaba como un mal menor. "... *ni los propios museos pueden considerarse otra cosa que panteones de reliquias de los edificios o sus porciones allí guardadas*". SAURÍN DE LA IGLESIA, M<sup>o</sup>. R. Antonio, *Francisco y Benigno de la Iglesia...*, Op. Cit., p. 180.

<sup>148</sup> GRAHIT Y GRAU, J. *Comisión de Monumentos Históricas y Artísticas de la provincia de Barcelona*. Memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia (1844-1944), Barcelona, 1947, p.96.

<sup>149</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; fondo: Comisiones Provinciales de Monumentos, A Coruña; leg. 43-3/4; carpeta: Coruña, Monumentos. Oficio de la Comisión Provincial de Monumentos de A Coruña al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

provincia. Durante estos años se ocupará del Pórtico de San Andrés de A Coruña, de las obras realizadas en la capilla del Hospital de los Reyes Católicos y, ya en 1908, de las obras de conservación proyectadas para la fachada del Obradoiro de Santiago de Compostela. El 29 de agosto de 1918 la Comisión coruñesa se somete a una reorganización siguiendo lo dispuesto en el R. D. de 11 de agosto de 1918 sobre su nuevo Reglamento y bajo la presidencia de D. Manuel Murguía.

A partir de los años 20 será la Real Academia de Bellas Artes de A Coruña la organizadora del Museo de Bellas Artes de la ciudad en el antiguo convento de San Agustín, donde había estado ubicado el Ayuntamiento de la ciudad.

### PONTEVEDRA

Según la orden de julio de 1835, también en Pontevedra se creó una primera Comisión de tres personas, tras la consulta a la Sociedad Económica de Amigos del País de Pontevedra, encargada de recoger los objetos artísticos y científicos de los conventos y monasterios que acababan de ser exclaustros y llevarlos al convento de San Francisco de la capital. Todo parece indicar que nada de lo dispuesto se hizo y que no sería hasta los años 40 cuando se tomarían las riendas de esta labor abandonada desde el principio. El largo tiempo transcurrido desde el momento de la exclaustro hasta la formación de los primeros inventarios y catálogos supuso la pérdida de una parte importante de los bienes a recoger, puesto que durante esos años, la rapiña y los robos habían dejaron parte de los edificios prácticamente vacíos sin que se pudiera llegar a saber nunca a dónde habían ido a parar dichos objetos.

Esta era la situación con la que se tuvieron que enfrentar en 1844 los miembros de la Comisión Provincial de Pontevedra, cuyas quejas iban dirigidas mayoritariamente al expolio permitido en aquellos últimos años, que había vaciado los conventos. Las comunicaciones remitidas a la Central detallan no haber encontrado nada de valor, a pesar de lo cual dicen continuar la búsqueda que permita la formación de una biblioteca y un museo. Sin embargo, la Comisión Central establecida en Madrid no acaba de creerse la continua llegada de excusas por parte de la Comisión pontevedresa, a la vista de los documentos enviados por los diputados provinciales sobre los edificios ubicados en sus partidos judiciales que confirman la existencia de monumentos a conservar<sup>150</sup>.

<sup>150</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisiones provinciales de monumentos; legajo 7-6/2; Oficio del Gobierno Político al Ministro de la Gobernación enviándole 4 informes recavados de diferentes ayuntamientos en su petición de datos sobre monumentos a conservar, fecha de 28 de mayo de 1844. Entre los monumentos se incluyen en el partido judicial de Cambados: el monasterio de agustinas de Vista-alegre, el monasterio de San Francisco y Santa María de Armenteira; en el partido judicial de Pontevedra: los conventos de Santo Domingo y Santa Clara, la iglesia de San Francisco, el colegio de Jesuitas, y los monasterios de San Benito de Lárez y Poio; en el partido judicial de Insua: la casa regular de Tenorio y, el partido de La Estrada: la casa o torre de la Barreira.

Probablemente la acción más destacada de estos primeros momentos fue la reunión, en agosto de 1845, de un conjunto de 9 cuadros procedentes del Monasterio de San Juan de Poio y la recogida de un tesoro de monedas en San Andrés de Xeve, en julio de 1847, con vistas a la creación del museo. Sin embargo, un desagradable acontecimiento acabará por casi destruir los cuadros reunidos en San Francisco de Pontevedra (sede de la Comisión) en mayo de 1846 “... parece debieron ser algunos de los soldados acuartelados, durante las fatales ocurrencias últimas, en el edificio donde estaba recogidas las pinturas...” hecho que provocó la intención de restaurarlos y de trasladar las obras al Instituto de Segunda Enseñanza.

Siguiendo las instrucciones marcadas por la Central sobre el envío de catálogos e inventarios, la Comisión Provincial redacta uno de sus primeros inventarios de las obras de arte recogidas para la formación del museo provincial en respuesta a la circular enviada por el Vicepresidente de la Comisión Central el 13 de mayo de 1846. En dicho inventario se contiene la información de 18 cuadros resumida en las siguientes clasificaciones: materia en que están pintados, autores, escuela, dimensiones, estado de conservación, procedencia y observaciones generales. Del total, 9 habían pertenecido a Poio (con la precisión de los desperfectos de cada uno, sobre todo de rajaduras de bayonetas y sables), 3 procedían del Monasterio de Lárez, uno se creía original de Santo Domingo de Pontevedra, 4 salieron del Monasterio de Armenteira y uno presentaba una procedencia desconocida<sup>151</sup>. Este conjunto se completaría, en 1847, con la localización de tres obras más en el convento de San Francisco de Cambados.

Tal y como habíamos visto en el caso de A Coruña, el descenso, y casi desaparición, de la actividad de la Comisión fue evidente. Apenas han quedado restos textuales en los archivos, que nos informen de su vida entre finales de los años 40 y finales de los 60. Es necesario, pues, dar un salto que nos coloque en el mes de noviembre de 1869, momento en que se reorganiza de nuevo la Comisión pontevedresa<sup>152</sup> (la última de las gallegas en hacerlo). A partir de ese momento, la política de impulso ordenada por la Central se basará en la remisión de formularios, cartas, oficios y circulares animando a los miembros de cada una de las Comisiones Provinciales a continuar con la labor a pesar de las dificultades (teniendo en cuenta que muchos de los problemas que habían desacreditado la labor de las comisiones anteriormente, todavía persistían). Los meses y años posteriores a la revolución de 1868 y a las nuevas

<sup>151</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Pontevedra; legajo 7-6/2; carpeta: Biblioteca. Museo, *Catálogo de los cuadros que existen depositados en el ex –convento de San Francisco de esta capital, con expresión de los asuntos que representan, materia en que están pintados, autores, escuela, dimensiones, estado de conservación, procedencia respectiva i demás observaciones generales* (20 junio 1846).

<sup>152</sup> A. M. P., Fondo: Com. Prov. Mon., sig. 1.13. Oficio de la Real Academia de San Fernando fecha 7 diciembre 1869. Los miembros de esta reorganizada comisión era: D. Francisco Sancho, D. Luis M<sup>a</sup> Sobrino, D. Emilio Alvarez, D. Ramón Vives, D. Francisco Javier Anciles y D. Francisco de P. Cosiño.



incautaciones de 1869, resultaron nuevamente duros para las Comisiones que, no lo olvidemos, además de contar en sus filas con correspondientes de las academias también éstos eran, en muchos casos, miembros activos de la sociedad y la política, lo cual les obligaba a tomar decisiones como abandonar la provincia o desaparecer, lo que dificultó el desarrollo normal de las labores de las comisiones. Eso no era nuevo para la Academia de San Fernando que, en 1873, se dirigía a las provinciales de este modo “...todavía pueden las Comisiones dar alimento útil á su actividad, ocupándose en investigaciones literarias é históricas; escribiendo monografías ó descripciones de los monumentos de su provincia; clasificando y ordenando sus colecciones y formando sus índices ó catalogos; promoviendo discusiones artístico-arqueológicas; usando de varios modos de la iniciativa que el reglamento les concede para procurar la excepción de la venta de los edificios monumentales, evitar la pérdida, extravío ó destrucción de libros, manuscritos, cuadros y demás objetos antiguos y preciosos, las mutilaciones, impropiedades y extravagancias que suelen cometerse con frecuencia en las reparaciones de los templos y edificios públicos; y en fin acercándose unos á otros...”<sup>153</sup>.

Entre circular y circular comienza la labor para la formación de inventarios monumentales, llevada a cabo mediante la recogida de datos a través de informes recabados a las Comisiones Provinciales<sup>154</sup>. Junto con los inventarios de los objetos conservados, los de tipo monumental buscaban sistematizar la información de los grandes monumentos del país que se habían salvado del olvido y constituían la riqueza artística e histórica de la nación. En el caso pontevedrés quedó claro que, a la altura de 1872, no existía ningún edificio que hubiera sido declarado Monumento Histórico-Artístico y estuviese bajo la protección de la Comisión Provincial. Son también los años de formación del Museo Arqueológico Nacional (nacido en 1867 aunque no inaugurado hasta 1871 tras los convulsos acontecimientos revolucionarios de 1868) para el cual se había solicitado a todo tipo de instituciones y entidades, el envío de piezas. En el caso gallego, las cuatro comisiones provinciales gallegas habían recibido la “invitación” de contribuir a la formación de dicho Museo Nacional con parte de sus fondos, pero no serían los únicos. Las peticiones llegarán también a las Sociedades Económicas de Amigos del País, a

<sup>153</sup> A. M. P., Fondo: Com. Prov. Mon., sig.1.14 (1870-1890 circulares sobre reglamentos y extractos de leyes, reales decretos, etc. de la Com. Pro. de Mon.), Circular de la Real Academia de San Fernando a las Comisiones Provinciales de Monumentos fecha 2 de enero de 1873.

<sup>154</sup> Sobre las labores realizadas por la comisión pontevedresa en la recolección de datos nos dicen: “...se acompaña una copia del interrogatorio que esta comision habia pasado á los Alcaldes, parrocos y varios particulares de esta provincia en 8 de Diciembre de 1869 aunque con poco fruto pues sin duda por efecto del cambio politico, variacion de domicilio de algunas autoridades y personas ocurridos en aquella epoca, y tambien por la indiferencia con que el pais mira esta clase de trabajos, ninguno contestó á la comunicacion citada pero sin embargo esta comision se ocupa de redactar una memoria con un catalogo de los pocos objetos que posee la misma y de los que se hallan en poder de corporaciones y personas en la provincia...” A. M. P., Fondo: Com. Prov. Mon., sig. 1.16, Oficio de la Comisión Provincial de Pontevedra al Presidente de la Real Academia de San Fernando fecha 20 de abril de 1871.

particulares coleccionistas y a las cabezas de las diócesis, que acabarán por publicar en sus boletines eclesiásticos los deseos de Madrid de enviar objetos representativos de cada lugar que pueda dar mayor servicio en un museo nacional que no en uno regional. Concretamente, en el caso gallego, se comisiona a D. Fernando Folgado para que durante 3 meses visite las cuatro provincias examinando objetos para dicho museo<sup>155</sup>.

Un nuevo salto en la documentación nos sitúa en los años 80 cuando la actividad de la Comisión parece centrarse casi exclusivamente en el tema arquitectónico. Tras el intento de elaboración de una Ley de Monumentos Nacionales, durante el breve período de la I República (finalmente no culminado), se entreve un cambio de concepción hacia el valor de los monumentos religiosos, que trataban de dejar atrás su identificación con una ideología política para convertirse sencillamente en patrimonio cultural de la Nación. Las Comisiones Provinciales se centraron en la salvaguarda arquitectónica favorecida por el clima de tranquilidad y entendimiento entre el gobierno de la Restauración y la Iglesia. En estos momentos sólo encontramos en Pontevedra aspectos relativos a la conservación de los edificios del ex-convento de Santo Domingo de Pontevedra, Santa María de Pontevedra y la torre de los Churruchaos, que generó un grave enfrentamiento entre la Comisión y el Ayuntamiento favorable, éste último, a las demoliciones. En lo que al esperado Museo Provincial se refiere, nada había cambiado desde los años 40, hecho que provocó la inexistencia de los Museos de Bellas Artes y Arqueológico (por lo menos por parte de la Comisión). Así, en un oficio de respuesta a la Academia de Bellas Artes, la Comisión Provincial dice el 18 de marzo de 1882<sup>156</sup> que “... *no existe por ahora Museo de ninguna clase en esta capital ni menos en la provincia...*”. Los últimos años 80 están casi exclusivamente representados por la cuestión de las ruinas de Santo Domingo en las que la Comisión había puesto grandes esperanzas de salvación.

Tras la redacción de informes detallados del estado de conservación del edificio y de su recuperación, en 1889 y gracias al impulso de dos miembros de la Comisión pontevedresa (D. Manuel de la Fuente y D. José Casal Lois, correspondientes de la Academia de Bellas Artes) comienza el proceso de limpieza y cerramiento del recinto que en 1892 se convertiría en Monumento Nacional. En aquellas ruinas serían depositados los restos arqueológicos y arquitectónico que desde entonces se localizasen, dando lugar el 15 de agosto de 1894 a la Sociedad Arqueológica de Pontevedra bajo la presidencia de D.

<sup>155</sup> A. M. P., Fondo. Com. Prov. Mon., sig. 1.15 (carpeta de circulares, oficios y notas sobre asuntos tramitados por la Comisión Provincial de Monumentos referentes a antigüedades y museos arqueológicos), Oficio del Gobernador de la provincia al presidente de la Comisión fecha 16 abril de 1872.

<sup>156</sup> A. M. P., Fondo: Com. Prov. Mon., sig. 1.15, carpeta n.º 3 (museos arqueológicos). Este oficio es la respuesta a un Interrogatorio realizado por la Real Academia de Bellas Artes a todas las comisiones en relación con sus museos con la intención de remitirlo cubierto a Madrid y poder establecer unas conclusiones. El contenido del Interrogatorio lo incluimos en el Apéndice documental 3 por considerar de importancia sobre el tipo de información solicitada.

Casto Sampedro y Folgar<sup>157</sup>. ¿Cómo casaba esto con la existencia y la labor de la Comisión Provincial? Como ya hemos comentado, los trabajos de la Comisión pontevedresa se habían relajado mucho, tanto en variedad de objetivos como en esfuerzos en esos años, además de existir otro problema como era la falta de miembros en las reuniones que imposibilitaba la toma de decisiones. La inoperatividad de la Comisión y la sistemática destrucción de una parte importante del patrimonio monumental de la ciudad favoreció la creación de una Sociedad<sup>158</sup> particular, bajo la dirección de un personaje disciplinado, inteligente y trabajador que se supo rodear de los intelectuales más destacados entonces en la capital pontevedresa e hizo brillar esta institución por encima de una Comisión relajada y poco interesada.

Es entonces cuando el anhelado deseo de crear un museo<sup>159</sup> en la capital se hace realidad con la adopción de las ruinas de Santo Domingo como sede de la sección lapidar del mismo. Se trataba de un museo arqueológico cuyo objetivo era salvar de la destrucción y el olvido objetos de interés arqueológico, histórico y artístico para su clasificación y estudio. El resto de la colección de la Sociedad Arqueológica se albergaría, tras múltiples problemas, en el edificio de la Diputación Provincial<sup>160</sup>. Las actividades de coleccionar, investigar y divulgar fueron los objetivos básicos de la Sociedad desde su creación y gracias a las cuales el trabajo de conservación patrimonial, hasta entonces infructuoso, veía resultados.

Los trabajos de la Comisión Provincial se redujeron, ya en el primer cuarto del siglo XX, a la retirada de los altares del ex-convento San Francisco y la reubicación de las tallas salidas de los mismos, así como la sustitución del coro de Santa María de Pontevedra.

## LUGO

La documentación conservada en los archivos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre los trabajos de la Comisión Provincial lucense y sus predecesoras es, con diferencia, la más escasa en volumen al reducirse a un solo legajo.

Los primeros trabajos de recolección de los objetos y libros existentes en los conventos exclaustros de la provincia de Lugo comienzan tras la O. de mayo de 1835

<sup>157</sup> "Don Casto Sampedro y Folgar", en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo XI, nº 233, marzo-abril 1937, pp. 186-188.

<sup>158</sup> BARBAZÁN, IGLESIAS, A., CAMAÑO ANTEPAZO, M<sup>a</sup> J. y PEÑA SANTOS, A. de la. "Educación e cultura nun tempo de crise", en *Pontevedra 1898: sociedade, arte e cultura*, Deputación de Pontevedra, 1998, pp. 116-117.

<sup>159</sup> Entre los objetivos a cumplir por la Sociedad encontramos " *el estudio de las Ciencias arqueológicas, la adquisición y conservación de todos los objetos de algún mérito, y el fomento de esta clase de estudios*" para lo cual formarían una biblioteca especial, recogerían cualquier objeto de valor histórico o artístico, velarían por la conservación y restauración de los monumentos, promoverían exposiciones y concursos, publicarían trabajos de investigación y memorias y establecerían relaciones con otras sociedades o academias. A. M. P., Fondo: Com. Pro. Mon.; sig. 2.4; Reglamento de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, Imprenta y comercio de Rogelio Quintáns, 1894, artº 1 y 2

<sup>160</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J. "Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica", en *El Museo de Pontevedra*, vol. V, nº 17, 1948, pp. 26-27.

de formación de comisiones recolectoras de modo que, a las alturas de noviembre de ese mismo año, ya habían inventariado los libros y algunos objetos de los conventos de la capital y la provincia. En 1839 los miembros de la Comisión Científico-Artística llevan a cabo la recolección de los objetos literarios y artísticos del colegio de Monforte de Lemos y del convento de Vilanova de Lourenzá (siendo estos últimos trasladados al Seminario de Mondoñedo).

En la primavera de 1844 los volúmenes que habían sido recogidos de los conventos para la creación de la Biblioteca Provincial se reunieron en la biblioteca del Seminario Conciliar de Lugo para que pudiera ser anexionada a la prevista para el Instituto de Segunda Enseñanza, de modo que los gastos de mantenimiento fuesen compartidos por ambas instituciones. Una vez creada ya la Comisión Provincial de Lugo (el 10 de octubre de 1844) ésta dedicará una parte de sus esfuerzos al inventario de los casi 8.000 volúmenes depositados en la Biblioteca Provincial. Sobre lo que atañe al Museo, la única noticia nos sitúa en 1846 cuando se informa de la inexistencia del mismo porque *“... ni ha podido recogerse ni probablemente se podrá a pesar del interés que ahora manifiesta esta Comisión, las obras de aquella clase que puedan aconsejar la creación de un establecimiento especial para su conservación. Se han recogido únicamente nueve cuadros de bastante mérito que subsisten en el Despacho del Gobierno político y otros tres de escritores ilustres que permanecen en la Biblioteca provincial...”*<sup>161</sup>. Por su parte, la labor dentro del campo monumental se había reducido a facilitar un informe sobre los edificios a conservar: el Monasterio de San Salvador de Lourenzá, el antiguo Convento de jesuitas de Monforte, el ex-convento de benedictinos de San Vicente do Pino y el Monasterio de Samos. Toda esta labor, iniciada en 1844, quedó prácticamente abandonada al año siguiente. El mutismo documental a partir de entonces es general (si exceptuamos las gestiones sobre el mosaico de la calle Batitales ante la Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia) hasta los años 70 en que se reorganiza seriamente el Comisión. Mientras tanto, varias veces se había reordenado al personal de la misma que, ante la avanzada edad de sus miembros y su mal estado de salud, son sustituidos por nuevos comisionados. Tras el decreto regulador de 1865 para la reorganización de las comisiones, la de Lugo sólo lo hará nominalmente en el curso 1866-7<sup>162</sup> ya que carecemos de datos que nos hagan pensar que su labor obtuviera algún resultado. El verdadero impulso llegará con el establecimiento de unas condiciones políticas más favorables que permitirá su resurgimiento el 30 de marzo de 1871. Comienza entonces un período de varios años de actividad centrado, sobre todo, en

<sup>161</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión provincial monumentos, Lugo; legajo 51-1/5; carpeta: Lugo. Museo y Biblioteca; oficio del Gobernador político de Lugo al ministro de la Gobernación presidente de la Comisión Central fecha 18 de julio de 1846.

<sup>162</sup> ORDIERES, I. *Historia de la restauración...*, Op. Cit., p.85.

la salvaguarda de los restos romanos de la capital, a pesar de seguir arrastrando problemas económicos y de personal. Es el momento de atención al mosaico de la calle Batitales (amenazado por las pésimas condiciones en las que se encontraba), a los restos de las termas, a las inscripciones romanas y a las lápidas.

Con la reorganización de la Comisión, se había renovado también el deseo inicial de crear un Museo Provincial, sin embargo, la motivación central que activó dicho proceso no derivaba principalmente de los objetivos encomendados a las provinciales desde su creación, sino del peligro de que algunas de las obras más destacadas de la provincia salieran hacia Madrid para formar parte del nuevo Museo Arqueológico Nacional. Así se expresaba la Comisión ante la formación del museo: *“Esta Comisión provincial cumpliendo los fines de su Instituto, y con arreglo al artº 17 de su reglamento orgánico, acordó establecer en esta capital un Museo Histórico-Arqueológico. Se propone pues, llevar a cumplida ejecución del mejor modo que le sea posible, atendida la escasez de sus medios, una idea que há de redundar en honra del país, y cuenta de antemano esta Comisión con el concurso que han de prestarle, no solo las personas ilustradas, sino principalmente las Autoridades y Corporaciones. = Al comunicar á V. E. este acuerdo (...) debe añadir que segun tiene entendido existen coleccionados en Mondoñedo y proximos acaso á ser remitidos á Madrid algunos objetos preciosos no por su valor material y sí por su importancia para la historia del arte. Si esto fuera cierto y exactas por consiguiente las noticias extraoficiales que quedan referidas, cree esta comisión que siendo dichos objetos procedentes de Iglesias situadas en nuestro país, propiedad, hasta el punto que pueden serlo, del país mismo, seria lo procedente que en vez de ser destinados á enriquecer los Museos de la Corte, formáran parte del de la provincia de Lugo.*

*(...) La Comisión sabe que entre los objetos que se mencionan en el inserto se encuentra un Báculo y unas sandalias del siglo trece que pertenecieron á uno de los obispos de Mondoñedo en aquella remota edad y otros objetos de no menos interés para la historia del arte...”<sup>163</sup>.*

Los objetos referidos no eran sino un báculo de bronce del siglo XII, un juego de sandalias episcopales de la misma época y un conjunto de cuatro relieves de alabastro góticos que habían sido incautados a la catedral de Mondoñedo en enero de 1869 como consecuencia del D. de 1 de enero sobre la *Incautación de archivos, bibliotecas, gabinetes y demás colecciones de objetos a cargo de las catedrales, cabildos, monasterios u órdenes militares*. Dicha requisa<sup>164</sup> había sido ejecutada por el

<sup>163</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos. Lugo; legajo 51-1/5 (1835-1934); Oficio del Presidente de la Comisión provincial de Lugo al Secretario de la Real Academia de San Fernando con fecha 13 de julio de 1871.

<sup>164</sup> A. G. A., IDD 31, Fondo: Educación; caja nº 6815; Acta de incautación de objetos de ciencias, letras y artes, que se hallaron en poder de las Corporaciones Eclesiásticas de Mondoñedo, 25 enero 1869.

Comisionado de Incautación, don Jacinto Romualdo López, en compañía del alcalde de la localidad habiendo dejado los objetos en la Casa Consistorial hasta que don José Villamil y Castro (correspondiente de la Academia de la Historia aunque no miembro de la Comisión provincial de Monumentos) los reclamó alegando las pésimas condiciones de conservación en que se encontraban. Éste los remitió al Gobernador de la Provincia, por R. O. de 30 de junio de 1871, para su traslado al Museo Arqueológico de Madrid. Según el Sr. Villamil y Castro, partidario de esta propuesta, *“Dicha entrega fue motivada por la necesidad de atender á su conservacion y custodia, pues con motivo de las obras que se estan practicando en la Casa Consistorial se encontraban arrinconadas entre otros objetos de derecho de la corporacion municipal por no haber local apropiado donde custodiarlos, siendo imposible colocarlos debidamente aun despues de concluidas las obras, segun le manifestaba el referido Alcalde. En su virtud propone se trasladen tan curiosos objetos al Museo Arqueológico Nacional conservandolos en tanto en su poder y quedando obligado á devolverlos tan luego como se le reclamen”*. A pesar de ello, el Gobernador suspende el envío a Madrid en base al apoyo recibido desde la Comisión Central de Monumentos para que los objetos se quedaran en Lugo y a la creación del museo. Sin embargo, dos años después nada se había hecho para la formación del Museo que debía albergarlos en la capital lucense.

Los años 80 traen de nuevo problemas en lo que se refiere al personal de la Comisión que deja de asistir a las reuniones y dificulta la toma de decisiones, cuestiones que volverán a ser el centro de dificultades a principios del siglo siguiente. La dramática situación se completaba con la supresión de la dotación económica que hasta entonces había recibido de la Diputación. La actividad desarrollada posteriormente se centró principalmente en las pinturas de la Catedral de Mondoñedo, la caída del muro norte de la iglesia de San Martín de Mondoñedo o la declaración de Monumento Nacional de las murallas de Lugo<sup>165</sup>.

Una prueba de que, por entonces, no sólo la Comisión Provincial era el único organismo interesado en el patrimonio y que la defensa de las obras mindoniense había calado en la opinión pública, la encontramos en un artículo publicado en *El Eco Mindoniense* sobre la enajenación de un grupo de cuadros del Monasterio de Alcántara *“Hemos oido decir que el Ayuntamiento de esa ciudad piensa enagenar unos Cuadros procedentes del convento de Alcántara. Presupuesto el legitimo título que la Corporación popular puede tener á aquellas alhajas, nos parece lo mas acertado y justo que se donasen á la Iglesia del propio Convento, ó al Templo Catedral, á fin de que, ya que no*

---

<sup>165</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Lugo; legajo 51-1/5 (1835-1934). Copia del acta de la Comisión provincial del día 12 de diciembre de 1895 en la que se solicita la declaración de las murallas como Monumento Nacional.

*tenemos Museo ni en la provincia ni en la region, el público pudiera aprovecharse de ellos. Además, si sus mérito artístico es escaso, el beneficio que reporten será insignificante; si valen algo en el terreno del arte, es lástima perderlo para siempre, sin una extrema y apremiante necesidad”<sup>166</sup>*

## OURENSE

Tal y como se ha expuesto anteriormente, la actividad desplegada en la provincia de Ourense fue temprana y abundante desde el principio. La formación de los primeros inventarios en 1835 estuvo a cargo de diferentes miembros de la Sociedad Económica de Amigos del País que los llevaron a cabo de forma gratuita, a pesar de los esfuerzos del Gobernador Civil de la provincia para hacerse con un presupuesto de casi 44.000 reales que “garantizase” la rigurosidad de la labor<sup>167</sup>. Este presupuesto debía invertirse en la catalogación de los libros y pinturas de los siguientes conventos desamortizados: Santo Domingo y San Francisco de Ourense, San Benito de Celanova, el Monasterio de Oseira, el Monasterio benedictino de Junquera de Espadañedo, el de Ribas de Sil, Montederramo, Melón, San Clodio, Santísima Trinidad de Correfanes, San Francisco y Santo Domingo de Ribadavia, la Merced de Verín, San Francisco del Buen Jesús de Limia y San Francisco de Monterrey. Nunca se obtuvo respuesta a esta petición por lo que la labor quedó interrumpida a falta de fondos con los que poder realizar los viajes y los inventarios hasta la creación de la Comisión Científica y Artística de 1837. A pesar de la falta continua de medios, esta nueva Comisión realizó dos nuevos inventarios en función del carácter artístico o literario de las obras, sin que ello incluyera el traslado de dichos fondos a la capital provincial para la formación del museo y biblioteca. El freno continuo de los trabajos provocó que en 1842 no se pudiera garantizar la existencia real en los conventos de los bienes que integraban dichos inventarios “...en atención á las frecuentes estracciones y defraudaciones que no era facil evitar, ocasionadas en unos Conventos por la tropa acuartelada en los mismos, y por abandono y desidia de los encargados de su custodia en otros.

*Por desgracia no se hallan aun establecidos en esta capital la biblioteca y museo provincial: la falta de fondos para la traslación de los objetos ecsistentes en los ex-conventos de la provincia, ha sido el obstáculo principal que ha impedido llevar á cabo tan util pensamiento...”<sup>168</sup>. Entonces no existían todavía ni biblioteca ni museo provinciales*

<sup>166</sup> *Galicia Diplomática*, tomo I, nº31, 4 febrero 1883, p. 228.

<sup>167</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Ourense, legajo 50-3/2 (1835-1871); carpeta: objetos procedentes de conventos suprimidos; Oficio del Gobernador Civil de la provincia de Ourense al Secretario de Estado y del Despacho de lo Interior fecha 3 de diciembre de 1835.

<sup>168</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Ourense, legajo 50-3/2 (1835-1871); carpeta: objetos procedentes de conventos suprimidos; Oficio del Gobernador Civil de la provincia de Ourense al Ministro de la Gobernación fecha 17 de agosto de 1842.

por falta de fondos para habilitar un local, siendo solicitados los prioratos de San Munio de Veiga y Xunqueira de Ambía para ubicar el Instituto de Segunda Enseñanza y la colección de objetos de arte.

El 8 de agosto de 1844 se constituye la Comisión Provincial de Monumentos en Ourense<sup>169</sup>, la cual dará un nuevo impulso a la formación del museo con la redacción de un nuevo inventario, a cargo de D. Bonifacio Ruiz. Entonces se había barajado la posibilidad de establecer la sede del museo en el antiguo Convento de Santo Domingo donde se habían realizado algunas obras, ya que una guarnición ocupaba el colegio de San Fernando y ello no ofrecía la confianza suficiente a los miembros de la Comisión. Finalmente esta idea fue descartada y el museo y biblioteca se ubicaron en dicho colegio. La apertura de los dos centros tuvo lugar en noviembre de 1845 (Apéndice documental 4), coincidiendo con la inauguración del curso académico del Instituto de Segunda Enseñanza<sup>170</sup>, gracias a la partida económica de 12.000 reales aportada por la Diputación Provincial para sufragar los gastos de acondicionamiento<sup>171</sup>. A pesar de que ya entonces se podía visitar, la inauguración oficial no tuvo lugar hasta el 20 de junio de 1847. Durante ese tiempo los trabajos de organización no cesaron, como tampoco la elaboración de nuevos inventarios más rigurosos y completos, tanto de los libros como de los cuadros.

Con los datos obtenidos hasta entonces es fácil deducir el modelo de museo diseñado por los comisionados, de carácter artístico, donde prácticamente sólo cabían obras de tipo pictórico. Este primer museo fue configurado como centro de bellas artes, quedando la faceta arqueológica casi olvidada hasta la formación del nuevo Museo de la Comisión Provincial de Monumentos en 1895. Asimismo, es de destacar la voluntad con la que fueron colocadas las obras: en primer lugar con intención de adornar las salas que ocupaban; en segundo con esperanza de que sirvieran de modelos a los estudiantes con un fin básicamente educativo y formativo; en tercer lugar con intención de atraer la admiración hacia las obras del pasado; y finalmente, con el deseo de conservación de unas piezas gravemente amenazadas con desaparecer en el momento de su

<sup>169</sup> Formaron parte de la primera Comisión ourensana: D. Manuel Feijo y Rio (Jefe Superior Político de la provincia y presidente de la comisión), el Marqués de Leis (fallecido a los pocos meses), D. Domingo Lareo (ingeniero de Caminos, puertos y canales), D. José Lafuente (Diputado a cortes y aficionado a las Bellas Artes), D. Manuel Tudor (Diputado a Cortes y Juez de primera instancia de Ourense), D. Vicente López (Lectoral de la Catedral, vice-rector y secretario del Seminario Conciliar) y D. Bonifacio Ruiz (último abad benedictino del monasterio de Celanova).

<sup>170</sup> "... ha logrado también presentar al público en el mismo día un cuadro sorprendente é inesperado, abriendo por primera vez los grandes salones que igualmente tenía preparados para sus objetos de ciencias y artes, presentando el principal de la Biblioteca con toda su nueva estantería cubierta de libros acabados de traer de los Monasterios y los dos del Museo (en cuyo salón mayor se celebró la ceremonia de la apertura) adornados con mas de cincuenta pinturas hermosas y escogidas..." A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Orense; legajo: 50-3/2; carpeta: Orense Museo Biblioteca; Oficio de la Comisión provincial de Ourense a la Central fecha 2 de noviembre 1845.

<sup>171</sup> BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. y FARIÑA BUSTO, F. *El antiguo Museo de pinturas de Ourense (1845-1852)*, *Boletín Auriense*, anexo 13, Museo arqueológico Provincial de Ourense, 1989, p.19.



recolección<sup>172</sup>. Fueron grandes los esfuerzos realizados para hacer realidad este deseo al que afectaban los mismos problemas económicos que al resto de comisiones. Durante sus primeros años de funcionamiento estuvo a cargo de ambos centros D. Bonifacio Ruiz con una asignación anual de 6.000 reales<sup>173</sup>. Sólo tres años duró el espejismo, pues a partir de 1848 comienza un período de traslados de las instalaciones que traerá irremediadamente la pérdida de gran parte del conjunto. En dicho año se ordena el desalojo del local que ocupaban en el colegio de San Fernando y su traslado a las dependencias de la Diputación Provincial en el Convento de Santo Domingo, donde estuvieron hasta la demolición de éste. De allí fueron desplazados a las nuevas dependencias de la Diputación y Hospital Provincial. La disgregación y la pérdida de obras fueron inevitables, comenzando entonces un período de abandono progresivo del concepto de la colección. Todavía en 1857 se intentó hacer algo por el museo con la petición de fondos para la restauración de unos cuadros que empeoraban por momentos y para cuya restauración se emplearon los fondos asignados en el presupuesto provincial de 1859 “...*habiendose limpiado y barnizado la mayoría de las obras...*”.

Pocas noticias tenemos de la Comisión de Ourense en el período que va de los años 50 a los 70. Su actividad decreció notablemente hasta la nueva reorganización decretada en el Reglamento de 1865. Su efecto fue la formación de la nueva Comisión el primero de julio de 1868, aunque no será hasta varios años después cuando su actividad obtenga algunos resultados a causa de la inestabilidad política. Por eso no volvemos a encontrarnos el tema del museo hasta 1884 en que se propone la formación de un Museo Provincial en el que se integraría la colección de pinturas y, que más tarde, sería acompañado de la creación de la Escuela de Artes y Oficios.

El espíritu con el que se creó el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial en noviembre de 1895 no respondió a los mismos principios propuestos 10 años antes. La nueva idea derivaba más hacia el campo histórico y arqueológico con la adquisición y recuperación de piezas de valor representativas de la historia de la provincia, en detrimento de los objetos exclusivamente valorados por su función estética (ver Figura 1). Además, este nuevo proyecto se apoyó con la publicación del Boletín de la Comisión Provincial para dar a conocer los trabajos de investigación de sus miembros y las

---

<sup>172</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisiones Provinciales de monumentos Ourense; legajo 50-3/2; carpeta: Museo Biblioteca; Informe de la Comisión de Ourense a la Central el 7 de julio de 1846 “ *Con respecto al Museo, en el cual por decirlo así, no entran en gran parte sino trapos rotos y lienzos empolvados, sin marcos ni vastidores muchos de ellos, se han empleado también con igual celo los mayores cuidados y atenciones, poniendo vastidores, limpiando y reparando los lienzos que se há podrido según la conveniencia y necesidad de cada uno, lo cuál se há practicado con no pocos; de suerte que al vér hoy día en el salon principal colocados en buen orden mas de sesenta cuadros escogidos, cuyas pinturas por su mérito y conserbacion son las mas sobresalientes, no dudo afirmár que se há adelantado mucho en este tiempo, y aun creo que tales resultados hán superado nuestras propias esperanzas...*”

<sup>173</sup> FERNÁNDEZ PÉREZ, J. *El antiguo Museo de Pinturas de la provincia de Ourense. Su historia, con el catálogo de los cuadros que a él han pertenecido*, Ourense, 1914, p.6.

adquisiciones de objetos para el museo<sup>174</sup>. Éste se traslada al Instituto de Segunda Enseñanza donde consigue reunir una importante colección de obras cedidas y donadas por personajes ilustres de la capital y, sobre todo, por los propios miembros de la Comisión<sup>175</sup>. La existencia del antiguo Museo de Pinturas no se había olvidado y, en 1914, se decide la creación de un grupo de investigación que reuniera todas las noticias de aquel primer museo.

La historia posterior del Museo Arqueológico viene marcada por el incendio de 1927 que acabó prácticamente con él y con la mayor parte de su biblioteca. Los cierres y traslados posteriores terminarán con el ofrecimiento al Estado y su compra en diciembre de 1938<sup>176</sup>.

Al margen de la actuación de la Comisión en el campo de los bienes muebles, su trabajo en el terreno de la defensa de los monumentos arquitectónicos se ciñó, en los primeros años, a la elaboración de informes sobre los edificios dignos de conservar. A la lista inicial elaborada en 1844 gracias a la colaboración de los alcaldes de las localidades donde se emplazaban éstos (Celanova, Ribadavia, Monterrey, Montederramo y Oseira) se añadieron, en 1845, los Monasterios de San Clodio, Melón y San Esteban de Ribas de Sil. La centralización de los esfuerzos en la formación del museo, provocó la continua falta de medios para desarrollar las labores en otros campos, de modo que la elaboración de informes sobre el estado de conservación de los monumentos se vio retrasada notablemente<sup>177</sup>. Los esfuerzos para que todo siguiera adelante fueron importantes aunque las circunstancias sociales y políticas que rodearon a las comisiones no eran las más favorables. Así, por ejemplo, describía la situación don Hermenegildo Guitian, Gobernador de la Provincia de Ourense el 5 de febrero de 1859 “...después de todos estos laudables esfuerzos [se refiere al museo y biblioteca], el cambio sucesivo de personas, vino á paralizar tantos adelantos, y á esterilizarlos hasta cierto punto;

<sup>174</sup> MARTÍNEZ-RISCO DAVIÑA, L. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense. Análise temática e significación histórica*, Boletín Auriense, anexo 23, Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1998, p. 11.

<sup>175</sup> OTERO PEDRAYO, R. *Vida del Doctor Marcelo Macías y García, presbítero, príncipe de la Oratoria y del Diálogo, de la Cátedra y de la Ciencia Histórica (1843-1941)*, La Coruña, 1943, pp. 139-140. “El ala Norte del Instituto de Orense, o hablando con propiedad del Centro Provincial de Instrucción, de amplios y severos locales, mostraba antes del triste día 8 de diciembre de 1927 en conjunto reposado y estudioso la gran Biblioteca Provincial en las tres salas del piso alto, y en la planta baja el Museo, la biblioteca y las dependencias de la Comisión de Monumentos. Sus huecos daban a los claustros del Instituto y a una calle poco frecuentada. (...) El Museo guardaba en perfecta y acogedora disposición sus series prehistóricas, romanas, medievales. El sombrero de Quevedo y la piedra sepulcral de Don Suero de Oca se acercaban a los raspadores y puntas de flecha, a los graves epígrafes, a los diplomas, a los bellos fragmentos arquitectónicos y a las esculturas. Los miliarios alzaban en el vestíbulo sus hitos de antigua voluntad dominadora. Era mejor que un museo un conjunto vivo de evocaciones de la historia. El despacho tenía la gran mesa de trabajo y de tertulia, la indispensable camilla, y la pequeña biblioteca exclusivamente arqueológica con sus colecciones de fuentes, de revistas y de monografías”.

<sup>176</sup> BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. y FARIÑA BUSTO, F. *El antiguo Museo...*, Op. Cit., pp. 30-31.

<sup>177</sup> En 1857 la Comisión propone la formación de un grupo de dos o más personas para inspeccionar la provincia y dar cuenta de los monumentos y su estado de conservación al no contar con datos en la secretaría de la Comisión, hecho que se volverá a repetir en 1860.

-----

*habiendose dado el caso de que la comision dego transcurrir cinco año seguidos sin reunirse una sola vez. Reorganizada por consecuencia del R. Decreto de 15 de Nobre de 1854 tampoco correspondio á su obgeto, estando ausentes y ocupando destinos públicos fuera de la provincia la mayor parte de sus individuos = En esta atencion deseando yo impulsar de un modo conveniente los útiles trabajos á que la Comision debe dedicarse, y ávido de conservar el pais los restos de antiguos monumentos que atestiguan sus gloriosas tradiciones y que facilitan el estudio de épocas muy marcadas de nuestra historia, he resuelto someter a V. E. otra nueva reorganizacion de la Comision citada, proponiendole en tema el reemplazo de las personas que han salido definitivamente de la provincia, y el aumento de dos vocales mas...".* Son estos, los años en los que destacan en solitario los interesantes trabajos de investigación de Barros Silvelo en torno a la vía romana de Braga a Astorga.

Tras la reorganización de la Comisión en julio de 1868, los acontecimientos políticos inmediatamente posteriores, con el levantamiento de septiembre y los años del Sexenio Revolucionario, no acompañaron los deseos de ésta que, pocos años después, recibía las críticas de la Academia de Bellas Artes por su inactividad. Su defensa la recoge muy bien un documento enviado desde la Comisión orensana a la secretaria de la Academia el 27 de febrero de 1871 en el que centra las causas de la interrupción de las tareas en: "...1º porque se suprimió el exiguo presupuesto de 30.000 reales destinados á los gastos de la Comision, ó se has distraido de su Capitulo, que es igual para sus consecuencias. 2º por que el cambio frecuente de Gobernadores, presidentes, el carácter exclusivamente político de estos y su permanente atencion fija en la cosa política, los ha alejado de la Comision, aplazando ocuparse de ella para tiempos menos agitados, que aun no han sobrevenido.3º Porque el Excmo é Illmo Sr. Obispo de esta Diócesis, dignisimo vice-presidente, despues de los afanes consiguientes al estado excepcional en que la revolucion ha colocado al clero, paso en Roma casi un año y ha buuelto enfermo de mucha gravedad, imposibilitado de dedicarse á ningun genero de ocupaciones. 4º Y porque se han trasladado de domicilio dos activos academicos los Sres. D. Antonio de Medina y Canals y D. Ramon Barros Sivelo; ha estado cesante cuasi todo este tiempo el Arquitecto provincial, y en interinidad la mayor parte de este mismo tiempo, el cargo de gefe de Fomento"<sup>178</sup>.

La situación no parece mejorar en los años siguientes hasta el punto de que no se observa una actividad real hasta la celebración de la sesión de 9 de diciembre de 1884 en la que, por fin, cuentan con el personal necesario. A partir de entonces, la Comisión vivirá una de sus etapas más fructíferas tanto en el campo de la museología, como hemos visto,

---

<sup>178</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Orense; legajo: 50-3/3; carpeta: Orense, monumentos en general.

---

como en el de la conservación patrimonial de los monumentos de la provincia con la elaboración, por ejemplo, de un álbum fotográfico de los edificios más interesantes en 1891-5, la ampliación de los fondos de la biblioteca, la publicación del boletín, la denuncia en aquellos casos en los que amenazaba la pérdida de un monumento o las salidas al campo en busca de restos prehistóricos, romanos y medievales. Ciertamente no son demasiado numerosos los documentos referidos a estos temas en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes, aunque sí están mejor representados en el archivo de la Real Academia de la Historia cuya comisión de Antigüedades era la encargada de todos aquellos temas más relacionados con la arqueología y la arquitectura.

De forma global observamos cómo la provincia orensana atenderá principalmente a la conservación de los restos romanos que, a partir de los estudios de campo, empiezan a aparecer por todas partes. La misma actitud había adoptado la provincia de Lugo, sobre todo en la defensa de las murallas romanas y los restos que continuamente estaban apareciendo en obras y excavaciones. En el caso de las otras dos provincias gallegas, Pontevedra y A Coruña, las intenciones se dirigen más claramente hacia los restos de época medieval como el caso de Santo Domingo de Pontevedra o San Francisco de Betanzos<sup>179</sup>.

No queremos terminar el capítulo sin hacer un repaso por algunas de las personalidades eclesiásticas que formaron parte de los diferentes períodos de la Comisión orensana y que nos acerca un poco más a la filosofía proteccionista de los primeros años, derivada, al final, hacia un deseo de estudio científico y difusión propia de los museos románticos del XIX. El primer protagonista es, sin duda, don Bonifacio Ruiz, ex-abad del monasterio de Celanova, que será el encargado de la redacción de los primeros inventarios de libros y cuadros de la provincia de Ourense tras los decretos desamortizadores. Junto a él, formaba parte de la Comisión en calidad de vocal, el Lectoral de la Catedral y vicerrector y secretario del Seminario Conciliar, don Vicente López. Por su parte, el arcediano catedralicio, don Manuel Sánchez Artega también colaborará activamente como miembro de la Comisión en los años 80, desarrollando su pasión bibliográfica, numismática y arqueológica. Don Marcelo Macías fue otro de los grandes entusiastas de los objetivos de la Comisión, en su época floreciente del cambio de siglo, a la que dedicó importantes trabajos de investigación a la vez que contribuyó al crecimiento del museo con la donación de obras. Otra de las grandes fuentes de ampliación del museo fue el Catedrático de Arqueología Sagrada del Seminario Diocesano, don Eugenio Marquina, que contribuyó también con numerosos trabajos

---

<sup>179</sup> GONZÁLEZ RUIBAL, A. *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Galicia, catálogo e índices*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000, pp. 108-111.

---

publicados en el boletín. Finalmente, mencionamos a don Juan Domínguez Fontela que ejerció, ya en pleno siglo XX, de Chantre de la Catedral de Ourense mientras elaboraba sus trabajos históricos.

Para finalizar, trataremos de dar respuesta a una de las cuestiones planteadas al inicio sobre la valoración de estos museos nacidos de las Comisiones Provinciales de Monumentos como los primeros calificados de arte religioso. Si bien es cierto que no podemos hablar de museos eclesiásticos, puesto que la propiedad de los bienes que los integraban era estatal, a nuestro entender sí es posible considerar éstos como los primeros museos de arte sacro. Para ello nos basaremos en el tipo de colecciones que formaban estas muestras ya que casi el total de sus fondos procedían de los conventos y monasterios exclaustros o de las incautaciones realizadas en 1869. El caso más llamativo, dentro del ámbito gallego, lo presenta la provincia de A Coruña, que plantea la posibilidad de formar un Museo especial de Arqueología Sagrada en el Convento de Santo Domingo diferenciado del de Bellas Artes y Antigüedades. En el resto de las provincias tal diferenciación no se da aunque, por lo visto hasta ahora, está clara la tipología de los fondos: en Pontevedra los malogrados cuadros traídos del monasterio de Poio, en Ourense la colección pictórica procedente de diversos conventos desamortizados y en Lugo los objetos obtenidos en la incautación de 1869 en la catedral de Mondoñedo. Con el tiempo, la diversificación de los objetos hacia el campo de la arqueología dará lugar a la creación de los Museos Arqueológicos Provinciales.

---

## 4.1.2.- MODELOS ITALIANOS: LEÓN XIII, LA RESTAURACIÓN CATÓLICA Y LA APOLOGÉTICA

*“El último feliz y providencial descubrimiento de los sagrados huesos del glorioso Apóstol Santiago ha sido una ráfaga de luz brillante y esplendoroso que ha iluminado el vasto horizonte de cuatro siglos de la historia Compostelana”*

Cardenal Payá y Rico, julio 1888.

### LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS Y ARQUEOLÓGICOS EN EL MARCO IDEOLÓGICO DE LEÓN XIII (1878-1902)

La delicada situación de la Iglesia Católica en la Europa posrevolucionaria se había ido agravando progresivamente a lo largo del siglo XIX a causa de la pérdida de poder económico que supusieron los procesos desamortizadores y el desmembramiento de la unidad doctrinal, la ruptura con las nuevas formas sociales salidas del fin del Antiguo Régimen, y la merma de una gran parte de su patrimonio histórico-artístico puesto en venta. La nueva política vaticana de Restauración Cristiana fue férreamente defendida a lo largo del pontificado de León XIII, verdadero protagonista de la historia de la Iglesia en los años finales del siglo.

El llamado “Papa de las Encíclicas” mostró una gran perspicacia y tolerancia al diseñar un plan de recuperación católica que no sólo incluía el ámbito doctrinal sino que lo hacía, básicamente, desde una perspectiva social. Justo aquello que le había faltado a la Iglesia hasta ahora: acercarse al pueblo y a las nuevas clases sociales surgidas de la revolución para conseguir la unidad de todos los católicos en torno a Roma. Esta vertiente es la que justificaría acciones hasta entonces desconocidas, como la celebración de congresos internacionales, la creación de publicaciones y prensa específica o la formación de organizaciones más cercanas a los cristianos. La modernización vino también por un cambio de principios en torno a los poderes fácticos de los estados que, para el Papa, no eran ya la base de su poder. León XIII buscó, sobre todo, el apoyo del pueblo cristiano sin entrometerse en las formas de gobierno que éstos adoptasen para su organización. Esta visión convirtió al Sumo Pontífice en un hombre tolerante con los gobiernos de orden liberal (ante la desconfianza de los grupos más conservadores) siempre que éstos respetasen el papel fundamental de la Iglesia dentro de la sociedad. En España encontró un gran aliado en la monarquía de Alfonso XII sin que por ello se dulcificasen los enfrentamientos entre los católicos españoles divididos entre los integristas, que veían en la constitución de 1876 unos aires demasiado liberales, y los moderados.

En este nuevo campo de batalla, otros pilares llamados a fundamentar la Iglesia serían la cuestión de la enseñanza y la lucha contra el positivismo radical. Ante la primera cuestión, la Iglesia había perdido, o como mínimo disminuido, el control sobre la educación y la enseñanza durante todo el siglo, coincidiendo con los períodos de gobiernos liberales. La necesidad de recuperar el modelo de enseñanza católica basado en la apología de la religión y la educación conforme a la moral cristiana fue uno de los logros de finales de siglo con la vuelta a la normalidad que garantizaba la monarquía. Paralelamente, la reforma de los seminarios y de las enseñanzas impartidas en ellos será objeto de revisión a partir del Concordato de 1851, aunque no será hasta los últimos años de la centuria cuando la preocupación por la calidad de las enseñanzas y de los centros sea realmente atendida.

En lo que a las corrientes ideológicas se refiere, el ataque continuo del positivismo y la creencia ciega en la ciencia habían apartado a la Iglesia de los temas controvertidos del momento que hasta ahora habían entendido fundamentándose en interpretaciones de las Sagradas Escrituras o en imposiciones dogmáticas. Sin embargo, la Iglesia comenzó un camino de reconciliación con la ciencia que le llevó a la adopción de los modelos de investigación científica para la demostración de las verdades contenidas en la Biblia. Comenzó sus propias investigaciones en el campo de las Ciencias Naturales, de la Historia Eclesiástica, de la Arqueología, de la Paleografía o de la Diplomática con la intención de demostrar científicamente hechos hasta ahora basados en la fe<sup>180</sup>. Claro está que la idea que la Iglesia poseía de la ciencia no respondía al concepto laico, de modo que, según su modo de ver, ésta sólo podía refutar las Verdades Católicas, y no siendo así, la causa se debería a un error de razonamiento. Es decir, la ciencia se convirtió para la Iglesia en la forma de acercarse a los ambientes más hostiles a la religión al adoptar una metodología moderna de interpretación, pero también en la forma de acercarse a la sociedad dando la apariencia de quien no teme a la ciencia ante la seguridad de sus creencias<sup>181</sup>.

La conciliación de la fe y la razón (de la Teología y de la Filosofía) tuvo su mayor defensor precisamente en León XIII, gran admirador de Santo Tomás de Aquino y de la filosofía escolástica que él puso de moda en Roma con la formación de la Academia de Santo Tomás en 1859 y la publicación de la encíclica "*Aeternis Patris*" en 1879. Desde la caída de la escolástica, la verdadera filosofía no había despuntado, por lo que la adopción de la corriente tomista no sólo fue un hecho en la Roma del cardenal Pecci, sino en todo

<sup>180</sup> En la encíclica *Providentissimus*, de 1893, el Santo Padre reconocía que la interpretación filosófica y doctrinal católica no debía estar condicionada por las interpretaciones de los Padres.

<sup>181</sup> Una de las sentencias del Papa al abrir los Archivos Vaticanos fue "*la primera ley consiste en no mentir, y la segunda, en no temer decir toda la verdad*". LABOA, J. M<sup>º</sup>. *La Iglesia del siglo XIX. Entre la Restauración y la Revolución*, Universidad de Comillas, Madrid, 1994, p. 208.

el orbe cristiano donde él se encargó de difundirla y restaurarla como forma de pensamiento en las enseñanzas de los seminarios. Dentro del campo concreto de la Historia y la Arqueología entendidas como ciencias, las iniciativas del papa se materializaron en la apertura a los investigadores de los Archivos Vaticanos (1883), la promoción de las excavaciones de las catacumbas romanas y el apoyo incondicional a los arqueólogos<sup>182</sup>, la creación de una Cátedra de Paleografía e Historia Comparada<sup>183</sup>, la apertura del Instituto de Arqueología Cristiana<sup>184</sup>, el interés por las bibliotecas y gabinetes de los Seminarios<sup>185</sup> para la formación de los estudiantes o la publicación del Breve del 18 de agosto de 1883, “*Saepenumero Considerantes*”, sobre la importancia de los estudios históricos<sup>186</sup>.

La Teología descubrió que las ciencias históricas, y entre ellas la Arqueología Sagrada, podían testimoniar, confirmar y demostrar, a través de objetos tangibles, aquellas verdades que ateos y anticatólicos ponían en duda. En vista de los grandes beneficios que estos estudios podían reportar a la Iglesia, no fue extraño el empeño que obispos y papas dispensaron a los museos arqueológicos, a la apertura de las cátedras o a la estimulación de la labor de los artistas y anticuarios. A finales de siglo, los estudios histórico-elesiásticos florecieron en Roma y en el resto del mundo católico con un impulso renovado gracias, entre otras cosas, al movimiento romántico que se encargó de estimular los sentimientos de la religión y la patria, así como la neutralización del anticlericalismo ilustrado<sup>187</sup>.

<sup>182</sup> Circular sobre Arqueología Sagrada, en *B. O. E. O. S.*, año XXX, nº 3, 15 febrero 1895, p. 21 (Apéndice documental 5).

<sup>183</sup> “*Continúan en Roma los estudios históricos, fomentados por el sabio Pontífice Leon XIII; el más esclarecido de los historiadores Alemanes, el Cardenal Hergenroether, ha recibido un motu proprio de Su Santidad, creando en el Vaticano una cátedra de Paleografía é Historia Comparada. Este es el espíritu retrógado y oscurantista de la Iglesia*”, en *Galicia Católica*, Revista quincenal de asuntos religiosos, científicos, literarios, etc. Con exclusión de toda clase de asuntos políticos, bajo la dirección de don Emilio A. Villelga Rodríguez (y la autorización del arzobispo don Miguel Payá y Rico), Santiago de Compostela, año II, nº32, 31 mayo 1884, p. 157

<sup>184</sup> La investigación histórico-arqueológica es vista, por algunos, casi como una “guerra santa” llamada a refutar la Verdad revelada y contribuir a la causa Cristiana. Así la describe el Sr. Oviedo Arce en su discurso inaugural del curso en el Seminario de Santiago en 1891, donde define al pontífice como “*el gran mecenas de la Arqueología Cristiana*”. OVIEDO ARCE, E. *Discurso inaugural del curso académico de 1891 a 1892, Precedentes y estado actual de los estudios de Arqueología Sagrada, y papel que esta ciencia puede desempeñar como elemento de civilización católica*, Imp. del Seminario, Santiago de Compostela, 1891, p. 60.

<sup>185</sup> CÁRCEL ORTÍ, V. *León XIII y los católicos españoles*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1988, p. 536. Las bibliotecas y los gabinetes científicos de los seminarios resultaban ser armas eficaces para combatir los posibles errores teológicos y filosóficos entre los seminaristas. De hecho se llegaron a formar importantes bibliotecas, eso sí, escasamente consultadas. En cuanto a los gabinetes de física y ciencias naturales, fueron muy comunes en los seminarios que, desde hacía muchos años, habían coleccionado objetos a modo de gabinetes científicos de curiosidades y ahora mostraban de una forma ordenada al servicio de la ciencia, como fue el caso de los Seminarios de Santiago de Compostela, Vic o Sevilla.

<sup>186</sup> HAYWARD, F. *León XIII*, Luís de Caralt editor, Barcelona, 1952, p. 315.

<sup>187</sup> GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L. “Cien años de estudios eclesiásticos en España”, en obra colectiva *Estudios, seminarios y pastoral en un siglo de la Historia de la Iglesia en España*, Pontificio Colegio Español de San José, Roma, 1992, p. 15. En España el uso de las ciencias positivas tardaron en conocerse y no traspasaron inmediatamente los muros del Colegio Español de Roma. Sin embargo, los profesores de la Universidad Gregoriana, con figuras relevantes en el campo de la investigación positiva según la tradición jesuita, pusieron en circulación los nuevos materiales arqueológicos, que poco a poco impregnaron los estudios en los



Tanto fue así, que esta política hacia la protección del patrimonio histórico artístico continuó tras la muerte de León XIII con el pontificado de Pío X que, en 1907 se dirigía a la Iglesia italiana con la intención de ordenar la formación en cada diócesis de una Junta diocesana permanente para los documentos y monumentos de la Iglesia según una Circular de 12 diciembre de 1907. Esta Junta debía velar por los objetos y documentos conservados en las diferentes parroquias, previa la elaboración de un registro-inventario en los que se registrarían las incidencias de cada uno de esos objetos. También se le encargaba a dicha Junta la difusión de manuales y recomendaciones prácticas para dichos fines.

### LA POLÍTICA PAPAL EN SANTIAGO

En Compostela la llegada de un nuevo obispo en 1875 no podía abrir un panorama más esperanzador para los destinos artísticos y culturales de la diócesis. Si a ello añadimos la perfecta sintonía entre Roma y Santiago, podemos deducir que el plan que León XIII aspiraba a extender por el mundo católico, se cumplió en Compostela de la mano de uno de los cardenales que precisamente había participado en el cónclave de su elección en 1878: don Miguel Payá y Rico.

La figura de monseñor Miguel Payá y Rico (1875-1886) representó en el arzobispado compostelano la facción más moderada y tolerante de la Iglesia del momento, lo que le llevó a enfrentarse a los grupos más conservadores representados por el cabildo catedralicio y a desmontar el poder carlista en Galicia, con la colocación de obispos de su tendencia en las respectivas diócesis gallegas<sup>188</sup>. Original de Valencia, su carrera antes de llegar a Compostela avalaba su gran valía intelectual, su elocuencia y su oratoria, sobre todo en sus intervenciones en el Concilio Vaticano I (1870) en el que destacó por su defensa de la infalibilidad del papa. Viajó en tres ocasiones a Roma, lo que le llevó a conocer el boato y el ceremonial de los rituales con una minuciosidad que buscaría reproducir en Santiago. La relevancia adquirida tras el Concilio Vaticano I le convirtió en un importante elemento de decisión. Fue, por tanto, un férreo defensor de la política vaticana.

Teniendo en cuenta estos rasgos de su personalidad, valoraremos su paso por la archidiócesis en función del análisis de las obras puestas en marcha que, en su caso, se centran en el ministerio pastoral, la acción social, y la restauración católica. Dentro de la acción social podemos distinguir dos tendencias: la dirigida a obras de tipo asistencial, y la

---

seminarios y tuvieron un papel importante en la formación del Instituto de Arqueología Cristiana. Entre el profesorado de este prestigioso se podía encontrar al catalán Eduard Junyen (que sería director del Museo Episcopal de Vic).

<sup>188</sup> El talante moderado del arzobispo y su vocación claramente social hizo que incluso desde las filas regionalistas fuera objeto de alabanzas por parte de don Alfredo Brañas en un artículo biográfico publicado en *Escenas contemporáneas*, tomo III, nº 25, de 1º de octubre de 1883, pp. 146-151.

encaminada a la mejora de los estudios en el Seminario. En la primera, participó con la reforma del Asilo de Huérfanas, la construcción de un psiquiátrico en Conxo, la formación en 1881 de un Asilo de mujeres Arrepentidas, y con ayudas económicas a la beneficencia salidas de su pecunio. Sobre la mejora de los estudios en el Seminario, ante la degradación en que habían derivado en el último siglo y que el Concordato de 1851 no había conseguido mejorar, el gran éxito del obispo fue la concesión, en 1876, de la categoría de Seminario Central para Santiago<sup>189</sup> por un período de 10 años, que él mismo se encargó de renovar antes de su partida en 1886. Puede ser que el nivel intelectual de la clase que accedía al seminario no mejorase o que la calidad de los estudios estuviera por debajo de la media de las Universidades Pontificias, pero está claro que la preocupación del arzobispo por el Seminario fue una de sus atenciones principales. Mejoró su biblioteca, contribuyó a la creación del Gabinete de Física y el Museo de Historia Natural<sup>190</sup> desde su llegada e intentó mejorar los planes de estudio impartidos.

Pero donde puso su mayor empeño fue en las iniciativas que debían reflejar ese deseo de unidad y restauración católica que emanaba de Roma<sup>191</sup>. Para ello apoyó propuestas de orden general como la formación y difusión de Unión Católica<sup>192</sup>, y sobre todo, acciones más particulares dentro de la diócesis. En Compostela, la época de mayor esplendor de la Iglesia la había representado el arzobispo Diego Gelmírez (1100-1140), siendo el deseo del cardenal la vuelta a esos años de gloria. A raíz ello, fue definido por algunos como el “segundo Gelmírez”, el arzobispo que levantaría la ciudad del Apóstol del letargo en el que había vivido durante siglos y revitalizaría de nuevo las peregrinaciones. Lo primero que debía hacer para ello era protagonizar la *re-inventio* de los restos apostólicos escondidos desde el siglo XVI en algún lugar de la basílica. Y ante las críticas y las protestas de ciertos grupos, comenzó un proyecto arqueológico que, no sin tensiones, acabó con el descubrimiento de los restos de Santiago el Mayor en enero de 1879<sup>193</sup>. Gracias a este acontecimiento, puso en marcha su ideal de restauración católica en torno a la tumba apostólica y el mundo de las peregrinaciones del que él mismo decía

<sup>189</sup> Categoría que sólo poseían, desde 1853, Salamanca, Granada, Valencia y Toledo y que les facultaba para otorgar grados mayores (licenciados y doctorados) frente al del resto que sólo podían cursar grados menores.

<sup>190</sup> VÁZQUEZ VILANOVA, J. A. “Los alumnos del Seminario de Santiago durante la segunda mitad del siglo XIX: formación y nivel intelectual”, en *Compostellanum*, vol. XLV, nº 3/4, julio-diciembre 2000, p. 847.

<sup>191</sup> POMBO RODRÍGUEZ, A. “O rexurdir do culto xacobeo e da peregrinación durante o pontificado do cardeal Miguel Payá y Rico (1875-1886)”, en *Actas del V Congreso Internacional de Asociaciones Xacobeas* (9-12 octubre 1999), Deputación de A Coruña, A Coruña, 2001. Interesante trabajo en el que descubrimos una personalidad de vital importancia para Compostela y la Iglesia española del momento.

<sup>192</sup> La defensa de la Unión Católica le costó el enfrentamiento con los tradicionalistas e integristas que hicieron fracasar la propuesta al presentarlo ante los católicos como un producto del sistema liberal. POMBO RODRÍGUEZ, A. “A Igrexa galega na primeira fase da Restauración”, en *Seiva*, publicación da Fundación Celso Emilio Ferreiro, nº 4, maio 1991, p. 22.

<sup>193</sup> Los trabajos arqueológicos fueron dirigidos por el canónigo don Antonio López Ferreiro que junto con Labín Cabello, ante la tensión y las críticas del cabildo, aprovechó las horas nocturnas para la búsqueda de los restos santos. El arzobispo había encargado la excavación al hombre que probablemente conocía mejor la catedral y la historia compostelana, a pesar de que las relaciones entre canónigo y prelado no debieron ser todo lo cordiales que se esperaba ante las diferentes posturas ideológicas de ambos.

a la espera del resultado del proceso canónico que, desde el Vaticano, autentificaría los restos hallados: “No me arrepiento de cuanto he creído deber hacer en busca de los sagrados restos del Cuerpo de Nuestro Santo Apóstol. Si en último resultado la Santa Sede fallase desfavorablemente, después de haberme felicitado repetidas veces por mis esfuerzos, me quedaría muy tranquilo, persuadido de que había cumplido con un deber”<sup>194</sup>.

Este hecho fue capital en el arzobispado de Payá y Rico, cuya labor en defensa de la ciudad y de la Iglesia se centrará precisamente en este acontecimiento. Sólo así se entiende la promoción de las peregrinaciones a la tumba jacobea (incluso después de haber abandonado Santiago y ocupando ya la sede de Toledo al promocionar, por ejemplo, una peregrinación a Santiago en 1889 para la conmemoración del XIII centenario del Concilio de Toledo de 589), las obras de embellecimiento de la catedral, el boato de las celebraciones litúrgicas (que había visto en Roma), la potenciación de los valores artísticos de la catedral, el apoyo a la literatura de viajes en la que se promocionaba Santiago, el impulso a los símbolos jacobeos y a la celebración de los tres años santos que se festejaron durante su prelatura<sup>195</sup>.

El aspecto que debía presentar la catedral por entonces debía resultar un tanto desacorde con el nivel exigible al lugar de enterramiento del apóstol Santiago. El siglo XIX no había dado grandes obras a la catedral y, durante toda la centuria, la falta de dinero condicionó éstas hasta el punto de que apenas se hicieron pequeñas intervenciones de mejora. Revistas como *Galicia Diplomática* apoyaron las iniciativas del arzobispo llegando a decir incluso: “No solo el Emmo. Sr. Cardenal Payá con su prodigiosa iniciativa ha emprendido la restauración artística del viejo Santuario de Compostela, mal trecho en los tiempos anteriores, sino principalmente acometió la restauración histórica”<sup>196</sup>. Pero la *re-inventio* del apóstol exigía también una vuelta al esplendor arquitectónico de las mejores épocas, por lo que el arzobispo se empleó en un programa de mejora y restauración del edificio. Para ello, en 1883, se decidió la formación de una *Comisión de seglares*, compuesta de artistas y anticuarios encargados de atender las obras de la basílica, aunque pronto se encontraron con un fuerte obstáculo: el Cabildo Catedralicio. Éste se había interpuesto a las intenciones del arzobispo desde el primer momento, tanto en el tema de las excavaciones catedralicias como en el tema de la mejora artística de la basílica, lo cual no impidió que ambas cosas se llevasen adelante con la voluntad del

<sup>194</sup> Carta del arzobispo Miguel Payá y Rico a Bernardo Barreiro de V. V. el 27 de septiembre de 1883. *Galicia Diplomática*, tomo III, nº 28 y 29, 22 julio 1888, pp. 218-219.

<sup>195</sup> En 1875, a su llegada a Compostela, se celebró un año santo (coincidiendo con el año santo romano); en 1885 tuvo lugar el año santo extraordinario decretado por León XIII con motivo de la verificación de los restos del apóstol a través de la encíclica *Deus Omnipotens* y un año después volvía a celebrarse el jubileo ordinario. DÍAZ, J. M<sup>a</sup>. “Anos santos composteláns, de León XIII á contenda de 1936”, en *Compostela na historia: redescubrimento* (maio-xullo 1999), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 47-48.

<sup>196</sup> *Galicia Diplomática*, tomo III, nº 28 y 29, 22 julio 1888, pp. 218-219.

arzobispo y el apoyo de las más altas instancias papales. Entre las mejoras estuvieron la limpieza de las bóvedas y muros de los encalados con los que se cubrían, la instalación de un nuevo enlosado en el crucero y las naves laterales, la reposición de enlosado del deambulatorio o la conclusión de los accesos a la cripta del apóstol<sup>197</sup>.

Y entre todas estas iniciativas emprendidas por el arzobispo encontramos la primera mención a la formación de un Museo Diocesano en Santiago<sup>198</sup>. Ésta aparece publicada en las páginas de la revista *Galicia Diplomática*, al informar del proyecto promovido por el arzobispo Payá y Rico en 1883 para el Seminario compostelano<sup>199</sup>. Desde este primer momento se tiene claro que el fin de este museo debe ser la formación práctica de los futuros sacerdotes en temas de historia y arte y que, por consiguiente, los fondos que debe albergar han de ser exclusivamente de carácter religioso. Hemos de aclarar que en ninguno de los documentos oficiales firmados y publicados por este prelado se hace mención alguna a dicho proyecto como tampoco lo hacen los historiadores que se han dedicado al estudio de este personaje<sup>200</sup>, y que las escasas noticias que del museo tenemos nos han llegado a través de esta revista. Se encuentra aquí una pequeña incógnita en torno al proyecto del obispo que no hemos resuelto, pero que encajaba perfectamente dentro de su política de actuaciones. En los diferentes artículos publicados por la revista descubrimos que el arzobispo no estaba solo en su idea del museo y que contaba con el apoyo incondicional de personajes como don Bernardo Barreiro de Vázquez Varela (director de la revista) o don José Villamil y Castro.

A pesar del mutismo oficial, los siguientes números de la publicación vuelven a poner de actualidad la vigencia del proyecto aunque su realidad parecía prorrogarse. Y tanto lo hizo que ocupó los últimos años de Payá y Rico, el corto mandato de su sucesor Sr. Guisasola Rodríguez (1887-8)<sup>201</sup>, y la llegada de Martín de Herrera en 1889. Pero, ¿por qué decidiría el arzobispo Payá que un museo diocesano era necesario para Santiago y para su prelatura?

Es cierto que no hemos encontrado datos directos sobre la formación de un museo histórico-arqueológico entre la documentación personal (aún no catalogada ni ordenada)

<sup>197</sup> Carta pastoral del arzobispo Payá y Rico con motivo de su marcha del arzobispado de Santiago, en *B. O. A. S.*, año XXV, nº 1069, 23 agosto 1886, pp. 273-280.

<sup>198</sup> SERRANO TÉLLEZ, N. "La creación de los museos eclesíasticos de Galicia", en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. XLIII, nº 109, 1997, pp. 243-280.

<sup>199</sup> *Galicia Diplomática*, tomo II, nº 21, 2 diciembre 1883, p. 164.

<sup>200</sup> SANMPERE GALIANA, A. *El cardenal Miguel Payá y Rico (1811-1891)*, Facultad de Teología San Vicente Ferrer Valencia, 1993. TORMO MARTIN DE VIDALES, P. *El cardenal Payá: apuntes para una biografía*, Toledo, 1992. CEBRIÁN FRANCO, J. J. *Obispos de Iria y Arzobispos de Santiago de Compostela*, Instituto Teológico Compostelano, Santiago de Compostela, 1997, pp. 293-303.

<sup>201</sup> "Episcopologio compostelano", en *Galicia Diplomática*, tomo III, nº 3, 22 enero 1888, p. 20-22. Breve repaso de la vida del malogrado arzobispo Victoriano Guisasola Rodríguez muerto el 20 de enero. No alcanzando la plaza por oposición de la canonjía magistral en Santiago, obtuvo la penitenciería de la catedral de Sevilla. En aquella ciudad fue profesor de Historia, Disciplina eclesíastica y Teología moral en el seminario. Participó en la organización del Concilio Vaticano I, fue obispo de Teruel (1873), Obispo-Prior de las Órdenes Militares (1878) en Ciudad Real y obispo de Orihuela en 1882, antes de llegar a Compostela.

del arzobispo, pero sí creemos que el proyecto entraba plenamente dentro la política general desarrollada durante su estancia compostelana. El Museo Diocesano, de haberse creado, hubiera sido un puntal más en el afianzamiento de los estudios eclesiásticos del seminario, se habría convertido en el primer centro de estas características en España, habría completado la protección que hacia el arte mostraba el obispo, así como el gusto por la empresas de orden arquitectónico (como las restauraciones de Santa María del Campo de A Coruña y de la Iglesia de San Martín Pinario, o las obras de la catedral).

Pero el misterio en torno al museo continuó tras el traslado del arzobispo a la sede toledana. Por un breve espacio de tiempo, el arzobispo Guisasola ocupó la silla y poco tiempo más tuvo que el de establecer los estudios de Arqueología Sagrada en el seminario. A pesar de su paso fugaz por el arzobispado compostelano, parece que su deseo de apoyar las empresas artísticas era evidente. Además de la creación de la Cátedra en el Seminario, tuvo la intención de formar una galería de retratos de todos los obispos compostelanos dentro del palacio arzobispal<sup>202</sup> así como la restauración de dicho edificio. Pero la muerte prematura del arzobispo imposibilitó la realización de su programa, que fue continuado por su sobrino Victoriano Guisasola y Menéndez como Vicario Capitular, hasta abril de 1889<sup>203</sup>.

El nuevo arzobispo, de pensamiento integrista, el cardenal castellano don José Martín de Herrera<sup>204</sup> (1889-1922), hará suyas las líneas de actuación pastoral puestas en marcha unos años antes, de modo que lo veremos promocionando las peregrinaciones, revitalizando el papel de la Iglesia en la sociedad, centrándose en la organización diocesana mediante la celebración de dos sínodos y de visitas pastorales muy cuidadas, apoyando con su presencia y sus discursos los Congresos Católicos Nacionales, convirtiendo el Seminario Central en Universidad Eclesiástica en 1897, trabajando en la promoción de los años santos, etc. Pero su estilo era diferente al de Payá. Teológicamente salido del Concilio Vaticano I y la época de la Restauración monárquica, resultó ser más “papista que el papa” y nunca acabó de conciliarse con el giro que el Vaticano estaba realizando hacia la nueva sociedad. Fue un prolífico escritor cuya producción oficial dedicó, en gran medida y obsesivamente, a la defensa de la Iglesia frente a sus enemigos<sup>205</sup>. En materia

<sup>202</sup> *Galicia Diplomática*, tomo III, nº 6, 12 febrero 1888, p. 48

<sup>203</sup> *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 15, 14 abril 1889, p. 120. “...El Sr. Vicario Capitular D. Victoriano Guisasola y Menendez, cuyo gobierno feneció el día 13 de Abril, dando alto ejemplo al personal de toda la diócesis de respetar las antigüedades de la Arqueología, de la Historia y de las Bellas Artes, (cuando precisamente acabamos de denunciar abusos imperdonables de los curas párrocos), no solo abrió en dicho palacio arzobispal la Galería histórica de retratos de los preladados, protegiendo con esto á los artistas naturales de este pueblo, sino que, últimamente, ha ordenado y acometido la restauración á que nos referimos [se refiere a la restauración del palacio arzobispal], con todo aplauso por parte de las personas peritas y amantes de las glorias gallegas”.

<sup>204</sup> GARCÍA CORTÉS, C. “El pontificado compostelano del Cardenal Martín de Herrera (1835-1922). Fuentes para su estudio ideológico y pastoral”, en *Compostellanum*, vol. XXXIV, nº 3/4, jul.-dic. 1989, pp. 479-570.

<sup>205</sup> En la obra *Pastorales, circulares y otros documentos del Emmo. Sr. Cardenal Martín de Herrera, arzobispo de Santiago*, publicada por el Seminario en 1904, se recopila una parte importante de su producción pastoral,

de acción cultural, aprovechó el tirón de la nueva Compostela propuesto por Payá promocionando las peregrinaciones, culminando las obras de la capilla mayor y la cripta para la ubicación de la nueva urna con los restos del Apóstol<sup>206</sup>, publicando invitaciones a la participación e instituyendo las fiestas de Santiago en Padrón (como un elemento más de la causa jacobea). En contra de la opinión de algunos autores que atribuyen el renacimiento de las peregrinaciones y el culto jacobeo a Martín de Herrera<sup>207</sup>, creemos que el verdadero impulsor fue el cardenal Payá y Rico aunque su marcha a Toledo y el largo arzobispado del segundo (23 años) favoreció la aplicación de un programa más afianzado en los cinco años santos que tuvo la oportunidad de presidir.

En lo que al tema del museo se refiere, en 1889 vuelve a ser objeto de discusión la formación del Museo Diocesano en Santiago, sin que parezca que se hubiera hecho nada hasta entonces. En esta ocasión el hecho que reactiva la cuestión es la celebración del I Congreso Católico Nacional de Madrid. En su sección quinta, dedicada a la Literatura, las Bellas Artes y la Prensa, una de las ponencias más destacadas fue la memoria presentada por don Liborio Acosta de la Torre sobre la necesidad de los museos diocesanos. El tema se convirtió en un foro debate y puesta en común de los proyectos que, en este sentido, se desarrollaban en Francia y España, con casos como los de Vic, Astorga<sup>208</sup> o Compostela<sup>209</sup>.

La situación a las alturas de 1891 es la siguiente a los ojos del profesor don Eladio Oviedo Arce en lo que a museos se refiere “... *Esta última ciudad [se refiere a Astorga] tiene un excelente Museo Diocesano, y otro acaba de inaugurarse en Vich. Además podemos adelantar la grata noticia de que en Lugo se creará muy en breve una cátedra*

---

pudiendo encontrar numerosas cartas y circulares contra el socialismo, el liberalismo, los masones y el protestantismo, así como una defensa férrea del Seminario, de las enseñanzas y de la disciplina eclesiástica.

<sup>206</sup> PRESAS BARROSA, C. *Martín de Herrera (1889-1922)*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000, pp. 64-66, “de las obras hechas últimamente en la S. A. Metropolitana Iglesia”.

<sup>207</sup> SOBRINO MANZANARES, M<sup>a</sup>. L. “Os últimos cen anos”, en *A Catedral de Santiago de Compostela*, Ed. Xuntanza, A Coruña, 1993, p. 419. OTERO TÚÑEZ, R. “La edad contemporánea”, en *La Catedral de Santiago*, Barcelona, 1977, p. 393.

<sup>208</sup> Circular del obispo de Astorga de 10 de octubre de 1889 “... *nos parece llegado el momento de realiza un proyecto que desde mucho tiempo veníamos acariciando, esto es la creación de un Museo Arqueológico Cristiano. No ignoran los reverendos curas párrocos, y el clero todo ilustrado de nuestra Diócesis, de cuánta utilidad se consideran hoy día los estudios arqueológicos para la defensa de la Religión y el esplendor del culto católico, y cuán necesario y útil ha de ser para tales estudios la creación de un Museo...*”, en *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 42, 3 noviembre 1889, p.305.

<sup>209</sup> D. José Villamil y Castro había sido nombrado presidente de la comisión de la Sección Arqueológica del congreso, junto con D. Juan Catalina (profesor de Arqueología de la Escuela Superior de Diplomática) y el arquitecto D. Enrique M<sup>a</sup> Repullés. Así se expresaba en una carta enviada a la revista *Galicia Diplomática* tras el congreso sobre “... *la conveniencia (no me atrevo á llamarla necesidad) de crear en la ciudad Archiepiscopal de Santiago un Museo Arqueológico con carácter eclesiástico y completa independencia del Estado. Ya en el Congreso Católico, reunido en el pasado año, abogué hasta donde mis fuerzas alcanzaron en favor de la creación de museos eclesiásticos de antigüedades. Oí entonces con inefable satisfacción las noticias que el señor Obispo de Vich me dio sobre el que ya había el creado. Y ahora no ha sido menor el placer que he recibido al ver que el Ilustrísimo Prelado de Astorga procedía á la creación de otro en la capital de su diócesis*”, *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 42, 3 noviembre 1889, p.306. Algunos años más tarde, en 1896, coincidiría con el canónigo de Vic Jaume Collell (uno de los hombres más importantes del museo de esa ciudad) en el II Congreso Eucarístico Español celebrado en Lugo.

---

*de Arqueología Sagrada, y en esta Archidiócesis un Museo*<sup>210</sup>. A pesar de las intenciones, Santiago no contó con el esperado museo diocesano sin que hayamos descubierto aún las razones del fracaso de un proyecto que tenía todas las posibilidades de convertirse en una de las grandes realizaciones del momento.

Mientras tanto, el Museo Arqueológico de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago era el único con cierta actividad y peso dentro de la ciudad, aunque no sin problemas, desde su creación en 1884. Tal vez el deseo de que todas las grandes instituciones de Santiago (Seminario, Cabildo, Universidad y Colegio de Franciscanos) contribuyesen a formar este gran museo de Galicia<sup>211</sup>, frenara la intención de un museo específico para el Seminario o lo aplazara hasta convertirse en un proyecto sin resolución.

---

<sup>210</sup> OVIEDO ARCE, E. *Discurso...*, Op. Cit., pp. 58-59.

<sup>211</sup> *Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela*, año IV, nº 42- 44, 30 septiembre 1885, pp. 378-381. "...Con las colecciones de objetos antiguos que poseen la Universidad, el Seminario, el Colegio de los Padres Franciscanos, el cabildo de la Metropolitana iglesia catedral ¿qué riquísimo no sería el Museo arqueológico que desde luego podría ostentar Santiago? ¿Qué superior no aparecería entonces en el número, valor y riqueza de sus objetos á todos los de las demas provincias de España, sin excluir á los tan completos de Sevilla y Tarragona?".

---

### 4.1.3. - EL ESTUDIO DE LA ARQUEOLOGÍA CRISTIANA EN LOS SEMINARIOS Y SUS MANUALES

*“Diciendo esto, gritó con fuerte voz: Lázaro, sal fuera. Salió el muerto, ligados con fajas pies y manos, y el rostro envuelto en un sudario. Jesús dijo: soltadle y dejadle ir”*  
Evangelio según San Juan, cap. 11, vers. 43-44

Para hablar sobre la situación de los estudios de Arte y Arqueología Sagrada a finales del siglo XIX en los Seminarios gallegos, sería un error no utilizar como núcleo del discurso y elemento centralizador de todo este capítulo, la obra que creemos fundamental en este tema: el discurso inaugural del curso académico de 1891-2 del Seminario Compostelano, a cargo del catedrático de Arqueología Sagrada, don Eladio Oviedo Arce, sobre *“Precedentes y estado actual de los estudios de Arqueología Sagrada, y papel que esta ciencia puede desempeñar como elemento de civilización católica”*<sup>212</sup>. Ningún otro documento de la época nos resume de manera tan directa, clara y completa la situación de la materia y la importancia que había ido adquiriendo con los años, además de la base teórico-filosófica sobre la que se fundamentaba el impulso que desde Roma se daba a estos estudios. A este vital documento, se añadirán otros, unos contemporáneos, otros posteriores en el tiempo, que nos ayudarán a comprender la evolución de la formación específica en arqueología y arte sacros dentro de los seminarios y los objetivos que, desde las más altas instituciones vaticanas hasta los reglamentos de los seminarios gallegos, se establecieron para la conservación, estudio, valoración y conocimiento del pasado cristiano.

Este capítulo no tiene más objetivo que el de demostrar que la formación de los primeros museos eclesiósticos (los diocesanos) fue una consecuencia clara de la incorporación de las Cátedras de Arte y Arqueología Cristiana a los Seminarios. Y para ello, la institución contaba con un discurso teórico que iba más allá de los propios seminarios y que se fundamentaba en la veracidad de las ciencias históricas como confirmadoras de los dogmas católicos más atacados a lo largo del crítico siglo XIX. Una disciplina, la Arqueología Sagrada, que no había de ser admitida definitivamente como ciencia eclesióstica hasta los años en que escribe el Sr. Oviedo Arce, también enfrentado en su tiempo a las críticas de ciertos sectores que se resistían a valorarla como una

---

<sup>212</sup> OVIEDO ARCE, E. *Discurso inaugural del curso académico de 1891 a 1892, Precedentes y estado actual de los estudios de Arqueología Sagrada, y papel que esta ciencia puede desempeñar como elemento de civilización católica*, Imprenta y encuadernación del Seminario, Santiago de Compostela, 1891, 107 pp.



ciencia de primera, para considerarla más como un estudio *curioso*. Debemos aclarar que la definición que se utiliza de Arqueología corresponde a la idea decimonónica del término, en la que la historia, la epigrafía, el arte y la diplomática se mezclaban en una misma disciplina donde el trabajo de campo todavía no era el elemento central.

La importancia de esta nueva ciencia dentro del campo de la religión la puso de manifiesto uno de sus representantes más destacados en España, monseñor Josep Gudiol i Cunill en su manual de arqueología sagrada catalana en 1902 “...*l’Arqueologia ha vingut á evidenciar més l’autoritat de la Sagrada Escripura, comprovant la veritat de ses narracions y la manera com ha d’interpretarse lo Text Sagrat, tan del Antich com del Nou Testament, ha servit de gran adjutori per l’estudi dels Escriptors Eclesiàstichs; ha fet veure la immutabilitat de la tradició catòlica y ha proporcionat probes irrefutables de com la veritat está en la Iglesia*”.<sup>213</sup> Vistos los grandes beneficios que estos estudios podían reportar a la Iglesia, no era extraño, como apuntaba el padre Francisco Naval en su obra sobre la arqueología y las bellas artes, el empeño que obispos y papas habían puesto a la creación de museos arqueológicos proveyéndolos de objetos, a la apertura de las cátedras o a la estimulación de artistas y escritores para que continuaran su labor en este sentido<sup>214</sup>.

Y el movimiento llegó desde la más alta instancia de la representación católica, el papado, que se hallaba inmerso en la ingente labor de la Restauración Católica tras el funesto desarrollo del siglo XIX. El protagonista indiscutible de esta restauración fue León XIII, que ocupó el sillón de San Pedro durante 25 años. Dentro de su programa, de tonos claramente sociales, el impulso a las ciencias históricas tuvo su parcela de importancia por cuanto representaba el cientifismo al servicio de la Iglesia Católica y la demostración de que ésta no estaba, ni había estado, en contra del desarrollo de la ciencia. La figura de León XIII es fundamental para comprender el momento histórico que atravesaba la Iglesia entonces, sobre todo en lo relativo a la enseñanza de la cultura y de la filosofía cristianas a través de la escolástica, o lo que se dio en llamar “neoescolasticismo”<sup>215</sup>. La religión católica había sufrido considerablemente durante el siglo XIX y esta “apertura” al mundo

<sup>213</sup> BARRAL I ALTET, X. “Catolicisme i nacionalisme; el primer manual català d’arqueologia”, en *Quaderns d’estudis medievals*, nº 23-24, abril 1988, p. 11. Nacido en Vic en 1872, Mn. Gudiol participó, cuando todavía era seminarista, en la formación del Museo Episcopal de Vic. Más tarde, en 1898, sería bibliotecario, y conservador del propio museo. Cuatro años después publicaría su Manual de Arqueología Sagrada, lo que le consagró en los círculos oficiales y le granjeó nombramientos en numerosas asociaciones y academias de estudios históricos dentro y fuera del país. Mn. Josep Gudiol i Cunill, *prev. Notícia biogràfica i bibliogràfica, Tip. Balmesiana*, Vich, 1931, pp. 4-8.

<sup>214</sup> NAVAL, F. *Elementos de Arqueología y Bellas Artes (para uso de Universidades y Seminarios)*, Imprenta y encuadernación de José Saenz, Santo Domingo de la Calzada, 1904 (2ª ed.) (1ª ed. 1903), pp. 10-11.

<sup>215</sup> Este posicionamiento ideológico pretendía reforzar la tradición de los estudios escolásticos a través de una depuración de los libros de texto, el reforzamiento de la argumentación con la patrística y la historia (la apologética) y el fortalecimiento de la autoridad pontificia para conseguir un especie de ciencia de lo sagrado autosuficiente, según palabras de BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. “Reflexión histórica sobre el marco ideológico y las estrategias de la Iglesia en el siglo XIX” en *O feito diferencial galego*, vol. II, Santiago de Compostela, 1997, p.312.

les sirvió también para acallar los recelos de aquellos que se quejaban del oscurantismo de la Iglesia, a la vez que eran utilizados los estudios arqueológicos e históricos como elementos que venían a refutar los dogmas puestos en duda hasta entonces<sup>216</sup>.

La Restauración Católica pretendida por el Papa no debía reducirse al plano doctrinal sino que debía impregnar el marco social, y para ello nada mejor que las organizaciones, los movimientos laicos, la prensa católica, la publicidad, etc. Esto llevó al Papa, por ejemplo, a remitir una Circular sobre Arqueología Sagrada el 4 de Diciembre de 1894<sup>217</sup> o también, en lo que se refiere al ámbito más estrictamente gallego, a la publicación de la bula *Deus Omnipotens* sobre la autenticidad de las reliquias del apóstol Santiago, tras su *re-inventio* en 1879.

Pero, ¿cómo se había llegado hasta este punto? Tras los efectos devastadores que las ideas de la Revolución Francesa habían demostrado sobre el patrimonio histórico-artístico de la Iglesia y sobre sus bases ideológicas, comienzan a verse los primeros impulsos hacia la búsqueda de las fuentes de la historia eclesiástica que fortalecieran su papel y fundamentaran su razón de ser en el pasado, aunque en un primer momento el interés arqueológicos quedó centrado en las grandes civilizaciones de Egipto, Roma o Grecia. Hacia los años 30 esta situación iba a dar un vuelco en función de una mayor atención a la arquitectura y el arte cristianos, como reacción a las profanaciones de las que habían sido víctimas a causa de aquello a lo que se suponía que mostraban recelo: la ciencia. La arqueología se convirtió en una ciencia para volver a Dios. En poco más de 15 años las publicaciones en torno al tema, sobre todo relacionado con la arquitectura cristiana, se habían multiplicado en Francia, Italia, Alemania y España gracias a un grupo de precursores encargados de dar el impulso inicial a los profundos estudios que llegarían algunos años más tarde.

Los años 60 será la época de asentamiento de la nueva disciplina en base a la sistematización de los estudios hechos hasta el momento y que, además, iban a servir de

---

<sup>216</sup> Josep Gudiol i Cunill, uno de los historiadores eclesiásticos más importantes en Cataluña a finales del siglo XIX y responsable del Museo Episcopal de Vic nos ofrece esta imagen del pontífice: "... y per fi a Lleó XIII l'hem vist continuant les entrades d'exemplars pels Museus Papals, embellint mosàichs i pintures, fent il·lustrar els monuments egipcis del Vaticà, restaurant y guardant els vells edificis, proporcionant medis per continuar les excavacions cimiterials y fundant cursos d'arqueologia Cristiana perquè s'estenguessen els coneixements sobre'l passat", en GUDIOL I CUNILL, J. *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic, 1902, pp.8-11. Para datos sobre su vida ver *Mn. Josep Gudiol i Cunill, prev. Noticia biogràfica i bibliogràfica*, Tip. Balmesiana, Vich, 1931.

<sup>217</sup> "Desde el comienzo de nuestro Pontificado, Nosotros hemos tenido cuidado de proteger y procurar el progreso de los altos estudios, según la práctica constante de nuestros antecesores. Y aunque Nosotros concedemos preferencia a las ciencias que iluminan y fortalecen la Religión, sin embargo, Nosotros no hemos dejado de conceder Nuestro auxilio a las otras que contribuyen al desarrollo de la civilización humana. Y entre estas, Nosotros hemos comprendido los estudios que tienen por objeto indagar e ilustrar la antigüedad (...) Cuanto a lo concerniente a la antigüedad sagrada, resulta a todos de alguna utilidad, puesto que ha servido para la composición de la historia del Cristianismo y la defensa de los dogmas de la Iglesia contra los ataques de los temerarios. Es por esta razón por la que Nosotros hemos demostrado siempre una particular benevolencia a la Sociedad de los sabios anticuarios de Roma, y Nosotros no hemos descuidado nada con tal de que conservase su antiguo esplendor y no dejase de acrecentar su importancia y consideración", B. O. O. S., año XXX, nº 3, 15 febrero 1895, p. 21.

ciencia auxiliar a disciplinas más reconocidas entonces como la Teología, la Historia o la Crítica. El ambiente no podía ser mejor: Pío IX fundaba el Museo de Letrán y se convertía en mecenas de los grandes arqueólogos vaticanos (Marchi, Garrucci y De Rossi), las publicaciones monográficas y periódicas se multiplicaban en Occidente, se formaban sociedades y comisiones arqueológicas por todas partes, y aparecían los primeros eclesiásticos-arqueólogos<sup>218</sup>. Incluso don José Villamil y Castro llegó a decir que la arqueología sagrada se había convertido en “*una ciencia de moda*”<sup>219</sup>.

Ya a finales de siglo, hacia los años 80-90, las dos escuelas arqueológicas de estudio de las antigüedades se habían unido para ofrecer una visión homogénea de los restos, desde los primeros años de la Iglesia (estudiados por la escuela italiana en virtud de la riqueza que ofrecían las catacumbas y los primeros testimonios cristianos) hasta la Edad Media (objeto de estudio de la escuela francesa gracias a la gran cantidad de restos medievales que poseían y que habían sido objetivo de las iras revolucionarias). Las publicaciones y diccionarios especializados se multiplicaron, se instauraron las primeras cátedras de Arqueología Sagrada y se acompañaron de los primeros museos en los Seminarios en Francia e Italia, donde además Roma contaba con la Academia de Arqueología Cristiana<sup>220</sup>. En lo que se refiere a España, la entrada a este mundo es un poco tardía y lenta, aun cuando hacia la década de los 90 ya están en funcionamiento varias cátedras, museos, publicaciones, asociaciones y estudios específicos.

Una vez establecida la base teológico-filosófica en torno a la utilidad y necesidad de la Arqueología Sagrada como ciencia, su aplicación práctica se materializó en la creación de las cátedras correspondientes en los Seminarios del Occidente católico.

La formación de los Seminarios Conciliares había sido establecida en el Concilio de Trento (1545-63) aunque España había tardado en crearlos ya que, hasta entonces, el clero y las altas instancias se habían formado en las Universidades y en los colegios de las órdenes religiosas. La creación de seminarios en aquellos lugares donde no existían, fue una obligatoriedad impuesta en el Concordato de 1851 entre el Estado Español y la Santa Sede, cuyo Art. 28 daría lugar al D. 21 de mayo de 1852 en que quedaban determinadas la dirección, organización y grados académicos a impartir, y a la Cédula 28 septiembre de 1852 en que se establecía el plan de estudios de las facultades de Teología y Cánones instaladas en los seminarios. El Conciliar de Santiago había sido

<sup>218</sup> En España un caso interesante entonces fue el del Sr. D. José Oliver y Hurtado, obispo de Pamplona-Tudela (23 septiembre 1875-3 septiembre 1886) y académico de la Historia.

<sup>219</sup> VILLAMIL Y CASTRO, J. “Arqueología Sagrada”, *El Museo Universal*, vol. VII, Madrid, 7 junio 1863, p. 178.

<sup>220</sup> Un ejemplo de los resultados del impulso decisivo de los papas Pío IX y León XIII fue la creación del Museo Diocesano de Bressanone que se había comenzado a formar hacia 1870 pero que no se formalizó hasta 1897. “Il Museo Diocesano di Bressanone”, en *Arte Cristiana, Revista Mensile Illustrata*, anno XVI, nº4, aprile, 1928, pp. 98-102.

fundado en 1829 por el arzobispo Fr. Rafael Vélez<sup>221</sup>, consiguiendo la categoría de Universidad Pontificia en 1876, y durante 35 años, gracias a los esfuerzos del arzobispo don Miguel Payá y Rico<sup>222</sup>. Por su parte, la diócesis mindoniense contaba desde 1570-2 con el Seminario de Santa Catalina, seguido por el de San Lorenzo en Lugo desde 1593. En Tui, el Seminario Conciliar de San Francisco estuvo preparado en 1850 gracias al interés del obispo Fray Francisco García Casarrubios y Melgar.

Hasta entonces, en los planes de estudios de los seminarios, las asignaturas se centraban exclusivamente en temáticas teológicas, canónicas y dogmáticas. A partir de mediados del siglo XIX empiezan a aparecer paulatinamente materias de cultura general, que irán en aumento a partir de los años 60 (Historia Eclesiástica, Apologética, Hebreo, etc.). Una importante novedad de los 80 dentro los Seminarios fue la creación de la Cátedra de Arqueología Sagrada que debía servir para la instrucción de los futuros sacerdotes en cuestiones de historia y arte que les permitieran valorar los objetos de las parroquias que más tarde dirigirían, evitando caer en los errores del pasado debidos a la ignorancia. Esta iniciativa comenzaba a ponerse en práctica tras el movimiento protagonizado en Roma por Pío IX y León XIII en apoyo de los estudios arqueológicos, históricos y artísticos que se irían plasmando en la Ciudad Eterna a través de las excavaciones que se realizaban en las catacumbas, la apertura de los Archivos Vaticanos, el impulso a los museos y el arte de la ciudad, y la publicación de los primeros estudios. Incluso algunos años antes ya se habían gestado en ciertos seminarios italianos cursos especiales de arqueología sagrada, como ocurrió en el de Milán, que ya en 1849 contaba con una cátedra de esa disciplina.

Los estudios del arte cristiano en su conjunto comienzan a mediados de esta centuria, pero no lo hacen de modo independiente a la arqueología, de hecho, éstos adquieren el nombre de la segunda disciplina para englobar no sólo conceptos puramente arqueológicos, sino también artístico, arquitectónicos, históricos e incluso los dedicados a la restauración y conservación. Y es que entonces, el fin principal de las investigaciones arqueológicas en edificios religiosos era la confirmación de dogmas o verdades hasta ahora mantenidas sobre la base de la fe y que, frente a los ataques continuados a los cimientos teológicos de la Iglesia, se pretendían demostrar científicamente<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> COUSELO BOUZAS, J. *Fray Rafael de Vélez y el Seminario de Santiago*, (Vol. XII de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago), Santiago de Compostela, Tip. del Seminario Conciliar Central, 1927. Aunque durante la prelatura del Arzobispo D. Juan de San Clemente se habían desarrollado labores para la creación de un seminario siguiendo las disposiciones trentinas, estos esfuerzos sólo dieron como resultado la formación de un Colegio establecido en el edificio San Clemente de Santiago en 1601.

<sup>222</sup> GARCÍA CORTÉS, C. *El profesorado del Seminario Conciliar de Santiago y su labor científico-docente en la etapa universitaria (1876-1932)*. Discurso de apertura del curso 1982-3, Instituto Teológico Compostelano, Santiago de Compostela, 1982, p.17.

<sup>223</sup> Así queda demostrado en la definición que sobre Arqueología Sagrada nos da Oviedo Arce como "ciencia que, mediante la aplicación de principios ciertos y leyes fijas a los viejos monumentos del Cristianismo, principalmente los artísticos, estudia y da a conocer el pasado de la Iglesia Católica, su historia, sus dogmas,

Posteriormente, el estudio de esta ciencia adquirió nuevos matices y objetivos al proponerse, dentro de un marco más de difusión y educación, como instrucción necesaria para los sacerdotes en aras de un mayor conocimiento del patrimonio artístico que estaría bajo su responsabilidad, una mayor concienciación en lo que respecta a la conservación o una mayor educación del gusto en vista de nuevas adquisiciones de objetos litúrgicos.

La consecuencia en las diócesis gallegas de esta nueva promoción del arte y la historia será la formación de un espíritu favorable a la promoción artística ampliamente apoyado por los obispos con la creación de las cátedras de Arqueología Sagrada<sup>224</sup>. La primera fue establecida por el arzobispo Guisasola Rodríguez en el Seminario compostelano en 1887<sup>225</sup>, estando constituida la del Seminario de Mondoñedo en 1890, la de Lugo en 1891, en Ourense en el curso 1892-3 y en Tui el curso siguiente.

### ARQUEOLOGÍA SAGRADA EN LOS SEMINARIOS GALLEGOS: EL PROFESORADO

Estas iniciativas generales fueron adoptadas tempranamente por los seminarios de Oviedo, Pamplona, Tarragona, Vic, Barcelona, Sevilla, Toledo y Astorga que, tras instalar también sus cátedras, comenzaron la formación de los primeros museos diocesanos en nuestro país, con las diócesis catalanas a la cabeza. En el caso de Galicia no dejamos de observar alguna actuación interesante, como el proyectado Museo Diocesano de Santiago de Compostela que se había de establecer en San Martín Pinario gracias al interés del arzobispo Payá y Rico en torno a los años 1883-4, pero que acabó por ser una idea fantasma. Lo curioso aquí es el interés prematuro por crear un museo como éste en un seminario que no integraría su propia Cátedra de Arqueología hasta cuatro años más tarde.

En general, la implantación de estos nuevos estudios dentro de la carrera de Sagrada Teología, independientemente de la defensa que obtuvieron por parte de grupos externos<sup>226</sup>, no dejaron de tener un carácter más o menos secundario dentro del conjunto

---

*su moral, su disciplina, su liturgia, su culto*". Una definición que encajaba perfectamente con las enseñanzas de su mentor, Antonio López Ferreiro, en su obra *Lecciones de Arqueología Sagrada*, en onda con el resto de publicaciones de la época en Francia, Italia o Alemania.

<sup>224</sup> Por R. D. 6 de diciembre de 1888 se destinaba obligatoriamente una prebenda de las catedrales a la enseñanza de la Arqueología en el Seminario, además de obtener el cargo de conservador de museo. SERRANO TÉLLEZ, N. "La creación de los museos eclesiásticos de Galicia", en *C. E. G.*, vol. XLIII, nº 109, 1997, p.251.

<sup>225</sup> El inicio de estos estudios en Santiago de Compostela se vieron reforzados pocos años después por el arzobispo don José Martín de Herrera al declarar obligatoria la materia de Arqueología Sagrada para los alumnos de 5º y 6º de Teología siguiendo los acuerdos tomados en el Concilio Provincial Compostelano reunido en 1887 sobre el encarecimiento de la enseñanza de dicha asignatura. OVIEDO ARCE, E. *Discurso inaugural...*, Op. Cit., p.58.

<sup>226</sup> "El Congreso Católico reunido en Madrid y Galicia Diplomática en la Sección 5ª", en *Galicia Diplomática*, Tomo IV, nº 18, 5 Mayo 1889, p.139. La redacción de la revista muestra su punto de vista sobre las conclusiones obtenidas del Congreso en relación a las cátedras y los museos de arte sacro "La creación de las cátedras de arqueología sagrada en todos los Seminarios conciliares, será uno de los mas valiosos

de las asignaturas de la carrera, aunque ello no es menos indicativo del interés inicial por la formación de los futuros sacerdotes en uno de los campos más atractivos de la historia. Justo es decir que la implantación de la Arqueología Sagrada resultó, en los primeros años, un “relleno” en los planes de estudio, con profesores no siempre especializados y con horarios escasos y variables<sup>227</sup>. Si primero aparecían estos nuevos temas en la carrera eclesiástica, el segundo paso había de ser la formación de pequeñas colecciones artísticas que, además de garantizar la salvaguarda del arte religioso, servirían como complemento práctico de las lecciones. La mayoría de los primeros museos diocesanos fueron instalados en dependencias de los propios Seminarios, exceptuando algún caso en que se ubicaron en los Palacios Episcopales (como el Museo de Vic que tuvo su primera sede en la Biblioteca sobre el claustro catedralicio). La localización dentro del mismo recinto en que se impartían las clases de Arqueología favorecía el acceso al mismo y la comprensión de los conceptos teóricos.

Sobre la elección de los profesores encargados de impartir las asignaturas, los estatutos del Seminario Compostelano determinaban (para las tres facultades universitarias instaladas en la Universidad Pontificia: Filosofía Escolástica, Sagrada Teología y Derecho Canónico) que “... serán elegidos por el Canciller entre los sacerdotes sobresalientes por su doctrina y piedad, en posesión de algún grado académico mayor; si no lo poseen, ha de destacar entre el clero por su expediente de estudios, experimentado magisterio, publicaciones conocidas y recomendadas”<sup>228</sup>.

En el caso de Santiago, en 1887 se hacía cargo de la cátedra el insigne historiador don Antonio López Ferreiro<sup>229</sup>, instituyendo también los estudios de Historia de la Iglesia y Apologética. A pesar de estar poco tiempo a cargo de la materia<sup>230</sup>, pues es sustituido por

---

*elementos para lograr la propagación de los conocimientos histórico-artísticos que influirán poderosamente en que se avive y se extienda en el pueblo el sentimiento del arte cristiano”.*

<sup>227</sup> Significativo de esta situación es el estudio del código canónico vigente entonces en cuyo canon 1365, cap. 2 y 3, sobre el estudio del arte y la arqueología en los Seminarios, dice “*El curso teológico debe durar al menos cuatro años enteros, y además de la Teología Dogmática y Moral, comprenderá el estudio de la Sagrada Escritura, la de Historia del Derecho Canónico, de la Liturgia, de la Elocuencia sagrada y del Canto eclesiástico. Se darán además lecciones de Teología Pastoral, integradas por ejercicios prácticos (...) A estas materias suélense añadir, como disciplinas subsidiarias, el griego bíblico, el hebreo, la Patrística, la Arqueología y el Arte Sacro. La Teología Dogmática y la Moral, la Sagrada Escritura, el Derecho Canónico y la Historia Eclesiástica se consideran materias principales y las demás son secundarias o complementarias (...) En cuanto a las secundarias, debe variar, según la importancia de los Seminarios, el criterio acerca de su enseñanza y proporción...*”, POSTIUS Y SALA, R. P. J. *El Código Canónico aplicado a España*, Ed. del Corazón de María, 1926 (5ª edición), p. XIV.

<sup>228</sup> GARCÍA CORTÉS, C. *El profesorado del Seminario...*, Op. Cit., p.24.

<sup>229</sup> D. Antonio López Ferreiro (1837-1910) se convirtió en uno de los historiadores más relevantes del XIX en Galicia, completando su actividad investigadora con la de crítico, periodista o arqueólogo. Para su biografía consultar MAGARIÑOS, A. “Biografía e bibliografía de Antonio López Ferreiro”, en *Encrucillada*, vol. III, nº 8, maio-xuño 1978, pp. 17-30. MAIZ ELEIZEGUI, L. “Noticia bio-bibliográfica del M. I. Sr. D. Antonio López Ferreiro”, en *Compostellanum*, vol. 5, nº 2, 1960, pp. 7-23.

<sup>230</sup> BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. “López Ferreiro e a recuperación da conciencia histórica”, en *Encrucillada*, vol. III, nº 8, maio-xuño, 1978, p.15. Es curioso que apenas estuviera dos cursos como profesor en el seminario y que renunciara al cargo, desconociendo los motivos que le llevaron a tal decisión. Probablemente

su fiel seguidor don Eladio Oviedo Arce en 1889, su figura será de la mayor relevancia por ser el autor de uno de los más destacados manuales redactados como guía para esa cátedra.

En un momento histórico en el que el *Rexurdimento* cultural y literario se encontraba en su mayor apogeo (Rosalía, Pondal, Curros, etc.), la creación de tipo histórica se iba a encontrar con un campo allanado para su publicación al convertirse en la base teórica sobre la que fundamentar los ideales románticos del nacionalismo celta y la conciencia histórica. Eso había favorecido la producción histórica de una serie de autores no siempre rigurosos en sus afirmaciones y más preocupados por la creación de un mito que por su acercamiento a la verdad del pasado (Murguía, Vicetto, etc.). El trabajo de López Ferreiro suponía un cambio en el objetivo y la metodología de trabajo respecto a los estudios anteriores, convirtiéndose en el primer historiador con un rigor científico basado en la comprobación documental que corroborara o desmintiera la fuente tradicional (a pesar de que su incondicional aceptación de la teología cristiana impidió, en algunos casos, una visión claramente objetiva en este punto). Su aportación entonces fue un gran compromiso con Galicia y la contribución a la recuperación de la conciencia de sí misma, a modo de nacionalismo, no político, sino más bien cultural.

Licenciado en Sagrada Teología, vivió en Madrid donde estudió en la Escuela de Diplomática la carrera de archivero y bibliotecario. Trasladado a Galicia, en 1871 accede a una canonjía en la catedral de Santiago como archivero, siendo nombrado también correspondiente en la ciudad de la Real Academia de la Historia<sup>231</sup>. Ocupó también el puesto de socio correspondiente de la Academia de Bellas Letras de Barcelona y socio de número de la Asociación Artístico Arqueológica Barcelonense. Sus estudios abarcaron toda Galicia aunque de una forma especial la ciudad compostelana, a la que le dedicó un nutrido número de publicaciones monográficas y periódicas en prensa y revistas de la época<sup>232</sup>, de las que él mismo llegó a fundar dos (*El Eco de la Verdad* y *Galicia Histórica*). Su profundo conocimiento histórico y artístico de Galicia también le introdujo en el mundo de las exposiciones, participando como comisionado en la Exposición Histórica Europea de 1892-3, en la organización de la celebrada en Lugo en 1896 o en la gran Exposición Regional Gallega de 1909, de la que fue presidente de su sección arqueológica. Fue asiduo de las tertulias político-intelectuales de la Calle de la Senra, donde tenía su vivienda don Ricardo Blanco Cicerón (coleccionista, filántropo y carlista), gran amigo del archivero.

---

tomó esta decisión sabiendo que la dedicación a su gran obra sobre la Iglesia compostelana le ocuparía gran parte del tiempo.

<sup>231</sup> CALVEIRO, A. "Antonio López Ferreiro, sacerdote, historiador y arqueólogo gallego", en *Cultura Gallega*, año II, nº 39-40, La Habana, noviembre 1937, p. 18.

<sup>232</sup> CASTIILLO, A. del. "López Ferreiro, Arqueólogo", en *Compostela, Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, agosto-diciembre 1949 (nº dedicado íntegramente a López Ferreiro), pp. 12-14.

López Ferreiro había significado mucho dentro de la historia de la Iglesia Compostelana por su dedicación al conocimiento del pasado y su pasión a los estudios históricos y arqueológicos gallegos. Era un conservador convencido y defensor, junto con el propio arzobispo, de la leyenda jacobea, a la que dedicó esfuerzos intelectuales y físicos en el descubrimiento de los restos del apóstol<sup>233</sup>. Historiador modélico en su pensamiento y metodología de trabajo, la filosofía y mentalidad recogida en sus obras se podrían resumir en la conjugación de varios elementos: el uso de fuentes históricas basadas en la tradición, una metodología histórico-documental rigurosa, su filiación carlista y una fidelidad absoluta a los principios teológicos de la Iglesia.

Como ha quedado dicho, apenas estuvo al frente de la Cátedra de Arqueología Sagrada, que pasó a ocupar su alumno más aventajado y discípulo predilecto, don Eladio Oviedo Arce. Formado éste dentro del equipo de colaboradores de López Ferreiro, dedicó muchas horas a la transcripción de documentos junto con su mentor. Probablemente el mejor representante de la escuela formada bajo la vigilancia de López Ferreiro sea Oviedo Arce, incondicional de su maestro, cuyas obras recomendaba y utilizaba en el ejercicio de su docencia.

Nacido en Noia en 1864 y muerto prematuramente en 1918, después de estudiar en Santiago el bachillerato, se licencia en Cánones en el Seminario concluyendo como doctor en Teología. Desde la retirada de López Ferreiro de la cátedra de Arqueología Sagrada y de Historia Eclesiástica en 1889, Oviedo ocupará su lugar durante más de 20 años hasta su separación de la cátedra por conflictos con la jerarquía. La colaboración entre ambos se mantuvo durante todos esos años, incluso en la contribución que Oviedo Arce prestaba en la revista *Galicia Histórica* fundada por López Ferreiro, convirtiéndose además él mismo en socio fundador del *Boletín de la Real Academia Gallega*<sup>234</sup>. Afamado y reconocido historiador, contó con una producción propia<sup>235</sup> considerable, además de un prestigio dentro del mundo del arte que le facilitó su participación en eventos de tipo artístico.

Otro de los insignes profesores con los que contó la cátedra de Arqueología en Santiago, ya en la primera mitad del siglo XX, fue don Robustiano Sández Otero (1875-1961). Estudiante en el centro compostelano, accedió a una canonjía catedralicia y en 1928 se convirtió en profesor de Arqueología en el seminario, donde también dio clases de varias materias de tipo histórico, incluso después de que éste dejase de ser escuela universitaria en 1932. Algunos años antes, él mismo se había encargado de contactar con

<sup>233</sup> VIDAL, M. "1879: Descubrimiento de las Reliquias del apóstol", en *Compostela, Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, agosto-diciembre 1949, pp. 6-11 (nº dedicado íntegramente a López Ferreiro).

<sup>234</sup> PEDRET CASADO, P. "Un noyés insigne: Don Eladio Oviedo Arce", en *Lar*, nº 260-2, 1955, pp. 23-4.

<sup>235</sup> "Don Eladio Oviedo Arce", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, año XIII, nº 124, A Coruña, 1 abril 1918, pp. 89-95.



los propietarios de las obras artísticas depositadas en el edificio San Clemente desde la celebración de la Exposición Regional de 1909, para su traslado a la catedral y la formación de un “*Museo con carácter diocesano*”<sup>236</sup>, contando con la colaboración del cabildo catedralicio, que facilitaría las dependencias occidentales del claustro para su instalación. Los trabajos de montaje tuvieron lugar entre 1928 y 29 siendo publicada la Guía del museo en 1930. Sández Otero, mostró un gran interés por el proyecto, puesto que, además de formar parte de su vida como profesor de Arqueología Sagrada, venía a cubrir un hueco en la museología que hasta ahora nada había resuelto: la formación de un museo religioso que sirviera de complemento a la cátedra que él impartía (anhelado desde los tiempos de los arzobispos Payá y Rico y Martín de Herrera). Así, desde 1930 Santiago contaba con un museo que, aunque instalado en dependencias de la catedral, era denominado Museo Diocesano y dirigido por don Robustiano Sández.

No debemos olvidar que, por entonces, ya se habían publicado el R. D. 9 enero de 1923 que, propuesto por el Ministerio de Gracia y Justicia, afectaba a los bienes artísticos de la Iglesia en lo relativo a su enajenación y su conservación a través de la creación de museos diocesanos, o la Carta Circular de Pío XI de 1 septiembre de 1924 sobre la conservación del arte sagrado en Italia, en la que se creaba la Comisión Central de Arte Sacro y se instaba a sus correspondientes locales a la formación de museos diocesanos, la creación de inventarios y la promoción científica y divulgativa de este arte<sup>237</sup>.

La diócesis de Lugo inicia su incursión en este campo con la celebración del Sínodo Diocesano de 1891. En agosto de ese año tiene lugar uno de los acontecimientos más destacados de la prelatura de don Gregorio M<sup>a</sup> Aguirre con la celebración de dicho sínodo. Los resultados, publicados ese mismo año, dedican el capítulo tercero al Seminario, en el que se incluían sus planes de estudios. Es entonces cuando hace aparición, por primera vez, la *Archeologia Christiana*<sup>238</sup> como asignatura independiente en el séptimo año de carrera de Sagrada Teología, aunque las clases no comenzarían hasta

---

<sup>236</sup> SÁNDEZ OTERO, R. “Museo arqueológico de la catedral de Santiago (Coruña)”, en *Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales*, vol. IV, Madrid, 1944, p. 209. REQUEJO ALONSO, A. “El Museo de la catedral de Santiago y el inicio de la actividad museística en la ciudad del Apóstol”, en *Ars Sacra*, nº 17, Madrid, enero 2001, p. 115.

<sup>237</sup> En su Carta Circular de 1 de septiembre de 1924, Pío XI establecía la “*conveniencia, o mejor todavía, la necesidad de que los eclesiásticos, aunque sin pretender sustituir a los artistas, de profesión, tengan una suficiente cultura artística y un gusto exquisito de lo bello, para apreciar con criterio más seguro las obras existentes...*”. La preocupación papal por la formación artística e histórica de los sacerdotes queda claramente reflejada y su influencia llegó a que la Comisión Episcopal Española de Seminarios incorporara dichas normas en el capítulo X de su plan de estudios. HORNEDO, R. M<sup>a</sup> de., S. J. “La enseñanza del arte en los seminarios”, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, (II Semana Nacional de Arte Sacro, León 2-7 julio 1964), Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965, p. 401.

<sup>238</sup> *Synodus Diocesana Lucensis*, Lugo, 1891, pp. 136-7.

el curso 1892-3<sup>239</sup> bajo la dirección de don Antolín López Peláez. Entre ese año y 1896 la cátedra de Arqueología Sagrada seguirá apareciendo como materia independiente de 7º nivel. En el curso 1896-7 desaparece, probablemente como consecuencia de la partida a Burgos del, hasta entonces, profesor de la disciplina. Estas lecciones vuelven a incluirse en los planes docentes del Seminario al año siguiente, donde se insertan en 1º de Sagrada Teología compartiendo horario y profesorado con Historia Eclesiástica y Patrología. Así se mantendrá hasta 1910-1 cuando, de nuevo, constituye una materia única de 1º. A partir de esta fecha la variabilidad de la asignatura será mucho mayor y así, podemos ver como llega a desaparecer entre los cursos 1914-5 y 1920-1 (justo los años que rodean la formación del Museo Diocesano de Lugo). En el curso 1920-1 vuelve a estar presente en el programa de Teología en quinto curso, teniendo como libro de texto la obra de Francisco Naval y como profesor a don César Abellás Vázquez (profesor y rector del Seminario de Lugo en 1908)<sup>240</sup>. A partir de entonces, se asentará definitivamente como materia independiente de 5º curso, lo que nos hace suponer su mayor afianzamiento en un programa de estudios que buscaba formar a los seminaristas en la importancia del arte religioso y su respeto<sup>241</sup>.

Varios fueron los profesores que impartieron la asignatura en Lugo, entre ellos don Antolín López Peláez<sup>242</sup>, canónigo de la catedral y notable historiador que acabaría como arzobispo de Tarragona e inaugurador del museo diocesano de aquella ciudad. La figura de este personaje merece ser destacada por el papel que jugó en los acontecimientos culturales más importantes que tuvieron lugar a finales del siglo XIX en Lugo. Natural de Astorga y canónigo por oposición en la catedral de Lugo desde 1890, fue profesor en el Seminario desde 1892 hasta su partida a Burgos en 1896. Durante la celebración del Sínodo Diocesano de 1891 fue su notario oficial, además de participar activamente en la organización del IV Congreso Católico Nacional (Tarragona, 1894) y del II Congreso Eucarístico Nacional de Lugo en 1896. Fue nombrado correspondiente de la Real Academia de la Historia y su representante en la Comisión Provincial de Monumentos de Lugo. Para completar su *currículum* no debemos olvidar su vinculación a la Sociedad Arqueológica de Pontevedra (uno de los proyectos más importantes en la conservación y

<sup>239</sup> El primer listado de notas de la carrera de Teología en el que aparece la Arqueología Sagrada es la de 1893. *B. O. O. L.*, año XXI, nº 18, 27 junio de 1893.

<sup>240</sup> "Cuadro sinóptico de estudios, curso 1920-1", en *B. O. O. L.*, año XLVIII, nº 20, 30 octubre de 1920, pp. 306 y ss (en estos momentos don Alfredo Lorenzo aparece como profesor de Física, Química y Astronomía en el tercer curso de Filosofía). Es probable que no llegara a ejercer este año puesto que en el Libro de servicios de los superiores y catedráticos del seminario de Lugo consta como profesor ese año don Ricardo Ortiz Couder, manteniendo este mismo puesto durante los años 30.

<sup>241</sup> Los datos utilizados para este repaso por la presencia de la Arqueología Sagrada en el Seminario de Lugo han sido obtenidos de los Libros de actas del Seminario (1891-1905, 1906-1931 y 1914-1927). A. S. S. L.

<sup>242</sup> LÓPEZ VALCÁRCEL, A. Voz "López Peláez, Antolín", en *G. E. G.*, vol. 19, Santiago de Compostela, 1974, p. 161. Entre 1905 y 1913 ocupó la silla episcopal de Jaca, creando, durante su obispado, nuevas cátedras en el seminario de esa ciudad, entre ellas una de Arqueología. CORRAL MARTINEZ, A. del. *Historia y pedagogía del Seminario de Astorga (1766-1966)*, Ponferrada, 1993, p.494.

estudio de la historia pontevedresa a finales del siglo XIX) como socio protector en 1898<sup>243</sup>.

Autodidacta de vocación, él mismo relata en su discurso de inauguración del Museo Diocesano de Tarragona como *“hasta hace poco no era muy común el estudio de la Arqueología entre el clero parroquial. Esta ciencia, utilísima para apreciar el valor de los objetos de arte y tener en justa estima todo lo que puede servir al historiador en sus múltiples y variadas investigaciones, no se cursaba en el Seminario donde yo estudié [se refiere al Seminario de Astorga], hasta que un Obispo, natural de esta Diócesis y prebendado de este Cabildo, el Dr. Grau, Presidente de nuestra Sociedad Arqueológica, creó una cátedra que, hoy apenas habrá ninguno donde no exista...”*<sup>244</sup>.

Su relación con los estudios históricos le llevó a realizar numerosos trabajos sobre el Padre Sarmiento, el Monasterio de Samos y otros temas relacionados con la ciudad de las murallas. Su pasión por la historia y el arte lo deja ver en la defensa que del propio baluarte hace en su obra *De la Diócesis del Sacramento*<sup>245</sup>, publicada en Barcelona en 1907. Su gran capacidad intelectual lo convirtió en uno de los hombres protegidos del obispo Aguirre al que siguió cuando éste fue destinado a Burgos. De allí, pasó a ocupar la silla episcopal de Jaca en 1904. En la capital aragonesa estuvo nueve años, al final de los cuales se trasladó a Tarragona, donde accedió al arzobispado. Su periplo por diversos destinos no menguó su gusto por la historia y el arte, de modo que una de sus aspiraciones se vio cumplida el 31 de enero de 1915 con la apertura del Museo Diocesano de Tarragona<sup>246</sup> y, ese mismo año, con la participación en el I Congreso Litúrgico celebrado en Montserrat<sup>247</sup>.

Quizás debió ser el canónigo don Antolín López Peláez uno de los profesores más preparados de los que impartieron Arqueología Sagrada en el Seminario de Lugo, puesto que de los nombres de profesores que hemos localizado, ninguno parecía especialmente

<sup>243</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J. “Don Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica”, en *El Museo de Pontevedra*, vol. V, nº 17, 1948, p.22.

<sup>244</sup> LÓPEZ PELÁEZ, A. “Museos Diocesanos. Discurso...”, Op. Cit., p. 55 (nº 16 julio-septiembre 1917). En Astorga, informa Oviedo Arce en su discurso de 1891 que, además de la cátedra, existía ya un museo diocesano, aunque no debía pasar de una pequeña colección de objetos. Para las clases de arqueología en Astorga se había previsto, en 1888, que la oposición a una canonjía catedralicia llevase consigo la enseñanza de la asignatura en el Seminario. En cuanto al museo, el obispo Juan Bautista Grau y Vallespinós (1886-1893) llevaba varios años pensando en su formación siendo el impulso definitivo del Congreso Católico Nacional de Madrid de 1889 el que lleva a decir *“... nos parece llegado el momento de realizar un proyecto que desde mucho tiempo veníamos acariciando, esto es, la creación de un Museo Arqueológico Cristiano”* según se expresa en una Circular de 10 de Octubre de 1889.

<sup>245</sup> ABEL VILELA, A. de. “La sociedad lucense y la arqueología”, *Lucensia*, vol. VII, nº 1, 1995-6, pp. 22-23.

<sup>246</sup> A dicho museo dedica un largísimo discurso de apertura que fue publicado en el *Boletín Arqueológico* (Tarragona), época II, nº 7-20, enero/febrero 1915-julio/septiembre 1918 en el que, además, defiende la labor de la Iglesia en la defensa de su patrimonio y justifica la razón de ser de los museos diocesanos. Sobre este museo ver, MARTÍ I AIXALÀ, J. “El museu Diocesà de Tarragona”, en *Els museus diocesans de Catalunya*, Solsona, 1997, pp. 73-90.

<sup>247</sup> LÓPEZ PELÁEZ, A. *El Congreso Litúrgico*, Imp. de los Hijos de Gómez Fuentenebro, Madrid, 1915.

formado en dichos temas<sup>248</sup>. Esto debió continuar así, hasta el curso 1914-15 en que encontramos al frente de la asignatura al historiador don Buenaventura Cañizares Rey<sup>249</sup>, quizás otro de los docentes mejor formados para hacerse cargo de la materia. Por aquellos años, en 1917, se procedía a la remodelación de la Plaza de Santa María de Lugo con cuyos hallazgos artísticos se proyectó la formación del Museo Diocesano, pero no por el que en ese momento ocupaba el puesto de profesor de Arqueología Sagrada sino por don Alfredo Lorenzo López (entonces profesor de matemáticas).

Don Alfredo era natural de Lugo y se había licenciado en Derecho Civil y Canónico, además de ser profesor de Ciencias Exactas en el Seminario lucense. Allí había creado también los Gabinetes de Historia Natural y Física y Química. Aparentemente no parecía que su relación con el mundo del arte y la historia fuese tan estrecha como para llevar a cabo la empresa de montar un museo, y sin embargo fue él el encargado de recoger todas las obras que salían de las excavaciones para formar la primera colección.

Por primera vez nos encontramos una mención relativa al manual utilizado en las lecciones teóricas de Arqueología. Aunque no podemos confirmarlo, es de suponer que el manual que utilizaron en los primeros años fuera la obra publicada por López Ferreiro en 1889, *Lecciones de Arqueología Sagrada*. Al menos tenemos la seguridad de que don Alfredo Lorenzo manejaba y conocía la obra, como demuestra en su discurso sobre el museo en 1927. Sin embargo, en los años 20 encontramos ya como libro de texto la obra de Francisco Naval, publicada por primera vez en 1903. Se trata de un libro de carácter general, no exclusivamente dedicado al arte religioso, en el que se incluyen períodos y estilos artísticos desdeñados por otros autores por no ser ejemplo del arte de la Iglesia. A pesar de esta generalidad, no deja de lado la importancia de la Arqueología Sagrada y la labor de la Iglesia en la formación de sus museos<sup>250</sup>. 1928 será el año de implantación de un nuevo plan de estudios<sup>251</sup> por disposición del obispo don Rafael Balanza y Navarro, en

<sup>248</sup> La distribución del profesorado en el Seminario Conciliar cambiaba de año en año y la asignación de materias, exceptuando las centrales de Teología moral y Teología dogmática, se realizaba en función de la disponibilidad de cada profesor y no tanto por su especialidad. Eso fue lo que ocurrió con Arqueología Sagrada que, con un carácter secundario en el Plan de Estudios, fue impartida por D. Ángel Sánchez Quintero, D. Ramón Sindin Barreiro, D. Juan Morillo Bande, D. Buenaventura Rey Cañizares y Don Ricardo Ortiz Couder, entre otros hasta los años 30 del siglo XX. A. S. S. L., Libro de servicios de los Superiores y catedráticos del Seminario de Lugo, 1881-1928.

<sup>249</sup> En la guía eclesialística de la diócesis publicada en 1915 se inserta la lista completa de formadores y profesores del seminario, FRAGA VÁZQUEZ, G. *El seminario diocesano de Lugo*, Fundación Caixa Galicia, Lugo, 1989, p.78. Canónigo de la catedral desde el 1 de mayo de 1920. Notable investigador medievalista, publicó varios trabajos históricos legando su biblioteca al seminario y dejando al cabildo catedralicio una colección diplomática nada despreciable de 593 documentos. *Guía de la Diócesis de Lugo*, Lugo, 2002 (en prensa). A pesar de su aparición en la guía de 1915 como profesor de Historia Eclesiástica, Arqueología y Patrología, el libro de actas correspondiente a ese año nos dice que el Teología ese año no se cursó dicha asignatura desde el curso 1914-5 al 1919-20. A. S. S. L., Libro de Actas (1914-1927).

<sup>250</sup> NAVAL, F. *Elementos de Arqueología y Bellas Artes (para uso de Universidades y Seminarios)*, Op. Cit.

<sup>251</sup> "Plan de Estudios", en B. O. O. L., año LVI, nº 18, 29 septiembre de 1928, pp. 297-300.

él encontramos nuevamente la Arqueología Sagrada como materia independiente del segundo año de Teología con la obra de Naval como base textual.

La participación de Mondoñedo en los eventos relacionados con el mundo artístico y de protección del patrimonio histórico no destacó hasta los años 90 del siglo XIX<sup>252</sup>, si bien, algunos años antes había sido invitada a participar en acontecimientos tan relevantes como la creación del Museo Arqueológico de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en 1884<sup>253</sup> o la Exposición Universal de Barcelona de 1888.

Los años 90 parecen dar inicio a un período marcado, en primer lugar, por la llegada a la silla episcopal del asturiano don Manuel Fernández de Castro<sup>254</sup>. Su inclinación hacia el mundo del arte no fue demasiado evidente, aunque cabe destacar durante su prelatura la construcción de la iglesia parroquial de Santiago en Mondoñedo, el regalo de un estuche de Pontifical a la Catedral en señal de agradecimiento y la introducción de la materia de Arqueología Sagrada en los nuevos Planes de Estudio del Seminario. Este último aspecto es el que más nos interesa, puesto que significa el origen de una formación que, si bien al principio tuvo un carácter secundario, con el tiempo se iría convirtiendo en una asignatura más dentro de los estudios eclesiásticos. Pero, ¿por qué hablamos de su carácter provisional y menor?

De 1890 es el diseño del Plan de Estudios introducido por el obispo Fernández de Castro en el Seminario de Mondoñedo. En él, dentro de la facultad de Teología, se introducía una nueva asignatura “*Los domingos por la mañana habrá ejercicio de predicación durante media hora, y en seguida clase de Arqueología cristiana*”<sup>255</sup>. Destacamos su ubicación en domingos y festivos como si se tratase de un complemento a la formación de los seminaristas con una importancia todavía escasa. Para remarcar esta idea no tenemos más que fijarnos en los primeros profesores asignados para impartir

<sup>252</sup> La creación de la cátedra en Compostela pronto se hizo conocido en el resto de seminarios gallegos contribuyendo a su introducción en los respectivos centros. En Mondoñedo, la defensa de este tipo de formación y de su inclusión en el plan de estudios sacerdotales es obra del Sr. Silva Posada en marzo de 1889 al decir que “... *debe ser una de las habituales ocupaciones del sacerdote moderno, visto el vuelo que tienen las antigüedades sin las cuales parece no está completa la historia (...) veríamos con gusto que este Seminario fuese de los primeros en imitar al de Santiago, estableciendo esta importante mejora...*”, SILVA POSADA, V. de. “Las cátedras de Arqueología en los Seminarios”, en *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 11, 17 marzo 1889, p. 83.

<sup>253</sup> El Cabildo catedralicio de Mondoñedo recibe una invitación del presidente de la Sociedad Económica, don Vicente Martínez de la Riva, para el envío de piezas arqueológicas al nuevo museo. La contestación del cabildo no podía ser más clara: “... *que aunque por ahora no tiene objeto alguno que merezca figurar en el esperado Museo, promete enviar en lo sucesivo cuantas apareciesen dignos de poder ser colocados en el citado Museo*” (oficio del Cabildo catedralicio de Mondoñedo, 10 junio 1884). A. C. M., armario, 9, estante 3, legajo 2, nº 35.

<sup>254</sup> Una semblanza de la gestión de este obispo al frente de la diócesis de Mondoñedo la podemos encontrar en CAL PARDO, E. y FERNÁNDEZ, J. M<sup>a</sup>. “Don Manuel Fernández de Castro, el Obispo Santo”, en *Estudios Mindonienses*, nº 6, 1990, pp. 705-745. Oriundo de Oviedo, había nacido en enero de 1834 y tras estudiar en el Seminario de la capital asturiana llegó a ser su Rector en 1882. Preconizado para la diócesis de Mondoñedo en noviembre de 1889, entra en esta ciudad en mayo del año siguiente comenzando una labor importante en la mejora del edificio del seminario.

<sup>255</sup> B. E. O. M., año XXXIV, nº 21, 1 Septiembre 1890, p. 195.

dicha asignatura. A la altura de 1900 encontramos como profesor interino de Arqueología Cristiana a don Benigno Andrade<sup>256</sup> que había sido ordenado sacerdote en 1897, y que debió ocupar el puesto durante poco tiempo ya que el 12 de febrero de 1901 tomaba posesión como párroco de Riotorto<sup>257</sup>. En 1909 el encargado de la asignatura era don Jesús Noya González, que ni siquiera era sacerdote, quedándose en la dignidad de subdiácono<sup>258</sup>. La imagen que obtenemos de estos ejemplos es la de una asignatura de carácter menor, con un profesorado no especializado y con una carga lectiva notablemente inferior al resto de materias de la carrera.

Probablemente esta situación del Seminario de Mondoñedo pueda ser considerada de diferente manera a los casos mencionados de Santiago o Lugo, donde hemos visto a eminentes y reputados profesores impartiendo clases. Pero lo cierto es que fuera de algunos estudiosos e historiadores, el resto de personal eclesiástico presentaba un nivel de formación en este campo todavía escaso, lo que redundaba en esa sensación de “relleno” de la asignatura.

En el seminario orensano el primer año académico en el que hay constancia de la asignatura de Arqueología Sagrada es el curso 1892-3 en que forma parte de los cursos quinto, sexto y séptimo de Teología. El hecho de que aparezca en tres cursos simultáneamente, igual que ocurre al año siguiente, es curioso y podría querer expresar el interés inicial por la buena formación del alumnado al insistir durante tres cursos en la materia. Pero, a partir de 1894, la Arqueología se hace presente en un solo nivel (e incluso compartiendo horario con otras asignaturas como Derecho Español, en 1911), alternando entre quinto y sexto de Teología, para, a partir de 1916-7 descender al primer curso de la carrera. Una explicación a este hecho podría ser un cambio en su valoración pasando de ser una materia de especialización (propia de los niveles más altos) a una materia básica desde el principio. Por último destacaremos como, en dos ocasiones, desaparece la asignatura de los programas de estudios de este seminario; será en los cursos de 1899-1900 y 1905-6.

---

<sup>256</sup> A. D. M., Carpeta Seminario, Administración (1849-1902). Cuadro de enseñanza 1900. Junto con Arqueología cristiana, don Benigno Andrade estaba encargado de las asignaturas del primer curso de la Facultad de Sagrada Teología: Historia eclesiástica, Elementos de la lengua hebrea, Fundamentos de Religión y Lugares Teológicos, y Propedéutica filosófico-dogmática.

<sup>257</sup> A. D. M., Documentación personal de sacerdotes, Sección Secretaría del Obispado, Expediente de don Benigno Andrade.

<sup>258</sup> Nacido en Santiago de Compostela el 25 Febrero de 1865, su vida transcurrió entre Mondoñedo, Viveiro y Vigo. Murió el 25 de julio 1943 sin llegar a alcanzar la condición sacerdotal. A. D. M., Documentación personal de sacerdotes, Sección Secretaría del Obispado, Expediente de don Jesús Noya González. A pesar de ello, y como profesor de Arqueología en el Seminario, fue nombrado Delegado por la Comisión Central de la Sección Arqueológica de la Exposición Regional de Santiago de 1909 con poderes para recoger los objetos de culto que enviaran las entidades eclesiásticas y particulares a la exposición. *B. E. O. M.*, año LIII, nº 16, 10 junio 1909, p. 204.

A pesar de ello, el movimiento de recuperación histórica y de estudio de las fuentes y restos del pasado en Ourense en esos años queda suficientemente demostrado con la presencia de instituciones como la Comisión Provincial de Monumentos. Muchos de sus miembros fueron los encargados de la difusión de este amor por las antigüedades siendo, dentro del Seminario orensano, uno de sus impulsores el licenciado y catedrático de Arqueología Sagrada, don Eugenio Marquina, cuyo discurso de inauguración del curso 1904-5 lo dedicó precisamente a la "*Importancia y utilidad de la Arqueología*"<sup>259</sup>. El otro gran defensor de los estudios históricos fue don Marcelo Macías que, aunque catedrático de Retórica y Poética desde 1884 en el Instituto de Segunda Enseñanza, demostró una gran pasión por la arqueología en sus trabajos como director de la Comisión de Monumentos (de su boletín y su museo) o como Director de la Escuela de Artes y Oficios, además de en su extensa obra publicada<sup>260</sup>.

El Seminario Conciliar de San Francisco de Tui, instalado por el obispo Fray Francisco García Casarrubios y Melgar (1826-1855) en el antiguo convento de franciscanos de la ciudad a partir de 1850<sup>261</sup>, inició las clases de Arqueología Cristiana durante el curso 1893-4 como asignatura de segundo de Sagrada Teología. Coincidiendo con la aparición de un nuevo plan de estudios en el Seminario en 1900, esta materia desaparece de la carrera durante los tres cursos siguientes para volver a aparecer en el de 1903-4 como parte de las asignaturas de primero, compartiendo espacio con Historia Eclesiástica. Desde 1905 a 1915 estas dos materias se verán acompañadas también por Patrología. Por los datos obtenidos, parece que la diócesis tudense fue la que menos atención prestó a los estudios histórico-arqueológicos, en donde tampoco se registran discursos de apertura de curso dedicados al tema, como hemos visto en el caso de otras diócesis gallegas en las que se le dedican textos a la justificación y valoración de estos estudios dentro del Seminario. Entre los manuales que se encontraban en su biblioteca encontramos las obras de López Ferreiro y la del asturiano Roza y Cabal.

---

<sup>259</sup> MARQUINA ÁLVAREZ, E. *Discurso inaugural leído en la Solemne apertura del curso académico de 1904 á 1905 en el Seminario Conciliar de San Fernando de Orense*, Imp. de A. Otero, Orense, 1904. En este discurso, tras una reflexión sobre la historia del arte y su belleza, se sumerge en el planteamiento de la Arqueología como auxiliar de la Historia, además de establecer una estrecha relación entre los monumentos del pasado y la religión. Eugenio Marquina fue catedrático de arqueología en la primera década del siglo XX.

<sup>260</sup> OTERO PEDRAYO, R. *Vida del Doctor Marcelo Macías y García, presbítero, príncipe de la Oratoria y del Diálogo, de la cátedra y de la Ciencia Histórica, (1843-1941)*, La Coruña, 1943. *Homenaje de la prensa orensana a D. Marcelo Macías*, Orense, 20 enero 1917. Nacido en Astorga en 1843, estudió en el Seminario Conciliar de La Inmaculada Concepción y Santo Toribio de la misma ciudad. En 1866 es ordenado sacerdote, coincidiendo con su período de estudios en los que dedica cuatro años a Latinidad y Humanidades, tres a Filosofía, siete a Teología y dos a Cánones. En 1871 se traslada a Madrid para doctorarse en Filosofía y Letras en 1873. Entre 1874 y 1882 se sitúa un período de su vida fecundo en viajes y estudios (Mallorca, Valencia, Extremadura...). Con 40 años ocupa la cátedra del Instituto de 2ª Enseñanza de Gijón (1882) que abandonará para trasladarse a Ourense.

<sup>261</sup> ÁVILA Y LA CUEVA, F. *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado*, Tuy, 1852, Ed. facsímil Consello da Cultura Galega, 1995, vol. I, pp. 182-4 y vol. IV, p. 370. HIERRO NAJARRO, L. "Catálogo de libros antiguos de la Biblioteca del Seminario Menor de San Pelayo de Tui, siglos XVI y XVII", en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. IV, Tui, 1986, pp. 329-333.

---

## LOS MANUALES DE ARQUEOLOGÍA SAGRADA

El siguiente paso hacia la creación de las cátedras de Arqueología Sagrada debía ser, por lógica, la redacción de manuales de dicha asignatura que ayudasen a los seminaristas a completar las explicaciones de los profesores. La secuencia propuesta de formación de cátedras, manuales y museos que sirviesen de complemento práctico a las lecciones teóricas, no siempre siguió este camino de coherencia y así, encontramos casos como el de la diócesis de Vic, donde primero nace el Museo, luego se instituye la Cátedra de Arqueología Sagrada y, posteriormente, se publica un manual exclusivamente catalán. En Santiago la situación tuvo un devenir diferente apareciendo primero la Cátedra, poco tiempo después el manual de López Ferreiro y nunca el ansiado museo (del que se había venido hablando desde hacía años).

Sea como fuere, a partir de los años 60 encontramos las primeras publicaciones relativas a la Arqueología en castellano, primero con un carácter bastante general y, más tarde, específicamente centradas en los monumentos religiosos. En el caso de las primeras, los objetivos no iban más allá de la difusión de una ciencia que comenzaba a ponerse de moda, así como la sistematización de unos conocimientos hasta ahora dispersos en estudios concretos y de difícil acceso que además incluían períodos pre-cristianos. La especialización hacia el mundo de la Arqueología Sagrada la encontramos en los manuales salidos de las plumas de los profesores de los seminarios, como el caso de las *Nociones de Arqueología Española* de don José de Manjarrés (catedrático de Teoría e Historia de las Bellas Artes y director de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona), las *Lecciones de Arqueología Sagrada* de López Ferreiro (titular de la asignatura en el Seminario Central de Santiago de Compostela), las *Lecciones elementales de Arqueología cristiana* del canónigo archivero de la catedral de Oviedo, don José de la Roza y Cabal (también catedrático de la asignatura en el Seminario Conciliar de la misma ciudad) o la obra de don Josep Gudiol i Cunill para los seminarios catalanes.

Centrándonos en el caso español, y dejando atrás los precursores franceses e italianos de los años 30 y 40 dedicados a los primeros estudios arqueológicos de carácter religioso, destacamos una de las primeras obras dedicadas expresamente a la Arqueología Cristiana, si bien no entra dentro de lo que hemos dado en llamar manuales (puesto que entonces ningún seminario contaba con cátedras específicas de la materia). Hablamos de la obra de don José Villamil y Castro<sup>262</sup> *Rudimentos de Arqueología Sagrada* publicado en 1867. El objetivo final de esta publicación queda clara en la declaración de

---

<sup>262</sup> José Villamil y Castro (1838-1910) aunque de nacimiento madrileño, era de familia y de corazón gallego. En 1869 obtuvo el título de Archivero, bibliotecario y anticuario pasando a dedicar parte su vida a la investigación histórica y artística de Galicia. Doctor en derecho, fue también juez de Mondoñedo y síndico de dicho ayuntamiento. Trabajó también fuera de Galicia, en Salamanca y Madrid, ciudad ésta en la que dio clases de Arqueología Sagrada en el Ateneo entre 1874-77. Fue socio y miembro de las más prestigiosas academias de historia y arte.



intenciones que hace en el prólogo cuando expone que lo único a lo que aspira es a “*Despertar en nuestro país la afición á este linaje de estudios, tan poco cultivados hasta ahora (que pueden servir de agradabilísimo entretenimiento al sacerdote despues de llenar los deberes de su ministerio), y contribuir en algo al restablecimiento del arte cristiano, mirado todavia en nuestra nacion con indisculpable desdén...*”<sup>263</sup>. La importancia de esta obra reside en la precocidad de su publicación en un lugar, Galicia, en el que este tipo de estudios eran básicamente desconocidos aún, a pesar de que Villamil y Castro ya había escrito, algunos años antes, otros trabajos sobre el tema<sup>264</sup>. La segunda razón por la cual esta obra resultó relevante fue porque, siendo modesta en su tratamiento y titubeante en algunos aspectos, sirvió de inspiración a la que López Ferreiro escribiría en 1889 mejorada. Por estos mismos años podemos encontrar también obras como la de don Pedro Mártir Pujalt y la de don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, específicamente dedicadas a la arqueología cristiana<sup>265</sup>.

Un caso similar es el de la obra de don Ramón Vinader, publicada por primera vez en Madrid en 1870. Este libro, con no ser específico para el estudio en seminarios, resultó una obra básica de consulta para la elaboración de manuales posteriores. Su objetivo iba dirigido a “*infundir en el corazón de los lectores vivo amor hácia las venerables obras de la antigüedad cristiana, y señaladamente las de la arquitectura gótica, numerosas en nuestra patria, y de mérito extraordinario. Al escribir estas líneas resuenan en nuestro oídos los golpes de la piqueta demoledora de la revolución, y vemos caer á pedazos monumentos preciosos, ricos tesoros, admirables obras que parecian destinados á atestiguar á los siglos venideros la fe, el sentimiento y el saber de nuestros mayores...*”<sup>266</sup>, es decir, a contrarrestar desde la pluma las incautaciones y destrucciones de las que había sido protagonista el patrimonio histórico de la Iglesia.

En 1886 se publican, en el prestigioso Seminario Conciliar de Oviedo<sup>267</sup>, las *Lecciones Elementales de Arqueología Cristiana* de don José de la Roza y Cabal, del que uno de los ejemplares de su segunda edición encontramos en la Biblioteca del Seminario de Santa Catalina de Mondoñedo. Sobre el apoyo textual de la disciplina en este Seminario podemos decir que durante los primeros años de docencia debieron carecer de un manual concreto. En el cuadro de enseñanza de 1900 encontramos como libro de texto

<sup>263</sup> VILLAMIL Y CASTRO, J. *Rudimentos de Arqueología Sagrada*, Imp. Soto Freire, Lugo, 1867 (1ª ed.), p. VI.

<sup>264</sup> VILLAMIL Y CASTRO, J. “Arqueología Sagrada”, en *El Museo Universal*, vol. VII, 7 y 14 junio 1863, Madrid, pp. 178-9 y 186-7.

<sup>265</sup> PUJALT, P. M. *Arqueología Cristiana*, Imp. Srs Puigrubí i Aris, Tarragona, 1860. FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, A. *Arqueología cristiana*, 1840.

<sup>266</sup> VINADER, R. *Arqueología cristiana española. Nociones de la arquitectura bizantina, gótica, mudejar y del Renacimiento aplicadas á los templos de España*, Madrid, 1870 (1ª ed.), p. 5.

<sup>267</sup> Fue el obispo don Benito Sanz y Forés (1868-1881), valedor del que sería obispo de Lleida, D. Josep Messeguer i Costa, el que impulsó la organización del Seminario. Para datos de su biografía ver BERLABÉ JOVÉ, C. “La arqueología Sagrada y el museo diocesano de Lleida”, en *Actas del X C. E. H. A. Los clasicismos en el Arte Español*, Departamento de Historia del Arte, UNED, Madrid, 1994.

para la asignatura de Arqueología Cristiana la obra del padre Perrone (profesor de Teología en el Colegio Romano), recomendado dentro del Plan de Estudios general dado en 1852, como autor de los textos de Fundamentos de Religión, Lugares Teológicos e Instituciones Dogmáticas. Sin embargo, como manual específico para la materia de Arqueología Cristiana creemos poder asegurar el curioso hecho de que se utilizase el manual de Roza y Cabal junto al de López Ferreiro (si este se llegó realmente a usar como libro básico, como cabría esperar de su importancia)<sup>268</sup>. En concreto, el manual de la biblioteca mindoniense es la segunda edición, de 1895, que llegó a través del obispo don Manuel Fernández de Castro (a quien está dirigida la dedicatoria de la primera página), a la sazón, asturiano y probablemente amigo personal del autor que había sido canónigo archivero de la catedral basílica de Oviedo y catedrático de esta asignatura en el Seminario Conciliar de esa ciudad.

La difusión de esta obra debió ser importante desde su primera edición en 1886 puesto que, tan sólo un año después, la encontramos anunciada en el Boletín del Obispado de Ourense con las siguientes palabras *“en esta obrita, aunque elemental, puede aprender el clero lo necesario para formarse el buen gusto que exige el trato de las cosas sagradas y la hermosura de la casa de Dios”*<sup>269</sup>.

El manual asturiano define de la siguiente forma la Arqueología Cristiana: *“... es la ciencia que trata de los monumentos del culto cristiano pertenecientes á los tiempos pasados. Comprende en su acepción de los edificios religiosos y los muebles eclesiásticos, es decir, los templos y las partes accesorias de éstos, los vasos sagrados, los ornamentos sacerdotales, en una palabra, todos los objetos destinados al culto (...) su conocimiento es útil para la interpretación de las Sagradas Escrituras y para la mejor inteligencia de los Santos Padres, de la historia eclesiástica y de la literatura cristiana.*

*La Arqueología es una de las fuentes más fecundas de la tradición católica y suministra pruebas brillantes para la confirmación de los dogmas principales de la Iglesia. En mármol, en cristal, en bronce y en toda clase de metales están contenidos multitud de documentos, que, con imponente lenguaje, contestan á varios y multiplicados ataques que en nombre de la ciencia y de la crítica se han dirigido á la doctrina católica, escritos ó esculpidos con caracteres que no han podido borrar, ni la mano del tiempo, ni el paso de los siglos”*<sup>270</sup>. Comparándolo con manuales posteriores, como el de López Ferreiro, observamos notables diferencias en la concepción estructural de la obra, en la importancia que da a ciertos temas en detrimento de otros o en la ausencia de menciones

<sup>268</sup> ROZA Y CABAL, J. de la. *Lecciones elementales de Arqueología cristiana*, Oviedo, 2ª edición 1895. Esta segunda edición estuvo a cargo de don Benigno Rodríguez puesto que su autor había fallecido sin ver concluida esta revisión y ampliación de su obra.

<sup>269</sup> B. E. O. O., año XXXVII, nº 1293, sábado 26 de marzo de 1887, p. 40. En el anuncio se especifica que la obra está a la venta en el Seminario.

<sup>270</sup> ROZA Y CABAL, J. de la Op. Cit. pp. 16-17.

al tema de la restauración y la conservación (que será parte destacada en la obra de Ferreiro), aunque no debemos olvidar que este trabajo es anterior a la del compostelano y, por tanto mejorable a medida que la implantación de la asignatura se afianzaba con nuevos estudios. A pesar de ello, no dejan de aparecer en las notas referencias a autores franceses e italianos (éstos últimos sobre todo en lo relativo a las excavaciones y nuevas investigaciones de las catacumbas romanas como la obra de Mariano Armellini *Antichi Cimiteri Cristiani di Roma e d'Italia*) que también utilizarían autores posteriores y que se habían convertido en clásicos de la Arqueología Cristiana.

A pesar de contar con el manual de Roza y Cabal en Mondoñedo, los estudios de Arqueología Sagrada durante la primera mitad del siglo XX en el Seminario de esta ciudad, según nuestras conversaciones con don Enrique Cal Pardo, acabarían por apoyarse en el manual de Francisco NAVAL<sup>271</sup>. Éste no era específicamente un manual de arte cristiano, pero la defensa que hacía de los monumentos y del arte de la Iglesia lo convertía en buen candidato a manual de seminarios, además de tener sus fuentes en obras como las de López Ferreiro, Gudiol i Cunill, Martigny (uno de los autores más elogiados por todas las escuelas y traducido al castellano en 1894), o J. J. Bourasèè sobre arqueología cristiana.

Por fin, en 1889 salía a la luz, desde la imprenta del propio Seminario de Santiago, las *Lecciones de Arqueología Sagrada* de López Ferreiro, que se convertiría en el libro básico de los centros gallegos y de muchos otros fuera de Galicia<sup>272</sup>. Lo primero que nos ha llamado la atención es la precocidad de todas estas publicaciones si las comparamos con el caso catalán, donde, a pesar de llevar más tiempo y más esfuerzos aplicados a la creación de cátedras de Arqueología Cristiana y de museos diocesanos, así como a la protección del patrimonio, no contaron con un manual propio hasta 1902, en que Josep Gudiol publica el que sería de presencia obligada en los seminarios catalanes.

La preocupación por la formación de los sacerdotes se había convertido en un tema de cierta importancia dentro de los Seminarios e incluso protagonista en algún Concilio, como el celebrado en Burgos en 1898 en el que se decide la celebración de un certamen, coincidiendo con la organización de los próximos concilios en la provincia eclesiástica de Burgos, para premiar las obras más apropiadas para adoptarse en los seminarios como libros de texto. Entre las asignaturas seleccionadas para la presentación de obra del primer congreso, se selecciona la Arqueología Sagrada, de cuyo manual se dice que “*Serán su objeto principal las Bellas Artes propiamente dichas, pero sin omitir las*

<sup>271</sup> NAVAL, F. *Elementos de Arqueología y Bellas Artes* (para uso de Universidades y Seminarios), Santo Domingo de la Calzada, Imprenta y encuadernación de José Saenz, 1903. No siendo una obra específica de arte sagrado también fue manual recomendado en los planes de estudio de los seminarios de Orense y Lugo, donde se mantuvo hasta los años 50.

<sup>272</sup> LÓPEZ FERREIRO, A. *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Imp. y encuadernación del Seminario, Santiago de Compostela, 1889 (1ª ed).

*Artes industriales se estudiará más extensamente la historia del arte español, sin ceñirse á los monumentos de región determinada; se notarán, siquiera sea brevemente, las conclusiones de esta ciencia favorables á la doctrina y disciplina de la Iglesia; al texto acompañarán los dibujos necesarios*<sup>273</sup>.

La comparación entre el manual catalán y el gallego de López Ferreiro muestra numerosas y profundas diferencias, así como algunas semejanzas que los convierten en piezas claves de la enseñanza de la Arqueología Sagrada en Cataluña y España respectivamente. El análisis detallado de estas diferencias y semejanzas es una labor que requeriría un trabajo específico, sin embargo nos quedaremos con las más evidentes. Como diferencia básica encontramos el fin para el que se redacta cada uno y el tono en el que se hace. El manual de Gudiol, redactado en catalán, expone claramente su espíritu nacionalista como queriendo remarcar el ámbito cultural y geográfico para el que está escrito<sup>274</sup> (evitando las menciones a publicaciones similares del resto de España, como el manual gallego, y centrándose en la bibliografía francesa e italiana), mientras en el caso de López Ferreiro, éste elude el tema para convertir el manual en una herramienta que pudiese ser utilizada en cualquier seminario español, a pesar de utilizar ejemplos gallegos para cada período artístico por ser lo que mejor conocía. El texto del gallego está escrito en castellano y pretende hacer un recorrido por el arte español de una forma didáctica (de ahí que incluya hasta 398 figuras) utilizando los ejemplos que el autor tenía más cerca y conocía. Como hemos dicho al tratar la figura de López Ferreiro, su amor por Galicia había quedado patente en sus obras y sus estudios, pero este nacionalismo no representa una opción política sino una toma de conciencia de la cultura gallega y sus manifestaciones integrada en el contexto de España.

Sin embargo, también pueden encontrarse algunos elementos comunes entre los contenidos de los dos manuales, como la preocupación por la restauración y la conservación, producto del conocimiento de la obra de Viollet-le-Duc, que les lleva a ambos a incluir algunos fundamentos de lo que debe ser una buena restauración, así como breves consejos dirigidos a los futuros sacerdotes para el mantenimiento de las

<sup>273</sup> "Certamen de obras escritas para servir de texto en los Seminarios", en *B. O. O. T.*, año XXXIX, nº 1023, 5 julio 1898, pp. 193-7. El premio del certamen, según las bases nº 6 consistía en "... imprimirle y adoptarle de texto por lo menos durante doce años en todos los Seminarios de la provincia eclesiástica, reservando al autor la propiedad y dándole el producto de la venta en los referidos Seminarios una vez deducidos los gastos de la impresión, ó solamente en señalarle de texto por el tiempo indicado, siendo de cuenta del autor la impresión, y poniéndose de acuerdo con el Metropolitano para fijar el precio de los ejemplares...".

<sup>274</sup> Así se desprende de su prólogo cuando dice "En les pàgines que segueixen no ha de véureshi més que un homenatge á la Religió Catòlica, juntament que una contribució al estudi de Catalunya (...) Fentse indispensable pels catalans l'estudi del passat de la séva patria, aquest ha de ferse de la manera com més palesament se mostri la personalitat de la terra, evitant tot lo que pugua borrar los perfils de l'hermosa figura de Catalunya", y así lo ha interpretado BARRAL I ALTET al resumir los dos puntos clave del manual en: un intento por completar la ciencia arqueológica desde el marco de la recuperación religiosa siguiendo el camino que había emprendido el obispo Morgades, y la creación de una ciencia puramente catalana que se diferenciase del uniformismo que presentaban los estudios anteriores para todo el arte español. BARRAL I ALTET, X. "Catolicisme i nacionalisme: el primer manual...", Op. Cit. p. 10.

arquitecturas. También coinciden en el hecho de que ambos utilizan como base los manuales que se habían publicado en Francia e Italia a mediados del siglo XIX<sup>275</sup>, aunque hemos de precisar que las fuentes del catalán son mayoritariamente francesas, mientras las del gallego se reparten de forma más homogénea entre las francesas, italianas y españolas. Otra de las coincidencias entre ambos se encuentra en la concepción de fondo de lo que debía ser la Arqueología Sagrada, una concepción de arqueología “total o global”<sup>276</sup> en la que no sólo las artes denominadas mayores (arquitectura, escultura y pintura) eran objeto de estudio, sino también aquellas artes industriales que completaban la visión de los tiempos pasados. Entre estos estudios ambos incluyen la Diplomática, la Epigrafía, la Paleografía, la Heráldica, la Numismática o la Indumentaria, entre otras<sup>277</sup>.

### LOS MUSEOS DIOCESANOS

El tema de los museos diocesano, como hemos visto, generó un enorme interés al final del siglo XIX y, con él, diferentes opiniones en torno a cuál debía ser el contenido de los mismos. Se pueden distinguir dos posturas enfrentadas, por un lado la que defendía la entrada en los Museos de los seminarios de cualquier objeto, aunque no tuviera que ver directamente con la religión, y la postura que mantenía la “pureza” de estos centros en los que únicamente podían contenerse muestras del arte sacro.

Un defensor del primer posicionamiento lo encontramos en don Antolín López Peláez que, de nuevo, en su discurso, defiende que la simple razón de que el museo sea un lugar de estudio de la Arqueología para los seminaristas es suficiente para *“que allí tuviese cabida, aunque sin dar preferencia a su adquisición y busca, lo que, siendo de*

<sup>275</sup> Entre los manuales que manejan López Ferreiro y Guiol i Cunill se encontraban las obras de Juan Bautista De Rossi y su trabajo en el *Bulletino di Archeologia cristiana* publicado en Roma desde 1863. Este historiador y arqueólogo había sido nombrado por León XIII perfecto del Museo Vaticano el 23 de Octubre de 1878 “... Pero si la costumbre de esta Santa Sede ha sido siempre alentar y colmar de honores á los hombres eruditos que habían merecido bien de las letras y de las ciencias, nada solicita más Nuestro favor y Nuestra benevolencia que esa ciencia que esclarece los orígenes de la Iglesia y hace que las mismas piedras, por decirlo así, y los monumentos tomen la causa de la religion y atestigüen la antigüedad y la permanencia de la fé y de la autoridad romana. A fin, pues, de favorecer, en cuanto en Nos está, esos estudios en los cuales fuísteis educado desde vuestra juventud, bajo la direccion de hombre tales como Angelo Mai y Cayetano Marini, de quienes sois émulo en el saber, hemos resuelto confiar á vuestros cuidados y á vuestra actividad, con el título de prefecto ó curador, el museo cristiano anexo á la biblioteca vaticana, bajo la reserva, no obstante, del derecho de direccion y vigilancia que compete al cardenal bibliotecario y al sub-bibliotecario.” Carta de León XIII publicada en *Galicia Diplomática*, Tomo II, nº 34, 22 Marzo 1884, pp. 247-8. Otros autores que servirán de base bibliográfica a estos dos arqueólogos serán J. J. Bouraseè con *Dictionaire d'Archéologie Sacrée*, 1851; la obra de Mariano Armellini; el P. Garrucci con su *Storia dell' Arte cristiana*; J. Mallet con *Cours élémentaire d'Archeologie religieuse*, Paris, 1874-83; M. de Caumont con su *Abécédaire ou rudiment d'archéologie*, Caen, 1833; Didron con la revista *Annales archéologiques* publicada desde 1844 o el Padre Flórez con su *España Sagrada* entre otros muchos. Un comentario a cada uno de estos autores y sus obras lo encontramos en el discurso reseñado de Eladio Oviedo Arce.

<sup>276</sup> ACUÑA CASTROVIEJO, F. “A arqueoloxía na obra de López Ferreiro”, en *C. E. G.*, vol. 32, fasc. 96-7, 1981, p. 62. BARRAL I ALTET, X. “Catolicisme i nacionalisme...”, *Op. Cit.*, p. 14.

<sup>277</sup> Es interesante comprobar como López Ferreiro incluye dentro de su clasificación de Artes Industriales un apartado dedicado a la Lipsanología (es decir, el estudio de las reliquias) al que dedica dos lecciones. La razón parece clara al comprobar como tan sólo 10 años antes se había dedicado a la ardua labor de encontrar los restos del apóstol Santiago y, tras su descubrimiento, el tema de las peregrinaciones devino uno de los puntos principales en la política de los arzobispos, Payá y Rico, primero y Martín de Herrera después.

importancia por su antigüedad o por su forma, no pertenece propiamente al arte cristiano, pero sirve para la Historia patria, o relaciónase con algunas de las ramas de la Arqueología general, o es motivo para favorecer la cultura”<sup>278</sup>. Así justifica, por ejemplo, la existencia dentro del Museo Diocesano de Tarragona de colecciones monetarias anteriores al cristianismo, laudas, sepulturas o restos epigráficos no exclusivamente cristianos. Claro que esto puede ser más fácilmente entendido si apuntamos que en su razonamiento no restringía la visita al museo a los seminaristas, sino que abría sus puertas a los visitantes de la ciudad y los turistas que buscasen descubrir los tesoros de Tarragona.

Por su parte, desde la revista *Galicia Diplomática* se defendía la otra facción, que proponía que los museos de arte religioso contasen exclusivamente con muestra referentes a la religión católica. La redacción de la revista se expresaba de este modo en 1883 en relación al museo diocesano compostelano: “Los Museos de los Seminarios, (y este creemos sea el primero que se establezca en España), tienen que limitarse á ciertos objetos antiguos del culto católico para el auxilio de un breve curso de arqueología sagrada con que terminen su carrera los sacerdotes”<sup>279</sup>. Desde este punto de vista, los museos de arte sagrado sólo debían responder a dos objetivos: la formación de los seminarista en arte, y la conservación y custodia de los objetos que se hallaban olvidados en sacristías, rectorales o desvanes. En este caso, la opción por un tipo de museo estrictamente religioso adquiere sentido si consideramos que, por esas mismas fechas, la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago<sup>280</sup> había puesto en marcha su Museo Histórico-Artístico con carácter civil que debía contener los objetos no propiamente religiosos, de modo que entre las dos instituciones se pudieran “repartir” el panorama artístico gallego.

La creciente preocupación de la sociedad civil y religiosa por el estado de ese patrimonio fue otro de los motivos que influyeron en la formación de estos nuevos centros que venían a “imitar” las acciones del Estado en cuanto a sus trabajos de creación de los Museos de Bellas Artes y de Arqueología. Pero, sin duda, una de las razones más poderosas, fue la de la formación de los futuros sacerdotes en nociones de carácter histórico y artístico como medida preventiva en la conservación de las manifestaciones artísticas de la Iglesia, según se desprende de las palabras de obispos como Messeguer i Costa al decir “*Deseando fomentar la instrucción de los alumnos del Seminario Conciliar Diocesano, he determinado ampliar la enseñanza que se da en la clase de Arqueología*

<sup>278</sup> LÓPEZ PELÁEZ, A. “Museos Diocesanos. Discurso...” Op. Cit., p. 17 (nº 18 enero-marzo de 1918).

<sup>279</sup> “Los museos de Antigüedades en Santiago”, en *Galicia Diplomática*, Tomo II, nº 22, 8 diciembre 1883, p. 166.

<sup>280</sup> REQUEJO ALONSO, A. “El Museo de la Sociedad Económica de Amigos del País y su relación con el nacimiento de los primeros museos en Galicia”, en *Boletín Auriense*, vol. XXXI, 2002, pp. 273-296.

*Cristiana, estableciendo un Museo Católico, donde pienso reunir los objetos artísticos que pueda haber, practicando cuantas diligencias estén a mi alcance a fin de que los alumnos aprendan a distinguir el carácter especial de las obras destinadas a la Religión Católica por las bellas artes*<sup>281</sup>. Palabras similares las encontramos en las circulares de algunos obispos españoles, como el de Astorga, a finales del XIX y en las intenciones de los arzobispos compostelanos.

Además de todo esto, el origen de los museos de la Iglesia debemos verlo también en el ambiente general de una época preocupada por su pasado histórico y sus manifestaciones, y por la búsqueda de una identidad nacional en aquellos restos que mejor definían la cultura de los grandes estados (el arte medieval) vistos a través de los ojos del romanticismo. Es ahí donde los museos eclesiásticos se convirtieron en una pieza más del gran puzzle en el que el elemento unificador fue la política vaticana de recuperación histórica y restauración católica opuesta al liberalismo de una sociedad cada vez más secularizada.

Dentro del período y las circunstancias de las que hemos hablado en este capítulo, probablemente el caso compostelano resulte, dentro del ámbito gallego, el más interesante ya que, sin haberse llegado a formar el Museo Diocesano, su proyecto es el más antiguo en Galicia. Así, descubrimos en las páginas de la revista *Galicia Diplomática* la mención al proyecto del arzobispo Payá y Rico de la creación del Museo en el Seminario compostelano ya desde 1882<sup>282</sup>. Lo curioso de esta cuestión es que en el Boletín Eclesiástico del Arzobispado no hemos encontrado mención alguna a tal proyecto a pesar del interés con que el prelado asume la misión de devolver a Santiago la importancia histórica y artística que había disfrutado en épocas pasadas. Para mayor misterio, tampoco hemos encontrado ninguna pista que nos hiciera pensar que López Ferreiro participara de ese proyecto, cuando él mismo había impartido las clases en el

<sup>281</sup> Palabras del obispo de Lleida el 6 de Marzo de 1893 sobre la intención de crear el museo diocesano. FUSTÉ VILA, Mn. J. *El Museu Arqueològic de la Diòcesi de Lleida. Història, organització i importància del mateix*, Lleida, Impremta Mariana, 1924, p. 5.

<sup>282</sup> *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 33, 25 agosto 1889, p. 254 "...como quiera que desde 1882 viene ocupándose esta humildísima Revista en la propaganda incesante, especialmente en Galicia acerca de la fundación de Museos Diocesanos, creación de Juntas periciales y cátedras de Arqueología en los Seminarios (habiéndose conseguido todo esto en la Diócesis de Compostela por la ilustración de sus prelados y estando á punto de seguirse el ejemplo en las sufraágneas [sic] de esta provincia eclesiástica)...". Según estas palabras, el museo diocesano parece que ya funcionaba en Santiago aunque en realidad no era así. Es más, en 1883, la revista hace un llamamiento al arzobispo compostelano para la formación del museo ante la cantidad de obras abandonadas con estas palabras "No dejaremos pasar esta buena ocasión sin dirigir un ruego á nuestro eminentísimo prelado. En otra parroquial del puente Ulla aun se ve, pero ya terminando su larga existencia, otra cruz de azabache de la cual se cuentan algunas historias entretenidas; en la iglesia de Valga hemos visto en un rincón de la sacristía otra cruz de metal abandonada como antigualla; no dudamos que en toda la diócesis entre cuadros, alhajas de este género antiguo, ornamentos y muebles podría reunirse lo suficiente para un museo de gran estimacion en nuestra basílica, con el que se conseguiría, después de añadir una joya mas á la monumental Compostela, librar de la profanación y del olvido en que yacen tantos objetos preciosos ó al ménos curiosos como habrá visto el sabio Cardenal, en su visita á la diócesis. Nunca nos cansáramos de elogiar una determinación tan importante como necesaria y altamente patriótica", *Galicia Diplomática*, tomo II, nº 11, 16 septiembre 1883, pp. 87-88.

Seminario y colaboraba en todos los acontecimientos expositivos y culturales de Galicia y de Santiago. Resumiendo, hacia 1882-3 se empieza a hablar en Santiago de un Museo Diocesano y de la inclusión de los estudios de arqueología en el seminario; a finales de los 80 la Cátedra estaba en marcha (gracias a la actuación del arzobispo Guisasola), pero del museo nada se sabía, exceptuando las colecciones de tipo científico con las que contaba el seminario. En diciembre de 1889, siendo arzobispo de Santiago el cardenal Martín de Herrera, sale de nuevo a la luz el tema del deseado museo diocesano en una carta enviada por don José Villamil y Castro al director de la revista *Galicia Diplomática* en la que exponía su opinión sobre el tema al defender "... la conveniencia (no me atrevo á llamarla necesidad) de crear en la ciudad Archiepiscopal de Santiago un Museo Arqueológico con carácter eclesiástico y completa independencia del Estado". En la defensa de este proyecto esgrime su particular forma de entender estos museos religiosos abogando por la formación en Santiago de un único museo de ámbito regional, contradiciendo, de este modo, las conclusiones que en el Congreso Católico Nacional de 1889 se habían aprobado en relación a la formación de museos en todas las diócesis<sup>283</sup>.

El tema debió estar mucho tiempo encima de la mesa de discusión puesto que dos años después (y casi diez desde los primeros pasos dados) don Eladio Oviedo Arce, en su discurso de inauguración del curso en el Seminario, vuelve a hacer mención a la creación "*en breve*" de un museo para la archidiócesis, que de nuevo quedó en un proyecto sin mayor realización. Las revistas y publicaciones de la época no dejaron pasar la oportunidad de opinar sobre la necesidad de la formación del museo, ya que para muchas de signo regionalista, como *La Patria Gallega*, la creación de un museo era una imperiosa necesidad para la conservación de la memoria nacional y la historia del pueblo, al modo en que lo habían hecho los catalanes<sup>284</sup>.

El caso de Mondoñedo es ligeramente posterior aunque responde a los mismos principios y contexto mencionados hasta ahora, de modo que la preocupación por esta temática se manifestó algunos años más tarde en el propósito del prelado don Juan José Solís Fernández "*de imprimir á los estudios históricos la importancia que en los actuales tiempos es de rigor se les cenceda [sic], dado el vuelo que en nuestros días han tomado.*

---

<sup>283</sup> "...conveniencia de que, en vez de cinco museos diocesanos sólo se establezca uno en Galicia, formado del contingente que aporten todas la ánco diócesis, y, por tanto, con el carácter de general de Galicia, bajo el título de Compostelano. Alego por de pronto y por lo que respecta á Tuy y Mondoñedo, y aun á Orense y Lugo, que en ninguna de estas poblaciones podría reunirse caudal de objetos ni para un mal gabinete, incapaz de estudio comparativo y no susceptible de metódica y científica catalogación. (...) Si ha de haber, pues, un solo Museo Arqueológico, y con carácter eclesiástico, en Galicia, es indiscutible que su localidad apropiada es Santiago" VILLAMIL Y CASTRO, J. "Museo Arqueológico", en *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 42, 3 noviembre 1889, pp. 306-7.

<sup>284</sup> "Leemos en *La Veu de Catalunya* que la colección arqueológica del Museo diocesano de Vich, ha sido aumentada, durante la última semana con los objetos siguientes: (...). Cuándo podremos decir nosotros lo mismo del iniciado en el Seminario Central? La verdad es que hace falta que una mano piadosa salve de todo género de rapiñas, los ya escasos restos arqueológicos que se conservan en nuestras iglesias rurales", en *La Patria Gallega*, año II, nº 1, 1 enero de 1892, p. 7.



---

*En especial la Arqueología que, según las modernas corrientes, entra de lleno en la cultura general y que para un teólogo es fuente de decisivos argumentos plenamente probatorios de muchas verdades religiosas, será prácticamente estudiada en la medida que los medios de que pueda disponerse lo consienta. A este fin, para mayor difusión de estos conocimientos entre los seminaristas, se propone el Sr. Obispo la reunión de objetos de valor histórico ó de carácter arqueológico, que será el principio de un MUSEO DIOCESANO...<sup>285</sup>.*

El resto de diócesis gallegas obvió el tema de la formación de un museo de estas características y, hasta muchos años después, no se presentó ninguna iniciativa en este sentido. Lugo no atendió a estos requerimientos hasta 1916 en que la aparición de una gran cantidad de piezas salidas de las obras de remodelación de varios lugares de la ciudad condujo a la formación de un centro para su conservación, un año después. Lo más probable es que, de no haberse trasladado el canónigo López Peláez a Burgos, hubiese sido éste el que hubiera puesto en marcha esta iniciativa mucho antes de lo que resultó al final. En Ourense tampoco fructificó la idea, probablemente ante la fuerte “competencia” que resultaba ser el Museo de la Comisión de Monumentos en la que, además, participaban los personajes eclesiológicos más importantes del momento, dedicados al estudio de la historia y arte de la provincia. Debió estar claro que, contando con un museo de la importancia y los fondos del de la Comisión, no era necesaria la formación de otro dentro de la ciudad. Por último, Tuy tampoco se vio tentada hacia este ideal práctico de la historia y el arte, que no llegaría a hacerse realidad hasta los años 70 del siglo siguiente.

---

<sup>285</sup> B. E. O. M., año LII, nº 28, 10 Octubre de 1908, pp. 314-5. En 1896, el ahora obispo de Mondoñedo, y entonces canónigo, había participado como socio en el II Congreso Católico Nacional de Lugo, en el que los temas de tipo artístico y la Exposición Eucarística tuvieron una importancia destacada.

---

#### 4.1.4.- PRIMEROS MOVIMIENTOS DE RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO: LOS MUSEOS DIOCESANOS CATALANES Y SU ECO EN EL TERRITORIO GALLEGO

*“... és ben cert que no n’hi ha prou amb gravar el nom en una pedra,  
la pedra resta, si senyors, s’ha salvat, però el nom,  
si no vénen a llegir-lo cada dia, s’apaga, s’oblida, no hi és”.*

José Saramago, 1984.

El siglo XIX, además de revolucionario a nivel político, fue el del nacimiento de iniciativas culturales tan interesantes como los museos. El nuevo “templo laico del saber” se levantaba entonces para albergar los restos de una Iglesia herida gravemente, para ser conformador de conciencias históricas, para justificar políticas educativas y para conservar lo que aún quedaba de la vorágine destructora de las guerras y revoluciones. El arranque de los estudios históricos y artísticos, el desarrollo de políticas liberales que fomentaban programas de progreso económico y cultural, el movimiento romántico de acercamiento al pasado medieval para el asentamiento de los ideales nacionalistas y, la actuación de la Iglesia en pro de una sociedad instruida en la fe y la cultura católica, son algunos de los elementos que caracterizan el siglo XIX sobre el que se instalan las bases de la democratización de la cultura y el acceso a la misma a través de una serie de instituciones públicas entre las que se encuentra el museo. Al final de la centuria, la Iglesia, siguiendo las directrices de la Roma de León XIII, se embarcó en la promoción de los estudios arqueológicos, históricos y artísticos que le llevaron a conclusiones parecidas a las que habían llegado las instituciones estatales, aunque con formatos y características propias: nacen los museos diocesanos de la Iglesia.

El planteamiento general seguido en este capítulo describe la adopción de intereses más o menos personales por parte de los respectivos obispos catalanes para desarrollar sus propias políticas sin contradecir, por ello, las directrices papales. El marco temporal abarca los últimos 20 años del siglo XIX y los primeros del XX, marcados en el territorio español por la restauración monárquica y, a nivel internacional, por el ideal de Unidad Católica de León XIII.

En este contexto de fin de siglo, la situación de los católicos españoles se encontraba en un momento complicado a causa de la división interna entre integristas y moderados, que no siempre casaba con la dirección escogida por los obispos que, de forma generalizada, adoptaron el estilo de León XIII. Se puede decir que las diócesis españolas se encontraban bajo la influencia total de la política de Roma, hecho que tuvo

su reflejo en las aptitudes demostradas por los prelados a través de sus políticas de tipo social y cultural.

En nuestro interés por el estudio de los primeros proyectos museológicos de entonces, centraremos la atención en las diócesis catalanas de Vic, Lleida, Solsona, Tarragona y Barcelona, sin que por ello se deje de hacer referencia a otras sedes cercanas que tomaron decisiones en este sentido. Ello significa adentrarnos en el Vic del obispo Morgades i Gili, en la figura de Messeguer i Costa y su museo de Lleida, en el proyecto ideado por Morgades para la sede solsonesa y en los intentos tardíos de Tarragona y Barcelona.

Para hablar sobre la formación de los primeros museos eclesiológicos en España el investigador debe tener en cuenta una doble vertiente fundamental que explica la esencia misma de estos centros<sup>286</sup>; una vertiente claramente científico-educativa centrada en la recogida, conservación y reubicación de los restos históricos y artísticos de la diócesis en un local del seminario, para servir como complemento práctico a las enseñanzas de la recién instaurada cátedra de Arqueología Sagrada; y una vertiente de signo más político en la que el museo se convierte en una pieza más de un engranaje destinado a reforzar el nuevo papel de la Iglesia dentro de la sociedad y del obispo dentro de las jerarquías internas. En cualquiera de los casos, el seminario fue el lugar de encuentro de ambos intereses y una de las preocupaciones centrales de los obispos, interesados en la mejora de su prestigio como institución, de sus instalaciones y de los estudios impartidos. Al fin y al cabo, el Seminario representaba el elemento fundamental de la educación de las clases eclesiológicas y un elemento de control del pensamiento de los futuros sacerdotes.

Entender el papel de los museos significa tener presente la importancia del planteamiento teórico que les dio origen: las Cátedras de Arqueología Sagrada. Desde los primeros años de pontificado de León XIII la preocupación por los estudios arqueológicos había quedado patente en cartas<sup>287</sup> y breves dirigidos a todo el orbe católico. Así que, el movimiento de recuperación de los estudios histórico-cristianos en Europa, que había tenido un primer momento en los años 40, volvía a alcanzar un protagonismo destacado a raíz de la delicada situación del patrimonio abandonado y los buenos resultados de las excavaciones. Comienzan a multiplicarse los estudios, las publicaciones, las revistas especializadas, las academias, las sociedades arqueológicas y los congresos en los que

---

<sup>286</sup> BOSCH I BALLBONA, J. "Els museus de l'Església. Els orígens (i un epíleg)", en *Serra d'Or*, abril 1996, nº 426, pp. 83-86.

<sup>287</sup> Carta de León XIII a Juan Bautista de Rossi nombrándolo prefecto del Museo Cristiano de Roma "... *nada solicita más Nuestro favor y Nuestra benevolencia que esa ciencia que esclarece los orígenes de la Iglesia y hace que las mismas piedras, por decirlo así, y los monumentos tomen la permanencia de la fé y de la autoridad romana...*", 23 octubre de 1878, en *Galicia Diplomática*, tomo II, nº 34, 22 marzo 1884, pp. 247-8.

se trata de las antigüedades de la Iglesia<sup>288</sup>. Poco a poco, aquello que hasta entonces había adquirido dimensión erudita, se fue integrando dentro de las enseñanzas normales de los seminarios<sup>289</sup> en la forma de una Cátedra de Arqueología Sagrada. De forma precoz se introduce en el Seminario Central de Santiago gracias a la gestión del arzobispo Sr. Guisasola y Rodríguez en 1887<sup>290</sup> siendo encargada la asignatura al historiador y canónigo de la catedral, don Antonio López Ferreiro. Su sucesor, el arzobispo Martín de Herrera, confirmará esta iniciativa convirtiéndola en asignatura obligatoria del seminario. A partir de los años 90 ya resulta una constante encontrar esta cátedra dentro de los planes de estudios de los seminarios, incluso en aquellos, como el de Vic, en los que previamente se había puesto en marcha el museo episcopal. A la altura de 1891 se impartía esta materia en los seminarios de Mondoñedo, Oviedo, Pamplona, Tarragona, Vic, Barcelona, Sevilla, Toledo y Astorga<sup>291</sup>.

Si primero aparecían estos temas en la carrera eclesiástica, el segundo paso debía ser la formación de pequeñas colecciones artístico-arqueológicas que, además de garantizar la salvaguarda del arte abandonado en capillas y sacristías, servirían como complemento práctico a las lecciones. A pesar de contar con un número destacado de centros en los que ya se impartía la asignatura, a final de siglo, no todos tuvieron un museo, tal y como se defendía.

## ARQUEOLOGÍA SAGRADA Y MUSEOS EN LOS PROYECTOS DE LOS OBISPOS CATALANES

Pudiendo haber sido el de Santiago de Compostela el primer Museo Diocesano instalado en España, de haberse cumplido los deseos de Payá y Rico en 1883, este título lo pasó a ocupar el Museo Episcopal de Vic, impulsado por el obispo Morgades i Gili<sup>292</sup>. La

<sup>288</sup> En opinión de Oviedo Arce, aunque España había llegado tarde al movimiento dedicado a estos estudios, lo hacía con fuerza e incluso se pregunta "¿Quién sabe si somos nosotros mismos los llamados a presenciar el apogeo del arte cristiano español y de los estudios de Arqueología Católica en la Península Ibérica?", OVIEDO ARCE, E. *Discurso...*, Op. Cit., pp. 57-8.

<sup>289</sup> El R. D. de 1852, salido del art. 28 del Concordato con la Santa Sede de 1851, establecía la organización de las carreras de Filosofía, Teología y Humanidades. A pesar de ello, los seminarios españoles nunca adoptaron literalmente esta norma y con el tiempo los planes de estudio se fueron adaptando a la voluntad de cada prelado. BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. "A formación científica nos seminarios galegos", en *Galicia. Historia*, vol. VI, (Historia contemporánea. Ensino e cultura), Ed. Hércules, A Coruña, 1991, pp. 154 y ss.

<sup>290</sup> El seminario conciliar de Sevilla contaba también desde 1887 con una cátedra de Arqueología Sagrada impartida por don Manuel de la Peña Fernández hasta 1898. Gran estudioso e investigador, fue autor de un manual de Arqueología prehistórica y participó en el II Congreso Internacional de Arqueología Cristiana en Roma (1900). MARTÍN RIEGO, M. *La formación intelectual del clero. El Seminario Conciliar de Sevilla (1831-1931)*, Caja rural de Sevilla, 1994, pp. 123, 188 y nota 58.

<sup>291</sup> OVIEDO ARCE, E. *Discurso...*, Op. Cit., p. 58.

<sup>292</sup> El privilegio de haber inaugurado el primer museo diocesano de España no significa que no se hubieran intentado algunas acciones con anterioridad aunque con resultados tardíos, como el interés del obispo de Barcelona en 1884 para que los párrocos de su diócesis le enviaran una relación de objetos de arte o valor arqueológico y la mención a un Museo de Antigüedades, o el decreto del arzobispo tarraconense, Fleix i Solans en 1869 sobre la recogida de objetos sin culto de la Catedral y su ubicación en la Capilla de Santa Tecla la Vieja, germen del futuro Museo Diocesano de Tarragona.

situación en Cataluña por entonces ofrecía un panorama diferente al gallego lo que, probablemente contribuyó al éxito de los proyectos museológicos que entonces se pusieron en marcha<sup>293</sup>.

Varias son las diferencias entre los dos territorios a la hora de influir en el éxito de los proyectos: por un lado el problema social que representaba la existencia de una Cataluña litoral, proletaria y de tendencia liberal y una Cataluña interior, tradicionalista, conservadora y rural, que obligó a los obispos a adoptar (aunque sólo fuera en apariencia) posturas moderadas ante la nueva estructura social en favor de la Unidad Cristiana; el mayor poder económico de la Iglesia catalana que, hábilmente gestionado, favoreció la envergadura de los proyectos; la confluencia de un grupo de personajes religiosos de honda vocación patrimonial y científica; el acercamiento a posturas de orden catalanista que asumieron la Restauración Católica como una empresa de ámbito regional con el abanderamiento de características culturales propias; la existencia de una importante clase burguesa librepensadora y católica de gran influencia social y política, etc.

Tanto la idea de los obispos catalanes como la de los gallegos era la del Regeneracionismo Católico, según la línea de León XIII y Pío X, y para ello siguieron políticas de actuación más o menos similares a nivel social y cultural. La gran diferencia estribó en que los catalanes usaron el regionalismo como estrategia para acercarse a la nueva sociedad catalana (industrial, obrera, catalanista) mientras que en Galicia esta maniobra no fue necesaria ante una población básicamente rural y tradicionalmente conservadora. Con mayor o menor grado de integrista católico, los obispos gallegos nunca tuvieron presente que su obra tuviera que discurrir por nuevas corrientes político-ideológicas que entonces representaban a una "minoría". Si además nos detenemos en su origen descubrimos que muy pocos obispos gallegos ocuparon los obisposados españoles y ninguno el arzobispado compostelano en todo el siglo XIX, lo cual debió contribuir a que no se crease una sensibilidad de signo regionalista. Todo lo más a que se pudo llegar fue al acercamiento de algunos religiosos al regionalismo más conservador abanderado por Alfredo Brañas<sup>294</sup>, a partir de 1885.

Los 25 años que van desde la formación del Museo de Vic (1891) hasta el Diocesano de Barcelona (1916) fueron decisivos para la Iglesia catalana en la medida en que abandona la lucha contra los gobiernos liberales y con el integrista religioso para dar paso a la aparición de una serie de clérigos más preocupados por los asuntos culturales,

<sup>293</sup> GALÍ, A. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936 Llibre XX: Col·laboració de l'Església al moviment cultural de Catalunya durant el segle XX*, Barcelona, 1986, pp. 50-66. *Museus Diocesans de Catalunya*, ponencias de las Jornades sobre els Museus Diocesans de Catalunya (21-22 setembre 1996), Solsona, 1997.

<sup>294</sup> BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. "Igrexa e galeguismo na historia (1840-1923)", en *Encrucillada*, Revista galega de pensamento cristián, nº 2, marzo-abril, 1977, pp. 11-12.

religiosos y políticos del país que culmina con el movimiento de la *Renaixença* catalana y la lucha por la defensa de una lengua y una cultura propia<sup>295</sup>.

El mejor representante de esa Cataluña rural que se abre a las nuevas condiciones de la industrialización y el cambio social es el obispo de **Vic**, Josep Morgades i Gili<sup>296</sup> (1882-1899). Formado en el Seminario de Barcelona para ocupar puestos de importancia, llegaría a la sede vigatana en 1881 (con el apoyo, en su nombramiento, del arzobispo Payá y Rico y de importantes valedores en Roma). Probablemente su esquema general de actuación no se diferencie mucho de la política del arzobispo Payá y Rico en Compostela, puesto que ambos se encontraban bajo la influencia del ideal vaticano y sus actuaciones discurrieron por caminos similares. Ambos dedicaron horas a la acción pastoral con el toque de modernización de los tiempos, tuvieron una amplia producción epistolar y se emplearon en la organización diocesana<sup>297</sup>. Desde el punto de vista político, su postura fue la exigida por Roma, es decir, la aceptación del poder civil a cambio del mantenimiento de las posiciones de la Iglesia en los ámbitos sociales determinados (educación, enseñanza, acción social, etc.). Pero en la Cataluña de la *Renaixença* eso no era suficiente, de modo que el obispo optó por un acercamiento a posturas catalanistas (como un arma política más que por convencimiento propio) que le garantizase el éxito de sus empresas de revitalización católica. Con ello se granjeaba una parte importante de la sociedad burguesa, regionalista, liberal, pero profundamente católica. Su esquema mental, era pues el de un brillante político con ropas de obispo. Los investigadores lo definen no como un hombre de gran inteligencia, sino como un personaje de ideas claras y férrea voluntad para realizar aquello que se proponía.

La Restauración Católica promovida por León XIII fue asumida por Morgades como una empresa de ámbito regional que debía llevar a la unión de los católicos catalanes y de sus señas de identidad. Por ello se embarcó en proyectos de profunda simbología política y social como la restauración de Santa Maria de Ripoll<sup>298</sup> o el Museo de Vic<sup>299</sup>.

---

<sup>295</sup> "Naixement i formació dels museus diocesans de Catalunya", en *Informatiu Museus*, tardor 1996, nº 32. BERLABÉ, C. "La fundació dels museus diocesans a Catalunya. El Museu Episcopal de Vic i el Museu Diocesà de Lleida", en *Seu Vella, Anuari d'Historia i cultura*, Associació Amics de la Seu Vella de Lleida, nº 3, 2001, pp. 465-487.

<sup>296</sup> FIGUEROLA, J. *El bisbe Morgades i la formació de l'Església catalana contemporània*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994. FIGUEROLA, J. "Regeneració religiosa i catalanisme: el cas del bisbe Morgades", en *L'Avenç*, nº 177, gener 1994, pp. 18-25.

<sup>297</sup> Morgades no sólo tuvo que emplearse en su propia diócesis si no que buscó hacerse cargo de la administración apostólica de la diócesis de Solsona (suprimida desde el concordato de 1851) como primer paso para la restitución definitiva de la sede, que gracias a su gestión se consiguió el 10 de abril de 1895. FIGUEROLA, J. *El bisbe Morgades...*, Op. Cit., pp.347-391.

<sup>298</sup> Igual que en el caso de Payá y Rico, la protección a los monumentos históricos fue una constante en la acción de los obispos que veían en ellos, no sólo un símbolo de la restauración física del pasado histórico, sino la restauración simbólica de la Iglesia. La obra de Ripoll fue como haber devuelto a Cataluña "sa casa pairal i fer reviure son esperit", según palabras de Morgades. BONET I BALTÀ, J., MANENT, A. y MARTÍ, C.

El museo nacía tras una estela de iniciativas expositivas que se venían desarrollando desde los años 60<sup>300</sup>. La activa clase intelectual de Vic y el Ayuntamiento, comenzaron con el planteamiento de una exposición retrospectiva de carácter artístico en 1868<sup>301</sup>, al estilo de la celebrada un año antes en Barcelona, que sería el primer paso para el establecimiento de un Museo. La campaña a favor de la difusión de la exposición y la voluntad de la Iglesia vigatana de colaborar, convirtieron la idea en un éxito de público, a pesar de los acontecimientos revolucionarios de septiembre que obligaron al aplazamiento de la inauguración. Finalizada la exposición, se organizó una Junta con los miembros de la comisión que la habían organizado, para que se pusieran manos a la obra con el museo prometido. Pero, en este caso, el proyecto no tuvo éxito. Lo más parecido que existió como museo hasta la formación del Episcopal, fue la colección expuesta en el Círculo Literario de Vic, desde 1877, que verá aumentados sus fondos con el descubrimiento de los restos del templo romano en 1882. La importancia del hecho derivó en la organización de una Sociedad Arqueológica cuyo presidente fue el canónigo Jaume Collell, dedicado a su estudio y a la formación de un museo arqueológico.

Por entonces el obispo Morgades había llegado a la ciudad para regir los destinos de la diócesis y se encontraba al tanto de los intereses histórico-arqueológicos del canónigo Collell. Los suyos propios se dejaron entrever con la participación en la Exposición Universal de Barcelona de 1888, al ser el obispado que colaboró con el envío de un mayor número de piezas. Un año después anunciaba la formación de un Museo Diocesano en Vic.

Probablemente el protagonismo en la creación del museo no corresponde el obispo Morgades sino al propio canónigo Collell, que fue el que, desde el principio, le propuso la idea de creación de un centro donde recoger las obras de arte dispersas por la diócesis para su conservación antes de su desaparición definitiva<sup>302</sup>. El obispo se declaró

---

“Contribució de l'Església a la conformació de la nacionalitat catalana als segles XIX i XX”, en *Qüestions de vida cristiana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, nº 109, 1981, p. 39.

<sup>299</sup> ROVIRA I PORT, J. y CASANOVAS I ROMEU, A. “1891-1991 Cent anys del museu episcopal de Vic”, en *Revista de Catalunya*, nº 56, octubre 1991, pp. 79-100. GROS I PUJOL, M. S. “El museu episcopal de Vic”, en *Museus Diocesans de Catalunya*, ponencias de las Jornades sobre els Museus Diocesans de Catalunya (21-22 setembre 1996), Solsona, 1997, pp. 29-35.

<sup>300</sup> ORDEIG I MATA, R. “Museus, col·leccions i exposicions en el Vic del segle XIX”, en *Ausa*, XIV, nº 127, 1991, pp. 325-356.

<sup>301</sup> “... voces patrióticas se han levantado, pidiendo la salvación de la rica herencia que nuestros abuelos nos legaron, y las ilustradas corporaciones y las personas amantes de la antigüedad han dedicado sus fuerzas á la nueva tarea de difundir en España los estudios arqueológicos desatendidos hasta el presente...”, *Catálogo de la Exposición Arqueológico-artística celebrada en la ciudad de Vich*, Impr. De Ramon Anglada, Vich, 1868, p. 3.

<sup>302</sup> En un artículo publicado con motivo del centenario del obispo Morgades, el propio Collell apuntaba cómo, a la llegada del nuevo obispo, había sido él mismo el que le había sugerido la restauración de Ripoll y la creación del primer museo diocesano de España. La respuesta del obispo fue “*Ben lluny estich de pensar en tals projectes. Ripoll es un cadáver que cada any quan hi passo, tot anant a pendre les aygues de Ribes, el trobo mes esfondrat, y no veig posible resucitarlo; y respecte de un Museo, es aquest un ram a que may m'hi he dedicat, y en materies de arqueologia n'estich del tot dejú. Aixís es que eixos dos seus somnis els haurém de deixar per un altre*”. “Confidencias”, en *Gazeta de Vich*, suplement al nº 3161, 9 d'octubre de 1926, p. 3.

incapacitado para una labor de este tipo, en la que no tenía experiencia, lo cual no evitó que, en julio de 1889, hiciese público su deseo de fundar el museo episcopal con la ayuda del canónigo, en una circular en la que el espíritu regionalista quedaba claramente identificado con el futuro proyecto. El 7 de Julio de 1891 inauguró el Museo Episcopal de su diócesis con una vocación de hacer frente al coleccionismo descontrolado, a las incautaciones y a los abandonos. A nadie se le escapaba que los ecos del éxito alcanzado en la Exposición Universal de Barcelona de 1888<sup>303</sup> habían contribuido a empujar el proyecto, no sólo hacia la creación de una institución con vocación docente, sino, y sobre todo, a la formación de un museo que debía representar a Cataluña y ser un signo de su identidad cultural (Ver Figura 2).

El obispo Messeguer, titular de la diócesis de **Lleida** desde 1890, conoció personalmente a su colega Morgades<sup>304</sup> y lo tuvo como modelo en su idea de formar un museo diocesano, si bien el estilo de éste resultó ser completamente diferente. Tal y como se puede comprobar en sendos discursos de inauguración, Morgades reconocía que “... *no ha sido principalmente la curiosidad del coleccionista, ni el entusiasmo por el arte lo que me decidió á formar este Museo Diocesano, compuesto en su mayor parte de objetos arrinconados del Obispado, sinó el amor á la Iglesia, en la cual pienso y á la cual amo aún durmiendo...*”<sup>305</sup>, mientras Messeguer evocaba su intención de que sirvieran como complemento de la Cátedra de Arqueología Sagrada<sup>306</sup>. Su participación general en la diócesis y particular en el museo nos recuerda más las actitudes de los obispos gallegos que plantearon las empresas culturales sin un fin directamente estratégico que sobrepasase los límites de la política vaticana. Tal vez esta actitud esté en estrecha relación con su formación ideológica y espiritual bajo la protección del cardenal Benito Sanz y Forés<sup>307</sup>, de quien fue Secretario de Cámara durante 14 años y lo siguió por las diócesis de Oviedo y Valladolid. Con él descubrió el poder de las peregrinaciones y las

<sup>303</sup> FIGUEROLA, J. *El bisbe Morgades...*, Op. Cit., pp. 330-335.

<sup>304</sup> Además de conocidos y amigos, el tío de Josep Messeguer, el Dr. Costa i Borràs, a la sazón obispo de Barcelona, había sido mentor y preparador de Morgades durante su estancia en el seminario.

<sup>305</sup> “Inauguración del Museo Arqueológico Artístico Episcopal”, *B. O. E. O. V.*, año 37, nº 1033, miércoles 15 de julio 1891, p. 325 (palabras recogidas en la primera página del Album del Museo del discurso pronunciado en la inauguración del mismo el 7 de julio).

<sup>306</sup> “*Deseando fomentar la instrucción de los alumnos del Seminario Conciliar Diocesano, he determinado ampliar la enseñanza que se da en la clase de Arqueología Cristiana, estableciendo un Museo Católico, donde pienso reunir los objetos artísticos que pueda haber, practicando cuantas diligencias estén a mi alcance a fin de que los alumnos aprendan a distinguir el carácter especial de las obras destinadas a la Religión Católica por las bellas artes*”, palabras del obispo Messeguer i Costa, obispo de Lleida el 6 de marzo 1893. FUSTÉ VILA, Mn. J. *El Museu Arqueològic de la Diòcesi de Lleida. Història, organització i importància del mateix*, Lleida, Impr. Mariana, 1924, p. 5.

<sup>307</sup> Natural de Gandía (Valencia), destacó en el seminario como un gran orador. Fue preconizado obispo de Oviedo en 1868 donde se dedicó a la construcción de la basílica de Covadonga. En 1882 fue trasladado al obispado de Valladolid y siete años después al de Sevilla. VIÑAYO, Pbo. A. *El Seminario de Oviedo. Apuntes para el primer siglo de su vida (1851-1954)*, Oviedo, 1955, pp. 161-162.



publicitó en el *Boletín del Arzobispado de Santiago* bajo el título *El Ángel Peregrino*<sup>308</sup> con un relato sobre su viaje a Santiago en el año jubilar de 1875. Pero tampoco necesitaba alejarse mucho para conocerlas, ya que entonces el obispo de Oviedo iniciaba la construcción de una basílica en otro santuario tradicional de peregrinación: Covadonga.

Desde su llegada a la diócesis de Lleida comienza un programa de actividades centradas en dos aspectos: la enseñanza y el patrimonio. En el campo educativo puso su empeño en la modificación de los estudios eclesiásticos y en la construcción de un nuevo Seminario (1893) que mejorara las condiciones mínimas para el estudio de los seminaristas. En lo que a patrimonio artístico se refiere, su interés por la recuperación y conservación de los objetos históricos y artísticos diseminados por la diócesis respondía a algo más que un ideal político<sup>309</sup>. De hecho pareció tener claro desde un principio que montaría un Museo Católico, aunque para ello ni siquiera hubiera dispuesto de un local concreto del edificio, ni de una junta de gobierno, tampoco tuviera claro con qué objetos contaría (pues la colección se fue formando tras el anuncio de su creación), ni contase con destacados colaboradores (como sí había sucedido en Vic con Collell y Gudiol). Junto con la obra del museo, el patrimonio construido también fue una preocupación para el obispo que se dedicó, al igual que sus colegas, a la restauración arquitectónica en la iglesia románica de San Martí o en la antigua iglesia de franciscanos de Lleida.

En 1894 un nuevo edificio estaba en condiciones de albergar el Seminario y el museo, que fue ubicado en la Biblioteca<sup>310</sup>. La improvisación del local comenzó a verse desbordado ante la llegada de piezas de todos los rincones del obispado, por lo que hubo de ser trasladado al lateral Norte de la planta baja, donde iba creciendo cada día. Posiblemente otra de las razones que impulsó al obispo a emprender una propuesta de este tipo fue la voluntad de que las piezas no salieran de la diócesis, bien por ventas ilegales, robos o traslados, como los que Morgades hizo desde algunas de sus parroquias al museo ya instalado en Vic. Es posible que para “compensar” dichas pérdidas el obispo de Vic decidiera el depósito en el Museo de Lleida de una colección de piezas

<sup>308</sup> MESSEGUER I COSTA, J. “El Ángel peregrino. Recuerdo de un viaje á Santiago en el presente año santo de 1875”, *B. O. A. S.*, año XIV, nº 488, 11 octubre 1875, pp. 320-4, nº 489, 28 octubre 1875, pp. 325-331 y nº 440, 4 noviembre 1875, pp. 333-338. Siendo canónigo de la catedral de Oviedo realiza la peregrinación a Santiago en el mismo año de entrada de Payá y Rico en la diócesis. Creemos que en un tono algo exagerado (califica a Compostela como “*la nueva Jerusalén*”), alaba las grandezas de la peregrinación y de los rituales del año santo, que no debieron ser de tanta envergadura en un momento en el que la oleada de peregrinos estaba muy lejos de las épocas de esplendor, y la existencia real de los restos apostólicos todavía formaban parte de la leyenda. “*Estamos en el siglo de las peregrinaciones. Cada vez que el catolicismo demuestra su fuerza vital en alguna de estas manifestaciones solemnes de piedad, se riñe batalla decisiva contra las potestades infernales. Peregrinos a Santiago! Bendigo á Dios que os ha sugerido la idea del viaje santo y me ha permitido contemplar el espectáculo que habeis ofrecido*”.

<sup>309</sup> BERLABÉ JOVÉ, C. “El museo diocesà de Lleida: una història retrospectiva”, en *Urtx*, Revista cultural de l’Urgell, nº 8, 1995, pp. 95-100. PUIG I SANCHIS, I. “El museu diocesà de Lleida”, en *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg Exposició Pulcra*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993, pp. 23-9.

<sup>310</sup> “Inauguración del nuevo Seminario”, en *B. O. E. D. L.*, vol. IV, nº 24, 7 noviembre 1894, p. 435.

procedentes de la restaurada iglesia de Ripoll, en 1896, o el regalo de una colección de 128 monedas, en 1898.

Los tentáculos del obispo Morgades llegaron a todos los lugares de la administración diocesana que fueron necesarios para su afianzamiento en la sede de Vic. Suprimida la de **Solsona** por el Concordato de 1851 y regida de un modo escandalosamente nefasto por el Vicario Capitular, Morgades consiguió la administración apostólica de Solsona en 1891 con un triple propósito: llegar a restablecer la sede, convertirse en el protagonista de este hecho y controlar por un período concreto uno de los territorios eclesiásticos más amplios de Cataluña<sup>311</sup>.

Como administrador de esta diócesis siguió su política de atención al patrimonio religioso disponiendo su deseo de crear un nuevo museo en esta diócesis, en junio de 1891, “a semejanza del que hemos formado en Vich”<sup>312</sup>. Su calidad de administrador le facilitó el acceso a obras de arte que trasladó a Vic, mientras el Museo de Solsona no estuviera listo. Tal y como había expuesto, cuando en Solsona hubiera una cantidad suficiente de piezas que conformaran el museo, él procedería a la devolución de las que se había llevado, hecho que no ocurrió ni cuando el nuevo administrador apostólico, Ramon Riu i Cabanes, inauguró el nuevo Museo Diocesano de Solsona en el Seminario, junto con la cátedra de Arqueología Sagrada, en 1896<sup>313</sup>. Socio correspondiente de la Academia de la Historia, el obispo Riu i Cabanes, buscó para Solsona un museo religioso que conservara los restos dispersos por la diócesis, intentando recuperar lo que había salido de la misma hacia Vic. Sus objetivos fueron básicamente patrimoniales y educativos, como lo demuestra la compra que hizo de la colección del Museo Riba de Cardona con su dinero ante la amenaza de su desaparición<sup>314</sup>.

Aunque la inauguración definitiva del Museo Diocesano de **Tarragona** no se produce hasta 1914, se puede rastrear una historia previa que arranca a mediados del siglo anterior cuando el arzobispo Fleix i Solans había ordenado, en 1869, la reunión de los objetos y restos histórico-artísticos desperdigados por la catedral en la Capilla de Santa Tecla la Vieja (Ver Figura 3). Este hecho quedó como una iniciativa aislada que poco debió tener que ver con los intentos, a principios de siglo, de crear un museo en el

<sup>311</sup> FIGUEROLA, J. *El bisbe Morgades...*, Op. Cit., pp. 347-391.

<sup>312</sup> SERRA I VILARÓ, J. *Musaeum Archaeologicum Dioecesanum*, Solsona, 1920, pp. 3-4.

<sup>313</sup> CALDERER I SERRA, J. “El museu diocesà i comarcal de Solsona”, en *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 1993, pp. 8-10. El excesivo celo del obispo vigatano aseguró la permanencia del museo con la elaboración de sus estatutos en 1898 en cuyo art. 8 disponía que “en ningún caso y por ningún concepto ni motivo será permitida la sustracción ni enajenación definitiva ni temporal de ninguno de los objetos instalados en el MUSEO; no pudiendo por consiguiente figurar nunca en exposición alguna sea el que fuere su carácter. (...) Tampoco será permitido sacar fotografías, copias, ni reproducciones de las salas ú objetos del MUSEO sin el expreso beneplácito del Sr. Presidente de la Junta de Gobierno...”, *Estatutos del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, Impr. de Ramón Anglada y Pujals, Vich, 1898.

<sup>314</sup> “Crónica diocesana. El Museo Riba en el colegio de San Ramón”, en *B. O. E. O. S.*, año XXXV, nº 2, 31 enero 1900, pp. 22-23.

Seminario de Tarragona con las obras antiguas en peligro de perderse que se localizasen en las iglesias de la diócesis. Establecidos los estudios de Arqueología Sagrada en dicha institución, en 1900 el arzobispo Tomás Costa i Fornaguera dispone la necesidad de completar la sección teórica con un museo de objetos artísticos religiosos<sup>315</sup>. Las circulares en relación con la prohibición de enajenar objetos artísticos así como los avisos sobre el cuidado de éstos y las medidas para su conservación se habían prodigado en el boletín eclesiástico del arzobispado desde hacía tiempo, volviendo a ser frecuentes en estos años, tal vez como una medida de atención y de incentivo para su entrega en el proyectado museo. El arzobispo inició una campaña en la que él mismo trataba de dar ejemplo, y así lo demostró al publicar que *“Para el Seminario Pontificio de Tarragona ha adquirido nuestro Excmo. Prelado algunos objetos pertenecientes al ramo de estatuaria y otros al de pintura. Los Rdos. Párrocos que se interesen en este sentido a favor del primer centro docente eclesiástico de Cataluña, prestarán un señalado favor a la Iglesia, que quiere se fomenten y amplien los estudios históricos con el apoyo de las artes y ciencias auxiliares de la Historia. (...) La Diócesis que está adornada con las perlas artísticas de Poblet y Santas Creus no dejará perder, con la ayuda de Dios, los restos de las artes sagradas que aun le quedan”*<sup>316</sup>.

Finalmente, durante la prelatura de don Antolín López Peláez (1913-1918) tuvo lugar la unión de ambos proyectos dando como resultado, en 1914, el definitivo Museo Diocesano en una sala de la zona sur del Claustro catedralicio. Allí, tras la restauración del local a cargo del arquitecto Sr. Salas, se acumularon los objetos dispersos entre el Seminario, la Catedral, el Palacio Episcopal, y la Capilla de Santa Tecla, además de objetos de algunas iglesias de la diócesis.

López Peláez (considerado en Tarragona como el continuador de la obra del obispo del siglo XVI, don Antonio Agustín) representaba esa clase de religiosos preocupados desde muy jóvenes por los estudios históricos y la defensa del arte<sup>317</sup> que fue plasmando a lo largo de su carrera en publicaciones, participaciones en congresos y exposiciones, institución de estudios artísticos y arqueológicos, etc. Habían pasado casi 25 años desde la formación del museo de Vic y las condiciones sociales y políticas ya no eran las mismas. Los objetivos estratégicos descubiertos en Morgades se habían diluido en la personalidad de otros obispos más interesados en la conservación del legado histórico desde las propias instituciones eclesiásticas, evitando así el ingreso de piezas en museos civiles o particulares a través de compras ilegales o robos. Peláez conocía bien el

<sup>315</sup> RICOMÁ VENDRELL, F. J. *Archidiócesis de Tarragona, un siglo de defensa del Patrimonio Artístico y Documental*, Tarragona, 1976, p. 13, Circular en la que se comunica que habiéndose creado la cátedra de Arqueología, es necesario formar un museo para ayuda de la asignatura, firmada el 20 de junio de 1900 y publicada dos días después en el Boletín Oficial Eclesiástico de Tarragona.

<sup>316</sup> RICOMÁ VENDRELL, F. J. *Archidiócesis de Tarragona...*, Op. Cit., p. 14. Aviso 15 de agosto de 1900.

<sup>317</sup> Ver la semblanza que de él se hace en el capítulo dedicado a la Arqueología Cristiana y sus manuales.

tema y contaba con una base para cumplir su deseo en los objetos acumulados en las dos tentativas anteriores.

En noviembre de 1914 el obispo establece una Junta pericial para el inaugurado Museo Diocesano de Arqueología y Arte y coloca bajo la dirección del centro a don Jaime Bofarull. El éxito de la propuesta obtiene pronto el reconocimiento de los círculos científicos al concederle *l'Institut d'Estudis Catalans* el premio de museos en abril de 1918<sup>318</sup>. La filosofía con la que el obispo había establecido el museo daba un giro hasta ahora casi imperceptible hacia un concepto de la conservación patrimonial no tenida en cuenta hasta entonces. La máxima defendida por López Peláez era la de la conservación de los objetos *"in situ"*. Según su discurso, los objetos sólo debían mostrarse en los lugares para los que habían sido contruidos<sup>319</sup>, estableciendo como mal menor, en los casos en que no fuera posible, el traslado al museo. La crítica de la que habían sido objeto algunos obispos de la centuria anterior se centraba precisamente en este punto. En su afán por frenar la rápida desaparición del patrimonio artístico de la Iglesia y por engrosar sus inaugurados museos, los obispos habían iniciado una campaña agresiva de recogida de piezas sin detenerse a planificar una política de conservación que posibilitara el mantenimiento de éstas en sus lugares de origen. Posiblemente tampoco López Peláez alcanzó la capacidad económica y de gestión suficiente como para poner en marcha algo así, pero reconoció en su discurso de inauguración que ésa era la base sobre la que se sustentaría el museo. En palabras del entonces director del Museo Provincial, don Ángel del Arco "... sobre este punto, el bondadoso Arzobispo ha procedido y procede con especial tacto y suma delicadeza. No quiere tomar nada ab irato: no quiere despojar a ningún templo de sus joyas en uso; no quiere herir en lo más mínimo los sentimientos religiosos ni las venerandas tradiciones de los pueblos, haciendo peticiones que pugnen con la propiedad de Cofradías, o retirando, con destino al Museo, objetos que sirvan para el culto"<sup>320</sup>.

Curiosamente, **Barcelona** tampoco contó desde el principio con un Museo Diocesano. A pesar del gran movimiento de coleccionismo particular que presentaba a finales del siglo XIX y de poseer una cátedra de Arqueología Cristiana desde 1890, éste no se inauguró hasta el 22 de octubre de 1916. El impulso definitivo para un proyecto que, a todas luces era necesario en el obispado barcelonés, vino de la mano del I Congreso de Arte Cristiano, celebrado en la ciudad condal en 1913, y su exposición de cruces de

<sup>318</sup> RICOMÁ VENDRELL, F. J. *Archidiócesis de Tarragona...*, Op. Cit., pp. 15-17.

<sup>319</sup> "El culto de Dios es antes que el culto del arte" LÓPEZ PELÁEZ, A. "Discurso de la inauguración del de Tarragona por el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo Dr. D. Antolín López Peláez", en *Boletín Arqueológico de Tarragona*, época II, nº 12, mayo-agosto 1916, p.46. El discurso de 1914 pronunciado en la inauguración del museo fue publicado por partes en el boletín, desde enero de 1915 hasta septiembre de 1918.

<sup>320</sup> ARCO, A. del. "Memoria descriptiva de Museo Diocesano", en *Boletín Arqueológico de Tarragona*, época II, nº 7, enero-febrero 1915, pp. 7-8.

término catalanas (cuyo estudio fue encargado por *l'Institut d'Estudis Catalans* a Josep Gudiol). De las conclusiones salidas del congreso obtuvo un peso importante el apoyo que se solicitaba a los obispos en lo que a la formación arqueológica de los seminaristas se refería, para lo cual era un elemento imprescindible la creación de colecciones artísticas que educasen el gusto estético de los futuros sacerdotes. La idea comenzó ahí<sup>321</sup>, se nutrió de la actividad divulgadora del canónigo Josep Gudiol i Cunill<sup>322</sup> en el museo de Vic y continuó con la circular del obispo don Enrique Reig i Casanova, el 15 de diciembre de 1915, invitando a las iglesias de la diócesis a enviar obras de arte al futuro museo, después de que se publicara la Circular de la Nunciatura apostólica de 21 de junio de 1914 a los obispos y arzobispos españoles para la conservación del patrimonio artístico.

El concepto de museo diocesano había cambiado sustancialmente desde el siglo XIX. Ahora, el motivo que justificaba la creación de un centro así no era sólo la salvación del patrimonio y la formación del clero. Comenzaba a quedar atrás la noción de museo-almacén en el que la acumulación de los objetos era una constante, para dar paso a un centro en el que el arte y la arqueología explicaban una historia. En el caso de Barcelona, el Sr. Trens (conservador del museo) quiso que las piezas siguiesen una organización histórica cuyo eje central fuese la liturgia del Altar. Se introducía un cambio en la evolución de la museología religiosa: la aglomeración de objetos ordenados tipológicamente se convertía en discurso didáctico.

El museo diocesano de Barcelona (ver Figura 4), como el resto de los que le precedieron, se instaló en la planta baja del Seminario. Parece que, a pesar de su deseo de no convertirse en un almacén, la falta de medios económicos y de nuevos espacios hacia donde crecer, convirtieron el museo en una acumulación de piezas algunos años después<sup>323</sup>.

El movimiento iniciado tempranamente en Cataluña pronto va a tener seguidores en varios, aunque no abundantes, puntos del resto del país, que ven cómo el patrimonio eclesiástico desaparece vertiginosamente a causa del abandono, los robos, las compras y ventas ilegales, y la despreocupación. Así, por esos años (1880), tiene lugar la inauguración del Museo Arqueológico Diocesano de Ciudadela (Menorca) gracias a la iniciativa del obispo Mercader i Arroyo. Un ejemplo más cercano a Galicia lo encontramos

---

<sup>321</sup> El entonces arzobispo don Juan José Laguarda exponía en su discurso de clausura del congreso su intención "... de formar en el Seminario, a lo menos, un esbozo de museo arqueológico". TRENS, M. "Memoria del Rdo. Lic. D. Manuel Trens, conservador del Museo Arqueológico Diocesano", en *Acto inaugural y catálogo de los objetos del Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona*, Impr. de E. Subirana, Barcelona, 1916, p.10.

<sup>322</sup> BARRAL I ALTET, X. "Els eclesiàstics arqueòlegs a Catalunya", en *Thesaurus, L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, s/p.

<sup>323</sup> "Las riquezas del Museo Diocesano y la Exposición", en *Diario Oficial de la Exposición Intemacional de Barcelona*, tomo I, nº 3, 5 mayo 1929, p. 37. En una carta enviada por un lector se dice del museo que "la instalación es deficientísima, pues los objetos están amontonados en una sala de insuficiente capacidad".

en Astorga, donde una circular del obispo con fecha 10 de octubre de 1889 anunciaba la formación de un Museo Arqueológico Cristiano en el que “(...) *deberán ser reunidos y custodiados todos aquellos objetos de arte ó curiosos que vayan recogién dose, especialmente dentro de la Diócesis (...)*”<sup>324</sup>.

No sólo se tiene en cuenta, en estos primeros momentos, el acto en sí de recolección y salvaguarda, sino que aparecen ya los primeros intentos de documentación de las piezas, aunque todavía sea un planteamiento de tipo teórico que raramente se llevó a la práctica. Así, en la circular de Astorga se especifica claramente que “*cuando traten de enviar objetos para el Museo, bien sean de las iglesias, bien de los fieles, expresarán con exactitud el lugar de su procedencia, la propiedad ó cesión del remitente y los datos ó noticias históricas de los mismos, á fin de que puedan clasificarse debidamente*”. Esta intención inicial, en raros casos fue llevada a la realidad, y los primeros museos eclesíásticos se convirtieron en almacenes en los que se custodiaban diferentes piezas procedentes de la diócesis todavía sin una organización sistemática, debido, en parte, a la multitud de obras y falta de documentación y, en parte, a la inexperiencia en las ciencias históricas en estos campos.

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN EN GALICIA

En lo que respecta a Galicia, la precocidad de los primeros proyectos de fundación de un Museo del Seminario en Santiago de Compostela en 1883, sorprende, y, a la vez, sitúa la actividad al mismo nivel de lo que entonces estaba surgiendo en el país. Antes de los años 80, en Cataluña se habían dado pequeños pasos en torno a los museos diocesanos, animados por las exposiciones retrospectivas de arte. No obstante, no fue hasta mediados de los 80 y los 90 cuando las ideas se convirtieron en realidad. Santiago de Compostela muestra, sin embargo, un impulso importante e innovador algunos años antes, coincidiendo con otros proyectos de tipo civil como el Museo Arqueológico de la Sociedad Económica de Amigos del País de esa ciudad (1884).

Por R. O. de 10 de abril de 1866 se había autorizado a los prelad os de las diócesis españolas a tomar las medidas necesarias para que, en sus respectivas jurisdicciones, no se dispusiera de los objetos artísticos o arqueológicos que existiesen o fueran descubiertos en las iglesias y sus dependencias sin previo conocimiento de la Academia de Bellas Artes y la Comisión Provincial de Monumentos correspondiente<sup>325</sup>, lo que nos pone en la pista de hasta dónde llegaba el control estatal en material patrimonial y la situación de las diócesis sometidas a las determinaciones de los organismos institucionales creados a tal efecto. Sin embargo, la preocupación de la Iglesia por sus

<sup>324</sup> Ver “Los Museos de las Diócesis”, en *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 42, 3 noviembre 1889, p. 305.

<sup>325</sup> B. O. E. A. S., año V, nº 149, jueves 10 mayo 1866, pp. 194-5.

posesiones en el campo artístico ya había comenzado algunos años antes con la publicación de órdenes para la formación de inventarios de las alhajas, ornamentos y libros parroquiales en todas las iglesias, como ocurrió en la diócesis compostelana en 1860<sup>326</sup>, o la llamada a la vigilancia especial de los objetos de valor en las parroquias.

Por su parte, en estos años, la Iglesia comenzaba a embarcarse en la complicada tarea de conocer y controlar lo que había quedado de sus propiedades artísticas o con valor histórico destacado. Para ello, la diócesis compostelana recurrió, de nuevo, en julio de 1889 a la recomendación de la formación de inventarios (punto en el que se había insistido en el Congreso Católico Nacional del mes de abril). Expresamente se dice: “... y dispone que en ellos se asiente cuanto á las iglesias pertenezca, por el orden siguiente: 1º Altares e imágenes. 2º Vasos sagrados, alhajas y objetos metálicos destinados al culto, como cruces, candeleros, etc. 3º Ornamentos sagrados y demás ropas, como son manteles, cortinas, etc. 4º Muebles de la iglesia, por ejemplo, armarios, bancos, etc. y 5º Archivo parroquial, especificando los libros y legajos.”<sup>327</sup>. Se trataba de avanzar en un camino en el que el primer paso era el conocimiento de lo que todavía se conservaba para, a partir de ahí, estudiar el modo de salvaguardarlo, bien dictando medidas protectoras, bien planteando proyectos de creación de museos diocesanos. Estas inquietudes son generales en todas las diócesis del país aunque sus esfuerzos, medios y resultados, variarán de un lugar a otro.

En la línea de lo que ocurría en Cataluña, el cardenal Payá y Rico comenzó, en 1883, las gestiones para la creación de dicha institución a raíz del descubrimiento de la cruz parroquial de Loimil del siglo XIII, que pasaría a ser su primera obra<sup>328</sup>. Este nuevo museo (que se esperaba fuera el primero de estas características en España) reuniría exclusivamente obras de arte cristiano y religioso para servir de complemento al curso de Arqueología Sagrada<sup>329</sup> para los sacerdotes que en el futuro debían hacerse cargo de las diferentes parroquias de la diócesis “(...) á fin de que nuestros curas párrocos respeten y restauren con inteligencia los monumentos confiados á su celo; ayuden a descubrir las antigüedades que abundan en lugares y villas, y se hagan amar cada vez más por la ilustración y el patriotismo de sus estudios y obras”<sup>330</sup>. Completando la función educadora, se insiste en la importante labor conservadora del proyecto y recuperadora de todos

<sup>326</sup> Por O. de 13 de abril de 1860 el Arzobispo de Santiago de Compostela ordena la redacción de dichos inventarios. Esta orden se vuelve a repetir el 16 de Septiembre de 1862.

<sup>327</sup> B. O. A. S., año XXVIII, nº 1182, 1 julio 1889, pp. 306-7.

<sup>328</sup> Ver “Miscelánea”, en *Galicia Diplomática*, tomo II, nº 21, 2 de diciembre 1883, p. 164. Esta cruz finalmente acabó en el Museo de la Sociedad Económica de Santiago, hasta el 4 de noviembre de 1896 en que el párroco de Loimil solicitó su devolución a su Director. A. R. S. E. A. P. S., Caja 97, Sig. 648/10.

<sup>329</sup> A partir de 1887 es titular de esta materia el insigne historiador gallego D. Antonio López Ferreiro que había colaborado activamente en la formación del Museo Arqueológico de la Sociedad Económica. SERRANO TÉLLEZ, N. “La creación de los Museos...”, Op. Cit., p. 245.

<sup>330</sup> Ver “Los museos de Antigüedades en Santiago”, en *Galicia Diplomática*, tomo II, nº 22, 8 de diciembre 1883, p. 166.

aquellos elementos artísticos arrinconados hasta ese momento en las sacristías y los templos.

La iniciativa fue apoyada desde el principio por la revista *Galicia Diplomática* y, personalmente, por su director Bernardo Barreiro. También lo fue la propuesta de 1889 de dotar a cada una de las restantes diócesis gallegas de un museo propio. Esta idea, proviene, sin duda, de las conclusiones extraídas del Congreso Católico Nacional celebrado de Madrid en ese año. La revista *Galicia Diplomática* se hizo eco del Congreso y publicó artículos relativos a las conclusiones obtenidas de él. En concreto, afirmaba sobre los museos eclesiásticos que su creación “... sería poderoso elemento de ilustración del clero y de cultura popular; fomentaría la afición á los estudios é investigaciones histórico-artísticas; y avivaría el sentimiento del arte en todas las clases sociales, difundiendo el amor á la belleza artística contenida en las obras producidas por el arte cristiano; todo ello con gran beneficio de las costumbres y aumento de la piedad”<sup>331</sup>.

Las ideas traídas desde el Congreso de Madrid a Santiago impregnaron la conciencia de miembros de la Iglesia compostelana y de importantes personalidades de los círculos culturales de la ciudad, como don Bernardo Barreiro y don José Villamil y Castro (que actuó como comisionado de la Sección de Asuntos Artísticos Religiosos). Este apoyo se hizo público en la carta enviada a *Galicia Diplomática* por éste último tras observar el fracaso en que se había convertido el proyecto de creación de un Museo Arqueológico Central en Santiago, para el que se cedería su propia colección, la del Museo de la Sociedad Económica de Santiago, piezas del Cabildo de la Catedral y donaciones particulares. En vista de que ese museo civil no llegaría a realizarse nunca, por causas financieras y burocráticas, Villamil parece centrar sus esfuerzos en el Arqueológico del Seminario al decir:

*“Ya en el Congreso Católico, reunido en el pasado paño, abogué hasta donde mis fuerzas alcanzaron a favor de la creación de museos eclesiásticos de antigüedades. Oí entonces con inefables satisfacción las noticias que el señor Obispo de Vich me dio sobre el que ya había él creado. Y ahora no ha sido menor el placer que he recibido al ver que el Ilustrísimo Prelado de Astorga procedía á la creación de otro en la capital de su diócesis.*

*La creación, pues, de museos arqueológicos por los prelados ha pasado ya de la categoría de proyecto para entrar en la de hechos realizados”*<sup>332</sup>.

Si en su escrito defiende férreamente la creación del Museo del Seminario, varía su postura en lo que respecta al resto de museos diocesanos que podrían abrirse en cada una de las cuatro restantes diócesis gallegas, de modo que “... en ninguna de estas

<sup>331</sup> Ver “El Congreso Católico reunido en Madrid y Galicia Diplomática en la Sección 5ª”, en *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 18, 5 mayo 1889, p.140.

<sup>332</sup> VILLAMIL Y CASTRO, J. “Museo Arqueológico”, en *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 42, 3 noviembre 1889, p. 306.



---

*poblaciones podría reunirse caudal de objetos ni para un mal gabinete, incapaz de estudio comparativo y no susceptible de metódica y científica catalogación.*

*Desparramados en cinco poblaciones los restos, no muy copiosos, de las antigüedades gallegas, su estudio sería dificultosísimo, mediante la comparación de objetos y, á parte de esto, dispendioso, largo y molesto, pocos le acometerían".* La apuesta por un museo centralizador en Santiago de todas las riquezas artísticas e históricas de la Iglesia gallega parece clara, además de proponerse como más efectiva y rentable en el campo académico y económico.

Se interrelacionan, pues, en estos años, los proyectos de carácter civil y los eclesiásticos con mayor o menor fortuna, pero con una idea fundamental como es la de crear una base sólida de desarrollo museal y la formación de una red de museos que, finalmente, no llegó a buen puerto. El Museo, de carácter civil, de la Sociedad Económica, fue el único que se mantuvo en activo hasta la creación de los museos provinciales y de nuevas colecciones en centros eclesiásticos, ya en el siglo XX, como el Museo Diocesano de Lugo en 1917, el pequeño museo de los Escolapios de los años 20 en Celanova y el Museo de la Catedral de Santiago en 1930.

---

#### **4.1.5.- CONGRESOS Y EXPOSICIONES Y EN EL CAMBIO DE SIGLO: EL CONGRESO CATÓLICO NACIONAL DE MADRID (1898) Y EL CONGRESO EUCARÍSTICO DE LUGO (1896).**

*“... el estudio del arte no es ya sólo un pasatiempo agradable, es además un sentimiento religioso que eleva hasta Dios y proclama su bondad”.*

Eugenio Marquina Álvarez, 1904

Antes de comenzar este capítulo, es necesaria la justificación del mismo dentro del discurso que hemos planteado en este trabajo, puesto que, a primera vista, podría no demostrar la implicación que queremos hacer notar. Tal y como intentaremos demostrar en las próximas páginas, la celebración de congresos católicos a nivel nacional e internacional entre la década de 1880 y los primeros años del siglo XX, intentó crear una vertiente social, además de dogmática, que buscaba acercarse a los católicos divididos. A ellos se unieron los congresos eucarísticos, cuyo fin último era la exaltación de la Eucaristía y la presencia en ella de Cristo. Evidentemente, estos eventos no tuvieron entre sus objetivos principales cuestiones directamente relacionadas con el arte y los museos, pero la introducción de materias de lo más variado en los congresos, también permitió la inclusión de temas de tanta actualidad como los estudios de Arqueología Cristiana, la educación artística en los seminarios, la conservación del patrimonio artístico de la Iglesia y la conveniencia de la formación de museos diocesanos y eucarísticos.

Desde luego, no todos los congresos trataron con la misma intensidad estos asuntos, de hecho encontramos algunos en los que prácticamente ni aparecen, pero sí es cierto que otros lo hacen con una atención que creemos merece ser registrada. La celebración paralela a los congresos de exposiciones de arte cristiano demuestra la importancia que entonces se imprimía a las formas artísticas del pasado y del presente como reflejo de la piedad y la devoción católica que debían ser admiradas. A pesar de los esfuerzos que se habían realizado para la formación de las Cátedras de Arqueología Cristiana y de los museos en los seminarios, todavía eran pocas las diócesis que contaban con un centro de esas características, por lo que las exposiciones se convirtieron, en muchos casos, en los únicos eventos capaces de sacar a la luz el notable patrimonio artístico desconocido.

No debemos olvidar tampoco que las mismas diócesis estuvieron presentes en las exposiciones celebradas por otros organismos no estrictamente católicos (a nivel nacional e internacional) pero que incluían muestras de arte antiguo. Estas exposiciones del

cambio de siglo también sirvieron como revulsivo que sensibilizó las conciencias de los más conservadores para servir de catapulta y muestra del arte de la Iglesia, que pasaba de las sacristías y los desvanes a las salas de exposiciones con dos ideas básicas: la generosidad de la Iglesia que no esconde su patrimonio sino que lo “cede” al estudio de los entendidos y al disfrute del pueblo a través de nuevos “escaparates”, y el uso de ese patrimonio desde el punto de vista educativo y evangelizador (no exclusivamente estético). Las diócesis acuden a las exposiciones con la esperanza de dar a conocer sus obras de arte y, en algún caso, con pretensiones de mostrar una superioridad no sólo de la riqueza patrimonial sino también de su influencia y poder, sobre todo aquéllas más destacadas dentro del panorama político finisecular.

### CONGRESOS EUCARÍSTICOS Y CATÓLICOS, ¿QUÉ SON?

Según el artículo 16 de los Estatutos del Comité Permanente de los Congresos Eucarísticos Internacionales, éstos “...son una manifestación solemne del mundo católico por la glorificación social de Nuestro Señor Jesucristo en la Eucaristía”<sup>333</sup>. Es decir, los Congresos Eucarísticos Internacionales, celebrados desde 1881, tenían la función básica de glorificar a Dios a través de la Eucaristía. Para ello, se organizaban tres secciones diferentes: una dedicada a las celebraciones litúrgicas, otra centrada en las sesiones de estudio en torno al lema del congreso y la tercera destinada a los actos de propaganda, en donde se incluían las exposiciones<sup>334</sup>. España fue protagonista de dos de estos congresos internacionales, el primero en Madrid en 1911 y el segundo en Barcelona en 1952. La implicación del propio papa León XIII en el avance de este tipo de organizaciones (que encajaban en su política general de regeneración católica) la descubrimos en su Carta Apostólica, redactada el 28 de noviembre de 1897, donde muestra todo su apoyo a los Congresos en la propagación de la devoción al Sacramento de la Eucaristía<sup>335</sup>.

Independientemente de la celebración de estas reuniones a nivel internacional, cada uno de los países se dedicó a la organización de Congresos Eucarísticos de similares características a nivel estatal. En España la decisión de comenzar este camino

<sup>333</sup> RODRIGO, R. “Congresos Eucarísticos Internacionales”, en *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, vol. I, Instituto Enrique Flórez, C. S. I. C., Madrid, 1972, p. 605. *Congresos Eucarísticos Internacionales. Características y desarrollo de los mismos*, Publicación oficial del Comité ejecutivo del XXXIII Congreso Eucarístico Internacional, Buenos Aires, 1933.

<sup>334</sup> A parte de las exposiciones y actos paralelos que se pudiesen organizar, destacamos algunos de estos Congresos dedicados íntegramente al tema artístico como el 13º celebrado en Angers en septiembre de 1900 cuyo lema fue *Culto, Obras Sociales y Arqueología*, o el 15º de Angulema en julio de 1904 sobre *La Ilustración de la Eucaristía en la historia y en el arte. Actas del XXII Congreso Eucarístico Internacional*, Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, Madrid, 1912, p. 129.

<sup>335</sup> “Carta apostólica sobre los Congresos y Asociaciones Eucarísticas”, en *B. E. O. T.*, año XXXIX, nº 1013, 1 marzo de 1898, pp. 67-70

se tomó en 1892<sup>336</sup> siendo inaugurado el primero al año siguiente en Valencia (Ver Apéndice documental 6).

Varios años antes de la celebración de estos congresos eucarísticos, en España habían nacido los Congresos Católicos Nacionales en un intento por unir al pueblo católico en un momento de rápido cambio social y división interna a raíz de las diferencias entre el catolicismo integrista y el basado en los principios del liberalismo, afectando gravemente a la Iglesia. Este movimiento, común a toda Europa, lo vemos prematuramente en Alemania, Bélgica, Francia o Italia, no apareciendo en España hasta 1889, con la celebración del primer Congreso Católico Nacional en Madrid. El tono y la finalidad de éstos responden a criterios y fines diferentes a los vistos anteriormente. El objetivo aquí era la recomposición de la unidad católica desde una vertiente más social y cercana, para lo cual se optó por tratar, en cada uno de los congresos, temáticas variadas de interés común aunque siempre fuera del ámbito político<sup>337</sup>. Entre estas cuestiones encontramos la problemática de la historia y el arte dentro de la Iglesia<sup>338</sup>.

#### LOS SEIS CONGRESOS CATÓLICOS NACIONALES (1889-1902)

Partiendo del fin con el que son definidos estos congresos en sus mismos reglamentos (*El objeto del Congreso es defender los intereses de la Religión, los derechos de la Iglesia y del Pontificado, difundir la educación é instrucción cristianas, promover las obras de caridad, y acordar los medios para la restauración moral de la sociedad*)<sup>339</sup> intentaremos abordar la cuestión de cómo se trató en ellos el tema histórico-patrimonial visto desde todos sus aspectos.

Seis fueron los congresos católicos celebrados en España entre 1889 y 1902<sup>340</sup>. En ellos, las cuestiones que centraban el interés, y en torno las cuales se celebraron sesiones de estudio, fueron la defensa de la independencia del Santo Pontífice y, sobre todo, el tema fundamental de la enseñanza, en la que la Iglesia reivindicaba el derecho absoluto a dedicarse tanto en centros públicos como privados, a la enseñanza de corte católica. El derecho de la Iglesia de encargarse de la educación implicaba también el control de los contenidos que debían ser impartidos y que tenían que estar

<sup>336</sup> RUIZ, F. J. "Congresos Eucarísticos Nacionales", en *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, vol. I, Instituto Enrique Flórez, C. S. I. C., Madrid, 1972, p. 606.

<sup>337</sup> SANZ DE DIEGO, R. "La vertiente social de los Congresos Católicos Españoles (1889-1902)", en *Revista de Fomento Social*, nº 126, abril-junio 1977, pp. 177-8.

<sup>338</sup> MARTÍ, C. "Congresos Católicos Nacionales", en *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, vol. I, Instituto Enrique Flórez, C. S. I. C., Madrid, 1972, pp. 604-5. OVIEDO ARCE, E. *Discurso inaugural del curso académico de 1891 a 1892...*, *Op. Cit.*, p. 52, nota 3, en su repaso por la situación de los estudios de arqueología cristiana don Eladio Oviedo resalta la dedicación de los Congresos Católicos de Francia a los puntos sobre arte y arqueología cristiana.

<sup>339</sup> Su Reglamento fue publicado en el *B. O. A. S.*, año XXVIII, nº 1167, de 30 Enero 1889, pp.35-46.

<sup>340</sup> I Congreso Católico Nacional, Madrid, 1889; II Congreso Católico Nacional, Zaragoza, 1890; III Congreso Católico Nacional, Sevilla, 1892; IV Congreso Católico Nacional, Tarragona, 1894; V Congreso Católico Nacional, Burgos, 1899; VI Congreso Católico Nacional, Santiago de Compostela, 1902.

inexcusablemente en consonancia con la ley cristiana y la moral. La importancia que este hecho alcanzó por entonces es una de las razones de que encontremos en los congresos múltiples lecciones, discursos y comunicaciones dedicadas a los estudios entre los que la historia antigua obtenía un papel relevante, pues la importancia de la investigación histórica y artística por entonces estaba de gran actualidad dentro de los seminarios como ciencia que demostraba y corroboraba las verdades contenidas en las Sagradas Escrituras.

Así, por ejemplo, no es extraño que nos encontremos con discursos como el del Arzobispo de Sevilla en el primer Congreso de 1889 sobre *La antigüedad del hombre y la prehistoria*, o el de don Vicente de la Fuente (catedrático de la Universidad Central y presidente de la Asociación Católica) sobre *La devoción á la Virgen Santísima y sus prerrogativas probadas por las obra de arte antiguo*. Aunque estos son algunos ejemplos, en relación con el tema concreto del arte y los museos diocesanos, dos fueron las citas en las que se trataron con mayor profundidad: durante el I y el III Congresos.

El día 24 de abril de 1889 tuvo lugar la inauguración en Madrid del I Congreso Católico Nacional al que acudieron representantes de casi todas las diócesis españolas y una buena representación de las gallegas. En él, los temas a tratar habían sido divididos en seis secciones de las cuales, la quinta estuvo dedicada a la Literatura, las Bellas Artes y la Prensa. En el reglamento del congreso se especificaron, en relación con esta sección, hasta 19 temas sobre los que debían versar los trabajos de los congresistas. En el caso de las bellas artes, el reglamento especificaba nueve temas a tratar, de los que seis se centraron en la música sacra y tres en las cuestiones del arte<sup>341</sup>.

Sin duda alguna, la ponencia más destacada en estos temas y que obtuvo una mayor difusión, gracias a la decisión del Congreso de publicarla en un librito de 40 páginas, fue la memoria presentada por don Liborio Acosta de la Torre (canónigo de la catedral matritense) dando respuesta al punto sexto de la sección de bellas artes<sup>342</sup>. En su tesis, el autor divide el discurso en tres partes en las que trata respectivamente sobre el estilo más conveniente para los edificios religiosos, la conveniencia de crear un museo de arte cristiano en cada diócesis y la conveniencia de formar una junta pericial-consultiva para informar sobre la construcción y reparación de templos y la enajenación de obras.

---

<sup>341</sup> Punto 4º Importancia suma del arte cristiano, y su poderosa influencia en las costumbres; y utilidad de crear en todos los Seminarios conciliares una cátedra de arqueología, como lo han hecho ya algunos Prelados. Punto 5º Medios para restaurar las pinturas; imágenes y demás objetos de culto, conforme á las reglas litúrgicas y á los modelos ejecutados bajo la inspiración cristiana. Punto 6º ¿Qué estilo arquitectónico es más conveniente para los edificios religiosos? Conveniencia de crear en la capital de cada diócesis, bajo la dirección del respectivo Ordinario un museo de arte cristiano y una Junta pericial de carácter consultivo, que informe acerca de la construcción y reparación de edificios religiosos, y también sobre la restauración, valor y enajenación de pinturas, alhajas y ornamentos de arte antiguo.

<sup>342</sup> ACOSTA DE LA TORRE, L. *Memoria sobre el estilo más conveniente para los edificios religiosos, sobre Museos diocesanos y sobre Juntas periciales consultivas respecto a la arquitectura, antigüedades y Bellas Artes Sagradas*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889.

De todo el conjunto, nuestro interés se centra en la idea defendida en la segunda parte, donde realiza un rápido repaso por el estado de la cuestión del arte cristiano a lo largo de la historia, ensalzando las épocas de gloria de la Iglesia y criticando el lamentable estado en que habían quedado los bienes artísticos de la misma debido a los acontecimientos nefastos del siglo XIX (guerras, desamortizaciones, incautaciones, abandonos, proliferación de coleccionistas y anticuarios...). Ante esta triste situación y como fórmula para salvar lo que todavía se conservaba, la mejor solución, desde el punto de vista del autor, era la formación de Museos de Arte Cristiano para los que tan solo se necesitaban cuatro cosas: una junta ejecutiva de personas peritas, un local para los objetos, personal que lo conserve y medios para ello<sup>343</sup>.

Las ideas generales obtenidas de este informe se resumen en varias conclusiones. La primera era la creación de museos bajo la dirección de personas entendidas en arte y arqueología. En el tema de la conservación se incidía en la elaboración de inventarios de todos los bienes, la recogida de noticias que puedan ayudar a su conocimiento, el envío al museo de aquellos objetos no dedicados al culto o que deben ser retirados del mismo, o la creación de catálogos ordenados de los materiales. El resto de las necesidades del museo, una vez creado, se esperaba que fueran cubiertas con la buena voluntad de la gente más que con medios específicos de la Iglesia. En este punto, las buenas intenciones del redactor sobrepasan la realidad de las cosas, ya que su opinión sobre el aumento de fondos gracias a donaciones particulares y el sostenimiento del museo a partir de gratificaciones y trabajo voluntario, resultan poco maduras e insostenibles. De todos modos, es de destacar el afán por poner en marcha la idea y el deseo de colaboración de todos los sectores de la población

El tema de los museos se convirtió, dentro del Congreso, en un lugar de encuentro de personalidades eclesiásticas y académicas de diferentes puntos de la geografía peninsular, y por tanto, en foro de debate y elemento de difusión de ideas. Así, se dan a conocer en el congreso las iniciativas museológicas que se habían llevado a cabo en Francia desde hacía años o la del obispo Josep Morgades i Gili en su Museo Episcopal de Vic, así como las intenciones de la diócesis de Astorga en ese sentido. No debemos olvidar la presencia en el Congreso de don José Villamil y Castro<sup>344</sup> que conocía las

---

<sup>343</sup> ACOSTA DE LA TORRE, L. *Memoria sobre el estilo más conveniente...*, Op. Cit., pp. 24-5. A su modo de ver, el local debía reunir las oportunas condiciones de luz, aire y desahogo para acomodar las piezas que debían ser solicitadas a párrocos, comunidades religiosas, rectores, amantes del arte y la religión y coleccionistas. Así se aumentaría la colección con "... todas aquellas cosas cuya necesidad no sea imprescindible en las iglesias y merezcan conservarse; con aquellas que la seguridad personal de los encargados de custodiarlas aconseje reemplazarlas por otras de menor aspecto, de más provecho y de menor exposición á robos sacrílegos; con aquellas que la conveniencia de las fábricas ó el bien de las iglesias indique permutar por efectos más útiles, y con aquellos que por estar rotas, sensiblemente deterioradas, incompletas ó arrinconadas, se hallan ocupando lugares que hacen falta, ó estorbando...".

<sup>344</sup> Don José Villamil y Castro había sido nombrado presidente de la comisión de la Sección Arqueológica del congreso, junto con don Juan Catalina (profesor de Arqueología de la Escuela Superior de Diplomática) y el

intenciones del arzobispo Payá y Rico de crear un Museo Diocesano en Santiago, y que había participado activamente en la formación de la Cátedra de Arqueología Sagrada en el seminario de la capital gallega.

El protagonismo del congreso en los medios de comunicación tampoco fue despreciable, sobre todo en aquellos que, desde el principio, habían apoyado la idea del Museo Diocesano. Su apoyo se reflejó en textos como el siguiente: “... *Como se vé, pues, el Congreso Católico parece ser fructuosísimo para las Artes, para las Antigüedades y para la Historia; pero bastará, si ha de dejar grandes recuerdos en nuestro país, que se consiga por ahora establecer en toda España lo que ya hemos establecido en Compostela:*

*Una cátedra de arqueología en los Seminarios*

*Y un museo, (en formación)*

*Respecto a las Juntas que podemos llamar diocesanas de capacidades, tanto eclesiásticas como seglares, que hayan de velar por la conservación, clasificación y orden de los monumentos y objetos de Arte y de la Historia, ya será esta la segunda vez que de ello trataremos también en Compostela; pues á nuestras instancias y para realizar con más acierto la restauración de la Basílica de Santiago ya había accedido en 1882 el Sr. Cardenal Payá á constituir la Junta que el llamaba de notables, cuando, según noticias, pusieron á ello dificultades los miembros más nulos, pero lo más orgullosos del Cabildo...<sup>345</sup>.*

El tercero de los Congresos Católicos celebrados en nuestro país, tuvo lugar en Sevilla, en octubre de 1892<sup>346</sup> contando con la participación de los obispos gallegos, don José M<sup>a</sup> Martín de Herrera (arzobispo de Santiago) y don Gregorio M<sup>a</sup> de Aguirre (obispo de Lugo). De sus cuatro secciones, la última fue dedicada a “Asuntos de carácter científico-religioso” en cuyos puntos 2º, 5º y 8º los temas versaron sobre las utilidades de las ciencias históricas en torno a las controversias planteadas entre ciencia y religión, y el fomento de las publicaciones científicas.

Las conclusiones obtenidas del punto segundo, presentado bajo el título *Juicio crítico sobre las investigaciones protohistóricas realizadas en la segunda mitad del siglo XIX en sus relaciones con la doctrina católica, y examen y refutación de los múltiples errores que contra esa se propagan á nombre de la Prehistoria*, resumían el enriquecimiento que ciencias como la Arqueología, la Antropología, la Cronología o la Etnografía había supuesto al confirmar la verdad de los textos sagrados. Se impulsaba

---

arquitecto don Enrique M<sup>a</sup> Repullés. “El Congreso Católico reunido en Madrid y Galicia Diplomática en la Sección 5ª”, en *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 18, 5 mayo de 1889, p.139.

<sup>345</sup> *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 18, 5 mayo de 1889, p. 144.

<sup>346</sup> *Crónica del III Congreso Católico Nacional*, (octubre 1892, Sevilla), Est. Tip. de El obrero de Nazaret, Sevilla, 1893.

también, en dicho trabajo, la promoción de los estudios históricos en universidades, academias y liceos católicos y, por último se añadía *“Urge además la creación de cátedras que con el nombre de Antropología, Prehistoria, Apología científica, Controversia católico-científica ó cualquiera otra denominación, tenga por objeto explicar á los jóvenes las nociones necesarias para conocer el estado de la controversia católica y poder rechazar los ataques de la ciencia anticristiana. Serán también excelentes medios prácticos: la formación de Bibliotecas científicas, la erección en determinadas diócesis de Museos Arqueológicos dotados de colecciones geológicas, paleontológicas, antropológicas y prehistóricas, favorecer por los medios que parezcan más adecuados las excursiones científicas dirigidas por personas de reconocida ortodoxia católica con objeto de hacer investigaciones, comprobar descubrimientos, recoger datos y enriquecer con nuevas adquisiciones los Museos Arqueológicos, y por último, como medio utilísimo la formación en cada diócesis del centro científico religioso de que hablará en el punto 7º*<sup>347</sup>.

### EL CONGRESO EUCARÍSTICO DE LUGO Y SU EXPOSICIÓN ARTÍSTICA DE 1896

Dentro del espíritu y la política implantada por León XIII desde el Vaticano, tenía un lugar destacado la revalorización del sacramento eucarístico y la presencia de Cristo en la Eucaristía, que él mismo demostró en la carta de contestación al obispo de Valencia (21 marzo de 1893) sobre la celebración del 1ª Congreso Eucarístico en esa ciudad al decir: *“... nada tenemos tanto en el corazón como aquello que más y más contribuya á propagar y fomentar entre los fieles el culto al Santísimo Sacramento...”*. A esta política responden las celebraciones de los Congresos Eucarísticos Nacionales de Valencia (17-23 Octubre 1893) y Lugo (1896).

El primero se dividió en cuatro secciones de las que la última se dedicó a la Arqueología Eucarística, tratándose temas como el estudio sobre la formación de un museo arqueológico eucarístico en cada diócesis, o los diferentes campos del arte<sup>348</sup>. Paralelamente al ciclo de conferencias y ponencias, tuvo lugar una exposición de objetos eucarísticos dedicados al culto del Santísimo Sacramento que podían ser considerados (junto con su función básicamente litúrgico-devocional) como las primeras muestras temporales del arte de la Iglesia, todavía carente de un número razonable de museos estables. Una de las cuestiones más interesantes del congreso la encontramos en las conclusiones obtenidas respecto al tema artístico, de forma que, algunas vienen a redundar sobre argumentos ya tratados como la necesidad de establecer cátedras de

<sup>347</sup> *Crónica del III Congreso Católico Nacional*, (octubre 1892..., Op. Cit., pp. 842-3.

<sup>348</sup> “Puntos de estudio para las secciones del congreso”, en *B. O. A. S.*, año XXXII, nº 1323, 30 mayo de 1893, p. 252.



Arqueología, Estética o Historia de las Artes en los Seminarios con ayuda de los museos; mientras que otras, nos llevan a aspectos más generales como es el uso de la Ciencia Arqueológica como instrumento para desarrollar aquellos dogmas o cuestiones que venían siendo atacadas desde posturas anticatólicas<sup>349</sup>. Toda esta propuesta encajaba perfectamente en el tipo de actuaciones que se estaban llevando a cabo en el mundo de los museos civiles y eclesiásticos, tanto por el deseo de conservación y muestra de objetos, como de adopción de medidas de control del patrimonio (como la creación de colecciones fotográficas de las piezas).

El II Congreso Eucarístico (1896) tuvo su sede en tierras gallegas y contó también con una exposición artística de objetos eucarísticos. Abierta desde el inicio del Congreso, se simultaneó con la Exposición Regional de Galicia, que se inauguraba en agosto de ese año en la ciudad de las murallas<sup>350</sup>. Igual que había ocurrido en Valencia, una de las secciones fue dedicada a la Liturgia, el Arte y la Historia, en la que la memoria presentada por don Bartolomé Ferrá y Perelló (vocal secretario de la Comisión de Monumentos de Baleares) trató cuestiones como la de los museos de arte religioso en los seminarios, y la creación de las Cátedras de Historia, Arte y Arqueología Sagrada<sup>351</sup>. Otro dato interesante es el recuerdo de la presencia en el congreso de algunos de los eclesiásticos más destacados entonces en el mundo de la arqueología y las artes como don Antolín López Peláez (magistral de la catedral de Lugo), don Juan M<sup>a</sup> Vila Vázquez (rector del Seminario Conciliar de Lugo) o don Jaume Collell (canónigo de Vic y *alma mater* del Museo Eclesiástico de la misma ciudad).

Con las piezas que habían llegado en respuesta a la circular enviada por el señor obispo invitando a participar a todos con el envío de obras<sup>352</sup>, la subcomisión organizadora de la Exposición Eucarística decidió encargar el montaje de la exhibición al ilustre arqueólogo don Antonio López Ferreiro que, ayudado por don José Villamil y Castro<sup>353</sup>, se dedicaron a ordenar las 102 obras procedentes de parroquias, conventos, catedrales y particulares de toda Galicia, en las vitrinas instaladas en uno de los salones del palacio de

<sup>349</sup> "Conclusiones aprobadas por el Primer Congreso Eucarístico Nacional, Sección Cuarta", en *B. O. A. S.*, año XXXIII, nº 1350, 28 febrero 1894, p. 103.

<sup>350</sup> "Programa de la Exposición Artística Eucarística Nacional", en *B. E. O. M.*, año XXXX, nº 5, 15 abril 1896, pp. 108-110.

<sup>351</sup> *Crónica del Segundo Congreso...*, Op. Cit., p. 461. FERRÁ Y PERELLÓ, B. *Arte litúrgico cristiano: memoria en forma de apuntes y observaciones presentada y utilizada para el estudio de los temas objetos de la sección 3ª en el Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Lugo, agosto 1896*, Imp. Hijas de J. Colomar, Palma de Mallorca, 1899.

<sup>352</sup> "Circular del señor obispo de Lugo para que los párrocos instruyan á los fieles en los puntos principales sobre la celebración del Congreso y remisión de objetos religiosos artísticos para la Exposición Eucarística", en *Crónica del Segundo Congreso...*, Op. Cit., pp. 467-8.

<sup>353</sup> Éste publicó un pequeño artículo sobre los objetos que habían formado parte de la exposición en el primer número del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* en enero de 1897, que luego aparecería recogido en su obra *Colección de artículos en su mayoría sobre el Mobiliario Litúrgico de las iglesias gallegas, en la Edad Media*, Madrid, Nueva imprenta de San Francisco de Sales, 1907, pp. 246-254.

la Diputación Provincial<sup>354</sup>. El objetivo era dar mayor solemnidad al Congreso a la vez que ofrecer una oportunidad más al estudio de las riquezas del arte católico, tanto antiguas como modernas. Sobre el carácter general de la misma nos dice la crónica *“Muy interesado el clero en la brillantez de este alarde arqueológico, se logró reunir considerable número de monumentos de arqueología sagrada, no solo de la diócesis, sino de sus limítrofes la asturicense y la compostelana, y de las demás del territorio gallego. Respondiendo al carácter especialmente eucarístico, á que afectaba la Exposición, gran parte de los objetos presentados fueron viriles, custodias, cálices, patenas, copones y hostiarios; á cuyo lado las cruces procesionales tuvieron también buena representación, y no menos las ropas sagradas”*.

Desde 1896 no se volverá a celebrar un Congreso Eucarístico Nacional en España hasta 1926, en que Toledo se convierte en la sede del tercero y mantiene la tendencia iniciada en Valencia de presentación de una Exposición Eucarística, en este caso en el Salón de Concilios Toledanos del Palacio Arzobispal<sup>355</sup>. Esta tradición la veremos continuada en los siguientes congresos nacionales, pasada ya la mitad del siglo.

No debemos abandonar este tema sin dejar de mencionar la celebración, en 1911, del Congreso Eucarístico Internacional de Madrid. En esta ocasión, Madrid se convertía en el centro de un acontecimiento mundial que venía a reproducir los vistos a nivel nacional pero con una mayor proyección. De nuevo, encontramos la subdivisión en secciones particulares dedicadas a temas específicos como el de Literatura y Arte, que ocupó la sección quinta de este congreso. Dentro de ella, el tema 47, al que se debían presentar memorias, tenía como título *La Arqueología y orfebrería eucarística en alguna de sus fases ó períodos históricos*. Las conclusiones publicadas del congreso, en lo que se refería a estas cuestiones, incidían en lo visto desde la década de los 80 lo que nos hace pensar que la situación todavía debía resultar precaria. Donde sí encontramos algunas novedades es en el espíritu general de las propuestas que no se dirigen tanto a la formación de museos, como a la profundización de los estudios<sup>356</sup>. De hecho, se recomienda que los profesores traten de hacer más prácticas las lecciones visitando monumentos, se incentiva la investigación de los párrocos en los archivos y se impulsa la publicación de los catálogos documentados de los monumentos de las diócesis.

Ante los acontecimientos descritos podemos concluir que los Congresos de carácter religioso reflejaron en sus programas desde aquellas cuestiones de orden

<sup>354</sup> GUERRA MOSQUERA, J. “Así fue el Segundo Congreso Eucarístico Nacional de Lugo (1896). Evocación en el centenario”, en *Lucensia*, vol. VI, nº 12, Lugo, 1996, p.47.

<sup>355</sup> “III Congreso Eucarístico Nacional de Toledo”, en *B. O. O. T.*, año 66, nº 16, 16 agosto de 1926, pp. 238-244.

<sup>356</sup> “Conclusiones del XXII Congreso Eucarístico Internacional, Madrid, junio 1911”, en *B. O. D. O.*, año LXXIX, nº 1790, sábado 23 diciembre de 1911, pp. 376-7.

---

teórico-dogmáticas que despertaron mayor preocupación en las jerarquías, hasta las más básicas de orden social dedicadas a la educación. Los congresos se convirtieron en la voz más difundida de las discusiones existentes en cada una de la diócesis y, desde luego, sirvieron como un buen sistema de comunicación de experiencias personales e institucionales. Las exposiciones artísticas que acompañaron los congresos o las que tuvieron lugar independientemente de ellos, no fueron otra cosa que una fórmula más de evangelización, de preocupación por la conservación y la difusión, y de autocomplacencia para las diócesis.

## 4.2.- SIGLO XX



---

## 4.2.1.- EL ARTE SACRO EN LAS EXPOSICIONES Y LAS EXPOSICIONES DE ARTE SACRO

La Iglesia católica en España participó de las exposiciones artísticas de mayor interés desde finales del siglo XIX. Desde su tímida aparición en muestras internacionales y estatales de lo que entonces se daba en llamar “arte retrospectivo” (eso es, arte antiguo), hasta la organización de sus propias exposiciones de arte religioso en el siglo XX, se vislumbró un gran cambio en la valoración del arte sagrado antiguo y contemporáneo, así como del uso ideológico que esta nueva modalidad de propaganda podía ofrecer. En este capítulo haremos un breve repaso por algunas de las muestras más destacadas de este patrimonio, hasta ese momento infravalorado y desconocido, para llegar a la gran eclosión de finales del siglo XX, cuando la organización de grandes exposiciones temporales se convirtió en el elemento más eficaz de difusión del arte entre un público alejado de las manifestaciones culturales de orden religioso.

Una máxima tienen en común todas las exposiciones de las que podamos hablar y es la ductilidad y posibilidad de su organización frente a la dificultad que, por ejemplo, suponía la formación de un museo estable con los objetos pertenecientes a una catedral, diócesis o monasterio. Nuestro planteamiento en este apartado va enfocado hacia la posibilidad que se le abre a la Iglesia de organizar eventos expositivos que mostraban el arte sagrado sin tener por ello que crear museos permanentes. Como hemos visto, pocos fueron los que se formaron a finales del siglo XIX y, se tardaría todavía algunos años más en poder hablar de una red más o menos extensa de museos de la Iglesia, por lo que la opción de la celebración de exposiciones artísticas resultaba el modo más eficaz de dar a conocer el patrimonio de cada lugar.

La evolución de estas muestras a lo largo del tiempo es algo que tampoco se escapó a los acontecimientos sociales y políticos de cada momento, en los que se favoreció o complicó su posible celebración en función del color ideológico de cada época. Asimismo, a medida que pasó el tiempo variaron los objetivos perseguidos por los diferentes organizadores, desde posturas puramente evangelizadoras y patrimonialistas, hasta su conversión en elementos visibles de un poder ideológico ultra católico.

A excepción de las muestras organizadas exclusivamente desde instancias eclesásticas, el resto de exposiciones en las que participa la Iglesia española hasta bien entrado el siglo XX, tienen lugar como secciones complementarias de eventos de mayor amplitud. El apartado que hemos dado en llamar *El Arte Sacro en las exposiciones*,

---

propone un pequeño repaso por algunas de los certámenes expositivos más destacados del siglo XX de ámbito internacional, nacional o regional en los que se incluyeron, como un apartado más, exposiciones de tipo religioso.

El segundo bloque de este capítulo lo hemos titulado *Las exposiciones de arte sacro* en referencia a aquellas muestras organizadas de forma exclusiva con fondos eclesiásticos y, en la mayoría de los casos, promovidas por las diferentes instancias religiosas. La mayoría de ellas corresponden a un momento concreto, entre el final de la Guerra Civil española y los años 60, en el que la proliferación de certámenes más o menos locales de arte sacro, patrocinados por el Ministerio de Educación Nacional, fue bastante frecuente. Los diferentes departamentos de la administración del Estado y los representantes de la Iglesia en España se unieron en la promoción de este tipo de manifestaciones en un momento en el que la Iglesia retomaba las directrices de algunos de los campos perdidos en períodos anteriores. Cualquier ocasión era merecedora de una exposición de arte religioso que se convirtió en habitual compañera de celebraciones. España se había cerrado a las expresiones artísticas contemporáneas del resto de Europa y la política de promoción artística bendijo un arte casi exclusivamente religioso. Si de todo ello se puede sacar algo positivo fue la puesta en conocimiento de un patrimonio eclesiástico, fuera de los grandes centros religiosos, que todavía no había visto la luz y que sirvió para la mejora de las investigaciones artísticas de los años siguientes.

Por último, mencionaremos el cambio producido a partir de los 70 y 80 en relación a las exposiciones temporales y el nuevo cariz que éstas adquirieron dentro de un panorama más amplio de promoción del arte y la cultura. Sin ser un listado exhaustivo, abordaremos algunas de las muestras más destacadas de arte religioso de los últimos tiempos.

## EL ARTE SACRO EN LAS EXPOSICIONES

Fuera del campo estricto de la organización interna de exposiciones por parte de la Iglesia, probablemente las participaciones más importantes en muestras internacionales fueron la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la Exposición Histórico-Europea de Madrid en 1892, la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y la Exposición Internacional de Arte Románico de 1961, en Santiago de Compostela y Barcelona. A estas, se unieron una serie de exposiciones de ámbito más local o regional en las que la presencia de la Iglesia no pasó desapercibida.

La ventana abierta al mundo en que se convirtió la Exposición Universal de 1888 también ofreció una muestra del arte antiguo español en la que se había convidado a instituciones y coleccionistas de todo el país a participar con los restos artísticos y

arqueológicos más representativos en su Sección Arqueológica. La muestra retrospectiva fue situada en las salas del Palacio de Bellas Artes del Parque de la Ciudadela barcelonesa. En ellas tuvieron mayor presencia las colecciones particulares que las enviadas por los prelados, a pesar de la invitación hecha por la Comisión a los arzobispos y obispos. Sólo concurrieron al evento los obispados de Barcelona, Vic, Seu d'Urgell, Tortosa, Salamanca, Orihuela, Lleida, Girona y la metropolitana de Burgos. Entre las que se excusaron por su ausencia en el certamen encontramos las gallegas de Lugo, Ourense, Santiago y Tui (faltando la de Mondoñedo)<sup>357</sup>. Como era de esperar las diócesis catalanas contribuyeron con el mayor número de objetos (destacando la diócesis de Vic con lo que esta exposición supuso para el impulso definitivo de su museo episcopal) lo cual era previsible ante las dificultades que entonces representaba el traslado de objetos de estas características desde los diferentes puntos de España a la capital catalana<sup>358</sup>.

La siguiente gran cita, esta vez sí con participación gallega, fue la celebración del 4ª Centenario del descubrimiento de América en el año 1892. Nuevamente los gobernadores civiles de las provincias, en su calidad de presidentes de las Comisiones Provinciales designadas al efecto, bajo la dirección de la Junta directiva del Centenario, convocaron a los obispados con el envío de cartas de presentación de los actos y de solicitud de piezas que pudieran completar el discurso triunfalista de la Iglesia en la evangelización del Nuevo Mundo.

La contribución de la Iglesia gallega en este caso no fue nada despreciable<sup>359</sup>, como indica el catálogo publicado con tal motivo. En él encontramos como prestatarios a: la catedral de Santiago con 48 piezas entre orfebrería, indumentaria litúrgica, diplomática, pintura y tapicería (siendo comisionado para su elección don Antonio López Ferreiro), el Seminario Conciliar compostelano con 6 piezas (encargándose el profesor don Eladio Oviedo Arce), la catedral de Lugo con un cáliz gótico del siglo XV (comisionado don Juan Catalina García, Subdelegado General Civil), la catedral de Mondoñedo con el báculo y las sandalias del obispo don Pelayo (bajo la comisión del Chantre catedralicio don Manuel

---

<sup>357</sup> BOFARULL I SANS, C. *Inventario General razonado de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1890, p. 9.

<sup>358</sup> "Así, pues, reciban los prelados que han concurrido, nuestra más leal enhorabuena, y particularmente el de Burgos, que tan complacida ha dejado á la Comisión de Arqueología, atendida la gran distancia que media entre aquella y esta provincia, como tambien al Sr. Obispo de Vich, que secundado por sus representantes(...), se desvivieron para enriquecerla remitiendo los notables objetos relacionados en el inventario". BOFARULL Y SANS, C. *Inventario General razonado de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Impr. de Luis Tasso, Barcelona, 1890, p. 10.

<sup>359</sup> Sobre esta exposición, el señor Vilamil y Castro redactó una pequeña guía de los cálices que se presentaban y que fue publicada en abril de 1893 en el Boletín de la Sociedad de la Sociedad Española de Excursiones, y unos años más tarde en *Colección de artículos en su mayoría sobre el Mobiliario Litúrgico de las iglesias gallegas...*, Op. Cit. pp. 293-305.

Velasco y Ulloa) y la catedral de Tuy con 7 objetos (encargado don Antonio Cerviño, Magistral de la misma)<sup>360</sup>.

A pesar del desastroso balance patrimonial al finalizar el siglo XIX, lo cierto es que, quitando unos pocos coleccionistas, la mayor parte del patrimonio artístico seguía estando en manos de la Iglesia, lo que las convertía en el blanco de las peticiones de comisarios y organizadores para la solicitud de sus piezas. Una novedad a principios de siglo fue la celebración de exposiciones de Arte Sacro de manera independiente a los congresos eucarísticos. Los obispados se lanzaron a la organización de sus muestras aprovechando, circunstancias o acontecimientos especiales de carácter más general como por ejemplo, la *Exposición Retrospectiva de Arte*, organizada bajo los auspicios del Arzobispo de Zaragoza en la capital aragonesa, en 1908, dentro de los actos preparados para conmemorar los Sitios de la ciudad por las tropas francesas.

Se trataba de una muestra de arte retrospectivo con participación masiva de las diócesis aragonesas<sup>361</sup>. A ellas se añadieron, aunque con un porcentaje cuantitativo menor de piezas, el Museo del Seminario de Lleida (en cuya diócesis se incluían parroquias aragonesas) y las catedrales de Pamplona, Sevilla, Menorca, Ciudad Real, Ourense, Lleida, la Seo d'Urgell, Girona o Burgos. Básicamente se trataba de una exposición de objetos de liturgia y arqueología en la que, además de las instituciones religiosas, participaban coleccionistas particulares. La participación gallega se reflejó en el envío de una de las piezas más bellas: la placa de esmalte de Limoges de San Marcial, conservada en la Catedral de Ourense<sup>362</sup>.

Pero no fue ésta la única muestra de estas características dentro del recinto de la Exposición Hispano-Francesa, puesto que, de forma específica y con el beneplácito del prelado, uno de los pabellones se dedicó a una Exposición Mariana Universal, dedicada exclusivamente al culto de la Virgen<sup>363</sup>. En ella cabían todas las formas y formatos en los que la imagen de María estuviera presente, clasificándose los grupos de objetos hasta en catorce categorías diferentes.

---

<sup>360</sup> *Exposición Histórico-Europea 1892-1893, Catálogo General*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Sevilla, 1893, números 103- 166. VILLAMIL Y CASTRO, J. *Exposición histórico-europea. Catálogo de los objetos de Galicia*, Madrid, 1892.

<sup>361</sup> MARTÍNEZ VERÓN, J. *Arquitectura de la exposición hispano-francesa de 1908*, Diputación Provincial, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1984, pp. 121-2. *Exposición Retrospectiva de Arte 1908*, Organizada bajo los auspicios del Excmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza, Zaragoza, 1910, pp. 329-330, lám 108. VILLAMIL Y CASTRO, J. "Galicia en la exposición de arte retrospectivo de Zaragoza", en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo III, nº 63, noviembre-diciembre de 1908, p. 285.

<sup>362</sup> *Exposición retrospectiva de Arte 1908* (Catálogo), Zaragoza, 1910, pp. 329-330. REQUEJO ALONSO, A. B. "La investigación en un museo: biografía del conjunto de esmaltes de Limoges del Museo de la Catedral de Ourense", en *Porta da Aira* (en prensa).

<sup>363</sup> "Exposición Mariana Universal- Zaragoza, 1908", en *B. O. D. O.*, año LXXVI, nº 1704, jueves 21 mayo de 1908, pp. 165-172.



Mucho más importante y cercana para el arte gallego fue la conocida Exposición Regional Gallega de **1909**, organizada en Santiago de Compostela a lo largo del paseo de la Herradura<sup>364</sup>. Ese año Compostela se vestía las mejores galas para celebrar uno de los acontecimientos más importantes de la historia contemporánea gallega de la que ha quedado importante y abundante documentación<sup>365</sup>. La participación de la Iglesia no podía estar más justificada al celebrarse ese mismo año el jubileo compostelano. Así, las invitaciones a participar en la gran muestra dentro de su Sección Arqueológica, tuvo su resultado en la *Exposición Histórico Arqueológica* que recogía las muestras antiguas del arte gallego pertenecientes a colecciones particulares, instituciones públicas y estamentos eclesiásticos<sup>366</sup>, estando su organización a cargo de los hombres que entonces se situaban a la cabeza de los estudios históricos y artísticos en Galicia: don Antonio López Ferreiro (presidente), su incondicional discípulo don Eladio Oviedo Arte (secretario), y el abogado y alcalde de la ciudad don Salvador Cabeza de León (vicepresidente), junto con un nutrido grupo de historiadores, aficionados al arte y prohombres de la ciudad.

Celebrada en el edificio San Clemente entre sus participantes encontramos la parroquia de Valcarría (Lugo), la Colegiata de A Coruña, el Convento de Clarisas de Allariz, las catedrales de Tuy, Santiago y Ourense, el Seminario compostelano, la parroquia de Setecoros (A Coruña), la parroquia de Santa María de Melide o la Colegiata de Santa María de Sar.

Para el caso castellano, es interesante la mención de otra muestra de ámbito regional como fue la *Exposición de Arte Retrospectivo* organizada en la ciudad de Burgos en **1926**, con la participación masiva de localidades de la zona castellana en la que también el arte sacro no dejó de estar presente.

Probablemente la Exposición Universal de 1888 y la Histórico-Europea de 1892 hayan sido las de mayor repercusión por el carácter internacional de sus celebraciones hasta la organización de la siguiente exposición en **1929**. Ese año, de nuevo, Barcelona albergó una de las citas más importantes para la historia urbanística y artística de la

---

<sup>364</sup> CARRO GARCÍA, J. *12ª exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega de 1909 y al centenario del nacimiento de Alfredo Brañas*, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos de C. S. I. C, Santiago de Compostela, julio 1959.

<sup>365</sup> CARRO GARCÍA, J. *12ª Exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega de 1909 y al centenario del nacimiento de Alfredo Brañas*, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, C. S. I. C., Santiago de Compostela, 1959.

<sup>366</sup> A todos ellos les fueron enviadas sus respectivas invitaciones para participar en el que sería el gran acontecimiento del año santo de 1909, entre ellos el obispo de Mondoñedo, al que se dirigió el arzobispo compostelano en carta fechada el 27 de noviembre de 1908 "El Emmo. Sr. Cardenal Arzobispo de Santiago ha recibido con la mayor simpatía la idea de la Sección Arqueológica y la apoya con toda la decisión que era de esperar de su celo y amor á las glorias de la Iglesia y al efecto, ha ordenado á los señores curas párrocos envíen a la Exposición Arqueológica, cuantos objetos sean apropósito para figurar en ella. Si las demás Iglesias que por razones históricas ó actuales deben tomar parte en esta cultísima manifestación de lo que fueron las gentes gallegas prestan su valiosísima é inestimable cooperación, las esperanzas y deseos de todos los amantes de la historia y de la patria serán cumplidamente satisfechos..." B. E. O. M., año LII, nº 35, 20 diciembre de 1908, p. 390.

ciudad, la Exposición Internacional. En ella, el Palacio Nacional de Montjuïc (actual sede del Museu Nacional d'Art de Catalunya) se convirtió en un “verdadero museo que recopilará toda la vida artística española, seriada cronológicamente, pero de un modo vivo y animado, en composiciones históricas que darán perfecta idea de todos los signos característicos de nuestro arte nacional en sus diversos períodos”<sup>367</sup>.

La muestra *El Arte en España*<sup>368</sup> había sido el resultado de un llamamiento generalizado a obispos, administradores diocesanos, coleccionistas privados, entidades culturales y toda organización dispuesta a ceder objetos que convirtieron el evento en un recorrido por la historia y el arte del país<sup>369</sup> con un total de 4.870 piezas, casi todas ellas de carácter religioso. La contribución de la Iglesia gallega (con un total de 87 obras) estuvo representada por el Monasterio de Celanova (14 obras), las catedrales de Santiago (31), Lugo (2), Tuy (21) y Ourense (11), las Clarisas de Allariz (2) y el Palacio Episcopal de Ourense (3). En esta fecha existía ya el Museo Diocesano de Lugo (único en Galicia hasta el momento), sin embargo no se menciona ningún préstamo de esta institución. A pesar de ser una representación un tanto escasa, lo cierto es que las obras enviadas formaban parte de lo mejor de los tesoros de cada uno de esos centros, piezas excepcionales y únicas presentes en las muestras más relevantes del arte de entonces.

Tan importante resultaba la contribución de las entidades religiosas a la muestra, que la propia organización publicó un folleto sobre las *Garantías que ofrece la exposición de Barcelona a las entidades religiosas o cabildos para la exhibición de objetos de su propiedad o custodia*. Pero aunque el contenido de la exposición era básicamente de arte religioso o de propiedad eclesiástica, se buscaba un discurso de cariz histórico. La nota espiritualista la dio entonces la Exposición Misional<sup>370</sup>, organizada en colaboración con la Unión Misional del Clero y ubicada en un pabellón especial de 4.000 m<sup>2</sup> que refutaba los resultados de la Exposición Universal Vaticana<sup>371</sup> de 1925 y en la que, por ejemplo, tuvo su participación el Monasterio de Poio con el envío de una colección de cuadros pertenecientes a los padres mercedarios.

---

<sup>367</sup> Folleto informativo *Exposición General Española Sevilla-Barcelona*, 1929.

<sup>368</sup> *El Arte en España, Catálogo de la Exposición Internacional de Barcelona*, Guía del Museo del Palacio Nacional, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1929.

<sup>369</sup> “El objeto de la sección especial de *El Arte en España* consistirá en poner de manifiesto la importancia de la producción artística de autores nacionales o extranjeros, creada o situada en España y su relación con los cartas culminantes de la historia patria”, artículo 2 del *Reglamento de la Sección Especializada El Arte en España*, Exposición Internacional de Barcelona, 1929.

<sup>370</sup> “Exposición Misional de Barcelona”, en *B. O. O. T.*, año 67, nº 18, 30 septiembre de 1927, pp. 285-287.

<sup>371</sup> Tras la conclusión de la Exposición Universal Misionera, que Pío XI había deseado con motivo del Año Santo de 1925, éste fundó el Museo Misionero-etnológico con el Motu Proprio *Quoniam tam praeclara* el 12 de noviembre de 1926. El 1º de febrero de 1927 se inaugura el museo en la sede del Palacio de Letrán, donde permaneció hasta 1963. En 1973, bajo el pontificado de Pablo VI, fue reorganizado en la actual sede del Vaticano. El núcleo original de la colección, de unas 40.000 obras, había sido seleccionado entre 100.000 objetos procedentes de todo el mundo ofrecidos al Papa por particulares, misiones y 400 diócesis.

Ese mismo año Sevilla celebró también la Exposición Iberoamericana con una Sección de Arte Antiguo que, sin duda, se resintió de su coincidencia con la barcelonesa, pues la afluencia de objetos fue menor. En este caso la mayor parte de los expositores eclesiásticos procedían de Sevilla, Córdoba, Pamplona y Girona, quedando la presencia gallega testimoniada gracias a cuatro tapices procedentes de la colección de la Catedral de Santiago<sup>372</sup>. Ningún otro expositor gallego aparece en el evento, ni de orden civil, eclesiástico o particular.

La celebración de otra muestra de semejante repercusión llegó en **1961** con la organización por parte del Gobierno español, bajo el patrocinio del Consejo de Europa, de la muestra europea *El Arte Románico*. Incluida dentro de un programa expositivo en el que ésta era la séptima de las exposiciones, Barcelona y Santiago fueron las ciudades elegidas como sedes. La primera debía albergar el rico patrimonio mueble catalán y europeo, mientras la segunda sería el núcleo temático de las rutas de peregrinación con objetos de la propia catedral y de los santuarios europeos de peregrinación. Con el comisariado compartido de Joan Ainaud de Lasarte y don Manuel Chamoso Lamas, fue difícil cubrir el plan previsto en Compostela que, finalmente, contó sólo con las piezas que ya estaban en la catedral y su museo, además de algunas colaboraciones portuguesas, gallegas (como la del Museo Catedralicio de Ourense, las Clarisas de Allariz, San Martín de Mondoñedo), la antigua catedral de Roda de Isábena o el Museo Arqueológico Nacional. Evidentemente, de nuevo era la Iglesia la que aportaba el mayor número de fondos. Para entonces el país contaba con un número respetable de museos eclesiásticos, aunque no muy visitados y concebidos más bien como grandes almacenes de objetos retirados de la liturgia, de restos arquitectónicos salidos de las excavaciones y de elementos recogidos de los lugares más insospechados de las catedrales. La celebración de muestras como éstas contribuiría, además de a los fines propios de su concepción, a hacer más conocidos los fondos museísticos y a provocar un interés creciente por la investigación histórica.

## LAS EXPOSICIONES DE ARTE SACRO

Al margen de las exposiciones comentadas, en las que el arte religioso era un elemento más del acontecimiento, la Iglesia católica comenzó a organizar sus pequeñas muestras y exposiciones de arte sacro a finales del siglo XIX incluyéndolas dentro de sus propias celebraciones o actividades.

Estas primeras exposiciones dedicadas al arte religioso podemos rastrearlas en las celebradas en El Vaticano el mismo año del Concilio Vaticano I (1870) y en los jubileos

---

<sup>372</sup> *Exposición Iberoamericana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo*, Sevilla, 1930, pp. 12-16.

episcopal y sacerdotal de Pío IX y León XIII, en 1877 y 1887 respectivamente. Entonces se desarrollaron proyectos de grandes exposiciones conmemorativas que buscaban resaltar, si cabe más, el papel de la Iglesia en el mundo contemporáneo y el giro hacia la nueva política pontificia de la que ya hemos hablado. De la primera dijo el mismo Papa: *“Hé querido que se haga esta exposición para hacer ver que la religión es la soberana inspiradora de las artes. Es la verdad; no, como se dice, una idea, sino un principio...”*<sup>373</sup>. Inaugurada el 17 de febrero de 1870 por el cardenal ministro de Bellas Artes, por sus instalaciones pasaron entre 10.000 y 12.000 personas. En el caso de las otras dos, se trataron de exposiciones de arte e industria contemporánea, al estilo de las exposiciones regionales que se celebraban en diferentes lugares, con la concesión de premios y la promoción económica y social. En este caso, las Bellas Artes quedaban representadas con objetos de arquitectura (bocetos y maquetas), pintura (tablas, lienzos, etc.) y escultura (en todo tipo de materiales).

En un ámbito regional, pero con una trascendencia señalada desde el punto de vista del arte y los museos eclesiásticos, tuvo lugar en Barcelona el I Congreso de Arte Cristiano en Cataluña entre el 26 y el 30 de octubre de **1913**. Es importante destacarlo por ser el primero dedicado exclusivamente al arte cristiano y además por ser el punto de arranque del futuro Museo Diocesano de Barcelona<sup>374</sup>. Este congreso catalán se organizó como parte de las celebraciones que conmemoraban la llegada de la paz religiosa con el Edicto de Milán (313) y se centró en el estudio de las manifestaciones del arte religioso en la provincia tarraconense (con un total de 40 comunicaciones y memorias presentadas), poniendo en marcha una exposición artística dedicada a la tipología de las cruces parroquiales y de término catalanas<sup>375</sup>. Entre sus finalidades estaban las de fomentar el conocimiento de los monumentos de arte religioso catalán, y estimular el respeto y la conservación de las obras de arte cristiano. En las sesiones intervinieron notables arquitectos (don Jerónimo Martorell y el Sr. Puig i Cadafalch, éste último como presidente del congreso), eclesiásticos (don Josep Gudiol i Cunill) y museólogos (don Joaquim Folch i Torres) que entonces formaban la élite de los estudios artísticos, históricos y arquitectónicos en Cataluña<sup>376</sup>. Entre sus conclusiones finales destacamos la insistencia

<sup>373</sup> “Exposición artística en Roma”, en *B. E. O. T.*, año XII, nº 270, 15 abril de 1870, pp. 5-7.

<sup>374</sup> BASTARDES I PARERA, R. *Gènesi del museu diocesà de Barcelona*, Barcelona, 1989, p.8. MARTÍ I BONET, J. M<sup>a</sup> y otros. “El museu diocesà de Barcelona”, en *Museus Diocesans de Catalunya*, actas de las conferencias de las Jornades sobre els museus diocesans de Catalunya, (Solsona 21-22 Septiembre 1996), Solsona, 1997, pp. 95-101. Un completo estudio dedicado a este congreso en el que se incluían: discursos, la crónica del congreso, artículos y ponencias, fue publicado ese mismo año en *Reseña Eclesiástica, Publicación Mensual de la Asociación de Eclesiásticos para el Apostolado Popular*, año V, nº 49, Barcelona, 1913, pp. 647-745.

<sup>375</sup> “Primer Congrès de l’Art Cristià a Catalunya. Exposició de creus”, en *Butlletí del C. E. C.*, año XXIII, nº 224/225, septiembre-octubre de 1913, pp. 283-285.

<sup>376</sup> “Primer congreso de Arte Cristiano en Cataluña”, en *B. E. O. M.*, año LVIII, nº 24, 30 agosto de 1913, pp. 377-379. *Reseña Eclesiástica*, publicación mensual de la Asociación de Eclesiásticos para el Apostolado

---

en la formación litúrgica y arqueológica en los Seminarios como herramienta de defensa del patrimonio artístico, la formación de colecciones arqueológicas diocesanas y la importancia de la redacción de inventarios gráficos que evitaran la pérdida de las obras de arte<sup>377</sup>.

Para entonces, el diseño de este tipo de muestras ya no venía únicamente a ocupar el hueco no atendido por los todavía escasos museos eclesiásticos. Ahora, exposiciones y museos compartían escenario e impulsaban la conservación del arte sagrado aunque, en el caso de los congresos y sus exposiciones el impulso a la reflexión sobre el patrimonio histórico-artístico fue mayor e incluso impulsó la formación de museos. La Iglesia veía grandes posibilidades en la organización de estas muestras a la hora de facilitar la difusión del patrimonio así como su investigación y estudio por parte de especialistas. Eran los frutos de la política decimonónica de adhesión a los principios científicos de los estudios históricos. Además, de forma paralela al conocimiento científico, se proponían la mayor difusión del arte sagrado entre la población no especializada para alejar la idea de recelo que siempre se había tenido de la Iglesia en la gestión de su patrimonio.

#### Las Exposiciones de los Congresos Eucarísticos

Un apartado específico dentro del conjunto de exposiciones de orden religioso organizadas por los diferentes estamentos de la Iglesia, por su agrupamiento temático, son las muestras de los Congresos Eucarísticos celebrados en nuestro país. Por ello le dedicaremos un apartado especial dentro del recorrido cronológico que hemos estado desarrollando.

Tal y como hemos visto al hablar de las *Exposiciones y congresos en el cambio de siglo*, los denominados Católicos Nacionales dedicaron una parte importante de sus programas al estudio de la promoción del arte sagrado con la defensa de los museos diocesanos, las investigaciones y la conservación patrimonial, sin embargo, ninguno de los seis congresos celebrados incluyó en su programación la celebración de una exposición artística.

Éstas sí se dieron en la modalidad de los Congresos Eucarísticos, celebrados desde 1893. De los realizados hasta finales de los 60, se pueden obtener importantes conclusiones. En todos ellos se incluyeron exposiciones de arte eucarístico aunque la forma en que se hizo a lo largo del tiempo mostró una evolución de contenidos y especialización. En las tres primeras citas (Valencia 1893, Lugo 1896 y Toledo 1926) la

---

Popular, año V, Barcelona, 1913, nº 49. En este número de la revistas se hace un amplio repaso a la documentación del congreso así como a algunos de los discursos y conclusiones salidas de él.

<sup>377</sup> GALÍ, A. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900-1936. Llibre XX: La col·laboració de l'església al moviment cultural de Catalunya durant el segle XX*, Barcelona, 1986, pp. 251-253.

exposición complementaba una de las secciones teóricas del congreso, dedicada en especial a temas de bellas artes, en las que se discutían cuestiones relacionados con la arqueología sagrada, los incipientes museos diocesanos, etc. Eran muestras dedicadas a los objetos de la Eucaristía, es decir, mayoritariamente orfebrería, en las que se mezclaban piezas antiguas y modernas. No solían ocupar más que unas pocas salas y la ordenación de las piezas tenía un sentido predominantemente tipológico. El objetivo, además de la pura valoración histórica, era despertar la piedad y la religiosidad del público a través del arte, consiguiendo al mismo tiempo darle una mayor solemnidad a las sesiones del congreso. La llegada de las piezas se hacía mediante llamamientos a los párrocos y comunidades religiosas que debían participar con obras de valor de sus respectivas parroquias e invitar a los fieles que poseyeran algún objeto interesante a su envío. Desde un punto de vista estrictamente artístico, el interés por conocer y descubrir nuevas formas del arte resultó fructífero, dándose a conocer y a ser objeto de estudio piezas hasta entonces desconocidas.

Las siguientes citas, ya a partir de los años 50 (Granada 1957, Zaragoza 1962, León 1964 o Cuenca 1966) mostraron una forma diferente de actuar, fruto de una mayor especialización y de las nuevas circunstancias. Aunque había pasado mucho tiempo desde la celebración del último congreso eucarístico, la proliferación de muestras de arte sacro se había multiplicado notablemente en esos años, lo que favoreció una puesta al día<sup>378</sup>. Un cambio fundamental que encontramos en estos años es que el tema del arte adquiere una nueva dimensión que ya no la hace protagonista de discusiones sobre su conservación o la formación de museos eclesiológicos, sino sobre la gran crisis de creatividad y espiritualidad que el arte religioso contemporáneo estaba atravesando. Así, encontramos que las muestras organizadas ya no tenían una relación directa con los temas del congreso y que sus objetivos principales se dirigían a remarcar el boato de las celebraciones (en la línea de los actos religiosos de esos años), y a mostrar objetos de importancia por su antigüedad que dejaran clara la gran tradición católica de España y el profundo sentido eucarístico de las parroquias. La especialización vino con el nombramiento de comisiones específicas que se dedicaron a la búsqueda de objetos dentro del ámbito geográfico de la exposición (normalmente mayor que el de la propia diócesis) así como a su clasificación y su exposición siguiendo criterios hasta ahora no

---

<sup>378</sup> La importancia que las exposiciones temporales estaban adquiriendo en el panorama artístico del momento alcanzaba un calibre tal que incluso la Santa Sede ya había publicado varios documentos y disposiciones detallando las condiciones necesarias para el préstamo de obras con destino a estas muestras. *“Essendo, però, in questi ultimi tempi aumentate le richieste di cimelii ed oggetti di arte sacra per Esposizioni o Mostre che di frequente si organizzano, questa stessa Sacra Congregazione, nell'intento di evitare dan, deterioramenti ed anche la rovina del detto patrimonio eclesiológico (...) dopo aver consultat la Pontificia Commissione di Arte Sacra...”* Disposizioni per la custodia e conservazione degli oggetti di storia ed arte sacra in Italia, de la Sagrada Congregación del Concilio, en *Acta Apostolicae Sedis*, vol. XXXI, nº 8, 15 Iulii 1939, p.266 y Regolamento relativo al prestito di opere d'arte di proprietà della Santa Sede, en *Acta Apostolicae Sedis*, vol LVII, nº 9, 5 septembris 1965, pp. 677-679.

utilizados. Ya no sólo se admitían objetos de orfebrería sino cualquier muestra artística que estuviera en relación con el tema de la eucaristía. Se llegó incluso a la organización de varias exposiciones paralelas dentro del congreso, como ocurrió en la celebrada en Granada, donde se dispusieron tres muestras diferentes: Exposición de Arte Sacro Eucarístico, Exposición de Ornamentos y Vasos Sagrados y Exposición Escolar Eucarística<sup>379</sup>. El cambio también se dejó ver en los nuevos medios utilizados en la promoción, los actos organizados y la publicidad del congreso, con la publicación de artículos, libros, folletos o cualquier otro medio que divulgase las conclusiones y celebraciones del mismo.

Un tema importante en este sentido fue el caso especial del congreso de León de 1964, hijo directo de las conclusiones del recién concluido Concilio Vaticano II. En este caso, el tema artístico pasó a ocupar un lugar central en la cita, con la celebración de la II Semana de Arte Sacro en la que se analizaron las normas conciliares sobre el tema<sup>380</sup> (en directa relación con la formación de una nueva generación de museos eclesiológicos). Nos ha llamado la atención de una manera especial la valoración que de los museos hacía entonces el presidente de la Junta Nacional de Arte Sacro y Obispo de León, Sr. Almarcha Hernández, al considerarlos almacenes muertos a los que sólo debían ir los objetos inservibles ya para el culto<sup>381</sup>. Como no podía ser de otro modo, ante la problemática que sobre el arte sacro moderno se había discutido durante la celebración del Concilio, la celebración de estas jornadas se completó con una exposición que buscaba el acercamiento de estas cuestiones a la gente, a través de una muestra de arte eucarístico del momento y sus problemas ante la creación de nuevas formas acorde con la liturgia<sup>382</sup>.

Los siguientes congresos celebrados incluyeron también exposiciones de arte sacro que se acompañaron, con el tiempo, con catálogos redactados por especialistas, como en la celebración del IX Congreso en Cuenca, cuyo catálogo, a cargo de Consuelo Sanz Pastor, fue publicado por el Ministerio de Educación Nacional en 1966<sup>383</sup>.

---

<sup>379</sup> *Crónica del IV Congreso Eucarístico Nacional* (Granada 15-19 mayo 1957), Impr. de Francisco Román Camacho, Granada, 1957, pp. 100-102.

<sup>380</sup> *Arte Sacro y Concilio Vaticano II* (II Semana Nacional de Arte Sacro, León 2-7 julio 1964), Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965.

<sup>381</sup> "... apreciar y conservar los monumentos de la Iglesia, no ya como un tesoro muerto como son los Museos, sino como un tesoro vivo que debe estar en cuanto sea posible al servicio del culto. A los Museos no debe ir más que la obra artística que no sea utilizable en el culto para el que fue hecha y bendecida". Discurso de inauguración de la II Semana de Arte Sacro, *VI Congreso Eucarístico Nacional* (5-12 julio 1964, León), León, 1965, p. 188.

<sup>382</sup> "La Exposición Eucaristía y Arte", en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, Op. Cit. pp. 53-58. Esta muestra de artistas individuales y de talleres concretos, estuvo centrada en la exposición de orfebrería, elementos de forja, el esmalte, la ornamentación y la decoración contemporánea.

<sup>383</sup> SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. *Exposición de Arte Sacro. IX Congreso Eucarístico Nacional*, Cuenca, mayo 1966, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1966. La exposición contó con un total de 286 obras traídas desde diferentes parroquias de la diócesis e instaladas en la Casa de la Cultura de Cuenca.

Hasta ahora nos hemos referido a los Congresos Eucarísticos Nacionales, aunque no debemos olvidarnos de que en el terreno de los congresos internacionales también se había tratado el tema artístico desde 1881. Así encontramos citas eucarísticas internacionales dedicadas exclusivamente al arte y la arqueología (Angers 1900 y Angulema 1904) o casos como el de Paray-le-Monial en 1897 en la que el congreso se acompañó de una exposición de objetos relativos al culto de la Eucaristía. En España se celebraron dos de estos congresos internacionales, el de Madrid de 1911 y el de Barcelona de 1952. En el primero, la cuestión del arte tuvo una participación más que discreta, cosa que no ocurrió en la cita de Barcelona<sup>384</sup>. Patrocinada por el Ministerio de Educación Nacional, el Salón del Tinell y la Capilla de Santa Águeda fueron las sedes de la *Exposición de Custodias y Arte Eucarístico Antiguo*. Organizada por la comisión de arte del congreso, con su presidente don Manuel Trens a la cabeza, contó con obras de primera calidad llegadas desde todos los puntos del país, y se completó con la *Exposición de arte religioso actual* y con otras iniciativas de entidades artísticas de la ciudad (Exposición concurso de la Santa Cena del Círculo artístico de Sant Lluç, Exposición de orfebrería e indumentaria religiosa moderna de Fomento de las Artes Decorativas, la Exposición de Rosarios de los Amigos de los Museos y la Exposición de la seda en la Liturgia por el Colegio del Arte Mayor de la Seda). En ella participaron como depositarios gallegos las catedrales de Lugo, Santiago y Tuy, con apenas cinco piezas<sup>385</sup>. Es curioso destacar que, existiendo entonces un número relativamente destacado de museos catedralicios y diocesanos con fondos interesantes, es raro encontrar menciones a estos museos como prestatarios de obras, siendo las catedrales y las parroquias las que mayor número de piezas cedieron.

Fuera ya del contexto de los Congresos, la verdadera avalancha en la celebración de exposiciones de arte sacro la encontramos a partir del final de la Guerra Civil. Si bien es cierto que durante los años de la República, la promoción de los temas religiosos no había sido uno de los puntos fuertes del gobierno, no podemos olvidar la importante labor que ésta había realizado con la elaboración de la Ley del Tesoro Artístico Nacional, en 1933. Aunque las relaciones con la Iglesia católica no fueron buenas, el valor de su patrimonio fue claramente reconocido por los hombres de la República que trataron de defenderlo.

<sup>384</sup> XXXV Congreso Eucarístico Internacional (*La Eucaristía y la paz*), Barcelona 27 mayo- 1 junio 1952, Barcelona, 1953, pp. 217-232.

<sup>385</sup> XXXV Congreso Eucarístico Internacional. *Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo. Catálogo-guía*, Museo de Historia de la Ciudad. Palacio Real Mayor, Barcelona, abril-mayo 1952. "Esta exposición, pues, además de ser un acto de fe en la presencia de Dios en la Eucaristía, es un homenaje a la Iglesia española, que ha sabido conservar una religiosidad tan viva y consecuente que ha hecho imprescindible e inalienable esta sagrada herencia de nuestros antepasados, única en el mundo" (palabras de Manuel Trens en la introducción al catálogo, p. 10).



A pesar de ello, durante los años de la guerra, los continuos saqueos y atentados contra dicho patrimonio por parte de descontrolados grupos de republicanos, así como los bombardeos nacionales escribieron otra de las páginas negras de la conservación artística del país, con la desaparición de gran cantidad de objetos muebles y graves desperfectos al patrimonio construido. La recuperación de los primeros, en los casos en los que fue posible, a través de los Servicios Militares de Recuperación Artística que viajaban con las tropas o de los convoyes de evacuación que había dispuesto el gobierno, se convirtió en una pequeña cruzada que sirvió de tema a varias exposiciones de arte sacro, e incluso motivó la creación de una Delegación de Recuperación de Objetos Sagrados.

En este período, el arte sacro pasó a contener en si mismo los valores artísticos más profundos, fue usado para la exaltación de los personajes más afines al régimen e incluso encarnó la mejor representación del arte español. Aunque se potenciaban otro tipo de muestras, aquellas dedicadas al arte sacro demostraron una aplastante mayoría. Las buenas relaciones entre la Iglesia y el nuevo poder establecido se manifestaron en la vuelta al control, por parte de la Iglesia, de aspectos tan importantes como la educación y la cultura. Ambas se tiñeron de nuevo de un manto de catolicismo que no fue ajeno al arte, tanto en su enseñanza (con especial énfasis en el arte católico y los períodos más netamente españoles) como en su promoción.

Hacer una relación de todas las exposiciones que se dedicaron a esta cuestión sería una labor extensa y no específica de este trabajo, por lo que nos limitaremos a mencionar algunas de las celebradas en esos años en representación de los cientos de muestras que se multiplicaron a lo largo del país durante los primeros años y el período central de la dictadura franquista. Cualquier excusa era buena para la celebración de un evento artístico de estas características: la recaudación de fondos a favor del ejército<sup>386</sup>, la celebración del día de San José<sup>387</sup> o un homenaje a José Antonio Primo de Rivera<sup>388</sup>.

De mayor trascendencia internacional, por el uso que ambos bandos hicieron del tema de la defensa del patrimonio en los años de la Guerra Civil ante las instituciones

---

<sup>386</sup> Apenas iniciada la guerra, el Gobierno Civil y la Delegación Militar del Orden Público de la provincia de A Coruña ponen en marcha, bajo la dirección de don Fernando Álvarez de Sotomayor, una exposición de arte antiguo para la que solicitan piezas al arzobispo de Santiago "No duda este Gobierno Civil que nuestra amada Iglesia ha de contribuir con sus posibilidades a la labor aquí iniciada aportando de los muchos y valiosos objetos que con tanto cuidado atesora, y a este fin me dirijo en súplica a V. E. par que los señores párrocos sean dados toda clase de facilidades prestando en depósito todos aquellos objetos que la Comisión organizadora considere en condiciones de ser expuestos", B. O. A. S., año LXXV, nº 2761, 18 septiembre de 1936, pp. 254-255.

<sup>387</sup> Como la exposición celebrada en el mercado central de Artesanía de Madrid con objetos que iban desde la estatuaría antigua a la orfebrería. *Exposición de Arte Sacro y del Mueble, Madrid*, 19 marzo de 1951.

<sup>388</sup> *Exposición de Arte Sacro. Vía-crucis en esmalte y vasos sagrados para la capilla de José Antonio en Alicante*, Junta central de Recompensas y Distinciones de la F. E. T., y de las J. O. N. S., julio de 1949. Esta exposición buscaba perpetuar la memoria del fundador de la Falange con una suscripción voluntaria de un objeto artístico valioso para su capilla, así como la realización de un vía-crucis que ocupó el centro de la exposición, junto a una colección de vasos sagrados.

extranjeras, fue la celebración de la *Exposición Internacional de Arte Sacro* de Vitoria en 1939. Utilizada como un arma política del gobierno nacional y un símbolo del apoyo a la Iglesia Católica en la nueva España salida de la contienda, se trató de una exposición de objetos litúrgicos contemporáneos que buscaban mostrar los modelos más adecuados para la reconstrucción y dotación de los templos a la que se debía hacer frente. La exposición, durante el tiempo que estuvo abierta entre mayo y junio de ese año, se acompañó de unas jornadas dedicadas a la Música Sacra, al Arte Sacro, de una conferencia sobre formación litúrgica y sesiones de cine (proyecciones de documentales obra liturgia y tierra santa) y teatro (representación de autos sacramentales)<sup>389</sup>.

La exposición se ubicó en el Palacio de Villasuso, en el casco antiguo de Vitoria y en ella tomaron parte Italia, Alemania, Portugal, Suiza e Inglaterra, junto con la participación más discreta de Francia, Holanda, Argentina o Uruguay. El evento contó con la bendición del papa Pío XI y del arzobispo primado de Toledo Cardenal Isidro Gomà. El tema central de la muestra, además de su objetivo claramente político, era *“el templo, es decir, el arte sagrado que es el arte del templo y de cuanto concierne a él y destinada a orientar debidamente a los artistas y al público en todo lo que afecta al nuevo Arte Sacro”*<sup>390</sup>.

La utilización política que se hizo del arte y de la cultura en los años posteriores a la guerra civil fue uno de los puntos clave de la política de Franco, que veían en la celebración de exposiciones uno de los medios más favorables para la difusión de las ideas del nuevo gobierno. Así, en el mismo año de la exposición de Vitoria, la ciudad de Valencia celebró una muestra sobre arte dañado durante la contienda llamada *Martirio del arte y huellas de la barbarie roja*<sup>391</sup>.

En los años justamente siguientes a la finalización de la contienda se hicieron habituales las exposiciones de arte recuperado. Estas muestras no tenían un fin educativo ni divulgativo en el sentido visto hasta ahora, ya que se trataba de muestras de los objetos que habían sido recuperados durante el conflicto con el fin de devolverlos sus legítimos

---

<sup>389</sup> *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, (mayo-junio 1939), Ministerio de Educación Nacional, Jefatura Nacional de Bellas Artes, Vitoria, 1939. La difusión de la celebración de la exposición de arte sacro tuvo una gran importancia y así se hacían públicos algunas de las ideas sobre la protección al patrimonio eclesiástico *“Solamente sería de desear que este esfuerzo realizado pudiera culminar con la construcción de un organismo que con carácter permanente controlara y aprobara todos los proyectos de las obras que en España se han de realizar en Arte Sacro. Sería ésta una justa y acertada determinación que, conduciría con seguridad a la pureza y perfección que el Arte Sacro merece tener en España”*. “La Exposición de Arte Sacro de Vitoria”, *Destino*, nº 101, 24 junio de 1939, p. 7.

<sup>390</sup> Palabras pronunciadas en la inauguración de la exposición por Eugenio d'Ors. ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Ministerio de Cultura, 1984, pp. 128-129.

<sup>391</sup> LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, tomo I, Tesis doctoral dirigida por don Antonio Bonet Coreera y defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 11 de diciembre de 1991, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1992, p. 65.

propietarios tras una segura identificación<sup>392</sup>. Fueron varias las que se organizaron y su contenido era básicamente de material artístico religioso, como el caso de la celebrada en Zaragoza en 1940 con el material interceptado en los refugios de Perelada y Figueres, y los depósitos llevados a Ginebra y Francia<sup>393</sup>, el de la exposición de objetos de culto instalada en el Monasterio de la Encarnación de Madrid en 1943<sup>394</sup> o el de la instalada en el Banco de España y el Palacio de Cristal entre mayo y julio de 1944<sup>395</sup>.

En este punto resulta interesante detenernos en la publicación, en 1939, de una norma salida de la Sagrada Congregación del Concilio de la Curia Romana sobre las medidas a adoptar a la hora de los préstamos a exposiciones. En Roma se habían percatado del progresivo aumento de los movimientos de piezas de arte religioso a las exposiciones italianas y los peligros que éstos podían suponer a su conservación. Por ello tomaron la determinación de redactar las *Disposiciones para la custodia y conservación de los objetos de historia y arte sagrado en Italia, que son de aplicación como norma directiva para las demás naciones en varios de sus conceptos, y algunos son regla preceptiva, en cuanto explican y declaran el tenor y sentido de los Sagrados Cánones concernientes a la materia*<sup>396</sup>. La norma se dirigía a los prelados y responsables patrimoniales del territorio italiano en primera instancia, aunque las medidas se hacían extensivas al resto de países en los que el mismo problema se repetía. Probablemente nos encontramos ante las primeras medidas adoptadas por la Iglesia en la protección de su patrimonio dentro del campo de las exposiciones temporales, aunque también es cierto que su cumplimiento prácticamente fue nulo en nuestro país.

Otras exposiciones organizadas por entonces, con un interés e importancia destacable fueron, la *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto* comisariada por el Sr. Navascués en el Museo Arqueológico Nacional en 1941<sup>397</sup>, la *Exposición de Arte Sacro*

---

<sup>392</sup> O. de 11 enero de 1940 sobre entrega de objetos recuperados. Art. 3 "Con los objetos cuyo expediente de devolución no haya sido iniciado se organizarán exposiciones públicas de una duración no menor de un mes, durante el cual podrán incoarse por sus legítimos propietarios los oportunos expedientes de devolución, que, una vez terminados, se sujetarán a las condiciones que se establezcan en el apartado primero de la presente Orden".

<sup>393</sup> CAMÓN AZNAR, J. *Exposición de Arte Recuperado*, Zaragoza, 1940.

<sup>394</sup> "Exposición de objetos de culto recuperados después de la revolución marxista cuyos dueños se ignoran", en *B. O. E. O. O.*, año CX, nº 21, 4 diciembre de 1943, p. 300. Esta exposición se celebró a instancias del arzobispo primado de Toledo.

<sup>395</sup> O. 28 junio de 1944 del Ministerio de Hacienda prorrogando la Exposición general de objetos y bultos recuperados.

<sup>396</sup> "Mas como en los últimos tiempos aumentó la rebusca de alhajas y objetos de arte sagrado para las Exposiciones que se organizan frecuentemente, la S. Congregación, en el deseo de evitar daños, deterioros y aún pérdidas y destrucciones en el patrimonio eclesiástico, como ya se han dado algunos casos lamentables, después de haber consultado a la Comisión Pontificia de Arte Sagrado, se cree en el deber de completar las normas dadas hasta el presente a fin de reglamentar la concesión eventual en préstamo y el envío de objetos sagrados a las mencionadas Exposiciones", *B. O. E. O. L.*, año LXVII, nº 23, 2 noviembre de 1939, pp. 209-212.

<sup>397</sup> NAVASCUÉS Y DE JUAN, J. M<sup>a</sup> de. *Aportaciones a la museografía española*. Discurso leído el día 8 de febrero de 1959 con motivo de su recepción. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1959, pp. 16-27. Además del contenido religioso de la exposición, su importancia radicaba en los intentos del

*Misional* celebrada diez años después en la misma ciudad, la *Exposición de Arte Sacro Mariano* de Barcelona en 1954 o la que ese mismo año celebraba Santiago de Compostela dentro de los actos organizados con motivo del Año Santo. Esta *Exposición de Arte Sacro* de 1954 logró reunir, bajo la dirección de don Manuel Chamoso Lamas, un total de 250 piezas de arte religioso, en su mayor parte orfebrería, que fueron instaladas en las dependencias del Palacio Episcopal de Gelmírez, cedido para tal ocasión por el arzobispo cardenal Quiroga Palacios (Ver Figuras 5, 6 y 7). La celebración del año jacobeo se completó ese año con la organización de gran cantidad de actividades religiosas, culturales y artísticas<sup>398</sup> con el factor común de las celebraciones religiosas.

Otra muestra de características especiales fue la que tuvo lugar en 1957 en Viella, al convertirse en el punto de arranque del Museo Diocesano de la Seu d'Urgell. Descolgada del movimiento de formación de museos diocesanos en Cataluña, la catedral d'Urgell poseía una importante colección de obras en su tesoro que fueron protagonistas durante dos meses de una exposición instalada en la Sala Capitular. El éxito obtenido y la calidad de las piezas convencieron al obispo de la creación del Museo Diocesano el 7 de agosto de 1957<sup>399</sup>.

Por entonces, y a raíz del nuevo Concordato con la Santa Sede de 1953, existían en España las Comisiones Diocesanas de Monumentos, encargadas de la tutela del patrimonio artístico y arquitectónico antiguo. Ellas se debían dedicar, a partir de ahora, a la gestión del arte de la diócesis y a la organización de muchas de las exposiciones, como ocurrió en 1963 con la celebración del cincuentenario de la catedral de la Laguna en Tenerife<sup>400</sup>.

Cada vez más y con la experiencia que había dado el paso del tiempo y el trabajo realizado en este campo, las exposiciones temporales se convirtieron en el mejor escaparate del arte. Ya no sólo en el ámbito religioso, que en este sentido seguía los avances que en otros campos de la museología se habían dado, sino en el campo general de la historia del arte y de la gestión de museos e instituciones culturales. En los años 80 el arte eclesiástico dejó de ocupar el protagonismo detentado hasta el momento, de acuerdo con los movimientos políticos e ideológicos de la España del momento. La modernización de la administración del estado, de los estudios en todos los niveles y de

---

entonces Inspector general de Museos de poner en práctica las conclusiones museográficas salidas de la Conferencia de Madrid, celebrada unos años antes.

<sup>398</sup> Entre la serie de exposiciones complementarias a la de Arte Sacro encontramos la Gran Exposición Misional en San Martín Pinario, la Exposición de grabados compostelanos en La Estila, la Exposición de Arte Gallego contemporáneo o la Exposición sobre los monasterios cistercienses en el Instituto Padre Sarmiento. *Compostela, Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, número extraordinario, Crónica del año santo, 1954, p. 117 y *Compostela*, nº 33, 31 diciembre de 1954.

<sup>399</sup> "Creació i evolució del Museu Diocesà d'Urgell", en *Església d'Urgell*, nº 58, 1977, pp. 6-7.

<sup>400</sup> *Cincuentenario de la Catedral de La Laguna. Exposición de Arte Sacro*, Tenerife, Septiembre de 1963, organizada por la Comisión Diocesana, en colaboración con el obispo y el cabildo.

las metas artísticas, favoreció un nuevo modo de valorar las posibilidades y objetivos de las exposiciones temporales. Se promocionaron macro-exposiciones con inyecciones de gran cantidad de dinero en promoción, adquisición de obra, transportes y seguros, y se diversificaron las temáticas en un intento por ponerse al día de lo que ocurría en Europa.

Esa forma de atraer al público a los museos, donde se instalaron las muestras, a diferencia de las sedes exclusivamente religiosas de los años anteriores, y a las exposiciones, también fue adoptado por los gestores del patrimonio eclesiástico que, en colaboración con las instituciones estatales, se abrieron al diseño de nuevas exposiciones en las que se trataba de dejar atrás la asociación con ideales políticos para convertirse en muestras de la piedad religiosa y del talento artístico de los siglos puestos al servicio de Dios. Sin duda el mejor representante de este nuevo talante fue el innovador proyecto *Las Edades del Hombre*, puesto en marcha por los obispos de Castilla y León en 1986. A partir del patrimonio conservado en las diócesis castellanas, se diseñó una serie de cinco exposiciones que se celebrarían entre 1988 a 1992 y en las que los protagonistas no serían ni los artistas, ni los estilos, ni los materiales, ni las épocas, sino el hombre<sup>401</sup>. Con ello se iniciaba un camino en el que las exposiciones artísticas ya no se limitaban a discursos puramente cronológicos, estilísticos o iconográficos, sino que se modernizaban e hilvanaban sus recorridos en función de ideas o temáticas hasta ahora no tratadas.

En la misma línea podemos incluir la exposición de 1985, en Barcelona, dedicada al arte catalán desde el año 1000 al 1800. Con el título de *Thesaurus*, se convirtió en preludeo de una serie continuada en 1992 y 1993 con *Pulchra* o *Pallium* en las respectivas diócesis de Lleida y Tarragona. En Galicia el gran momento llegó en 1991 con la muestra *Galicia no tempo*, en cuyo recorrido se trataba de sintetizar la historia de la Iglesia en Galicia a través de las obras más importantes llegadas de todos los puntos de las diversas diócesis<sup>402</sup>. La importancia que esta muestra tuvo en el panorama artístico y museológico gallego resultó inesperado, y a partir de entonces el modo de exponer el arte eclesiástico cambió radicalmente en su fondo y se inició un camino de investigación y estudio importante. En el caso gallego además, contábamos con festividades que justificaban, si cabe más, las grandes celebraciones: los años jacobeos. Así, se organizaron las exposiciones de 1993, 1999<sup>403</sup> y 2004. En 1997, *Galicia terra única* fue la muestra llamada a repartirse por la red de ciudades más importantes de la comunidad, mientras Compostela se preparaba para la celebración del milenario del paso de Almanzor por la

<sup>401</sup> A raíz del éxito alcanzado por este tipo de exposiciones, el proyecto *Las Edades del Hombre* ha continuado hasta nuestros días con la celebración sucesiva (y con previsiones de futuro) de nuevas muestras en diferentes sedes de las diócesis castellanas.

<sup>402</sup> El mundo expositivo gallego había contado ya con un precedente importante en 1988 con la organización de la muestra *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, con motivo del octavo centenario de la colocación de los dinteles del Pórtico de la Gloria.

<sup>403</sup> *Santiago camiño de Europa*, Santiago de Compostela, 1993. En 1999 y 2004, dentro del programa del Xacobeo, fueron múltiples las exposiciones diseñadas que se ubicaron en diferentes edificios de la ciudad.

---

ciudad con *Santiago-Al Andalus*. Estas, y otras muchas exposiciones, configuran la memoria reciente de nuestras vivencias expositivas en las que todavía estamos inmersos.

Todos estos trabajos fueron acompañados de gruesos estudios especializados sobre las obras y sus significados. Además de todo ello, la promoción se convirtió en un factor clave en el éxito de los proyectos, la publicación de todo tipo de catálogos y guías se hizo imprescindible, los estudios de público y la atención a su diversidad se tuvieron en cuenta y las actividades complementarias de las exposiciones adquirieron mayor protagonismo. El concepto básico de una exposición había cambiado radicalmente respecto a los años anteriores y eso se reflejó también en el patrimonio religioso.

---

## 4.2.2.- INSTITUCIONES Y ORGANISMOS DEDICADOS AL ARTE SACRO. DE ROMA A LAS DIÓCESIS ESPAÑOLAS

*“Y construimos grandes edificios que llenamos de pinturas para deleite de visitantes, bajo la mirada ausente de los guardianes y la fiscalización de los termoreguladores. (...) Ni todas las obras de los hombres fueron a parar a los museos, ni todas fueron inventariadas, ni todas tienen guardias en la puerta. Algunas están enterradas, otras siguen a la luz del día pero se les hace tan poco caso que es como si formasen parte de un paisaje ya indiferente y ciego”*

José Saramago, *Las maletas del viajero*, 1986.

La creación continuada de organismos diocesanos y supradiocesanos dedicados expresamente a la defensa del patrimonio histórico y artístico de la Iglesia en España es un tema complicado en el que la confusión, la acumulación de instituciones y la anarquía en la organización de estas instituciones en las diferentes diócesis, son la tónica general. La escasa tradición que España había tenido en la conservación de su propio patrimonio dentro del ámbito religioso, obligó a una improvisación, ya en el siglo XX, para el establecimiento de las entidades que se encargarían de la defensa del patrimonio.

Hemos de tener en cuenta también que, una cosa fue la redacción y publicación de normativas de mayor o menor obligatoriedad en su cumplimiento, y otra muy diferente la labor desarrollada en cada una de las diócesis. No todas siguieron el mismo ritmo en la formación de sus propias instituciones ni lo hicieron de la misma manera. En cualquier caso, el impulso inicial en lo que respecta a la conservación patrimonial llegó desde la Italia de principios de siglo.

La existencia de una tradición centenaria en la conservación y el estudio del arte cristiano en Italia es un hecho irrefutable. Desde el inicio de las excavaciones de la Roma antigua hasta la formación de las colecciones humanistas e ilustradas, así como la defensa establecida desde las altas instancias pontificias, atestiguan esta tradición. Durante el siglo XIX este interés arqueológico se vio reforzado con la creación de instituciones dedicadas al estudio, la conservación y la custodia de los restos del pasado. Así, nació en 1810, bajo el pontificado de Pío VII, la *Accademia Romana di Archeologia* (rebautizada en 1829 como *Pontificia Accademia Romana di Archeologia*), dedicada al estudio de la Antigüedad clásica y renacentista. Poco después, Pío IX creó la *Pontificia Commissione di Archeologia Sacra*, para el estudio específico de las catacumbas

romanas, su investigación y su conservación. El colofón a esta serie institucional lo situamos en 1925, cuando Pío XI (especialmente interesado en la defensa del arte cristiano y en su conservación) creó el *Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana* como elemento de refuerzo de las dos mencionadas instituciones decimonónicas en lo que se refiere a investigación.

Este breve repaso nos ofrece una perspectiva de la ventaja que Italia llevaba, con respecto al resto de estados católicos, en el estudio y conservación del arte y la arqueología cristiana, y que fue, el motor de arranque para muchos países en el desarrollo de sus propias legislaciones e instituciones.

Así, podemos decir que en España, el camino se inició a partir de la normativa salida de Italia, en ausencia de una dictada dentro de nuestras fronteras. Ello nos induce a pensar que la formación de las primeras comisiones diocesanas de arte sacro en nuestro país, cuando todavía no existía una normativa específica que estableciera su creación, se debió a la influencia de las disposiciones que algunos años antes se habían publicado para las diócesis italianas y, por extensión para el resto de diócesis católicas dentro de las diferentes iglesias nacionales. Un ejemplo son los primeros movimientos en algunas sedes españolas, que ya contaban con una pequeña tradición iniciada a finales del siglo XIX o principios del XX en lo que al patrimonio histórico-artístico se refiere.

El punto de partida, en lo que al arte sacro específicamente se refiere, debe remontarse a 1924, con la creación en Italia de la **Comisión Central para el Arte Sacro**<sup>404</sup>. Desde su formación, y hasta su sustitución en los años 80 por la Comisión Pontificia para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia, se interesó por conocer el estado del arte religioso italiano a través de iniciativas como, por ejemplo, la que llevó a cabo en 1924, con el envío de un informe a los responsables diocesanos e interdiocesanos que éstos debían contestar y devolver a la Comisión para su estudio. Curiosamente, un año después, esta labor se extendió, no sólo al territorio italiano sino a todo el mundo. En el caso español, estas *Disposizioni Pontificie in Materia d'Arte Sacra*, entre 1925 y 1928, obtuvieron respuesta de las diócesis de Oviedo, Sevilla, Tarragona, Valladolid y Coria (aclarando la sede andaluza que la Comisión Diocesana ya existía, y la catalana que el museo de arte cristiano funcionaba desde hacía tiempo)<sup>405</sup>.

<sup>404</sup> Creada por Pío XI, con la intención de "asegurar la fiel custodia y la protección de todo el vasto patrimonio de la civilización literaria y artística adquirido durante varios siglos de fe cristiana..." en la que también se instaba a la creación de comisiones diocesanas o regionales destinadas a los mismos fines pero en un ámbito más local. RIVERA, J. F. "La Comisión Diocesana de Arte Sacro", en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965, pp. 445-446. Un repaso de la historia de la Comisión Central de Arte Sacro para Italia, desde su creación hasta los años 80, la encontramos en MARCHISANO, F. "La Iglesia y los bienes culturales, un instrumento privilegiado de evangelización", en *Patrimonio Cultural*, C. E. P. C., nº 25-26, junio de 1997, pp. 39-40.

<sup>405</sup> PERALI, P. "Relazione sull'attività della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, dal 1 settembre 1924 al 31 dicembre 1928", en *Arte Cristiana. Revista Mensile Illustrata*, anno XVII, nº 3, marzo de 1929, pp. 82-84, y nº 4, aprile 1929, pp. 107-108.



Algunos años después, el 24 de mayo de 1939, se publicaron en Italia nuevas disposiciones por parte de la Sagrada Congregación del Clero: las *Disposiciones para la custodia y conservación de los objetos de historia y arte sagrado en Italia que son de aplicación como norma directiva para las demás naciones en varios de sus conceptos y algunos son regla preceptiva, en cuanto explican y declaran el tenor y sentido de los Sagrados Cánones concernientes a la materia*. Este nuevo documento podría servirnos para entender, por ejemplo, la creación tan temprana de la Comisión Diocesana de Arte Sagrado de Lugo en 1942, o la Comisión Diocesana de Liturgia y Arte Religiosos de la Diócesis de Mondoñedo en 1943, fundamentadas, a su vez, en las disposiciones canónicas para la defensa del patrimonio material de la Iglesia.

Puestas en marcha de forma particular en algunas diócesis las herramientas necesarias para la salvaguarda del patrimonio histórico y artístico de las iglesias diocesanas, el ejemplo fue seguido por otras de gran importancia en la conservación patrimonial. Así, por ejemplo, en 1948 el obispo de León, don Luis Almarcha Hernández, publicaba el decreto de creación de las **Comisiones Diocesanas de Apostolado Litúrgico, Música Sacra y Arte Sacro**, dentro de su diócesis<sup>406</sup>. Cada una de ellas trabajaría con independencia dentro de su campo de actuación, quedando reservada para la de Arte Sacro la defensa y conservación del tesoro artístico de la Iglesia<sup>407</sup>.

Hasta este momento no podemos hablar de una legislación, ni siquiera normativa de seguimiento común para todas las diócesis, que comenzaban a despertar de forma irregular en lo que a recuperación artística e histórica. Si a nivel diocesano encontramos las primeras iniciativas particulares, no ocurre lo mismo a nivel nacional donde, no hallamos todavía ninguna institución global y específica capaz de coordinar y asesorar a éstas de carácter territorial. Podemos decir que la voluntad de cada diócesis y la influencia italiana son las únicas fuerzas que hasta este momento mueven la conservación patrimonial de la Iglesia. Paradójicamente, algunos años después, la *Instrucción de la Sagrada Congregación del Santo Oficio sobre arte sacro* de 1952 mencionaba, por descontado, la existencia en todas las diócesis de una **Comisión Diocesana de Arte Sacro** dedicada a trabajar en todo lo relativo al arte sacro moderno, a pesar de que no

---

<sup>406</sup> ALMARCHA HERNÁNDEZ, L. *Instituciones diocesanas*, Centro de Estudios e Investigaciones San Isidoro, Archivo Histórico Diocesano, León, 1970. La labor y el interés del obispo leonés en relación al arte sacro se desarrolló en diferentes planos, como la creación en 1952 de la Escuela Superior de Arte Sagrado (dedicada a la organización de cursillos anuales para religiosas, especialmente de clausura, en orden al desarrollo de sus fines: "ennoblecera el arte sacro y llevar a los Monasterios y Congregaciones de religiosos medios de vida en el labora monástico"), y su nombramiento en 1956 como presidente de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro. Su participación en el Concilio Vaticano II sobre esta materia fueron destacables y desembocaron, a nivel diocesano, en la creación de una Secretaría Técnica de Arte Sacro en León, en 1964.

<sup>407</sup> En 1969, y a tenor de las disposiciones salidas de la Constitución de Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II, estas tres comisiones se unificaron en una única Comisión Diocesana de Liturgia, Música y Arte Sacro.

existía todavía una norma que obligase a ello<sup>408</sup> y, por tanto, no todas las diócesis las habían establecido.

En España, la irregularidad en la puesta en marcha de las comisiones a nivel general se solventó al año siguiente con la firma del Concordato entre la Santa Sede y el Estado, cuyo artículo XXI ordenaba la creación y puesta en funcionamiento de las **Comisiones Diocesanas de Monumentos**, dirigidas a la tutela del arte antiguo (Art. XXI.1 “*En cada diócesis se constituirá una comisión que, bajo la presidencia del Ordinario, vigilará la conservación, la reparación y las eventuales reformas de los templos, capillas y edificios eclesiásticos declarados monumentos nacionales, históricos o artísticos, así como de las antigüedades y obras de arte que sean propiedad de la Iglesia o le estén confiadas en usufructo o en depósito y que hayan sido declaradas de relevante mérito o de importancia histórica nacional*”).

A pesar de estos avances en el tema patrimonial, la realidad ofrecía un panorama que no se ajustaba a los objetivos marcados: las comisiones se nutrieron, en parte, de personal de la Administración del Estado que no siempre fue operativo y las metas impuestas a la comisiones nunca se llevaron a cabo en muchas diócesis. El tema de los museos eclesiásticos tampoco parecía contentar a todo el mundo, siendo considerado por algunos como un mal necesario para la conservación del arte antiguo ya en desuso. Así lo explicaba el padre Ferrando Roig al hablar de las funciones de las Comisiones Diocesanas de Monumentos en 1958: “*El museo es un mal necesario. Un mal porque lo mejor sería que toda pieza siguiera ejerciendo la utilidad para la cual fue creada. Pero hay cosas, algunas de gran interés y otras de valor modesto, que el tiempo y las circunstancias las han vuelto inservibles y poco decorosas para el culto divino. No vamos a destruirlas. Requieren un lugar apropiado y reverente para guardarlas. Los Museos diocesanos son un poco el cementerio de las obras sagradas*”<sup>409</sup>

El camino hacia la normalización de la situación organizativa de las comisiones se había iniciado, pero sin olvidar que los reglamentos afectaban individualmente a las diócesis, de modo que seguía sin existir un órgano central que coordinase la actividad. Es por ello por lo que, durante estos años las acciones más frecuentes para intentar controlar la situación fueron el envío de cartas periódicas a los obispados recordando las normas sobre la necesidad de adoptar diferentes medidas de prevención. Eran cartas como la del 22 de julio de 1955 del Nuncio Apostólico dirigiéndose a los obispos “... *recuerdo a Vuestra Excelencia Reverendísima, la necesidad urgente de ilustrar convenientemente al*

<sup>408</sup> La Sagrada Congregación del Santo Oficio fue el nombre dado por Pío X en 1908 a la, hasta entonces, Sagrada Congregación de la Romana y Universal Inquisición. Posteriormente, en 1965, su nombre fue sustituido de nuevo por el actual de Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe.

<sup>409</sup> FERRANDO ROIG, J. “La labor orientadora de las Comisiones Diocesanas de Monumentos”, en *I Semana Nacional de Arte Sacro*, Comisión Nacional Asesora, 15-20 agosto 1958, León, 1958, p. 38.

-----

*Clero, especialmente en el Seminario, a los artistas y al pueblo católico de esa Diócesis, sobre las advertencias y directrices tan importantes para la tutela de la fe y de la piedad cristiana (...)* En particular, las organizaciones diocesanas (Comisiones de Arte Sacro, que debieran ser constituidas donde todavía no existan, incluso llevando a las mismas a expertos de otros lugares) capacitadas para la fiel ejecución de las antedichas normas...<sup>410</sup>. El paso más importante hacia la normalización de esta situación tuvo lugar con la celebración de la Conferencia de Metropolitanos de noviembre de 1955 y la creación de la **Junta Nacional Asesora de Arte Sacro**. Presidida por el obispo de León<sup>411</sup>, sus funciones eran las de asesoramiento a la jerarquía eclesiástica y a cuantas instituciones o entidades lo solicitasen, la promoción del espíritu del Arte Sagrado, y la cooperación con otros organismos estatales para el fomento del arte sacro y la conservación del tesoro artístico de la Iglesia.

Un nuevo paso adelante para el establecimiento de un organigrama más específico que atendiese a las diferentes secciones del arte eclesiástico antiguo y moderno fue la celebración, en agosto de 1958, de la I Semana Nacional de Arte Sacro. De entre sus conclusiones el aspecto que más destacaremos es la publicación de las Normas Directivas, elaboradas por una comisión especial, en las que se establecía la necesidad de crear en cada diócesis una **Comisión Diocesana de Arte Sacro** (regida por el canon 1164 del Código de Derecho Canónico) y una **Comisión Diocesana de Monumentos** (que seguía la normativa del Concordato de 1953). Se disgregaba así, en dos, las funciones y objeto de atención que hasta el momento se hallaban recogidas en una sola institución, en aras de una mayor especialización. Un análisis detallado de cada diócesis nos daría, probablemente una radiografía del momento y evidenciaría que, en muchas de ellas, la comisión diocesana de monumentos no había llegado realmente a constituirse o, en caso de haberlo hecho, su actuación había pasado inadvertida.

En noviembre de 1960, con motivo de la Conferencia de Rvdmos. Metropolitanos, se acordó la reorganización de las Juntas Nacionales de Liturgia, Pastoral, Arte Sacro y Música Sacra en una única comisión que, a partir de entonces se llamaría **Comisión Episcopal de Liturgia, Pastoral y Arte Sacro**<sup>412</sup>. Ésta estaría formada por los presidentes de las respectivas juntas nacionales que actuarían con autonomía, aunque bajo una mayor coordinación.

La celebración del Concilio Vaticano II trajo consigo nuevas normativas de obligado cumplimiento en diferentes aspectos de la vida litúrgica. Entre ellos, el tema del

---

<sup>410</sup> B. O. O. L., año LXXXIII, nº 17, 16 de agosto de 1955, p. 325.

<sup>411</sup> ORTIZ CRESPO, J. "Coordinación de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro y de las Comisiones Diocesanas de Arte con los organismo dependientes de la Dirección General de Bellas Artes", en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965, p. 430.

<sup>412</sup> ORTIZ CRESPO, J. "Coordinación de la Junta Nacional...", Op. Cit., p. 430.

arte y de los objetos artísticos fue objeto de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*, donde se recomendaba la consulta a la Comisiones Diocesanas de Arte Sagrado (que debían estar constituidas en todas las diócesis)<sup>413</sup> para todo lo relativo a los objetos litúrgicos de carácter artístico. A nivel nacional se reforzaba el papel de la Comisión Litúrgica y se insistía en la necesidad de crear, en la medida de lo posible, **Comisiones Diocesanas de Música y Arte Sacro**<sup>414</sup>. En 1964, en aplicación de la ley conciliar, la Comisión Episcopal de Liturgia, Pastoral y Arte Sacro se transformó en la **Comisión Episcopal de Liturgia**, estructurada en función de un director encargado de coordinar los tres departamentos: Liturgia, Arte Sacro y Música Sacra<sup>415</sup>.

La materialización de este complejo estado de la cuestión fue la formación de diferentes comisiones en cada una de las diócesis, dedicadas, unas específicamente a la conservación del tesoro artístico heredado, y otras a la complicada situación del arte sacro moderno. El resultado es que, quizás por esa falta de claridad, entendimiento, coordinación y descompensación según las sedes eclesiológicas, una parte importante del patrimonio histórico-artístico eclesiológico no tuvo una suficiente protección. A pesar de las normativas contra la enajenación de bienes artísticos de la Iglesia (de larga tradición dentro de la institución eclesiológica) y de la creación de todas estas comisiones, lo cierto es que fueron éstos, años de grandes pérdidas artísticas.

Tras el Concilio, la II Semana Nacional de Arte Sacro, celebrada en León en julio de 1964, se dedicó precisamente al estudio de los documentos salidos de Roma en relación al arte sagrado y de la situación de las diócesis españolas en ese sentido. Las conclusiones, una vez más, fueron redactadas bajo el título de *Normas de orientación sobre Arte Sacro*. En ellas se establece la obligatoriedad de contar con las Comisiones de Liturgia y Arte Sacro, así como la Diocesana de Monumentos, según se había determinado en reglamentos anteriores. La novedad, en este caso, fue la sugerencia de crear el Oficio eclesiológico de **Inspector Diocesano del Tesoro Artístico Sacro**, dedicado específicamente a la vigilancia, conservación e inventario del Tesoro Artístico Diocesano. No creemos que esta propuesta se hubiera llevado a buen término a nivel práctico puesto que, aunque de forma más personalizada, las funciones otorgadas a esta

<sup>413</sup> CASTEX, J. *El templo después del concilio. Arte y liturgia de las iglesias, imágenes, ornamentos y vasos sagrados*, Propaganda Popular Católica, Madrid, 1967, pp. 50-52.

<sup>414</sup> Motu Proprio de Pablo VI, por el que se establece que determinadas prescripciones de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia aprobadas por el Concilio Ecológico Vaticano II entren en vigor (25 de enero 1964), "Il Decretamos asimismo que, de acuerdo con los artículos 45 y 46 se constituya cuanto antes en cada una de las diócesis una comisión cuya tarea sea velar por el conocimiento y el incremento de la Liturgia, bajo la dirección del Obispo (...) Además, en todas las diócesis han de ser constituidas otras 2 comisiones: una para la música sacra y otra para el arte sacro. Estas tres comisiones diocesanas, si fuera preciso, podrán confluir en una sola", en *B. O. A. S.*, 20 febrero de 1964, año CIII, nº 3115, p. 109.

<sup>415</sup> FERNÁNDEZ CATÓN, J. M. "Arte Sacro y patrimonio artístico de la Iglesia en España", en *Análisis e investigaciones culturales*, nº 9, 1981, p. 85.

figura eran las que se suponía que habían asumido las comisiones de arte sacro, ya de por sí bastante complejas<sup>416</sup>.

A pesar del importante desarrollo de una legislación postconciliar, mucho más concienciada sobre los problemas del patrimonio, lo cierto es que la imagen general derivada es la de la proliferación de normas fragmentarias con una evidente falta de visión global<sup>417</sup>. Dentro de este período, un hecho que afectó de modo general al mundo católico fue el establecimiento, en 1967, del Tercer Oficio de la Sagrada Congregación del Clero<sup>418</sup> como el órgano competente universalmente en la conservación y administración de los bienes temporales de la Iglesia, incluidos los del patrimonio artístico eclesiástico<sup>419</sup>.

En lo que al territorio estatal se refiere, el hecho fundamental de estos años fue que la Iglesia se constituyó por primera vez bajo la denominación de Conferencia Episcopal Española (protocolo N 1047/64 de 3 de octubre de 1966). La institución como tal estaba formada, y lo sigue estando, *“por los Obispos de España, en comunión con el Romano Pontífice y bajo su autoridad, para el ejercicio conjunto de algunas funciones pastorales del Episcopado Español respecto de los fieles de su territorio, a tenor del Derecho común y de estos Estatutos, con el fin de promover la vida de la Iglesia, fortalecer su misión evangelizadora y responder de forma más eficaz al mayor bien que la Iglesia debe procurar a los hombres”*<sup>420</sup>.

Para el cumplimiento de sus funciones, la Conferencia Episcopal se dividió en órganos colegiados y órganos personales entre los que se encontraban las Comisiones Episcopales. En el caso de éstas últimas, se trata de órganos constituidos para el servicio de la Asamblea Plenaria dirigidas al *“estudio y tratamiento de algunos problemas en un campo determinado de la acción pastoral común de la Iglesia en España (...)”*<sup>421</sup>.

<sup>416</sup> El ejemplo más cercano que tenemos fue la creación, en 1964, en la diócesis leonesa de una Secretaría Técnica de vigilancia, estudio, conservación y funcionamiento de museos eclesiásticos artísticos e históricos, al servicio de la Presidencia y de las Comisiones de Arte Sacro. ALMARCHA HERNÁNDEZ, L. *Instituciones diocesanas*, Op. Cit.

<sup>417</sup> ALDANONDO SALAVERRÍA, I. “La Iglesia y los Bienes Culturales”, en *Revista Española de Derecho Canónico*, vol. 39, nº 114, septiembre-diciembre 1983, p. 460.

<sup>418</sup> La Congregación del Clero, fue el nombre que, a partir de 1967 adoptó la llamada, hasta entonces, Sagrada Congregación del Concilio.

<sup>419</sup> “Constitutio Regimini Ecclesiae Universae” (dada por Pablo VI el 15 de agosto de 1967), en *Acta Apostólica Sedis*, vol. LIX, nº 14, 31 octubre de 1967, p. 911. “1º *Congregatio videt ea omnia quae attingunt conservationem et administrationem bonorum temporalium Ecclesiae, firma competentia ceterarum Congregationum quoad temporalia bona ad eisdem moderanda. 2º Ipsius est proinde moderari administrationem quoad pias fundationes, pia legata, pia opera, beneficia, oratoria, ecclesias, sanctuaria, patrimonium artisticum ecclesiasticum, bona immobilia, ...”.*

<sup>420</sup> Art. 1.1 de los Estatutos de la Conferencia Episcopal aprobados por la LXXIII Asamblea Plenaria de la Conferencia Episcopal Española y confirmado por el Decreto de la Congregación del Obispo de 22 de diciembre de 1999. Art. 1.2 “*A la Conferencia Episcopal compete estudiar y potencia la acción pastoral en los asuntos de interés común, propiciar la mutua iluminación en las tareas del ministerio de los Obispos, coordinar las actividades eclesiales de carácter nacional, tomar decisiones vinculantes en las materias a ella confiadas y fomentar las relaciones con las demás Conferencias, sobre todo con las más próximas*”.

<sup>421</sup> Art. 29 de los Estatutos de la Conferencia Episcopal aprobados por la LXXIII Asamblea Plenaria de la Conferencia Episcopal Española y confirmado por el Decreto de la Congregación del Obispo de 22 de diciembre de 1999.

Probablemente el hecho que más nos interesa en este momento sobre la temática artística y patrimonial dentro de la Conferencia Episcopal, fue la organización, por primera vez, de su Departamento de Arte Sacro, dentro del Secretariado Nacional. Fue nombrado como director del mismo el padre Manuel Aguilar O. P., y como consultores, los reverendos: don Juan Ferrando Roig, don José Fernández Catón, don Juan Plazaola y S. I. y los Ilmos. Srs. Don Miguel Fisac, don Gabriel Alomar, don Luis Moya y don Francisco Iñiguez<sup>422</sup>.

Un paso fundamental en la consolidación de la representatividad de las Conferencias Episcopales en temas patrimoniales fue la Carta Circular de 11 de abril de 1971 de la Sagrada Congregación del Clero, en la que instaba a éstas a dictar normas sobre la materia, sin perjuicio de la responsabilidad del Tercer Oficio de la S. C. del Clero. Se reconocía la potestad legislativa de las Conferencias Episcopales.

A principios de los años 80 se produjo dentro de la Conferencia Episcopal Española uno de los hechos que, probablemente más importancia tuvo a la hora de establecer una organización moderna de las funciones de custodia, salvaguardia y revalorización del patrimonio eclesiástico: la creación, en febrero de 1981, de la **Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural**, a partir de las conclusiones salidas de la reunión de Delegados del Patrimonio Histórico Artístico y Documental de las diócesis españolas, el 15 de enero de ese año<sup>423</sup>. Desde entonces, la Comisión se ha presentado como el verdadero órgano centralizador de las actividades y necesidades de las diferentes diócesis en materia de patrimonio histórico y artístico; adaptando también su nombre en función del moderno concepto de patrimonio y de bienes culturales<sup>424</sup>.

Esta labor organizadora y consultiva se viene desarrollando sistemáticamente a través de la convocatoria de las Jornadas Nacionales de Responsables y Delegados del Patrimonio Cultural en San Lorenzo de El Escorial. Entre las conclusiones salidas de las celebradas entre el 3 y 4 de junio de 1983<sup>425</sup> se encontraba todavía la necesidad de la creación de las comisiones diocesanas de patrimonio cultural en aquellas diócesis en las que todavía no existiesen, lo que nos da una pista sobre la situación, todavía no

---

<sup>422</sup> B. O. A. S., 20 septiembre de 1966, año CV, nº 3152, pp. 964-965.

<sup>423</sup> PALOMO IGLESIAS, C., O. P. "Iglesia y Estado en materia de Patrimonio Histórico-Artístico", en *Patrimonio Cultural*, C. E. P. C., nº 15-16, mayo 1992, p. 67. "Los acuerdos Iglesia-estado sobre patrimonio histórico-artístico", en *Patrimonio Cultural*, Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, nº 1, mayo 1983, pp. 6-7.

<sup>424</sup> Dentro de esta línea abierta en los años 80, no podemos olvidar la labor iniciada en las diócesis catalanas con la creación, el 24 de mayo de 1981, del SICPAS o *Secretariat Interdiocesà de Custòdia i Promoció de l'Art Sagrat de Catalunya*, para la coordinación de las actuaciones en todos los museos dependientes de la Iglesia catalana.

<sup>425</sup> Dichas conclusiones fueron publicadas en el B. O. O. Q, año CXLVI, nº 10 octubre 1983, p. 486. Una consecuencia palpable en territorio gallego de estas conclusiones fue la formación, dentro de la diócesis orensana, del Secretariado para el Patrimonio Histórico –Artístico y Documental de la diócesis en 1985. Posteriormente, en abril de 1990, esta secretaria fue modificada constituyéndose la Comisión Diocesana para el Patrimonio Histórico, Artístico y Documental. B. O. O. O., año CLIII, nº 5, mayo 1990, pp. 139-140.

regularizada, de todo el conjunto de diócesis españolas en materia patrimonial en aquel momento<sup>426</sup>. Además, se proponía la creación inmediata de “*una Asociación Nacional de Directores y Conservadores de Museos de la Iglesia. Se designa ya una precomisión que elaborará los estatutos y tratará de poner en marcha dicha Asociación*” como paso previo a la Asociación de Museólogos Eclesiásticos.

Fuera de la estructura diocesana pero de gran importancia en la formación de instituciones eclesásticas dedicadas al patrimonio, y en concreto al mundo de los museos, fue la creación, en 1984, de la **Asociación Española de Museólogos Eclesiásticos**. Este paso representaba el reconocimiento hacia la labor de sacerdotes, obispos y eclesásticos en general que, desde hacía mucho tiempo, se habían preocupado por la formación de museos eclesásticos en los que conservar aquellos objetos retirados del culto o recuperados del olvido. Entre sus objetivos estaban la contribución, “*siguiendo las orientaciones de la Santa Sede, de la Conferencia Episcopal Española y de los Organismos Civiles, Nacionales y Autonómicos correspondientes, a la buena conservación, documentación, investigación, comunicación, didáctica y organización de los Museos y Colecciones Eclesiásticas de España*”. Desafortunadamente la actividad de la Asociación ha atravesado por momentos difíciles que no han facilitado su pleno desarrollo. A diferencia de la Asociación de Archiveros, los Museólogos de la Iglesia han acabado por trabajar de forma independiente, quedando la Asociación casi como un organismo testimonial de un proyecto común pendiente de madurar<sup>427</sup>.

Los últimos pasos hacia una normalización de las estructuras e instituciones encargadas del patrimonio religioso se enmarcan en el pontificado de Juan Pablo II que, el 29 de junio de 1988 con la Constitución Apostólica “*Pastor Bonus*”, creaba la **Comisión Pontificia para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia**, dentro del ámbito de la Sagrada Congregación para el Clero. Inmersos ya en un período de mayor maduración en el campo general de la cultura y el patrimonio histórico, su objetivo era servir de ayuda a las iglesias particulares y a los organismos episcopales en la puesta en marcha de los museos, los archivos y las bibliotecas eclesásticas, así como la recogida y custodia del patrimonio histórico. Asentada como una de las principales instituciones dedicadas al patrimonio, en marzo de 1993 se hace autónoma y se rebautiza

<sup>426</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. “De la conservación de los bienes culturales y del patrimonio histórico de la Iglesia”, Conferencia pronunciada en el Seminario Mayor de Santiago de Compostela el 11 de noviembre de 1985. Servicio de Publicaciones de la Asociación Ataroa, Santiago de Compostela, 1986, p. 19.

<sup>427</sup> Según el presidente de la Asociación de Museólogos de la Iglesia, don Máximo Gómez Rascón, la Asociación lleva a cabo una serie de trabajos de puesta en común de problemas y soluciones en relación a los museos eclesásticos, así como información sobre cursos, formación y debates a todos sus miembros. El resultado ha sido la mejora de la situación a nivel individual de cada uno de los museos, pero un cierto estancamiento a nivel corporativo de la Asociación que no ha alcanzado todavía los objetivos propuestos. Datos obtenidos en comunicación con don Máximo Gómez Rascón el 3 de julio de 2001.

como **Pontificia Comisión para el Patrimonio Cultural de la Iglesia**<sup>428</sup>, continuando en la actualidad su labor.

Otro de los organismos modernos que más ha supuesto a la museología eclesiástica actual, a nivel general, pero sobre todo a nivel italiano, ha sido la **Associazione Musei Ecclesiastici Italiani** (AMEI), creada en 1996 para contribuir a la creación, valoración y conservación de los museos eclesiásticos existentes en Italia. Su importante labor de asesoramiento se completa también con la celebración de congresos y la publicación de actas y monografías que difunden su labor y las conclusiones de la museología eclesiástica actual al resto de países católicos.

Finalmente, no queremos terminar este capítulo sin hacer mención a la **CONFER**, o Conferencia Episcopal para los Religiosos en España, que cuenta con un Departamento de Patrimonio Cultural encargado de canalizar las actuaciones en el campo cultural de los Religiosos siguiendo las directrices de la Iglesia. Está al servicio de los Delegados de las Congregaciones, aunque también al de todos los religiosos y seculares que quieran trabajar en ese campo. Entre sus objetivos está: El estudio y conocimiento del Patrimonio Cultural de los Religiosos; la conservación y uso de este patrimonio según las funciones didácticas y evangélicas; el conocimiento de las particularidades del patrimonio cultural de las distintas familias religiosas y el establecimiento de relación con la Comisión de Bienes Culturales de la Iglesia.

En este amplio repaso a la evolución de los organismos encargados de la custodia del patrimonio eclesiástico durante el siglo XX, podemos destacar dos grandes esferas: el constante interés de la Iglesia por atender esta parte de su patrimonio, y la complicación a la hora de poner en marcha el engranaje organizativo. Las desigualdades entre las diócesis, el diferente empeño puesto en cada una de ellas y el esfuerzo por controlar acciones indebidas caracterizaron unos años en los que, probablemente la consolidación de la ciencia museológica y la generalización de una nueva sensibilidad hacia el patrimonio todavía se estaba implantando. La maduración de este tema y la especialización de los últimos años a nivel técnico, ha coincidido también con una mayor concreción organizativa e institucional en el campo patrimonial eclesiástico.

---

<sup>428</sup> Con el Motu Proprio "*Inde a Pontificatus Nostrī Initio*", se ponía en marcha la nueva etapa de la Pontificia Comisión. Ésta pasó a ser un organismo independiente con un presidente propio, aunque manteniendo las mismas competencias: tutelar el patrimonio artístico e histórico de toda la Iglesia; colaborar con las Iglesias particulares y los organismos episcopales en su conservación o promover la sensibilización en la Iglesia hacia esos bienes. Para ello, la Comisión mantiene contactos periódicos con el Pontificio Consejo de la Cultura con el que también coordina las actividades de las Pontificias Academias. Un repaso de la Pontificia Comisión para la Conservación del Patrimonio Histórico y Artístico de la Iglesia, y de su sucesora se puede consultar en MARCHISANO, F. "La Iglesia y los bienes culturales...", Op. Cit., pp. 40-42.



---

### 4.2.3.- EL CONCILIO VATICANO II, SUS CONSECUENCIAS EN LA GESTIÓN DEL PATRIMONIO Y EN LA FORMACIÓN DE UNA NUEVA GENERACIÓN DE MUSEOS ECLESIASTICOS

*“El Concilio Vaticano II, que es una renovación espiritual y no una revolución industrial, puede traer a la historia del arte, el regalo de un nuevo estilo artístico tan brillante como el de las catedrales del siglo XIII o como el barroco de la Contrarreforma. Lo que el Concilio no puede ser, es destructivo, sino fundamentalmente constructivo”*

Gabriel Alomar Esteve, 1964.

Dentro del campo del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia uno de los aspectos más destacados del siglo XX fue la atención que el Concilio Vaticano II dedicó a dicha cuestión, no tanto por sus consecuencias (no tan satisfactorias como se hubiera deseado) como por ser la primera vez que la Iglesia centraba una parte de sus deliberaciones al campo concreto del patrimonio eclesiástico con una metodología sistemática y unitaria.

#### A/ ALGUNOS ANTECEDENTES NORMATIVOS DEL CONCILIO

El primer documento en la legislación religiosa es, sin duda, el Código de Derecho Canónico. En él se contienen los cánones que rigen la vida eclesiástica en el mundo católico y en él debería estar contemplada la gestión de lo que hoy denominamos bienes culturales de la Iglesia. El código vigente hasta 1983 fue el publicado en 1917. En él no encontramos ninguna referencia al patrimonio como tal, aunque sí cánones concretos referidos a las llamadas “*res pretiosae*”, es decir, a los objetos destacados por su valor patrimonial y religioso dentro de la historia de la Iglesia<sup>429</sup>. El conjunto de cánones que hacen referencia a esta expresión muestra una perspectiva inconcreta del tema, no considerada como un bloque sistemático, sino expresada de forma inconexa a lo largo del reglamento. Evidentemente, la vertiente puramente estético-artística quedaba en un segundo plano ante la valoración sagrada de los objetos, aunque ello no impedía que se tuvieran en cuenta ciertos criterios a la hora de tratarlos como piezas meritorias por su antigüedad o su arte “... *quibus notabilis valor sit, artis vel historiae vel materiae causa*” (c. 1497.2). En diferentes cánones se atendía también a la conservación y restauración de las iglesias y de los utensilios sagrados, teniendo en cuenta la opinión de los peritos en el

---

<sup>429</sup> ALDANONDO SALAVERRÍA, I. “La Iglesia y los Bienes Culturales”, en *Revista Española de Derecho Canónico*, vol. 39, nº 114, Madrid, septiembre-diciembre 1983, pp. 454-456.

tema y según las formas de la tradición cristiana. Es evidente que la sensibilidad hacia una parte del patrimonio eclesiástico existía, aunque su concreción a través de un tratamiento unitario y profundo resultó inexistente. Un poco más estructurado se mostraba el capítulo dedicado a la prohibición de enajenar las *res pretiosae*, probablemente con la intención de recoger el espíritu de la multitud de normativas que durante los años anteriores habían intentado frenar el despojo de la Iglesia.

Aunque era un primer paso a nivel legal, se hizo evidente, con el tiempo, que muchas de las cuestiones relacionadas con el arte y el patrimonio histórico habían quedado olvidadas u obsoletas a medida que el propio concepto de patrimonio evolucionaba. Poco a poco, a través de la publicación de normas, disposiciones y recomendaciones puntuales se fueron cubriendo huecos importantes en el camino hacia la normalización de estos bienes en sus aspectos patrimoniales y legislativos. Una de estas normas, de gran relevancia a nivel internacional, fue la *Circular de la Secretaría de Estado a los Ordinarios de Italia* de 1 de septiembre de 1924 por la que se creaba la Comisión Central para el Arte Sacro en Italia.

Otro de los documentos importantes en el camino hacia la salvaguarda del patrimonio eclesiástico a nivel de todo el mundo católico fue el publicado por la Sagrada Congregación del Clero el 24 de mayo de 1939: las *Disposiciones para la custodia y conservación de los objetos de historia y arte sagrado en Italia que son de aplicación como norma directiva para las demás naciones en varios de sus conceptos y algunos son regla preceptiva, en cuanto explican y declaran el tenor y sentido de los Sagrados Cánones concernientes a la materia*. En ellas se hacía hincapié sobre los dos temas básicos hasta el momento: la mejora de las condiciones en las que se encontraban las piezas y la posibilidad de creación de los museos diocesanos, para lo cual ofrecía la colaboración de la Comisión Pontificia de Arte Sacro. “...la S. Congregación encarece de nuevo a los Excmos. Prelados que vigilen sobre la más conveniente custodia de los mismos y autoriza, si ello es compatible con las exigencias del culto, para que se consienta y facilite a los estudiosos poder visitar tales objetos en el propio lugar de su colocación ordinaria. A este fin los Rvmos. Ordinarios procurarán la creación de Museos Diocesanos para la custodia y conservación de objetos de historia y arte sagrado que estén deteriorados o fuera de uso, y además de aquellos otros que en la propia sede o lugar corren peligro de daño o de robo, y también de los objetos de particular valor pertenecientes a entidades o templos situados en sitios remotos o de difícil acceso, que por ello no pueden ser visitados con facilidad”. Sin duda, estas disposiciones tuvieron una repercusión práctica mucho más importante en Italia que en el resto de estados católicos, aunque su publicación se hizo general a todas las iglesias nacionales, con resultados modestos en los años siguientes.

---

B/ EL CONCILIO DEDICA UN CAPÍTULO AL ARTE SACRO Y LOS  
OBJETOS SAGRADOS: EL CAP. VII, LA CONSTITUCIÓN *SACROSANCTUM  
CONCILIUM*

El proceso que llevó definitivamente a la redacción de la Constitución sobre Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II, se había iniciado en 1959 con la redacción de las primeras propuestas, aunque no se efectuó el impulso definitivo hasta 1962, con la aprobación de los primeros textos relativos a este tema por parte del Papa y su entrega a los Padres Conciliares encargados de su discusión y la presentación de enmiendas. Tanto las modificaciones introducidas por la Comisión Central Preparatoria como por los obispos durante el debate, dieron lugar a la presentación del documento final de 1963<sup>430</sup>.

Durante los trabajos previos, los obispos españoles habían demostrado un interés destacado por la cuestión del arte sacro, tanto en la propuesta de temas a discutir como en las propias sesiones preparatorias del concilio. El papel del cardenal Quiroga Palacios, arzobispo de Santiago, y del obispo de León, don Luis Almarcha Hernández, tuvieron un peso señalado en algunas de las cuestiones tratadas<sup>431</sup> que, finalmente fueron aceptadas por la Comisión Conciliar.

La Constitución sobre Sagrada Liturgia fue el resultado de la fusión de dos capítulos presentados, inicialmente, por separado (el capítulo VI *De sacra supellectile* y el VIII *De arte sacra*). Finalmente, en ocho artículos quedaron reflejadas las dos grandes preocupaciones de la Iglesia sobre el arte en esos momentos: la cuestión del arte sacro moderno y la salvaguarda del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia.

Si nos preguntamos por qué el arte sacro se había convertido en una preocupación más que real dentro de la Iglesia, la respuesta nos lleva directamente a estos dos temas. El primero de ellos se aleja ligeramente de nuestro objetivo, por lo que no nos introduciremos en profundidad en su análisis. No así, en el segundo, crucial para entender el cambio de actitud de la Iglesia, los nuevos esfuerzos por conservar el patrimonio eclesial y el impulso definitivo a la formación de una nueva generación de museos eclesiales.

En cuanto al arte sagrado moderno, la Iglesia era consciente de la ruptura que, desde mediados del siglo XIX, se había producido entre la Iglesia y el Arte. Una crisis que tenían origen en la generalización de movimientos ideológicos racionalistas y escépticos, así como las políticas anticatólicas que aceleraron los procesos desamortizadores acabando con una parte importante del patrimonio. Desde entonces el arte religioso no

---

<sup>430</sup> FERNÁNDEZ CATÓN, J. M. "Arte Sacro y Patrimonio Artístico de la Iglesia en España", en *Análisis...*, Op. Cit., p. 88.

<sup>431</sup> Las enmiendas presentadas por el obispo de León, don Luis Almarcha, al capítulo VIII "de ars sacra", fueron publicadas en *Acta Synodalia Sacrosancti Concilii Oecumenici Vaticani Secundi*, vol. I, periodus prima, pars II (Congregaciones Generales X-XVIII), Typis Polyglottis Vaticanis, 1970, pp. 638-640.

había tenido una notabilidad artística como la que había caracterizado a la Iglesia en los siglos precedentes. Ante esta situación, uno de los objetivos claros del Concilio se centró en el reestablecimiento de las relaciones entre la Iglesia y los artistas, dictando unas normas sobre el arte cristiano moderno acorde con el espíritu de la fe y de la tradición católica<sup>432</sup>. Es a partir de los años 50 cuando se produce un acercamiento entre las dos posturas. Por su parte, la Iglesia estudió un proceso de depuración del arte sacro y buscó una reconciliación de posturas; por la otra, los artistas iniciaron un proceso de reflexión que los aproximó más a la Iglesia. Todo ello desembocó en un tratamiento específico del arte dentro del Concilio Vaticano II.

En lo que se refería al patrimonio histórico, el otro gran tema de discusión se centró en la concienciación del valor (artístico, simbólico, económico, espiritual, etc.) que el patrimonio heredado tenía y las grandes pérdidas que se habían consumado hasta entonces, tras los destrozos producidos a causa de la II Guerra Mundial. Evidentemente, así como la sociedad civil no cuestionaba ya el valor del pasado y la necesidad de su conservación; también la Iglesia era consciente de que era necesario hacer algo para que lo que había llegado hasta el presente se transmitiera de la mejor manera posible, lamentando que muchos errores del pasado ya no pudieran ser subsanados.

La cuestión de la conservación patrimonial adquirió, durante el proceso, una importancia que no había tenido hasta el momento en ningún documento oficial eclesial (de hecho, en las primeras versiones del documento conciliar, posteriormente enmendado, el tema de la salvaguarda del patrimonio heredado ni siquiera se mencionaba). Parece que la principal preocupación de los redactores del esquema inicial se había centrado en la situación del arte moderno del momento, siendo las discusiones posteriores y la presentación de enmiendas de los Padres Conciliares los que mostrarían una atención especial hacia el patrimonio y una apertura hacia temas artísticos hasta ahora no considerados, como la formación de los sacerdotes en historia del arte o la creación de escuelas de arte sacro para artistas.

Estas nuevas propuestas que vinieron a enriquecer el texto conciliar salieron, básicamente, de las experiencias que la mayoría de los asistentes habían vivido en sus diócesis. Todos ellos habían visto como el patrimonio había desaparecido en conflictos políticos, en guerras, en ventas ilegales (a pesar de la normativa específica que prohibía su enajenación desde el siglo anterior), en robos o en actos de vandalismo. La gravedad de los errores cometidos hasta entonces hacía inevitable que el tema encontrase acomodo dentro del texto conciliar, a través del reconocimiento del compromiso para

---

<sup>432</sup> AGUILAR, Fray J. M. O. P. "Directrices y planteamientos", en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, (II Semana Nacional de Arte Sacro, León 2-7 julio 1964), Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965, pp. 39-51.

conservar y salvaguardar el patrimonio religioso como parte de la historia de los cristianos y de todo el pueblo.

¿Qué decía la Constitución sobre la Sagrada Liturgia en relación a este último punto? ¿En qué afectaron a la conservación patrimonial y a la formación de los museos eclesiolásticos<sup>433</sup>? Estructurada en ocho artículos (122-129), la Constitución recoge diferentes aspectos del arte sagrado<sup>434</sup>: la relación histórica de la Iglesia con el arte, la admisión por parte de la Iglesia de todos los estilos artísticos, la funcionalidad del arte sacro, la problemática de las imágenes, la formación de peritos en arte y la prohibición de la ventas del arte sacro, la docencia artística, la revisión de las normas eclesiolásticas sobre las cosas de culto y la formación de los clérigos en materia de arte. Entre todos ellos, nos centraremos en aquellos artículos que, desde nuestro punto de vista, mas influyeron en la formación de los posteriores museos eclesiolásticos.

Art. 125 *“Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa”*.

Este artículo hace referencia a dos cuestiones diferentes y fundamentales en la aplicación de la normativa. Por una parte, una visión cualitativa en relación a la separación del culto de las imágenes *“menos ortodoxas”* y, por otra, una visión cuantitativa relativa a la reducción del número (aspectos que también se pueden apreciar en el Art. 124). El primero aspecto ponía sobre la mesa la cuestión del arte popular de gran devoción en el pasado, sobre todo en los templos más modestos, pero de dudosa ortodoxia religiosa en aquel momento, hecho que se pretendía corregir; el segundo aspecto suponía la adecuación de los templos a una visión más minimalista del culto, en el que se buscaba la simplicidad decorativa y devocional. Tanto una como otra significaban la desaparición de una parte importante del patrimonio hasta entonces presente en las iglesias (patrimonio a nivel artístico y patrimonio a nivel espiritual), hecho que preocupó a los responsables diocesanos sobre la forma en que esa norma debía de cumplirse. A pesar de hacerse evidente el cuidado con que debían actuar, lo cierto es que los hechos posteriores demostraron las irregularidades con que se despojaron muchas iglesias de su imaginería, sus retablos y su orfebrería.

<sup>433</sup> AZCÁRATE, J. M. “El Arte al servicio de las devociones del pueblo cristiano”, en *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, (II Semana Nacional de Arte Sacro, 2-7 julio 1964), Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965, pp. 263-281.

<sup>434</sup> ALMARCHA, L. “Directrices del Capítulo VII de la Constitución sobre Sagrada Liturgia”, en *ARA*, nº 2, octubre 1964, pp. I-VI.

---

Art. 126 *“Al juzgar las obras de arte, los ordinarios de lugar oigan a la Comisión Diocesana de Arte Sagrado y, si el caso lo requiere, a otras personas muy entendidas, como también a las Comisiones de que se habla en los artículos 44, 45 y 46. Vigilen con cuidado los ordinarios para que los objetos sagrados y obras preciosas, dado que son ornato de la casa de Dios, no se vendan ni se dispersen”*. [Art. 46 *“Además de la Comisión de Sagrada Liturgia, se establecerán también en cada diócesis, dentro de lo posible, Comisiones de Música y de Arte Sacro”*].

Este punto atañe directamente a la conservación del patrimonio artístico y al reforzamiento de las comisiones que, desde hacía tiempo, venían funcionando en las diócesis sobre la valoración y tratamiento de las obras de arte. La referencia directa a la prohibición de vender piezas introduce el tema de la conservación y, por tanto, de la formación de los museos eclesiológicos para su salvaguarda. Un hecho característico e importante en aquel momento fue la referencia a los museos diocesanos. Aunque no se mencionan explícitamente en la normativa, el ideal de la Iglesia en este aspecto apuntaba a la formación de museos diocesanos, más que a pequeños museos de tipo parroquial o catedralicio. La centralidad y la agrupación de las piezas en un único lugar fue un tema que apareció recurrentemente en los textos de autores contemporáneos al concilio<sup>435</sup>. Es de suponer que esta solución resultaba más lógica, económica y racional en un momento en el que, pensar en museos esparcidos por todas las diócesis no resultaba operativo ni garantía de seguridad<sup>436</sup>. Otro hecho destacado en las valoraciones de este artículo es la diferenciación que debería existir dentro del museo entre las obras consideradas por su valor estético de primer orden y las de interés litúrgico y devocional, aunque sin calidad artística aparente.

Art. 129 *“Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras”*.

---

<sup>435</sup> Una propuesta diferente en este sentido es la presentada por el profesor Azcárate al sugerir la posibilidad de aprovechar las iglesias en las que ya no se celebre culto como museos *in situ*, partiendo de la idea de presentar las obras en su contexto original, y de diferenciar así claramente un Museo de Arte Sagrado de un Museo de Bellas Artes en el que se presentan obras religiosas. AZCÁRATE, J. M. “El Arte al servicio de las devociones del pueblo...” Op. Cit., p. 280.

<sup>436</sup> La necesidad de crear un museo central en cada diócesis es una solución que, a priori, parecía la más factible y racional. Sin embargo, como muy bien reconoce el Sr. Fernández Catón, no todas las diócesis estaban en condiciones de montar un museo. Además de presentar su idea sobre la colaboración entre la Dirección General de Bellas Artes y de las instituciones estatales en la organización de un plan conjunto para todas las diócesis, nos pone en la pista de unas deficiencias económicas que derivaron en la formación tardía de muchos museos diocesanos en España. FERNÁNDEZ CATÓN, J. M. “Conservación del tesoro artístico de la Iglesia española”, en *Arte Sacro y Concilio...*, Op. Cit., p. 440.

---

El penúltimo artículo de la Constitución sobre la sagrada liturgia se dedicó al estudio y la formación en arte sacro. Como ha quedado claro en capítulos anteriores de este trabajo, el estudio del arte y la arqueología sagrada fue una cuestión que se había planteado en los seminarios a finales del siglo XIX. Sin embargo, resulta evidente que, con el tiempo se había perdido aquel entusiasmo decimonónico por el patrimonio y que la formación artística de los sacerdotes y la formación religiosa de los artistas habían decaído notablemente. El deseo de hallar un nuevo punto de encuentro, así como el hecho fundamental de la formación de los religiosos en cuestiones básicas del arte, resultaron medidas de necesidad y urgencia desde un punto de vista de la valoración del patrimonio y desde una óptica preventiva de su conservación. Nada mejor que conocer lo que se tiene para conservarlo.

## C/ CONSECUENCIAS DE LA CONSTITUCIÓN SOBRE SAGRADA LITURGIA

El 1 de enero de 1965 fue la fecha de inicio de aplicación de la Constitución conciliar sobre Sagrada Liturgia. A partir de aquí y durante los años posteriores se pudo ir comprobando la eficacia, los aciertos y las deficiencias de la normativa. A pesar de haber representado un gran avance con respecto a las legislaciones anteriores, la Constitución evidenció también importantes fallos, sobre todo en relación a la inconcreción y la interpretación de muchos de sus artículos. Resumiremos aquí los resultados positivos y negativos de su aplicación.

### C.1 Consecuencias positivas

La primera cuestión por la que debe ser considerada altamente importante y positiva la constitución *Sacrosanctum Concilium* es por ser la primera en unificar, en un sólo capítulo, los temas relativos al arte y los objetos sagrados, puesto que hasta entonces había sido objeto de normativas parciales en contenidos y en áreas de aplicación. Otro de los grandes aciertos de la norma fue su visión amplia del arte y el patrimonio que, por ejemplo, le llevó a tratar no sólo el tema del arte moderno sino también el de la conservación del patrimonio heredado o el de la formación de sacerdotes y artistas.

En relación con este último punto, una de las mejoras fue la concienciación sobre la necesidad de dejar los archivos, las bibliotecas y los museos en manos de personas con una preparación adecuada, de ahí la importancia que en el texto se da a la formación en materia de arte de los eclesiásticos en los seminarios. Para el tema que nos ocupa, los museos diocesanos pasaron a ocupar un lugar importante a raíz de la Constitución ya que fueron vistos como la solución más adecuada ante la cantidad de obras de arte que,

partiendo de la aplicación de otros artículos de la norma, debían salir de las Iglesias y no podían ser destruidas.

A partir de mediados de los años 50 ya se había comenzado a notar un aumento en el número de museos eclesiásticos creados, probablemente como consecuencia del concordato de 1953 y de la legislación eclesiástica de esos años sobre las Comisiones de Arte Sacro. Este crecimiento inicial se vio respaldado tras el Concilio, lo que originó el aumento considerable de museos eclesiásticos en nuestro país, sobre todo diocesanos. En el proceso de organización de dichos museos se cometieron algunos errores como la retirada indiscriminada de obras, la venta de algunas de valor artístico escaso, o la “limpieza” de muchas parroquias para llenar los nuevos museos diocesanos. Errores debidos, básicamente, a la falta de coordinación, de información, de comisiones con personal cualificado, y de una normativa uniforme para toda la Iglesia<sup>437</sup>. A pesar de la gran cantidad de centros creados en esta época, es necesario aclarar que el concepto que de éstos se tenía los colocaba más como almacenes en los que se guardaban los objetos retirados del culto que no debían ser destruidos ni vendidos, que como instituciones especializadas. Esta es la conclusión que obtenemos, por ejemplo, de las palabras del obispo Almarcha en su discurso de inauguración de la II Semana de Arte Sacro de León, recogido en el capítulo de *El arte sacro en las exposiciones y las exposiciones de arte sacro* de este trabajo al hablar de estos museos como lugares muertos.

Podemos decir, pues, que la segunda mitad de los 60 marcó el inicio de una época de prosperidad en cuanto a una valoración cuantitativa de los museos eclesiásticos que se crearon en esos años. Sin embargo, también es el momento de mayor descontrol en la aplicación de las normas conciliares y, por tanto, en la desaparición de una parte importante del patrimonio de las iglesias.

A nivel institucional, dos son las consecuencias positivas que encontramos: por una lado el paso definitivo hacia la generalización de las Comisiones de Arte Sacro en todas las diócesis; y por otro, la ampliación y proliferación de la normativa desde un punto de vista más local. A partir de entonces se hizo más frecuente la publicación en los Boletines Oficiales, de documentos en relación a la conservación del patrimonio histórico y los museos, tanto a nivel de la Conferencia Episcopal Española como a nivel diocesano.

### C.2 Consecuencias negativas

Si tuviéramos que resumir en pocas ideas los aspectos más negativos derivados de la Constitución para la sagrada liturgia, en lo que atañe a los objetos sagrados, no nos

---

<sup>437</sup> FERNÁNDEZ CATÓN, J. M. “Arte Sacro y Patrimonio Artístico de la Iglesia en España”, en *Análisis...*, Op. Cit., p. 86.



sería difícil deducir que son dos: la errónea interpretación de la normativa y la poca eficacia de las comisiones de arte sacro formadas para dicho fin.

En lo que a las comisiones se refiere, si bien es cierto que en algunas diócesis ya funcionaban antes del inicio del concilio, este hecho no era, ni mucho menos, general. El Concilio marcó un punto de inflexión sobre la puesta en marcha de estas comisiones en donde todavía no existieran, aunque su actividad y eficacia no alcanzaron las expectativas iniciales. Ni todas las diócesis contaron en el mismo momento con las Comisiones de Arte Sacro ni todas trabajaron con la misma profundidad. El resultado es un panorama heterogéneo a lo largo de las diferentes sedes episcopales.

Sobre este tema, el hecho fundamental fue la interpretación subjetiva de las disposiciones de la constitución vaticana (Art. 128) sobre la supresión “de lo que pareciera menos conforme con la norma”, y que llevó a una aplicación imprudente con resultado de pérdidas de obras irrecuperables<sup>438</sup>. Los años posteriores al concilio fueron conocidos como una época de oro para los anticuarios y chamarileros que compraron gran cantidad de obra puesta en venta por los propios sacerdotes, ante la normativa de reducir el número de imágenes en las iglesias. Pero el problema no se redujo únicamente al articulado conciliar. En septiembre de 1964 se publicaban las *Instrucciones de la Sagrada Congregación de Ritos para aplicar la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*<sup>439</sup> que, creada como complemento a la doctrina conciliar, buscaba regular la actividad de la Iglesia y llevar a la práctica los preceptos de la constitución. En ella se “define con mayor precisión las facultades de las conferencias episcopales en materia litúrgica, y se exponen más detalladamente algunos principios expresados en los antedichos documentos en términos generales...”.

A pesar de que el capítulo VII de la Constitución sobre Sagrada Liturgia se había dedicado al arte y los objetos sagrados, no encontramos en estas Instrucciones ninguna referencia específica sobre la conservación patrimonial, lo cual nos pone en la pista de los desastres ocurridos posteriormente, que supusieron la eliminación de una parte del patrimonio histórico de la Iglesia. La consecuencia fue que el expolio de obras artísticas que había protagonizado las épocas anteriores, ahora se hacía con el “beneplácito” de la Iglesia, puesto que la recomendación de reducir el número de imágenes y de arte mueble se interpretó, en algunos sitios, como una fiebre iconoclasta que eliminó, de repente, una parte del patrimonio.

Las primeras instrucciones obviaban el tema patrimonial y el problema comenzaba a agravarse. Una nueva instrucción salió al paso, a penas un año más tarde: la Instrucción

<sup>438</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. “De la conservación de los bienes culturales y del patrimonio histórico de la Iglesia”, conferencia pronunciada en el Seminario Mayor de Santiago..., Op. Cit., p. 22.

<sup>439</sup> Instrucción “*Inte Oecumenici*” de 26 de septiembre de 1964, publicada en, *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Legislación posconciliar*, B. A. C., Madrid, 1970, pp. 954-990.

para la aplicación de la Constitución sobre la Liturgia "*Epistola ad Praesides Coetum Episcoporum*" de 30 de julio de 1965. Este segundo documento dictado por la Santa Sede ante los abusos cometidos, reforzaba la normativa sobre el respeto al patrimonio artístico, pero los resultados no fueron mucho mejores que en intentos anteriores. Estaba claro que el problema no era la falta de normativas sino el incumplimiento de las mismas.

La valoración que algunos autores, como José María Fernández Catón<sup>440</sup>, hacen de las consecuencias de la Constitución para la Sagrada Liturgia muestra dos caras. Una claramente positiva en la medida en que se abría el camino de reconciliación con el arte moderno, se planteaban nuevas posibilidades al arte y se presentaba una normativa común a todo el orbe cristiano; y una, tristemente negativa, en la que no sólo no se frenó la desaparición del patrimonio histórico-artístico sino que, en algunos casos, se aceleró como consecuencia de una errónea interpretación normativa o como una salida más a los problemas económicos de muchas parroquias.

La conclusión general es la insatisfacción ante lo que podía haber sido una normativa definitiva y general sobre los bienes culturales de la Iglesia, y se quedó sólo en un reglamento con poca fuerza, mucha inconcreción y una visión parcial de su propio patrimonio.

#### D/ ACCIONES INMEDIATAS EN ESPAÑA COMO CONSECUENCIA DEL CONCILIO VATICANO II. EL ESPÍRITU DE RENOVACIÓN EN LA IGLESIA

El punto de inflexión marcado por el Concilio Vaticano II en materia de arte y patrimonio reactivó las iniciativas en lo que al estudio de la situación en las diferentes iglesias nacionales. En España, fueron varias las acciones que enseguida se pusieron en marcha a raíz de las normas conciliares.

En primer lugar, la celebración, en julio de 1965, de la II Semana Nacional de Arte Sacro se dedicó exclusivamente al estudio de la Constitución de la Sagrada Liturgia. De entre los documentos más destacados salidos de esta reunión destacan las Normas de Orientación publicadas por la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, de las que extraemos algunos puntos: punto 8 "*La Comisión concordada de Arte Sacro, que preside el Prelado, intervendrá en los Monumentos y objetos de arte y en la creación y conservación de Museos de Arte Sacro según el ámbito de la Ley concordada*", punto 9 "*Sería conveniente y ejemplar que en las Diócesis se crease por el Ordinario el Oficio eclesiástico de Inspector Diocesano del Tesoro Artístico Sacro, que deberá recaer, si es posible, sobre un sacerdote que posea grados eclesiásticos o civiles en Historia, Arte,*

<sup>440</sup> FERNÁNDEZ CATÓN, J. M. "Arte Sacro y Patrimonio Artístico de la Iglesia...", Op. Cit., p. 91.

---

*Arqueología, Arquitectura u otros títulos que demuestren su pericia en Bellas Artes y que por lo tanto esté capacitado para la función de vigilancia, conservación e inventario del Tesoro Artístico Diocesano”, punto 10 “La defensa del Tesoro Artístico de la Iglesia exige la creación de Museos diocesanos para acoger en ellos las obras artísticas o históricas o de otro mérito sobresaliente, retiradas del culto (...).”*

Las actuaciones de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro se centraron, en ese año 1965, en la presentación de proyectos concretos para la defensa del tesoro artístico. Uno de ellos fue la redacción de un documento presentado para la organización de la defensa del patrimonio artístico de la Iglesia en función de cuatro puntos: la reorganización de las Comisiones Diocesanas de Monumentos, la organización de cursos de formación artística para clérigos, la creación de la figura de Inspector Diocesano de Tesoro Artístico y la creación del Museo Diocesano (pensado con dos secciones, una de obras artísticas y otra de devociones populares)<sup>441</sup>.

No debemos olvidar tampoco la proliferación de los escritos pastorales en las publicaciones de las diócesis españolas sobre el tema y sobre normativas diocesanas. Un vaciado de los diferentes Boletines Oficiales de las diócesis nos daría una visión sobre la importante preocupación de las sedes españolas en relación con el tema. Un ejemplo del caso gallego, fue la publicación de artículos y referencias en el Boletín Oficial del Arzobispado de Santiago de Compostela, reiterando la normativa conciliar, en marzo de 1965. Así se expresaba un editorial, publicado por primera vez en la revista *Ecclesia*, y difundido también en el boletín compostelano: “... comprobar que en algunas partes no siembre se ha acertado a guardar el justo equilibrio entre la necesaria renovación litúrgica y la debida conservación de evidentes valores artísticos. Cosa que –como hemos visto– está en la letra y en el espíritu de la Constitución Conciliar”<sup>442</sup>.

Entre estas actuaciones también encontramos la labor de la Comisión Episcopal de Liturgia, que aportó su visión sobre la necesidad de conservación del patrimonio eclesial con acciones como la celebración de la Semana de Estudios de Arte Sacro en Vitoria (1965), dedicada a estudiar el modo de adaptar los templos a la nueva normativa.

Tras la puesta en marcha de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* y su dispar aplicación, un nuevo intento por encauzar la grave situación surgida nació con la *Carta Circular de la Sagrada Congregación para el Clero a los presidentes de las Conferencias Episcopales* de 11 de abril de 1971. En ella, los temas centrales redundaban en aquellas cosas que se estaban haciendo de manera equivocada y volvía a insistir sobre la importancia de conservar el arte sacro, el papel del obispo en el control de los cambios

---

<sup>441</sup> FERNÁNDEZ CATÓN, J. “Arte sacro y patrimonio artístico...”, Op. Cit., p. 92, nota 69.

<sup>442</sup> B. O. A. S., 20 de marzo de 1965, año CIV, nº 3130, pp. 176-177.

---

producidos como consecuencia de la renovación litúrgica, la consulta obligada a las Comisiones de Arte Sacro, la cautela en la retirada de obras de arte y la defensa del Museo Diocesano como el lugar idóneo para las piezas retiradas.

El ejercicio de todas estas acciones, contribuyó en gran medida a difundir las ideas del Concilio Vaticano II, y mostró un deseo de controlar el proceso de apertura y cambio de la Iglesia. Las irregularidades cometidas como fruto de acciones personales o de una interpretación errónea de la normativa provocaron, sin embargo, el caos en el control de un patrimonio que pasaba a ocupar el primer lugar en las listas de compras de anticuarios y oportunistas de los años 60 y 70.

---

#### 4.2.4.- LA BASE PARA EL SIGLO XXI: LA CARTA CIRCULAR SOBRE LA FUNCIÓN PASTORAL DE LOS MUSEOS ECLESIASTICOS.

Desde el año de la nueva configuración de la Comisión Pontificia para el Patrimonio Artístico e Histórico de la Iglesia, en marzo de 1993, el propósito de esta institución vaticana fue una mayor atención a los aspectos específicos que conformaban dicho patrimonio. Por ello, rebautizada como Pontificia Comisión para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, se lanzó a varios proyectos de orden global (como conocer la situación de ese patrimonio en las Iglesias particulares de todo el mundo, siguiendo, por ejemplo, la línea iniciada en el primer cuarto de siglo por la Comisión Central de Arte Sacro de Pío XI) y de orden direccional. En el segundo caso, su actividad tuvo por objeto la redacción en los últimos años de varios documentos dedicados cada uno de forma exclusiva a una parte del patrimonio. Así, en 1994, se publicaba una carta circular sobre las bibliotecas eclesiásticas; en 1997 lo hacía la reservada a la función pastoral de los archivos eclesiásticos y en 2001 aparecía la de los museos de la Iglesia (precedida en 1999 por otra Carta Circular sobre la necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales).

Esta creciente actividad de los años 90 se completó con asambleas y congresos en los que se dieron pautas acertadas que luego servirían para la redacción definitiva de los diferentes documentos. Fue el caso, por ejemplo, de la II Asamblea Plenaria de la Comisión Pontificia dedicada a *“Los bienes culturales de la Iglesia con referencia a la preparación del Gran Jubileo del Año 2000”* en septiembre de 1997. Dicha asamblea contó con la participación de S. S. Juan Pablo II que, en relación a los museos eclesiásticos, propuso la realización de ciertas prácticas para el mejor desarrollo de las diferentes comisiones dedicadas al patrimonio eclesiástico. Entre estas recomendaciones encontramos una mayor atención a la formación (técnica y pastoral) de los responsables de los museos de arte sacro, así como el fomento de los museos diocesanos de arte sacro, los parroquiales, los conventuales y los regionales<sup>443</sup>.

Así pues, este nuevo documento sobre museos debe ser entendido en el marco de un programa conjunto dedicado a todos los aspectos patrimoniales de los bienes

---

<sup>443</sup> “Praxis para el patrimonio cultural de la Iglesia. Pautas de S. S. Juan Pablo II”. Consulta en Internet <http://ekeko.rep.net.pe/IAL/cep/infvo/3-11/patrcult.htm> (20/07/2000). CHENIS, C. “La funzione pastorale dei musei ecclesiastici. Presentazione della lettera circolare”, en *Imprenditoria culturale e gestione dei musei ecclesiastici* (Actas del III Convegno Nazionale dell’Associazione dei Musei Ecclesiastici Italiani, Roma 22-24 noviembre de 2001), Associazione Musei Ecclesiastici Italiani, Roma, 2002, p. 20.

---

culturales de la Iglesia. Los trabajos previos a estos escritos se basaron en la consulta general sobre cada uno de los bienes aludidos en el mundo católico y en el estudio y debate generado entre personalidades destacadas dentro de este campo. Por otra parte, la creciente atención a los bienes de la Iglesia en los últimos años desde todo tipo de frentes (interés del público por sus museos, interés de los investigadores por sus archivos y bibliotecas, etc.) hacía necesaria la redacción de informes y documentos que, si bien, no son definitivos<sup>444</sup>, sí muestran un gran acierto en la dedicación a los aspectos más importantes de cada tema, sin que, hasta este momento, se hubiese llevado a efecto nada similar. Y todo ello, era presentado dentro de la consigna eclesial de evangelizar desde el Patrimonio.

A diferencia de lo que había ocurrido algunas décadas antes cuando los museos eclesásticos eran sólo almacenes y los archivos un cajón desastre donde los investigadores luchaban por encontrar información; a finales de los años 90 el Patrimonio eclesástico, en cada uno de sus aspectos, era presentado como una nueva forma de evangelizar y de transmitir la palabra de Dios a través de los objetos y documentos que habían sido conservados desde el pasado.

Precisamente esa función pastoral es destacada en los documentos que hemos señalado al inicio, dedicados a los archivos y los museos, ya que para la Iglesia, sus bienes tienen, por encima de cualquier función propia de estas instituciones, una función pastoral, cultural y espiritual. Partiendo de este punto, la Iglesia optó por la modernización y puesta al día de las técnicas de catalogación y gestión de sus bienes culturales con la adopción de fórmulas clásicas de la biblioteconomía, la museología y la gestión patrimonial.

En este marco de especialización nace, el 15 de agosto de 2001, la *Carta Circular sobre La función pastoral de los museos eclesásticos* de la mano del Presidente de la Pontificia Comisión, Sr. Francesco Marchisano<sup>445</sup>. El escrito analiza los museos de la Iglesia desde dos perspectivas diferentes: una básicamente teórica dedicada al discurso sobre la conservación del patrimonio, la historia de la Iglesia en ese campo, la legislación, las tipologías y la finalidad de los museos (cap. 1, 2 y 4), y otra de carácter práctico en la que se analizan cuestiones básicas de la gestión, organización y museografía (cap. 3 y 5). La línea argumental de todo el documento sigue la premisa de que los museos

---

<sup>444</sup> Seguramente con el paso de los años y los avances dentro de los bienes culturales, estos documentos hayan de ser reformulados en algunos de sus puntos en función de esos cambios y la mejora de las condiciones, aunque la base teológico-filosófica que los sostiene continúe vigente.

<sup>445</sup> Un interesante comentario a este trabajo nos lo ofrece VEZZOLI, T. "Elementi di un trattato di Museologia: note alla lettera la funzione dei musei ecclesiastici per la Pontificia Commissione dei beni Culturali per la Chiesa", en *Arte Cristiana, Rivista Internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche*, nº 817, luglio-agosto 2003, vol. XCI, Milano, pp. 299-303.

eclesiásticos no pueden ser apartados de las actividades pastorales puesto que el acercamiento al patrimonio histórico artístico debe reflejar la vida eclesial.

Nos ha llamado poderosamente la atención el hecho de que en la definición de museo, en ningún momento se haya hecho mención a la tesis universalmente aceptada del ICOM en cuya descripción general se encontrarían incluidos todo tipo de museos independientemente de su especificidad. En este caso la definición de museo eclesiástico se fundamenta en los aspectos más espirituales de la religión o en normativas propias de la Iglesia católica. Más curioso nos resulta cuando, para otros temas concretos de la didáctica o cuestiones museográficas sí se hace referencia a consejos del ICOM, proyectos particulares de museos americanos, normativas de asociaciones dedicadas al patrimonio o documentos de organismos internacionales.

Con ello establecen una clara singularidad respecto al resto de instituciones museísticas basada en la peculiaridad única de los objetos que pueblan sus museos: su contenido básicamente espiritual (es decir, intangible). Desde este punto de vista, cualquier función propia del museo sólo tiene sentido dentro de un fin primordial de naturaleza catequética<sup>446</sup>.

Basándose en su discurso tradicional en el que los objetos del patrimonio histórico-artístico deben conservarse en el lugar para el que ha sido creado, el nacimiento de los museos eclesiásticos sólo tiene su justificación en la medida en que esta premisa resulta imposible de cumplir y los objetos han de salir de su ubicación original para garantizar su conservación, sin que por ello tengan que pasar a engrosar museos extraños al ámbito religioso. El museo eclesiástico es visto como una necesidad, como un “*mal menor*” a la conservación patrimonial en peligro de desaparecer. El museo se convierte en el elemento de valoración de los objetos de un determinado territorio desde un punto de vista religioso y artístico. Aquí, resulta fundamental la relación entre la Iglesia y su territorio, en el que cada área se encuentra marcada por un determinado modo de hacer, por una memoria histórica particular y por una especial organización eclesial. Así, el museo eclesiástico, agrupa conceptos específicos que le aportan su carácter diferente en cuanto al valor espiritual de los objetos, el alcance territorial de su patrimonio y el valor universal de su cultura. Para la Iglesia, los museos eclesiásticos son una estructura dinámica que se

---

<sup>446</sup> “Es pues evidente que la organización de los museos eclesiásticos necesita un fundamento eclesiológico, una perspectiva teológica y una dimensión espiritual, ya que sólo así estas instituciones pueden ser integradas en un proyecto pastoral. La presente carta circular, a pesar de no profundizar en estas consideraciones, aunque ha nacido como un fruto de las mismas, quiere ofrecer una reflexión de carácter general y eminentemente práctico sobre la importancia y el papel de los museos eclesiásticos en el contexto de la vida social y eclesial. La originalidad y la eficacia de los museos eclesiásticos proviene del contexto del que son parte integrante”. Carta Circular de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia sobre *La función pastoral de los museos eclesiásticos*, Ciudad del Vaticano 15 agosto de 2001, p. 8.

integra con el resto de instituciones de cada Iglesia particular, en estrecha conexión con su territorio y su evolución en el tiempo<sup>447</sup>.

El museo religioso es un “lugar eclesial” dedicado a una finalidad específica en el ámbito de la pastoral de la Iglesia que se acompaña de funciones como la conservación, la investigación histórica y el ser testimonio de la continuidad histórica de la comunidad cristiana<sup>448</sup>. Este enfoque religioso se completa con las referencias museográficas propias de cualquier museo, aunque con la especificidad que requiere el arte y la cultura religiosa. Como expresa el documento, es necesario crear un “clima” especial de recogimiento personal y de concentración que favorezca al visitante religioso un ambiente espiritual adecuado, y al visitante no creyente una atmósfera de respeto necesaria para entender un patrimonio que nació sobre todo para la función litúrgica.

Uno de los puntos en los que la Carta Circular se muestra más innovadora es en la inclusión de un capítulo completo dedicado a la importancia de la formación de aquellos agentes encargados de la gestión y custodia del patrimonio cultural de la Iglesia, desde los directores a los guías y al público. Este punto era una cuestión hasta ahora situada en un segundo plano y cubierta con mayor o menor grado de voluntarismo por parte de los miembros de la Iglesia, sin embargo ésta reconoce la importancia de la formación específica en cada uno de los campos que tocan la gestión y protección del patrimonio como primera medida de conservación y paso previo para el discurso evangelizador. Se insiste en la atención a esta formación dentro de las jerarquías eclesíásticas hasta el momento ocupadas en otras urgencias, pero se acude también a un mayor entendimiento y colaboración entre agentes religiosos y agentes laicos especializados. Esta formación particular en temas de arte, biblioteconomía o museos se reforzó con la llamada a las Universidades Católicas para la inclusión de programas en esta línea, además de proponer en los cursos ordinarios de Teología y Filosofía temas similares. La formación general de los sacerdotes contribuiría a una mayor valoración de los bienes culturales, y una formación mayor y específica, a la selección de un personal dedicado de forma más profunda a la gestión de las instituciones culturales religiosas. Por su parte, los guías y animadores deben estar formados en cuestiones particulares de liturgia, historia de la

---

<sup>447</sup> CHENIS, C. “La funzione pastorale dei museo ecclesiastici. Presentazione della letrera circolare”, en *Imprenditoria culturale...*, Op. Cit., p. 22 “L’intera impostazione museale deve per questo riferirsi al territorio e diffondersi in esso in modo che sia percepibile l’unica finalità pastorale degli strumenti posti al servizio della missione della Chiesa”.

<sup>448</sup> “Narra la historia de la comunidad cristiana a través de lo que testifican las diversas ritualizaciones, las múltiples formas de piedad, las variadas coyunturas sociales, las específicas situaciones ambientales. Manifiesta la belleza de cuanto ha sido creado para el culto, con el fin de evocar la inexpresable “gloria” divina; para la catequesis, para infundir maravilla en la narración evangélica; para la cultura, con el fin de magnificar la grandeza de la creación; para la caridad, para poner en evidencia la esencia del evangelio. Pertenece al complejo conjunto de la actuación de la Iglesia a lo largo del tiempo, por lo que es una “realidad viva””. Carta Circular, Op. Cit., p. 25.



---

Iglesia, espiritualidad, historia del arte, iconografía, etc. que ayuden a contextualizar los objetos artísticos en un ámbito catequético y cultural.

La Carta Circular ha intentado abarcar una gran cantidad de cuestiones relacionadas con los museos eclesiásticos, haciéndolo de un modo generalizado para permitir la adopción de sus medidas en el mayor número de museos. Se ha tratado de aportar ideas, consejos y recomendaciones a todos aquellos agentes responsables del patrimonio para un mejor funcionamiento de los museos y para la creación de ellos donde sea necesario. Se tiene presente la gran variedad de tipologías y la infinita casuística que rodea a cada museo de forma que, sea como sea este museo y su dimensión, se asiente sobre los mismos principios básicos. Esta es una vieja aspiración de la Iglesia desde sus primeras normas en cuestión de patrimonio aunque, como se ha demostrado, su aplicación nunca ha resultado uniforme.

El documento publicado en 2001 representa la actualización de un tema que en los últimos años ha incrementado notablemente su influencia sobre el público general y los católicos en particular. Se podría decir que responde a la necesidad de reformular, a la luz de los estudios modernos, el papel del patrimonio eclesiástico en la sociedad actual y el modo en que éste se conserva y difunde.



**CAP.5 EVOLUCIÓN CUANTITATIVA Y CUALITATIVA DE LOS MUSEOS ECLESIASTICOS ESPAÑOLES Y GALLEGOS.**

## 5.1.- LA FORMACIÓN DE LOS MUSEOS ECLESIAÍSTICOS Y LAS POLÍTICAS CULTURALES EN ESPAÑA

*“El director general, que es un hombre muy sencillo, penetró tan campante, fumándose un gran cigarro puro. El conserje mayor del Museo se le acercó, con acatamiento, para advertirle que está rigurosamente prohibido fumar en el Museo. El director general, algo corrido, volviere a disculpar ante los presentes, con estas palabras: Ustedes perdonen. No lo sabía. Como es la primera vez que entro en el Museo... Será como de cuarenta a cincuenta años de edad y llevaba a la sazón dieciocho meses de director general de Bellas Artes”.*

R. PÉREZ DE AYALA, *Castillo de naipes*, 1917.

El objetivo de este capítulo es hacer un repaso por las políticas culturales y patrimoniales puestas en marcha desde el siglo XIX hasta la actualidad por los diferentes gobiernos, caracterizando cada una de las épocas y la posición ocupada por el patrimonio eclesiástico en cada momento. Dentro del amplio contexto de las políticas culturales, nos centraremos con más atención en las políticas de tipo patrimonial, con especial incidencia en el mundo de los museos. A partir de este esquema, aclararemos el papel de la Iglesia y de cómo sus instituciones patrimoniales se integraron en el ambiente general de cada momento.

La amplitud del tema y los objetivos del mismo obliga a pasar por cada período de una forma somera, sin entrar en un análisis detallado, como una forma de explicar la evolución cualitativa de los museos eclesiásticos que, de una forma gráfica, se exponen en las tablas correspondientes.

### 5.1.1.- LOS INICIOS: EL SIGLO XVIII

Aunque no con el nombre de “política cultural”, la intervención de los Estados en temas culturales siempre ha estado presente. Fueron los gobiernos ilustrados del siglo XVIII los primeros en instaurar en Europa las líneas de actuación oficial que acabarían por denominarse política cultural. El Estado, como defensor de la idea de que la educación era el camino hacia el progreso, se atribuía, de este modo, la obligación y tarea de fomentarla.

La educación se concibió entonces como un proceso desarrollado a lo largo de toda la vida y en el que el Estado debía estar presente a través de las labores de defensa, control y promoción. Entre las acciones encaminadas a hacer reales estos objetivos se encontraron: la promoción de las Universidades, la formación de centros educativos, el

desarrollo de las Sociedades Económicas de Amigos del País o la formación de las grandes instituciones patrimoniales (museos, bibliotecas, etc.), como integrantes del concepto de educación continua con un alto grado de pedagogía y, por que no decirlo, de paternalismo educacional.

Junto con otras instituciones (como las Reales Academias Española y de la Historia), la Real Academia de Bellas Artes<sup>449</sup> fue el organismo creado por el Estado para el control y protección del patrimonio histórico. A partir de estos momentos y poco a poco, la cultura y la educación, fueron ocupando una posición central de la política, acompañando a las bellas artes, los museos y las bibliotecas.

Los principales objetivos de estas grandes instituciones se centraron en el establecimiento de un gusto artístico determinado, la oficialización de las academias, la apertura de las colecciones artísticas y el apoyo a la investigación<sup>450</sup>. Es el momento en que nacen los grandes organismos culturales y, con ellos, los primeros posicionamientos ante la defensa del patrimonio histórico como una obligación y derecho de todos.

La Iglesia por su parte, también se sentía principal responsable de la educación, actividad que venía ejerciendo desde la Edad Media. En esta línea de creación de instituciones, comenzó a instalar sus primeros museos de corte racionalista en el que la separación por especialidades y la estructuración tipológica también respondía a la formulación ilustrada que trataba de romper con la idea de acumulación desordenada de los gabinetes de curiosidades<sup>451</sup>. Un repaso por los museos eclesiásticos abiertos, principalmente fuera de España, de este momento se encuentra en el capítulo 2 de este trabajo.

### 5.1.2.- EL SIGLO XIX. LA POLITICA CULTURAL YLA POLÍTICA PATRIMONIAL

La llegada del siglo XIX trajo consigo la burocratización de la cultura. El Estado y las nuevas estructuras administraciones salidas de los procesos revolucionarios asumen, cada vez más, el control en la producción artística, el mecenazgo y la difusión cultural (bibliotecas, museos, exposiciones, concursos artísticos, etc.) como parte de su responsabilidad en la democratización de la instrucción universal. Pero, paradójicamente, a pesar de este aparente control de la situación, lo cierto es que éste fue uno de los siglos más perjudiciales para la conservación del patrimonio histórico-artístico.

---

<sup>449</sup> En 1752 nació la Academia de Nobles Artes que, 21 años más tarde adoptó el nombre de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Entre las funciones que se le atribuyeron en relación al patrimonio histórico y artístico estaban el control de los museos de pintura y el examen de las obras de pintura, escultura y arquitectura hechos en capillas o lugares públicos. GARCÍA DE ENTERRÍA, E. "Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural", en *Revista Española de Derecho Administrativo*, nº 39, oct-dic. 1983, p. 576.

<sup>450</sup> BOLAÑOS, M<sup>a</sup>. "Ideales ilustrados, prácticas burguesas: la génesis intelectual del museo público", en *mus-A, Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, año 1, nº 2, julio 2003, pp. 88-92.

<sup>451</sup> BUESA CONDE, D. J. "El Patrimonio Cultural. Reflexiones en torno a su concepto...", Op. Cit., pp.101-102.

Entre las causas que hicieron fracasar el estructurado organigrama institucional de estos años destacan, a los ojos de Eduardo García de Enterría, el debilitamiento de la legislación protectora (ante el utilitarismo de los burgueses industriales y la defensa férrea del concepto de la propiedad privada, que permitía el uso legítimo de los bienes privados, incluso aunque éstos fueran de valor histórico) y el control administrativo de las instituciones creadas para la defensa del patrimonio por personal no profesional<sup>452</sup>. Así pues, el camino hacia la profesionalización de la política de Bellas Artes no comenzó hasta la creación, en 1900, de un ministerio independiente del de Fomento: el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

Más allá de la burocratización de los elementos de la cultura y de las políticas de defensa del patrimonio histórico que a lo largo del siglo se pueden encontrar, el XIX fue un siglo bastante desafortunado para el patrimonio eclesiástico, tanto por los procesos desarmortizadores como por la ignorancia de muchos de los miembros de las diferentes comisiones destinados a su defensa. Tal y como se ha visto a lo largo de algunos de los capítulos de este trabajo, los continuos ataques a la propiedad que la Iglesia detentaba sobre su legado arquitectónico y artístico empobrecieron un patrimonio que, por otro lado, las leyes trataban de salvaguardar.

Sucesivamente los gobiernos moderados y progresistas establecieron sus reglas de juego con respecto al papel de la Iglesia y al destino de su patrimonio. Si los moderados intentaron defenderlo a través del apoyo a la Iglesia, los progresistas también mostraron su deseo de preservarlo, aunque siempre bajo la gestión y protección estatal. Finalmente, tras la Revolución de 1868, los grandes ejes de la política de Bellas Artes se establecieron en base a tres campos: la atención a la enseñanza, la conservación del patrimonio cultural y el fomento de las artes.

En lo que al patrimonio se refiere, los ataques a los templos, conventos y los saqueos de su patrimonio mueble por parte de las Juntas revolucionarias, fueron actos que, tanto en los años del Sexenio como en los de la República, el gobierno no fue capaz de controlar a pesar de la publicación normativa y legislativa. Paralelamente a la acción incontrolada del pueblo, los gobiernos iniciaron las políticas de incautación del patrimonio religioso y la extinción de conventos y monasterios<sup>453</sup>. Todo ello no era sino, acciones concretas que respondían a unas directrices de política cultural basadas en la salvación del patrimonio, su conservación a través de instituciones como los museos públicos y el fomento del carácter pedagógico del arte y la cultura.

<sup>452</sup> GARCÍA DE ENTERRÍA, E. "Consideraciones sobre una...", Op. Cit. pp. 577-579.

<sup>453</sup> HERNÁNDO CARRASCO, J. *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Ethos-Arte, nº 15, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1987, pp. 49-51

Lo verdaderamente destacable en este punto, en relación con la formación de los primeros museos eclesiásticos, es que precisamente el empobrecimiento y desaparición de una parte importante de este patrimonio eclesiástico motivó (junto con otras razones que ya han sido explicadas en los capítulos correspondientes) sobre todo a los preladados, a la formación de centros especiales dentro de la Iglesia para la conservación de dicho patrimonio. Así se forman los primeros museos diocesanos en España en las últimas décadas del siglo XIX (Vic 1889, Lleida 1893, Solsona 1896 o Mallorca en la década de los 90). En el caso particular de Galicia, ya hemos visto como la iniciativa eclesiástica se limitó a la formación del malogrado Museo Diocesano de Santiago, sin que podamos destacar ninguna actividad de esta naturaleza hasta bien entrado el siglo siguiente.

Comparativamente hablando, el entusiasmo con el que se llevaron a cabo estas empresas museísticas a finales del siglo XIX no lo volveremos a encontrar hasta pasada la Guerra Civil, momento en el cual, el nacionalcatolicismo de la época favoreció el fomento de instituciones católicas dedicadas a la enseñanza, entre las que también se encontraban los museos de propiedad eclesiástica.

### **5.1.3.- LOS PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XX, LA UTOPIÍA DE LA POLÍTICA CULTURAL REPUBLICANA Y LA LEY DEL TESORO ARTÍSTICO DE 1933**

#### **A/ Los primeros años del siglo**

Tras un período de relajación pasada la frontera de 1900, no se observa un gran movimiento en las fundaciones de instituciones museísticas religiosas y no será hasta los años 20 en que un nuevo impulso favoreció su proliferación. Es en esta década cuando somos testigos de la formación de nuevas tipologías y, así, los primeros museos diocesanos se vieron acompañados por los nacientes museos catedralicios y las primeras tentativas de museos parroquiales (que tendrá su máxima generalización en los años 60 y 70). Este nuevo paso adelante dado por la Iglesia, venía impulsado y ratificado por el R. D. del Ministerio de Gracia y Justicia de 9 enero de 1923 para refuerzo de las circulares y normas eclesiásticas sobre la enajenación de objetos artísticos, que si por un lado limitaba la acción privada de la Iglesia a favor del control estatal de sus bienes, por otro fomentaba la formación de nuevos centros bajo los auspicios del Estado, tal y como se expresaba en sus artículos 1 y 7<sup>454</sup>.

---

<sup>454</sup> Art. 1 "Las Iglesias, Catedrales, Colegiatas, Parroquias, Filiales, Monasterios, Ermitas y demás edificios de carácter religioso, no podrán sin autorización previa, expedida de Real orden por el Ministerio de Gracia y Justicia, proceder a la enajenación válida de las obras artísticas, históricas o arqueológicas de que sean poseedores". Art. 7 "El Gobierno fomentará la creación de Museos diocesanos para la mayor conservación y custodia de las riquezas artísticas, históricas o arqueológicas de cada Diócesis".

A pesar de este apoyo claro del Estado, lo cierto es que la respuesta de la Iglesia en este momento pasó ligeramente inadvertida y apenas se formaron algunos museos diocesanos (Museo Diocesano de Zamora, 1926; Museo Diocesano de Burgos, 1930; Museo Diocesano de Valencia, 1922, etc.) y catedralicios (Museo de la Catedral de Zamora, 1924; Museo Catedralicio de Granada, 1929, etc.). La distinción entre un museo diocesano y uno catedralicio presentaba entonces algunas dificultades, sobre todo en un momento en el que la terminología no estaba claramente establecida y, en muchos casos, la unión de ambos términos hacía referencia a una misma institución (Museo Catedralicio-Diocesano de Burgo de Osma, 1928). Además, la ubicación de muchos de estos museos en dependencias concretas no implicaba una correspondencia con el tipo de colección. Ello dio lugar, por ejemplo, a que algunos museos diocesanos estuvieran en estancias catedralicias o que una parte de los tesoros de las catedrales pasaran a engrosar museos tipológicamente denominados diocesanos. Tras el brillante momento de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, podemos decir que la formación de los museos diocesanos se relajó hasta bien entrados los años 40.

Dentro de nuestro territorio, asistimos en estos años al estreno museológico de la Iglesia gallega con la creación, en 1917, del Museo Diocesano de Lugo y, algunos años más tarde, a la formación de un museo eclesiástico bajo la dirección de los Padres Escolapios dentro del Monasterio de Celanova, ambos con dos objetivos claros: la conservación del patrimonio histórico y su aplicación práctica a la educación (el primero de cara a la instrucción del Seminario, y el segundo para su aplicación en los estudios básicos de los niños de las Escuelas Pías).

En general, y a pesar de los esfuerzos hechos por las políticas decimonónicas para conservar el patrimonio, y para acercar la educación y las instituciones a todos los ámbitos de la sociedad de una forma universal y democrática, puede concluirse que las políticas patrimoniales, culturales y educativas, anteriores a 1931, obtuvieron unos resultados calificados de limitados, sobre todo si se valoran en relación a los ambiciosos objetivos que se habían propuesto y los escasos medios con los que contaron<sup>455</sup>.

## **B/ La política cultural y patrimonial republicana**

Los dos grandes ejes de la política puesta en marcha durante la II República fueron el papel central de la educación y la concepción laica del Estado. En lo que respecta a la educación general, ésta fue considerada la mejor arma contra la ignorancia y la violencia, así como la mejor forma de elevar el nivel formativo de una sociedad empobrecida culturalmente. Para ello se pusieron en marcha acciones tan destacadas

<sup>455</sup> FERNÁNDEZ PRADO, E. *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Ediciones Trea, Gijón, 1991, p. 91.

como el Patronato de las Misiones Pedagógicas (entre cuyas funciones estaba, la celebración de exposiciones itinerantes por los pueblos en los que el acceso a esta forma de cultura era muy difícil)<sup>456</sup>, la Institución Libre de Enseñanza o el Museo Pedagógico.

Respecto a la concepción laica del Estado y, por descontado, de la educación, los problemas con la Iglesia católica no tardaron en aparecer, sobre todo con la proclamación de la Constitución de 1931 y la posterior Ley de Confesiones y Congregaciones de 1933. La separación entre el Estado y la Iglesia, y la adopción por parte del primero de las funciones educativas, favoreció un conflicto que ya no terminaría hasta el final de la guerra, ya que la Iglesia se sentía atacada en una de las actividades que había ejercido tradicionalmente desde la Edad Media: la educación<sup>457</sup>.

Así pues, la educación y la cultura se convirtieron en los puntos fuertes de la política republicana, hecho que comenzó a hacerse patente ya en la redacción de la Constitución de 1931 en sus artículos 45 (primer artículo de una constitución española dedicada al patrimonio) y 48, al manifestar el carácter nacional del patrimonio histórico (y ello incluía los bienes históricos en manos privadas, en concreto, lo que todavía quedaba en poder de la Iglesia) y el servicio a la cultura como atribución básica del Estado. Como consecuencia de esta declaración de principios, se promovió la revitalización de los museos y las bibliotecas, así como la redacción de una legislación más completa, concreta y eficaz relativa al patrimonio, que desde el punto de vista del gobierno de la República debía ser una pieza importante en la labor educativa que se proponía asumir.

El resultado fue la aprobación de diferentes reales decretos para la protección del patrimonio, como la prohibición de enajenar bienes de más de 100 años, independientemente de su propietario<sup>458</sup>. Ésta y otras normas puestas en marcha por entonces<sup>459</sup> vinieron a apuntar directamente al control de los bienes eclesiásticos para frenar la "libertad" con que la Iglesia los había gestionado hasta el momento<sup>460</sup>.

Partiendo del espíritu del artículo 45 de la Constitución, la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933 (que no entró en vigor hasta la publicación de su reglamento, tres años después, el 16 de abril de 1936), trató de romper con la inercia heredada del siglo anterior a través de un articulado enérgico en sus

---

<sup>456</sup> TUSELL, J. "La política de Bellas Artes durante la II República", en *Revista de Occidente*, nº 17, 1982, p. 54.

<sup>457</sup> El Estado proclamó como una de sus funciones básicas la educación, aunque no prohibió la libertad de enseñanza, por la que otras instituciones, como la Iglesia, podían ejercer también la potestad educadora. HERVELLA GARCÍA, G. "Achegamento á mobilización anticlerical na Galicia da II República a través dos xornais (abril-xuño de 1931)", en *Anuario Brigantino*, nº 22, 1999, p. 216.

<sup>458</sup> R. D. 10 Diciembre de 1931.

<sup>459</sup> Muchos de los reales decretos de los primeros años de la República fueron adoptados como medidas de urgencia y provisionalidad hasta la redacción del texto definitivo sobre patrimonio, en 1933, ante el cariz que estaban tomando los continuos ataques a la Iglesia y la destrucción de su patrimonio por parte de algunos obreros.

<sup>460</sup> TUSELL, J. "La política de Bellas Artes...", Op. Cit., p. 52.



planteamientos. Se determinaba que las posesiones artísticas de la Iglesia no podían ser vendidas o cedidas a particulares ni a entidades mercantiles, aunque sí se les permitía cambiar o regalar obras de arte entre ellas (Art. 41). Se ponía sobre la mesa el eterno problema de las limitaciones de los derechos de los propietarios de los bienes histórico-artísticos del país, que no sólo afectaba a la Iglesia, sino también a la nobleza y en general a la propiedad privada. Sin duda, uno de los grandes cambios de esta nueva ley sobre el patrimonio fue el freno a los desórdenes derivados del estricto entendimiento de la propiedad privada y su uso, que tantos destrozos y desapariciones había supuesto y un intervencionismo inusual que, por ejemplo, obligaba a todas las entidades civiles y eclesiológicas al envío de una relación de inmuebles y muebles en su posesión si éstos no formaban un museo, y del catálogo en el caso de formar parte de uno.

La ley buscó entre sus objetivos principales la colocación bajo las mismas obligaciones y derechos a todo el patrimonio español, independientemente de su propietario, y la reestructuración orgánica de las instituciones dedicadas a su conservación con la creación de la Junta Superior del Tesoro Artístico y las Juntas Locales<sup>461</sup>.

La Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas de 2 de junio de 1933 se convirtió en otro motivo de enfrentamiento entre la Iglesia y el Estado, puesto que ésta se sintió nuevamente atacada en sus derechos<sup>462</sup>. En lo que al tema patrimonial atañe, la ley pasó a considerar los bienes dedicados al culto católico como propiedad pública, aunque bajo la administración, conservación y usufructo de la Iglesia (Art. 11 y 12). Además, en su artículo 18 se mostraba favorable a la formación de museos eclesiológicos a los que proporcionaría apoyo técnico y seguridad, aunque dejaba bien claro que éstos podrían completarse con cualquier obra del Patrimonio Artístico que el estado considerase. El cerco al control eclesiológico sobre el patrimonio se cerraba y, aunque, la gestión continuaba en manos católicas, las decisiones definitivas sobre su uso pasaron a manos del Estado.

A pesar de que la teoría reflejaba esta idea, lo cierto es que la falta de medios, la inestabilidad política de la República, la reorganización institucional del Ministerio de

---

<sup>461</sup> Tanto una como otras reunieron entre sus funciones aquellas atribuciones que hasta el momento habían desarrollado con mayor o menos éxito las Comisiones de Monumentos, la Inspección General de Monumentos Artísticos y otros organismos que quedaban así centralizados en un único organismo bajo la dirección de la Dirección General de Bellas Artes. HUERTAS VÁZQUEZ, E. *La política cultural de la Segunda República Española*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1988, pp. 152-155.

<sup>462</sup> Además de un ataque a la confesionalidad del Estado, tal y como se había desarrollado hasta entonces, la Iglesia no podía dejar de protestar ante los abusos del gobierno de la República que, según ella, habían repercutido sobre: el mantenimiento de la Iglesia (presupuestos de Culto y Clero), el laicismo general propuesto por el Estado, el ataque a los cementerios, el control estatal sobre la acción religiosa en cuestiones de beneficencia y educación, y, por supuesto en lo referido al patrimonio histórico-artístico de la Iglesia, que. A partir de entonces, estos bienes pasaban a ser propiedad del Estado aunque bajo la conservación, administración y uso de la Iglesia católica. "Declaración colectiva del Episcopado con motivo de la ley de Congregaciones", en *B. E. O. M.*, año LXXVI, nº 13, 5 de julio de 1933.

Instrucción Pública y otras barreras, impidieron llevar a cabo muchas de las ideas plasmadas en el papel, tanto de la política patrimonial en particular, como de la política cultural en general<sup>463</sup>.

Evidentemente el descontento de la Iglesia Católica era más que evidente por entonces, hecho que ya venía gestándose desde los primeros años de la República ante los ataques descontrolados de obreros y radicales a los bienes eclesiásticos. Los desordenes y destrozos del patrimonio eclesiástico a manos republicanas no fueron silenciadas por la Iglesia y continuaron si cabe con mayor impulso durante los años de la Guerra Civil.

Uno de los acontecimientos que dan idea del espíritu renovador y moderno que pretendía implantar la República en el campo concreto del patrimonio y los museos, fue la celebración, en 1934, del Congreso Internacional de Museos en Madrid, convirtiéndose en uno de los eventos más importantes del momento por cuanto reunió a los especialistas internacionales más importantes en dicho campo.

A pesar de que Iglesia y Estado iban cada uno por un camino diferente, el trabajo desarrollado en la recuperación del patrimonio religioso y su ubicación en nuevos centros no cesó. Es cierto que el impulso de los años anteriores había desaparecido, pero se pueden ver actuaciones en los años 30, como la creación del Museo Catedralicio de Mallorca el 23 de agosto de 1932 o el Museo Catedralicio de León que, creado en 1930, abre sus puertas el 25 de abril de 1932. En Galicia, la actividad eclesiástica no dedicó demasiados esfuerzos a estos derroteros y únicamente contamos con una única intervención en este campo en la formación del Museo Catedralicio de Santiago de Compostela, en 1930. Mientras tanto, la Iglesia gallega se ponía manos a la obra para la protección de sus tesoros más preciados, utilizando los rincones, salas y dependencias más recónditas de los templos como improvisadas cajas fuertes. También, el traslado de una parte del patrimonio de las ciudades a zonas rurales fue otra de las medidas adoptadas para la protección preventiva de los tesoros eclesiásticos<sup>464</sup>.

Evidentemente la complicada situación política republicana y los acontecimientos posteriores de la guerra no representaban las mejores circunstancias para la promoción de este tipo de instituciones, que no pasaban entonces de meritorios almacenes de joyas artísticas abiertas al público.

---

<sup>463</sup> HUERTAS VÁZQUEZ, E. *La política cultural de la Segunda República...*, Op. Cit., pp. 27-29.

<sup>464</sup> Fue el caso de los tesoros artísticos de la Catedral de Ourense que, en 1931 fueron trasladados al monasterio de Oseira para su custodia en previsión del ambiente enrarecido del momento. A. C. O., Libro de Actas Capitulares (1927-1931), Cabildo Ordinario, 1 de julio de 1931, fol. 460 *'La Comisión Capitular de custodia de objetos de esta S. I. Catedral manifestó que además de las medidas tomadas para su fin con carácter provisional, ha iniciado proyectos para asegurar permanentemente esta custodia, a cuyo efecto prosigue con los monjes de Oseira gestiones para habilitar sitios adecuados en esta iglesia y hacer las obras a ello conducentes'*.

---

#### 5.1.4.- LA GUERRA CIVIL Y LA DICTADURA FRANQUISTA: LA POLÍTICA CULTURAL A LAS ÓRDENES DEL RÉGIMEN

Una guerra nunca es un buen escenario para una política cultural coherente y tampoco lo fue la Guerra Civil española. Si injusta fue para todos aquellos que tuvieron que ir al frente, injusta fue también para una parte del patrimonio histórico que desapareció bajo la destrucción, los bombardeos, los robos, las pérdidas y los incendios. Hablar de las acciones que ambos bandos realizaron en el tema patrimonial nunca resulta objetivo, puesto que nos encontramos ante dos versiones de un mismo hecho. Básicamente la política del momento se centró en un rotundo partidismo que desprestigiaba al contrario y exaltaba cada una de las acciones propias. Así, es posible detallar las líneas de actuación de cada uno de los bandos en lo que respecta al patrimonio, donde el interés por el tesoro artístico de la Iglesia adquirió un papel determinante.

En lo que atañe a la política republicana, las medidas adoptadas respondieron a una situación excepcional de guerra, materializadas en la reorganización burocrática, la defensa del patrimonio ante los efectos directos de la guerra y el establecimiento de una línea propagandística.

Pocos días después del levantamiento militar, el gobierno republicano hizo efectivas las primeras medidas institucionales con el fin de centralizar las tareas relativas al patrimonio<sup>465</sup>. Para ello, creó la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, el 23 de julio de 1936, tratando de controlar las actuaciones destructoras de los obreros contra el patrimonio de aquellas clases sociales que se habían puesto del lado de los militares, es decir, la Iglesia y la nobleza. Las Juntas trataron de convencerlos de lo erróneo de su actitud y de la necesidad de devolver las piezas requisadas a través de campañas que exaltaban el valor de las obras de arte que, si se conservaban, podrían ocupar un lugar en los museos abiertos al público en favor de la cultura. Sucesivamente, y en función del desarrollo de los acontecimientos, nacieron también el Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico (16 febrero 1937) y la Junta Central del Tesoro Artístico (5 abril 1937)<sup>466</sup>. La reestructuración administrativa y la centralización de la actividad en la Dirección General de Bellas Artes se hicieron efectivas, pero el diseño de objetivos difíciles de alcanzar, la indefinición de algunas responsabilidades, la falta de medios económicos, el cambio continuo del Ministro de Instrucción Pública, y la aplicación

---

<sup>465</sup> ÁLVAREZ LOPERA, J. *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil Española*, vol. I, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1982, pp. 65-80.

<sup>466</sup> *Protección del Tesoro Artístico Nacional. Disposiciones Oficiales*, Ministerio de Instrucción Pública, Dirección General de Bellas Artes, Valencia, 1937, pp. 4-6.

de políticas diferentes por parte de cada uno de ellos, hizo difícil la eficacia de todas ellas, hasta tal punto que las Juntas y el Tesoro Artístico acabaron dependiendo del Ministerio de Hacienda en abril de 1938.

Durante los primeros días de la contienda, la Iglesia vio duramente atacado su patrimonio por grupos de republicanos que veían en la institución un símbolo de la opresión, del conflicto político y de la riqueza que no encajaba en las enseñanzas que predicaba. Sobre todo en las zonas republicanas y en las más cercanas a Madrid, el asalto a conventos, iglesias y monasterios fue preocupante. El gobierno no lo negó nunca, pero aclaró que era fruto de grupos concretos de incontrolados a los que trató de convencer de la insensatez de sus actuaciones. Entre algunas de las acciones que contrarrestaron el arrebató destructor, destacamos el esfuerzo de la Alianza de Intelectuales Antifascistas, un grupo de intelectuales, artistas, arquitectos y poetas que fueron recogiendo las obras del patrimonio artístico en los palacios y casas que las milicias iban ocupando como sedes sociales, además de iniciar una campaña de concienciación sobre el valor de las imágenes<sup>467</sup>.

El otro campo en el que el gobierno republicano puso todo su esfuerzo fue en la difusión de una campaña propagandística relativa a la defensa del patrimonio. Ésta tenía dos vertientes, una cara a la opinión internacional y otra hacia la concienciación de las masas sobre el respeto por las obras de arte. Dicha campaña se llevó a cabo a través de los medios de comunicación, la publicación de folletos, carteles, e incluso exposiciones en el extranjero (como la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París de 1937) que no ocultaban los destrozos que los ataques de artillería y aviación nacionales habían provocado en el patrimonio histórico. A pesar de no dejar de lado la crítica al bando contrario, lo cierto es que hubo un mayor énfasis propagandístico en la visión positiva que significaba la promoción de la participación ciudadana, el deseo de saber de la población y de todas aquellas acciones desarrolladas por ellos mismos para la defensa del patrimonio<sup>468</sup>. Curiosamente, esta política tuvo su réplica en el bando nacional aunque aquí su efectividad no fue tan notoria ya que no contaban con la infraestructura cultural republicana ni con el apoyo que intelectuales y artistas propiciaron al gobierno legítimo.

Dentro del bando nacional, las acciones no distaron mucho de lo comentado. Aquí también resultó definitiva la creación de organismos que atendieran al patrimonio y que

<sup>467</sup> ESCOLAR, H. *La cultura durante la Guerra Civil*, Ed. Alhambra, Madrid, 1987, p. 67.

<sup>468</sup> "Para tener idea de la inmensa labor de protección que se ha llevado a cabo, bastará conocer las obras nuevas que se han incorporado a las colecciones del Estado. Existen hoy catalogados y perfectamente protegidos, solamente en Madrid, más de 12000 cuadros, aparte de las colecciones del Estado (...) unos 300 tapices y más de 100000 objetos vienen a enriquecer el tesoro artístico de España". *La labor cultural de la República Española durante la guerra*, Valencia, 1937 (tirada aparte de Tierra Firme, nº 3-4, 1936), pp. 596-597.

dejasen claro ante la opinión pública su preocupación y dedicación en la conservación de un tesoro artístico que caía en manos de las hordas incontroladas de republicanos. En respuesta a ello, se formaron las primeras juntas conservadoras del Tesoro Artístico, se publicaron los primeros informes sobre los ataques a edificios eclesiásticos y sobre la recuperación de obras de arte por parte de diferentes elementos de la Falange. Entre las medidas legales desarrolladas para controlar la conservación del patrimonio eclesiástico fueron de notable importancia la publicación de la orden de creación, el 23 de diciembre de 1936, de las Juntas de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico en cada provincia<sup>469</sup> y, en enero de 1937, del Servicio Artístico de Vanguardia.

El primero de ellos tenía entre sus funciones la redacción de informes sobre el estado de las iglesias y el patrimonio eclesiástico en cada provincia, que después debían enviar a la Comisión de Cultura. Aunque no todas las comisiones cumplieron con sus obligaciones, contamos con bastante documentación de la época que nos detallan, en muchos casos exageradamente, el estado del patrimonio. En lo que respecta a Galicia, pocos fueron los edificios que se convirtieron en objetivo republicano a juzgar por la escasa documentación conservada y las menciones de las autoridades. Así, en un documento sin fechar titulado *Relación de Monumentos destruidos por los rojos, a falta de fecha de atentado artístico*<sup>470</sup>, para todas las provincias de España, las únicas iglesias gallegas mencionadas son las de Santa María de Castro de Rey de Lemos, Santa María de Castro y Santa María Magdalena de Nogales, todas ellas de Lugo. Además, no debemos olvidar que el territorio gallego quedaba dentro del bando nacional, con lo que los ataques sufridos fueron mucho menos intensos y frecuentes que en otras zonas de la Península<sup>471</sup>. A pesar de ello destacamos los casos de Lugo y Ourense, cuyas Juntas de Cultura Histórica, nacidas el 9 y 12 de enero de 1937 respectivamente, poco tiempo después comenzaron la labor de recogida de información sobre los ataques en iglesias de la provincia (Apéndices documentales 7 Y 8).

La ineficacia de este nuevo organismo se correspondió también, y de forma general, con la del Servicio Artístico de Vanguardia que, pensado para acompañar las dotaciones militares a medida que ocupaban el territorio para recoger todo el patrimonio de la zona, se encontró imposibilitado ante la falta de medios económicos o de transporte. Su llegada tardía a las zonas ocupadas tras el paso de saqueadores y militares hizo casi

<sup>469</sup> ESCOLAR, H. *La cultura durante la Guerra...*, Op. Cit., p. 209.

<sup>470</sup> A. G. A., Fondo Educación, IDD 31, caja 3828.

<sup>471</sup> Un ejemplo de ello son las cartas remitidas por la Comandancia de la Guardia Civil y la Jefatura Provincial de La Coruña de la Falange Española al Ministro de Educación Nacional y al Jefe del Servicio Nacional de Bellas Artes respectivamente, informando que "en esta provincia no existe desperfecto alguno en el tesoro artístico, histórico y bibliográfico". A. G. A., Fondo Educación, IDD 31, caja 3829.

inútil su labor, aunque en algunas zonas tuvo un mérito y valor considerables<sup>472</sup>. Una descripción detallada de la situación fueron las notas tomadas por don Pedro Muguruza, asesor técnico del Servicio Artístico de Vanguardia, y enviadas al Ministro de Educación Nacional (don Pedro Sainz Rodríguez) tras su viaje de inspección por Asturias, Aragón y Castilla. En ellas denunciaba la falta de colaboración entre los militares y el Servicio Artístico, la inoperancia de las Comisiones Provinciales de Monumentos y de las Juntas de Cultura Histórica, la falta de un programa ordenado y la falta de medios económicos<sup>473</sup>.

Así pues, era necesario un replanteamiento de la situación que llegó, a partir de 1938, con la redacción de un plan más elaborado de conservación del patrimonio histórico y del tesoro artístico. Una de las primeras medidas, integradas dentro de la nueva estructura ministerial puesta en marcha por el general Franco en su primer gobierno, fue la sustitución del Ministerio de Instrucción Pública por el Ministerio de Educación Nacional, bajo la dirección de Pedro Sainz Rodríguez y con Eugenio d'Ors a la cabeza de la Jefatura Nacional de Bellas Artes. Pocos meses después, el 22 de abril de 1938, se creó el Servicio de Defensa del P. A. N. para la recuperación, protección y conservación del patrimonio histórico y artístico, que debía ayudarse de las Comisarías de Zonas, creadas pocos días después<sup>474</sup>.

La reestructuración de las instituciones dedicadas al patrimonio debía acompañarse, según la opinión de los responsables del mismo, de una Ley de Defensa del Patrimonio Artístico que conjugase el Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926 y la Ley del Tesoro Artístico de 1933. Entre septiembre y octubre de 1938 don Pedro Muguruza y el Marqués de Lozoya redactaron un proyecto de ley que nunca llegó a ser aprobado y en el que, de forma específica, se establecía un acuerdo entre el Estado y la Iglesia para la regulación de la situación, uso y conservación del patrimonio eclesiástico<sup>475</sup>. Así pues, la ley republicana de 1933 continuó siendo el marco legal de defensa y conservación del patrimonio histórico-artístico hasta la redacción de la nueva Ley del Patrimonio Histórico Español, en 1985.

En el plano propagandístico, la línea seguida por el bando nacional resultó menos efectiva que la republicana, tanto por la falta de una infraestructura cultural como por el punto de vista adoptado. En la propaganda hacia el exterior se hincaron las tintas sobre la destrucción provocada por los republicanos y la visión adoptó una perspectiva negativa

---

<sup>472</sup> CHAMOSO LAMAS, M. *Noticia de los trabajos realizados por el Servicio de recuperación artística*, Madrid, 1943.

<sup>473</sup> ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 78-79.

<sup>474</sup> El decreto de 22 de abril, derogaba la orden de creación de las Juntas de Cultura Histórica que, a partir de ahora serían sustituidas por el Servicio de Defensa del P. A. N. compuesto de una Comisión Central y 9 Comisiones de zona. En la oficina central ocuparon los cargos de Comisario General, don Pedro Muguruza Otaño, y como Subcomisario, don Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.

<sup>475</sup> ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo Estado...*, Op. Cit., pp. 82-83.

centrada casi exclusivamente en la crítica y el desprestigio del contrario. Los canales de distribución de esta propaganda tampoco distaron mucho de la estrategia republicana, de modo que se organizaron exposiciones artísticas (como la participación en la capilla del Pabellón Vaticano en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de París de 1937, la Bienal de Venecia en 1938 o la Exposición de Arte Sacro de Vitoria en 1939)<sup>476</sup>, se publicaron folletos, artículos, se invitaron a expertos extranjeros a visitar el país<sup>477</sup>, etc. La Iglesia contaba con el mayor porcentaje de patrimonio histórico-artístico del país y éste estaba siendo atacado brutalmente por las milicias republicanas, hecho que les sirvió a los nacionales como argumento fundamental de su campaña de difusión.

Al igual que en los años inmediatamente anteriores, el panorama museístico no mostró cambios evidentes, en general, debido a la situación de crisis y el panorama bélico del final de los años 30. Las medidas más importantes adoptadas con respecto al patrimonio religioso en esos años fue la conservación de los objetos artísticos de mayor valor que, en el caso de las zonas más “tranquilas” integradas en territorio nacional realizó el propio clero<sup>478</sup> (a través de la recogida y traslado a zonas más seguras) y en el caso de las zonas más “conflictivas” estuvo en manos de los diferentes servicios institucionales creados por cada uno de los bandos.

### **A/ El fin de la guerra y el régimen de Franco**

La vuelta a escena de la Iglesia Católica en España se produce a instancia más de ella misma que de los sectores militares, con la publicación de pronunciamientos por parte de las jerarquías eclesiásticas en relación con la guerra, a la que le conferían valor de “Cruzada”. De este modo legitimaba, por un lado su posición y, por otro el restablecimiento del poder del nuevo estado<sup>479</sup>. Tras la guerra, la presencia en la vida

<sup>476</sup> SANTAMARÍA BARNOLA, A. A. “Breves consideraciones sobre el papel de la Iglesia en el panorama artístico del gobierno de Franco hasta 1939”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, VII C. E. H. A., (Murcia 1988), Universidad de Murcia, 1992, pp. 771-773.

<sup>477</sup> Como parte de la estrategia propagandística de cara a las instituciones internacionales, se decidió invitar a expertos que dieran fe de los trabajos llevados a cabo por el gobierno de Franco. En 1938 visitó el país el técnico del Victoria and Albert Museum, Michael W. Stewart, para el que se diseñó una visita “a medida” tal y como explicaba en una carta don Pedro Muguruza al entonces Ministro de Educación, don Pedro Sainz Rodríguez “*El éxito relativo de esta visita fue logrado en parte sobre una base de ciudades que no sufrieron de la guerra, y mantenido a través de una mínima conducción por lugares favorables, con cálculos minuciosos de recorridos y tiempos*”, ALTED, A. “Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del Ministerio de Educación Nacional durante la guerra”, en *España bajo el franquismo*, (Josep Fontana ed.) Ed. Crítica, Barcelona, 1986, Pp. 227-228.

<sup>478</sup> De este modo, muchas catedrales y monasterios se encargaron de la ocultación, en lugares más o menos secretos, de una parte importante de los ajueres litúrgicos en previsión de posibles ataques. Los grandes edificios religiosos estaban llenos de rincones y salas escondidas que sirvieron de improvisadas cajas fuertes a la Iglesia.

<sup>479</sup> RUIZ RICO, J. J. *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco*, Ed. Tecnos, Madrid, 1977, pp. 45-49. “*Esta no es una contienda militar, política o social. Tampoco, como frecuentemente se ha declarado, una lucha entre dos civilizaciones, la occidental y la rusa oriental. No; es un conflicto en el cual*

---

española de la Iglesia Católica se hizo omnipresente, de modo que las prácticas religiosas y las estrictas normas morales que se habían ido relajando durante los años 30, se recuperaron vertiginosamente en los años siguientes.

Con el fin de la guerra y la creación de un nuevo orden político, el papel de la Iglesia recuperó su posición predominante en el mundo de la educación y la cultura con el beneplácito del gobierno de Franco. Aunque la Iglesia no había animado el levantamiento militar y sus relaciones con ciertos sectores como la Falange no eran las mejores, lo cierto es que su posicionamiento al lado del General le situó de nuevo en el lugar privilegiado que había perdido durante los gobiernos anteriores. Más allá de las implicaciones políticas y simbólicas, la visión del nuevo estado pasaba por la tradición católica y la formación de un país de estricta moral cristiana en el que la Iglesia estaba llamada a asumir una importante misión catequética y educadora. El catolicismo se convirtió en religión del Estado y se presentó como aspecto ineludible de los españoles que, además debían identificar nación y cultura, con religión y tradición<sup>480</sup>. El talante católico del gobierno de la dictadura y de los miembros de los organismos encargados del Patrimonio Artístico supuso un empuje importante en la recuperación de poder de la Iglesia así como su influencia en la educación y la cultura en general, y su patrimonio en particular. La cultura fue usada como un instrumento político más de legitimación del Nuevo Estado que, además fue aplicada de forma paternalista por parte de éste y de la Iglesia, y en la que no cabía la discrepancia. El dogmatismo y el aislamiento con respecto a las corrientes extranjeras fueron, sin duda, dos de las características básicas del pensamiento y la cultura de este momento.

Todo el largo período de la dictadura se encuentra marcado por el fuerte sentido católico impuesto desde las altas instancias y por la pretensión de imponer el espíritu cristiano a través de programas educativos, como por ejemplo las muestras artísticas de la Iglesia, que se convirtieron en los nuevos escaparates del concepto catequético de la educación. Los museos y las exposiciones de arte sacro fueron los elementos más destacados de esta forma de instrucción católica. Ello se completó con los propios objetivos de la Iglesia que, seguía viendo su patrimonio museable como una pieza más hacia el camino de la catequización.

#### La primera etapa franquista (Los años 40)

Acabada la guerra, el gobierno de Franco asume como propias varias tareas urgentes en el campo del patrimonio cultural y artístico. La primera fue la adopción de

---

*una civilización que es cristiana y española lucha contra la barbarie comunista...*". Así se expresaba el obispo de Tuy, Mons. Antonio García el 16 de septiembre de 1936.

<sup>480</sup> VALLS, R. "Ideología franquista y enseñanza de la Historia de España, 1938-1953", en *España bajo el Franquismo* (Josep Fontana ed.), Ed. Crítica, Barcelona, 1986, p. 233.



medidas legales e institucionales para su control y conservación, y la segunda, la continuación de una importante campaña propagandística.

Con respecto al control institucional, el primer paso que debía dar era la reestructuración del Ministerio de Educación Nacional de cara a una mayor centralización de sus servicios<sup>481</sup> y una mejor eficacia de las acciones previstas, en vista de los malos resultados obtenidos por las comisiones creadas en los años anteriores<sup>482</sup>. Entre las medidas adoptadas para dicha centralización se encontraba el reforzamiento del Servicio de Defensa del P. A. N. gracias a la liquidación de otros organismos como, por ejemplo, el Servicio Militar de Recuperación (que había nacido por O. de 31 de mayo de 1939 y que desaparecía el 11 de enero de 1940<sup>483</sup>). Como fruto de este reforzamiento y reestructuración definitiva, el Servicio de Defensa quedaba organizado en una Comisaría General y siete Comisarías de Zona (cada una de éstas contaría con un Comisario, un Arquitecto y un Arquitecto ayudante). Entre sus funciones estaban el intercambio con museos franceses y la recuperación de las obras exiliadas, la conservación y defensa del P. A. N., las declaraciones de Monumento Histórico-Artístico, las restauraciones monumentales, escultóricas y pictóricas y las declaraciones de Jardines Artísticos<sup>484</sup>. Paralelamente a la reforma del Servicio de Defensa, otras medidas adoptadas fueron la reestructuración del personal (quedando la Jefatura Nacional de Bellas Artes en manos de don Juan de Contreras y López de Ayala, el Marqués de Lozoya, a partir del 25 de agosto de 1939) o, en lo que al tema de los museos se refiere, la formación de patronatos en los que se integraría, a partir de ahora, un representante de la Iglesia y otro de Falange.

La campaña de propaganda del gobierno no había cesado desde los años de la guerra y continuaba, aunque ahora con la fuerza que permitía el estar al frente del gobierno. Todo se convirtió en objeto de propaganda de la acción estatal y la cultura no fue menos: la recuperación del arte exiliado a Francia y Ginebra (presentado casi como la reparación del gran pecado cometido por el gobierno republicano), el apoyo a las

---

<sup>481</sup> LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideología en la España de la Postguerra (1939-1951)*, tomo I Tesis doctoral dirigida por don Antonio Bonet Correa y defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 1 de diciembre de 1991, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1992, p. 46.

<sup>482</sup> ALTED VIGIL, A. "Notas para la configuración y el análisis de la política cultural...", Op. Cit., p. 224.

<sup>483</sup> LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideología en la España...*, Op. Cit., p. 65. El Servicio Militar de Recuperación del P. A. N. había recogido una gran cantidad de obras de arte que, tras la guerra, se expusieron públicamente para la devolución a sus propietarios. IBAÑEZ MARTÍN, J. *Diez años de servicios a la cultura española (1939-1949)*, Madrid, 1949, pp. 536-537 "El procedimiento seguido para la entrega a sus legítimos dueños, regulado por Orden ministerial de 1940, fué analizar la propiedad cuando era posible, en cuyo caso se entregaba directamente a sus propietarios; o exponerlos al público, en caso contrario, para que formulase sus reclamaciones. De estas exposiciones se realizaron muchas en Barcelona, Valencia y, sobre todo, en Madrid (Palacio del Retiro y antiguo del Hielo) (...) El sobrante, desconocido, se entregó a Museos, a la Iglesia y al mismo Juzgado gubernativo citado anteriormente, una vez pasados todos los plazos y extinguido el Servicio (...) Entre las obras más importantes, las había de los Museos del Prado, Valencia y Barcelona; gran parte del Tesoro de la Catedral de Toledo, el de Cuenca íntegro, y en mayor o menor proporción, de los de Barcelona, Lérida, Gerona, Tarragona, Tortosa, Vich, Segorbe, Orihuela y Valencia, aparte de otras muchas importantes, como el Cáliz del Compromiso de Caspe, la Santa Faz de Jaén..."

<sup>484</sup> IBAÑEZ MARTÍN, J. *Diez años de servicios a la cultura...*, Op. Cit., p. 534.

publicaciones sobre arte religioso<sup>485</sup> y la edición de obras de propaganda en las que se informaba sobre todas las acciones puestas en marcha<sup>486</sup>, las inversiones millonarias en la rehabilitación de los centros religiosos y palacios de la nobleza destruidos por la guerra, la restauración del patrimonio artístico de la Iglesia, el desarrollo de toda una política de exposiciones sobre arte sacro, etc. Todo era susceptible de convertirse en propaganda política de la acción del gobierno a favor de la recuperación de la cultura y en el que el papel de la Iglesia era fundamental.

Los museos no fueron, ni mucho menos, la mayor preocupación de este momento, aunque sí comenzaron a ser vistos como un elemento más de apoyo a la política cultural y educativa. De ahí, la preocupación por la reestructuración de los museos estatales más importantes, la recuperación de obras, la promoción de nuevos museos, el apoyo a la cultura católica, sus escuelas y sus centros, etc. El protagonismo que la Iglesia adquirió dentro del campo de la educación y la cultura le llevó a la formación de organismos y agencias propias<sup>487</sup>, separadas de las estatales, con carácter cultural y de gran difusión. Entre ellas podemos incluir los museos eclesiológicos.

Durante los primeros años de la posguerra observamos un crecimiento significativo del número de centros museológicos que se abren en todo el país. Aprovechando la vuelta a sus lugares de origen de muchas de las colecciones y de la necesidad de instruir al pueblo, se forman nuevas muestras como la del Museo Catedralicio de Ávila (inaugurado el 25 de julio de 1947), el Museo Catedralicio de Palencia (1948), el Museo Catedralicio de Segorbe (1949), el Museo del Convento de San Antonio de Ávila (1943), el Museo Parroquial de Santa María de Mataró en Barcelona (inaugurado el 2 de febrero de 1946) o el Museo Parroquial de Roda de Isábena en Huesca (1944).

A partir de la gráfica diseñada con los datos obtenidos para el conjunto de museos de toda España, vemos como la tipología museológica comienza a variar con respecto a los primeros años. Además de aumentar en general la progresión del número de centros, observamos cómo la tipología de los museos diocesanos se estanca frente a la proliferación de los catedralicios o los parroquiales. También es verdad que el número de

---

<sup>485</sup> Entre los múltiples ejemplos de la bibliografía de la época recogemos la obra de José Ferrando Roig, *Dos años de arte religioso*, Barcelona, Ed. Amaltea, 1942, p. 8, en la que expone "El nuevo Estado Español, atento a las necesidades de orden espiritual, con el mismo cariño con que cuida del progreso material, ha dotado las Academias de Bellas Artes de la Nación de cátedras de liturgia y restauración, y tenemos entendido que quiere hacer lo mismo respecto a las Escuelas de Arquitectura. Gran responsabilidad también de la Iglesia Española, depositaria de la mayor parte del patrimonio artístico de la Nación y cuyas oportunas normas pueden suavizar los efectos de la horrorosa destrucción y asegurar un halagüeño resurgir del arte cristiano en España...". Para más información sobre publicaciones de esta época sobre los libros de arte, ver la obra de LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideología en la España...*, Op. Cit., pp. 713 y ss.

<sup>486</sup> Es el caso de la obra de José Ibáñez Martín que recoge en un grueso volumen, el resumen de la acción cultural de los 10 años siguientes a la guerra y en el que, como en todos, se exalta más la cantidad que la calidad.

<sup>487</sup> RUIZ RICO, J. J. *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco*, Ed. Tecnos, Madrid, 1977, p. 109-110. Entre estas organizaciones se encontraban también: revistas, movimientos juveniles, asociaciones, editoriales, cadenas de radio y televisión, etc.

museos diocesanos y catedralicios está claramente limitado por el número de diócesis, a diferencia de los parroquiales o conventuales que podían crecer de forma espontánea a lo largo de los miles de centros repartidos por el país. En general, podemos decir que los años 40 abren un camino de crecimiento continuado en todas las tipologías alcanzando su máxima expansión durante los últimos años de la dictadura. Museos catedralicios, conventuales y parroquiales adquieren cierto protagonismo en estos años, mientras los diocesanos se mantienen en un discreto plano. Una de las razones de este cambio podría atribuirse al nacimiento de un nuevo sentimiento de revalorización y defensa del patrimonio eclesiástico que contrarrestase el brutal tratamiento que éste había recibido durante la década anterior. De este modo dos frentes quedaban cubiertos, el de la educación cristiana y el de la defensa del patrimonio eclesiástico.

En el caso gallego asistimos a la formación de dos nuevos centros, el Museo Catedralicio de Ourense (1944) y el Museo de Arte Sacro de Iria Flavia (1947). La peculiaridad en los dos casos es que, aunque creados formalmente en estos años, su complicada puesta en marcha impidió que no se inauguraran hasta varios años más tarde. Por su parte, el buen estado en que había quedado el patrimonio gallego ante los pocos destrozos sufridos tras la guerra y la especial atención de los coleccionistas extranjeros que veían facilidades en la adquisición de obras, motivó una atención especial por parte de sus responsables. Es el caso de la carta publicada por el director del Museo Diocesano de Santiago de Compostela (instalado en la catedral compostelana), don Robustiano Sández Otero en febrero de 1946, alertando sobre este peligro *“Esta ambición acrecerá seguramente en los momentos que transcurren en los que, perdidos, a consecuencia de las últimas guerras, los fondos más preciados de los Museos europeos, éstos tratarán de reponerlos a toda costa, adquiriéndolos en las naciones que, como la nuestra, pese a las depredaciones consumadas por ciudadanos desaprensivos, conservan todavía inapreciable abundancia. Afortunada nuestra región y en ella nuestra Archidiócesis, al ser de las menos castigadas en la guerra de liberación con la pérdida de su riqueza monumental y artística, a ella se dirigirán principalmente los precitados agentes, y esta presunción es la que determina la presente circular...”*<sup>488</sup>.

#### La segunda etapa franquista (Los años 50-70)

La actitud del Estado en cuanto a la política cultural seguía centrada básicamente en el control de la opinión pública y el mantenimiento de la llamada “alta cultura” a través de proyectos tradicionalistas y eruditos. Esta fue la base de muchos museos abiertos entre los años 50 y 60. La década de los años 50 fue una continuación de los aspectos

<sup>488</sup> B. O. A. S., año LXXXV, nº 2885, 25 de febrero de 1946, pp. 19-20.

ideológicos recogidos en los párrafos anteriores, sin embargo hemos querido diferenciarlo por la notoriedad de dos hechos centrales: la Celebración del Congreso Eucarístico de Barcelona en 1952 y la firma del Concordato entre el Estado y la Santa Sede, el 27 de agosto de 1953. Ambos hechos pusieron de manifiesto el papel central que había adquirido la Iglesia durante los últimos años, y sirvieron para reforzarlo aún más, a cambio del reconocimiento internacional del régimen político de Franco. Este reforzamiento mutuo también contempló la situación del patrimonio y puso la primera piedra para la formación de las primeras comisiones diocesanas de arte sacro.

Asistimos en esta década a la apertura del Museo Episcopal y Capitular de Arqueología Sagrada de Huesca (1950), del Museo Catedralicio de Barcelona (1952), del Museo Catedralicio de Girona (1951), del Museo Catedralicio de Valencia (1954), del Museo Diocesano de la Seu d'Urgell (7 agosto 1957), del Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga (6 de abril 1957) o del Museo de la Colegiata de Villagarcía de Campos en Valladolid (28 octubre 1959). Son muchos los nuevos centros y la tendencia de los parroquiales y catedralicios se mantiene positivamente. En Galicia, la inactividad en este sentido se reflejó en la inexistencia de nuevos proyectos, de modo que las acciones se centraron básicamente en la atención a los museos creados en la década anterior y a la formación de las comisiones de arte sacro.

Los años 60 están marcados ineludiblemente por la celebración del Concilio Vaticano II y el replanteamiento de una serie de cuestiones por parte de la Iglesia Católica que también afectaron al campo artístico y patrimonial. La "apertura" propuesta por el Concilio no fue bien recibida por toda la jerarquía eclesiástica española, sobre todo por aquella más tradicional. Estas posturas quedaron patentes en el campo artístico en la discusión sobre el arte sacro moderno o las enseñanzas religiosas en las escuelas de artes<sup>489</sup>. Es cierto que las consecuencias del Concilio no se comenzaron a ver hasta los primeros años 70, sin embargo, en materia de patrimonio y arte, los resultados de una mala interpretación de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* enseguida se hicieron notables. Si por un lado se ponían en marcha gran cantidad de museos en centros religiosos, por otro se asistía a una de las mayores sangrías sufridas por el patrimonio eclesiástico a manos de coleccionistas, ladrones y miembros de la Iglesia que no dudan en comprar, robar o vender respectivamente parte de su rico patrimonio. Fue lo que ocurrió sobre todo en las parroquias repartidas por el territorio español y gallego, a pesar de lo cual no faltaron iniciativas de formación de museos parroquiales para conservar muchas de estas obras diseminadas por capillas e iglesias. Frente a este expolio de carácter rural, los museos catedralicios comenzaron a abrir sus puertas de forma

---

<sup>489</sup> Sobre la implicación específica del Concilio Vaticano II en el arte y la formación de los museos eclesiásticos, ver el capítulo correspondiente de este trabajo.

generalizada, apoyados por un rico patrimonio que, en la mayor parte de los casos tenía su núcleo en el propio tesoro de la catedral. Entre los que se crean entonces encontramos: Museo Diocesano-Catedralicio de Badajoz (29 marzo 1965), Museo Diocesano-Catedralicio de Valladolid (2 julio 1965), Museo Catedralicio de Almería (15 agosto 1965), Museo Catedralicio de Ciudad Real (14 abril 1966), Museo Diocesano de Arte de Sigüenza (1967), Museo Diocesano de Jaca (agosto 1963), Museo del Monasterio de Santa María San Salvador (Cañas, La Rioja, 1966), Museo Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (Albocacer, Castellón, 1968), o el Museo Parroquial de San Eutropio de Paradas (Sevilla, 1966).

A nivel gallego, sólo dos nuevas fundaciones completan el panorama: el Museo Catedralicio-Diocesano de Mondoñedo (31 agosto 1968) y el Museo de Arte Sacro de Vilanova de Lourenzá (1960).

Otro de los factores que favorecieron el crecimiento de los museos eclesiásticos en esos años fue la política estatal, que continuaba su labor de apoyo a la Iglesia y que supuso, por ejemplo, fuertes inversiones en la rehabilitación de edificios religiosos y nobiliarios, la proliferación de exposiciones de arte sacro, etc. En el caso de la acción estatal, más que hablar de museos, la apertura de colecciones pertenecientes a organismos diferentes al Ministerio de Educación (como Patrimonio Nacional u otros ministerios) reforzó más el carácter simbólico de éstas que el deseo de acercar el patrimonio a la sociedad. Una parte importante del patrimonio real, eclesiástico y militar se abrió en forma de museos que, desde el principio no tuvieron una clara estructura de gestión ni de funcionamiento. Es el caso del Marqués de Lozoya, Consejero de Bellas Artes que, junto con Patrimonio Nacional y la decisión del Jefe del Estado, pusieron en marcha un programa de rehabilitación y difusión de las obras de arte acumuladas en los Palacios Reales y en los Monasterios de fundación real<sup>490</sup>. En sus propias palabras: "*Sin duda, entre los más indiscutibles aciertos del período que se llamará en la Historia la "paz de Franco" figura el haber hecho asequibles a eruditos y a artistas, a todos los amadores del Arte, los maravillosos y recónditos tesoros del antiguo Patrimonio Real*"<sup>491</sup>.

En opinión de Emiliano Fernández Prado, "*... si los teleclubes se convirtieron en tertulias de viejos, estos museos terminaron casi siempre en lugares silenciosos, donde el polvo caía suavemente sobre colecciones desatendidas y olvidadas*"<sup>492</sup>.

Pero, el Concilio Vaticano II y la política del Estado respecto al patrimonio no fueron los únicos acontecimientos que modificaron sensiblemente el panorama museístico

<sup>490</sup> JUNQUERA, P. "El Museo del Monasterio de la Encarnación", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, CSIC, tomo I, Madrid, 1966, pp. 385-390.

<sup>491</sup> LOZOYA, Marqués de. "El nuevo museo en el convento de Santa Clara en Tordesillas", en *Goya*, publicación bimestral de la Fundación Camón Aznar, nº 81, noviembre-diciembre 1967, p. 139.

<sup>492</sup> FERNÁNDEZ PRADO, E. La política cultural..., Op. Cit., p. 114.

del momento. El cambio social y económico de los años 60 fue probablemente el factor definitivo que obligó a modificar el comportamiento, las políticas y las soluciones ante los nuevos retos. La bonanza económica de estos años se correspondió con un cambio en la estructura de la sociedad que pasó de ser eminentemente rural a predominantemente urbana e industrial. Asimismo, los niveles de educación y cultura cada vez eran más elevados y comenzó la explotación de lo que después se llamaría “industria cultural” y de ocio. Se generalizó el turismo y se favoreció la movilidad, así como la capacidad de viajar y de gastar. El resultado fue la despoblación del medio rural y la creación de nuevas formulas que garantizaran la seguridad del patrimonio abandonado. Una solución fue la “explotación” de la capacidad turística de algunas zonas con parte su patrimonio, que en la mayoría de los casos se reducía a iglesias, monasterios y capillas, en las que se instalaron pequeñas colecciones artísticas.

Desde la política oficial, el apoyo a estas iniciativas quedó reflejado en el II Plan de Desarrollo de Museos, elaborado en 1967 para los cuatro siguientes años, en el que textualmente se exponía la situación de este modo:

*“Es este un tema de singular importancia, en razón a que una gran parte de nuestro Patrimonio Artístico se conserva en los templos y en los momentos presentes, como consecuencia de equívocas interpretaciones de la doctrina Conciliar y a pesar de que en las instrucciones del propio Concilio se determinó que “no se vendan ni dispersen los objetos dedicados al culto”, el hecho cierto y real es que estamos en estos años asistiendo a una segunda desamortización de las preseas eclesiásticas y de importantes obras artísticas conservadas en nuestras iglesias y monasterios, pero con la diferencia de que si en tiempos de Mendizábal fueron manos laicas las que la llevaron a cabo, ahora lo están realizando manos eclesiásticas, contraviniendo en la mayor parte de las ocasiones las leyes civiles y las disposiciones conciliares.*

*Algunos Ordinarios, con certera visión, se han aprestado a hacer frente a estas ventas que, como católicos, muchas veces nos han hecho sentir sonrojo al contemplar cómo vasos sagrados, ropas de culto o imágenes a las que se ha prestado veneración piadosa, aparecen mezclados y confundidos, sin ningún respeto a la sagrada función para la que fueron hechos, entre muebles desvencijados y chatarra inservible, hasta llegar a parar a los lugares más dispares y para ello, en las Diócesis que no lo tenían, se han comenzado a formar Museos Diocesanos para recoger cuantas obras de Arte no utilizadas para el culto o retiradas de el a consecuencia de los nuevos modos, hay en nuestras iglesias.*

*Es esta de los Museos Diocesanos y Parroquiales una empresa a la que se debe prestar singular atención y a la que, aunque no estuviéramos obligados por nuestro*

*Concordato con la Santa Sede, deberíamos atender de manera preferente a fin de salvar el Patrimonio Artístico de nuestras iglesias, en trance de almoneda.*

*Por ello, se propone también, entre los objetivos que sería deseable cubriera el II Plan de Desarrollo que figure la necesidad de ayudar a la creación y fomento de Museos Diocesanos y Parroquiales*<sup>493</sup>.

Tal y como hemos dicho, el progresivo abandono del campo y el despoblamiento de los pueblos y aldeas, trajo también como consecuencia el cierre de muchas iglesias y el traslado de sus bienes muebles a los museos diocesanos o, cada vez con más frecuencia, a los museos parroquiales que iban abriendo. Esta solución local puede considerarse como una alternativa a la salida de piezas de las parroquias hacia los museos diocesanos, hecho al que se oponían los feligreses al ver marchar el patrimonio mueble que durante siglos habían decorado sus iglesias. La creación de los museos parroquiales fue en casi su totalidad iniciativa de los propios párrocos y supusieron una medida de contención de obras en los lugares para los que habían sido creadas. Una situación similar fue lo que ocurrió con los museos instalados en monasterios o conventos, que comenzaron a reunir parte de su patrimonio retirado del culto, para mostrarlo en alguna dependencia del edificio (sacristía, tesoro, salas adyacentes de los claustros, etc.).

El otro gran frente de batalla fue el mundo de los coleccionistas que, ante las facilidades que obtuvieron para la compra de objetos artísticos por parte de muchos miembros de la Iglesia y las apremiantes necesidades de muchas parroquias que veían en las ventas la única manera de mantenerse en pie, se lanzaron a la compra, por precios ridículos, de piezas religiosas que, tiempo después, alcanzarían un gran valor en el mercado<sup>494</sup>.

### 5.1.5.- EL FINAL DE LA DICTADURA Y LA TRANSICIÓN

El resultado de tan desafortunada gestión, que se mantuvo hasta bien entrada la década de los 70, fue la publicación de la Carta Circular de la Sagrada Congregación para

<sup>493</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 25, caja 1286. Mecnografiado del II Plan de Desarrollo de Museos (1967), pp. 17-18. A pesar de la intención de atender y apoyar estos museos, el Plan no diseña un estudio concreto de necesidades ni una estimación de presupuesto para dicho apoyo.

<sup>494</sup> Uno de ellos, Frederic Marés, lo relata en su libro de memorias, sorprendido el mismo por la facilidad con la que se compraba y vendía arte religioso en la zona catalana y castellana. *"Iglesias y conventos, en otros tiempos estuches de tanta reliquia atañedora a la religión y al arte, hoy deshechos y profanados, reclamaban una inmediata reconstrucción, y para restañar tanto sacrilegio y cicatrizar tantas heridas, se tuvo que recurrir a la riqueza artística que se salvara de la barbarie iconoclasta (...). Los obispados se vieron asediados de solicitudes de autorización para la venta de obras de arte. Exigencias de la techumbre de una iglesia que se derrumba, de un convento que hay que cubrir ante las lluvias que se avecinan, la falta de los más indispensable para el servicio del culto (...) tenía que hacer mella en el ánimo de las jerarquías eclesiásticas y, muchas solicitudes, hasta entonces denegadas, o retenidas, fueron concedidas. (...) Muchos ofrecimientos de obras de arte, pero más peticiones aún de limosnas y consejos. Y eran tantas las solicitudes que llegaban hasta mí que, a pesar de la mejor voluntad, se me hacía imposible atender (...) Procuré recomendar a instituciones y amigos la adquisición de muchas obras maestras que yo no podía adquirir (...) Yo, por mi parte, adquiriría lo que buenamente me permitía el rendimiento de mis trabajos y encargos".* MARÉS, DEULOVOL, F. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977, pp. 167-8 y 177.

el Clero a los presidentes de las Conferencia Episcopales, de 11 de abril de 1971, sobre la conservación del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia. El objetivo era contrarrestar las actuaciones negligentes relativas al patrimonio que habían proliferado desde la publicación de la constitución conciliar, con una atención al patrimonio artístico y a la formación de museos como depósitos de aquellas obras que debieran ser retiradas, aunque sus resultados todavía tardarían en verse.

Los últimos años de la dictadura estuvieron marcados por una aparente relajación en todos los campos y una mayor flexibilidad en el ámbito cultural. Sin embargo, a pesar de esta tímida apertura, lo cierto es que la libertad cultural no dejaría de estar matizada y limitada<sup>495</sup>.

Junto a la década anterior, podemos decir que los años 70 fueron el gran momento de los museos parroquiales y monasteriales. El crecimiento es espectacular y, a pesar de no contar con el total de datos para España, podemos decir que fueron los centros estrella de la época. Aunque el crecimiento de los museos pequeños de tipo parroquial fue evidente, no se dejaron de lado las fundaciones de museos diocesanos, de carácter más amplio, en aquellos obispados donde no se habían formado todavía. Este hecho, aparentemente contradictorio, fue uno de los temas de debate más frecuente en estos años<sup>496</sup>. Debemos aclarar aquí, aunque ya se ha hecho en otras páginas de este trabajo, que la denominación de museo se aplicaba entonces a cualquier colección abierta al público y por tanto sin la rigurosidad con la que hoy se aplica a los centros museísticos como lugares de investigación, conservación, educación y difusión. Entre los centros nacidos en esta década encontramos: el Museo de la Catedral de Baeza (30 abril 1976), Museo Pilarista Basílica-Catedral del Pilar (1977), Museo Diocesano de Arte Sacro de Moguer (Huelva 28 noviembre 1975), Museo del Monasterio de Sant Joan de les Abadesas (Girona, 1975), el Museo Teresiano de Salamanca (1970), el Museo Parroquial de Santiago Apóstol de Lietor (Albacete, 1974) o el Museo Parroquial de Santa María del Mar de Barcelona (1977), junto con un total de 24 museos parroquiales de los cuales tenemos datos sobre su creación o apertura en estos años.

En Galicia, esta tendencia también se mantuvo y asistimos a la formación de hasta cuatro museos parroquiales (Museo Parroquial de Santa María la Real de Sar en 1975, el Museo Parroquial de San Martín de Mondoñedo en 1974, el Museo Parroquial de Melide en 1976 y el Museo Religioso de la Iglesia de Santiago de Ribadavia en 1977) y dos

---

<sup>495</sup> ROBLES RIQUER, C. "La política cultural", en *La España de los 70*, vol. III, tomo II, (Fraga Iribarne ed.), Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1974, pp. 621-710.

<sup>496</sup> "La conservación del Patrimonio Artístico de la Iglesia", en *Ecclesia*, nº 1849, 13 agosto 1977, pp. 31-39. Una de las voces en contra de los museos diocesanos como acaparadores de obras de la diócesis fue la de don José M. Lemiñana de Alfaro (párroco de Roda de Isábena, Huesca), tal y como exponía "No soy partidario del Museo Diocesano como demoledor de las riquezas artísticas de la parroquia, zona o comarca. Esto equivale a matar la fisonomía espiritual de las mismas".



monasteriales (Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Paio de Antealtares en Santiago en 1971 y el Museo de Arte Sacra de las Clarisas de Monforte de Lemos en 1977) , seguidos de dos nuevos Museos en Tuy, el catedralicio y el diocesano (1974).

En palabras de Gratiniano Nieto Gallo, en 1973, *“La Iglesia se ha aplicado en los últimos años a la creación de Museos, estimulada por el ambiente general, y más recientemente, por las Constituciones dictadas como consecuencia de las directrices emanadas del Concilio Vaticano II, pero a pesar de que en nuestra relación figuran 159 Museos pertenecientes a la Iglesia, en el mapa eclesiástico de España encontramos todavía importantes lagunas para cubrir las necesidades que en este campo se sienten, las cuales son enormes, dada la importancia que en nuestro país tiene el Patrimonio Cultural conservado en nuestras Catedrales, Iglesia y Monasterios (...) Varios de estos museos están organizados exclusivamente con el afán de salvaguardar el Patrimonio Artístico de la Diócesis, Catedrales, Conventos o Parroquias donde radican, pero algunos están organizados con evidentes afanes museísticos respondiendo a las necesidades sentidas en estos aspectos”*<sup>497</sup>.

El fin de la dictadura, la proclamación de la Constitución de 1978 (que garantizaba el derecho de acceso a la cultura) y el proceso de la transición marcan un punto y aparte en el concepto político, religioso y educativo del país.

A partir de finales de los 70 y, durante los años 80, el crecimiento del número de museos de la Iglesia continuó, a pesar de que el apoyo por parte del gobierno no fue, ni de lejos, el mismo que había tenido durante los años de Franco. Este crecimiento podría explicarse a partir de la progresiva profesionalización del sector, el rodaje que había alcanzado la Iglesia en el campo cultural de los museos y las exposiciones, y el deseo de modernizar y ampliar su red de museos, siguiendo la tendencia de la museología a nivel general. Además, la década concluyó con un nuevo Acuerdo entre el Estado Español y la Santa Sede sobre Enseñanza y Asuntos Culturales (suscrito el 3 de enero de 1979) por el que se comprometían a la creación de una Comisión Mixta para llevar a cabo los acuerdos de colaboración entre el Estado y la Iglesia en la puesta en valor del patrimonio eclesiástico. Asimismo se estableció un marco de actuación que, posteriormente, quedó recogido en el *Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre Patrimonio Histórico Artístico* de 30 de octubre de 1980, en el que dejaba claro en su artículo 1º que la Iglesia reconocía el valor de su patrimonio, no sólo para la vida religiosa sino para la historia y la cultura españolas, aunque no por ello se dejaba de lado

<sup>497</sup> NIETO GALLO, G. *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*, Biblioteca Profesional de ANABAD, Estudios, Madrid, 1973, pp. 52-53.

la función primordial de dicho patrimonio en el culto y su uso para fines religiosos que debían ser respetados, según el artículo 2º<sup>498</sup>.

A nivel general, la política cultural de finales de los 70 se caracterizó por dos aspectos: el deseo de libertad y de apertura hacia nuevas formas de cultura de las que habíamos estado aislados durante muchos años, y la democratización total de la cultura a través de un acceso fácil y al mayor número posible de ciudadanos. Los pasos para alcanzar dichos objetivos fueron la reorganización y descentralización administrativa, mayores inversiones, una política de difusión de cara al exterior y el apoyo a la participación ciudadana y a los nuevos artistas. En el campo concreto del patrimonio, esos pasos pasaban por una serie de acciones previas que comprendían la preparación de una nueva Ley de Patrimonio y la redacción de un Plan Nacional de Museos<sup>499</sup>.

Como muestra del clima tenso que se vivió en aquellos años con la Iglesia y, ante el deseo de “revancha” de los partidos de la izquierda española, destacamos las propuestas culturales del PSOE, en 1978, por su especial interés con respecto al patrimonio y los museos eclesiolásticos<sup>500</sup>. El espíritu global de estas propuestas estaba basado en el deseo de hacer de la cultura algo dinámico, progresista y democrático, para romper con lo que ellos creían que había sido hasta entonces un campo elitista, conservador e impedido por una clase burocrática inoperante. En el campo concreto de los museos la situación era precaria en la mayoría de centros públicos y esta precariedad afectaba también al resto de museos privados (como los de la Iglesia).

Por lo que respecta al patrimonio eclesiolástico, la lectura de las propuestas específicas concluyen que los objetivos del partido socialista eran dos: disponer de mayor capacidad de intervención sobre el patrimonio en manos de la Iglesia (que hasta el momento había actuado libremente) y poner a disposición pública todo este patrimonio. Para ello pretendían, de forma utópica, colocar bajo el control y supervisión de la Administración del Estado todos los museos eclesiolásticos y crear un nuevo marco normativo que estableciera convenios de colaboración entre Estado e Iglesia. Entre algunas de las propuestas concretas presentadas para alcanzar dichos fines encontramos: la inclusión de todo el patrimonio artístico de la Iglesia en el Inventario General, la supervisión de todos los museos, la aplicación a un uso social de los edificios eclesiolásticos no dedicados al culto y la creación de un “régimen especial museístico” para aquellas iglesias que, por su especial relevancia y la de sus colecciones, deban conservar *in situ* su patrimonio.

<sup>498</sup> SANCHO CAMPO, A. “La Catedral como Iglesia Madre de la Diócesis y como legado cultural. La perspectiva de la Iglesia”, en *La Conservación del Patrimonio Catedralicio*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, pp. 47-48.

<sup>499</sup> *Líneas básicas de la política cultural*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979.

<sup>500</sup> *Propuestas culturales. PSOE*, Mañana Ed., Madrid, 1978.

En cuanto a los proyectos concretos referidos a los museos eclesiásticos, el partido socialista proponía una sucesión de fases que, desde la normalización de dichos centros (es decir, la supervisión por personal de la administración), pasaba por el inventariado de todos sus fondos para, finalmente, acabar con una reestructuración de dichos fondos en función de tres criterios

- La conservación de aquellos de especial interés en relación con el lugar en el que se encuentran a través de su mantenimiento *in situ*.
- El resto de fondos pasaría a centralizarse en los museos diocesanos.
- El tercer tipo de fondos estaría formado por aquellos que pasarían a ocupar los depósitos de la Administración si resultara conveniente (este último punto se presentaba demasiado ambiguo y abría la puerta a la entrada de los fondos de la Iglesia en los museos del Estado).

Así se expresaba el texto: *“El patrimonio histórico-artístico de la Iglesia será socializado sin exclusión alguna de bienes muebles o inmuebles. La Administración mantendrá adscritos al culto los templos histórico-artísticos necesarios, así como sus casas rectorales o edificios anejos. Los restantes templos e inmuebles serán convertidos en museo, o cuando no correspondieran a esta finalidad, al uso social más conveniente. Los fondos artísticos, bibliográficos y documentales de la Iglesia Católica se conservarán “in situ” en caso de templos o edificios en régimen museístico, pasando el resto a los museos, bibliotecas y archivos generales”*<sup>501</sup>. Se preveía iniciar un nuevo proceso de socialización del patrimonio eclesiástico aunque creemos que, a pesar del espíritu social y democrático que inspiraban las propuestas, la realidad hubiera impedido una labor para la que el Estado no estaba preparado. ¿Cómo pensaban mantener los, como mínimo, 149 museos eclesiásticos que el Ministerio tenía contabilizados en España en 1973 (31 diocesanos, 31 catedralicios, 42 parroquiales y 45 conventuales<sup>502</sup>)? ¿Cuánto personal haría falta para servirlos?...

La llegada del primer gobierno socialista a la política española demostró la imposibilidad de estas propuestas. Durante el período de 1982-1986<sup>503</sup> las atenciones culturales y museísticas se centraron en las necesidades de los centros públicos que se encontraban, en muchos casos, en peores condiciones que los eclesiásticos. La reforma administrativa del Ministerio de Cultura y el inicio de una política museística coherente, inexistente hasta el momento, ocupó la legislatura que, además mostró un especial interés

<sup>501</sup> *Propuestas culturales. PSOE...*, Op. Cit., p. 85.

<sup>502</sup> NIETO GALLO, G. *Panorama de los museos españoles...*, Op. Cit., p. 49 (del total, 10 estaban dentro del territorio gallego).

<sup>503</sup> *Política cultural 1982-1986*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986. *Dos años de política cultural (1983-4)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.

---

por el desarrollo de la política expositiva, el apoyo al arte contemporáneo y la publicación de la nueva Ley del Patrimonio Histórico Español<sup>504</sup>.

---

<sup>504</sup> BOUZADA FERNÁNDEZ, X. "As políticas culturais na España actual. Acerca dalgúns retos e dilemas político-culturais do Estado autonómico", en *Grial* (Revista Galega de Cultura), tomo XXXIX, nº149, xaneiro-marzo 2001, pp. 83-86.

## 5.2.- EL PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO VISTO CON OTROS

### OJOS: LA MODERNIZACIÓN.

Los problemas aparecidos en los años 70 (abandono del medio rural, desarrollo de las ciudades, inseguridad del patrimonio abandonado en iglesias y ermitas, descenso del número de sacerdotes, etc.) comenzaron a ser resueltos de un modo más efectivo con la propuesta en serio del traslado de obras a los museos diocesanos u otros centros dedicados a los mismos fines. Incluso hubo casos en los que se llegó a plantear la posibilidad de que los retablos, imágenes, ornamentos y muebles de las antiguas parroquias pasasen a formar parte de los nuevos templos construidos en las ciudades, como modo de continuar la labor litúrgica, pastoral y catequética con la que habían nacido, prolongando así su uso.

A nivel general no debemos olvidar la posición mantenida por la Iglesia con respecto a su patrimonio histórico, que llevó a Juan Pablo II crear, en 1988, la Comisión Pontificia para la Conservación del Patrimonio Histórico y Artístico con la misión de custodiar el patrimonio histórico de la Iglesia que todavía estaba en uso, así como el que ya formaba parte de los museos. Fue la primera gran institución creada específicamente para este fin.

Sin duda el clima de tranquilidad que comenzaba a vivirse favoreció el entendimiento entre el Estado y la Iglesia y se reflejó en la firma de acuerdos de colaboración a nivel estatal y autonómico y el establecimiento de una Comisión Mixta (en virtud de la creación del Estado de las Autonomías y el traspaso de competencias a las comunidades en materia de cultura): *Documento relativo al marco jurídico de actuación mixta Iglesia-Estado sobre patrimonio histórico-artístico* de 30 de octubre de 1980, en cumplimiento del Acuerdo entre el Estado Español y la Santa Sede sobre enseñanza y asuntos culturales; el *Acuerdo Marco entre la Xunta de Galicia y los Obispos de las diócesis que comprenden el territorio de la Comunidad Autónoma de Galicia* y el *Convenio de Colaboración entre los Obispos de las diócesis que comprenden el territorio de la Comunidad Autónoma de Galicia y la Xunta de Galicia*, con el fin de garantizar la conservación y fomentar o promover el enriquecimiento del Patrimonio Artístico y Documental de Galicia, de 17 abril de 1985.

#### 5.2.1.- LOS 80: LA DEMOCRATIZACIÓN DE LA CULTURA Y LA CULTURA COMO INSTRUMENTO POLÍTICO

Los primeros años de la década son complejos por cuanto las preocupaciones culturales de la Iglesia tuvieron origen en las aspiraciones del partido socialista de

socializar los bienes culturales de la Iglesia, dentro de su programa político. Ello dificultó mucho la puesta en marcha de los convenios firmados entre la Iglesia y la Administración<sup>505</sup>, aunque no lo imposibilitó y fue posible un mejor entendimiento y una mejora de las relaciones en los años siguientes.

En el campo político y legislativo un hecho de gran importancia fue el problema planteado ante la elaboración y redacción de la Ley del Patrimonio Histórico Español de 1985. En el proceso previo de elaboración y redacción de los primeros borradores, no se hacía ninguna referencia al patrimonio eclesiástico y su condición especial<sup>506</sup>. La reacción de las instituciones eclesiásticas fue el envío de propuestas generales y específicas al Ministerio de Cultura sobre el patrimonio histórico, artístico y documental de la Iglesia, en las que los museos de la Iglesia tenían un espacio propio en el que se reivindicaba su condición "*pública especial*" y el deber de reconocer el fin primordial de este patrimonio: la evangelización, y su carácter sagrado y útil.

A partir de 1985, ya aprobada definitivamente la L. P. H. E.<sup>507</sup>, las inquietudes de la Iglesia referidas a su patrimonio cultural se encaminaron hacia su dimensión pedagógica y catequética. Defendidas éstas como elementos característicos de su patrimonio en las propuestas de modificación del proyecto de ley (que finalmente no fueron atendidas), el interés continuó con la defensa férrea de este ideal ante el temor de reducir el Patrimonio Sacro a un mero valor cultural<sup>508</sup> y de la pérdida de sensibilidad del pueblo católico ante objetos que eran tratados sólo como objetos culturales. Comenzó un período en que la función evangelizadora del arte sacro se convirtió en el eje de la discusión patrimonial. Ello afectó a los museos en la medida en que fueron los lugares a donde se destinaron aquellos objetos que, por diferentes circunstancias, ya no se utilizaban pero que podían seguir evangelizando. Sin embargo, y a pesar de este planteamiento, pocos museos entonces pasaron de ser contenedores de piezas, ordenadas según un criterio más o menos tipológico, y sin un discurso fuerte que contribuyera a sacar del público una idea que no fuera la de que acababa de ver un conjunto de piezas religiosas de mayor o menor calidad.

Hasta tal punto adquirió importancia el tema de la evangelización a través del patrimonio, que la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, en la presentación de sus programas desde 1987, incluyó todas las actividades bajo la denominación de *Pastoral sobre el Patrimonio* (en función de la legislación y los acuerdos adoptados) y

<sup>505</sup> CORRAL, S. "Del Acuerdo España-Santa Sede (3-I-79) a los convenios y acuerdos gobierno central y autonómico- Iglesia Española (1908-1989) sobre patrimonio histórico artístico de la Iglesia", *Patrimonio Cultural*, nº 13-14, 1991, pp. 46-49.

<sup>506</sup> *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, nº 96-I, 3 abril de 1984.

<sup>507</sup> ALDANONDO, I. "Protección de los bienes culturales y libertad religiosa" *Patrimonio Cultural*, nº 5-6, 1987, pp. 80 y ss.

<sup>508</sup> IGUACÉN BORAU, D. "El patrimonio cultural de la Iglesia: su interés pedagógico y catequético" *Patrimonio Cultural*, nº 5-6, 1987, pp. 41-2.

*Pastoral desde el Patrimonio.* Se trataba de colocar la acción específica en el campo patrimonial en consonancia con las líneas de Acción Pastoral de la Conferencia Episcopal. Estas actividades incluyeron, entre otras, las Jornadas Nacionales de Patrimonio Cultural, la creación de la escuela de monitores o guías, la preparación de exposiciones nacionales y regionales, la formación en el campo universitario y el inicio de una política de publicaciones.

Uno de los factores que más ayudó a cambiar el panorama del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia en estos años, fue la multiplicación de publicaciones que trataban el tema. Si hasta entonces el medio de comunicación más activo había sido la revista *ARA* (Arte Religioso Actual)<sup>509</sup>, a partir de 1981 se observó un crecimiento de los canales de difusión de los temas relacionados con el patrimonio eclesiástico, a través de publicaciones como *Pastoral Litúrgica* (de carácter bimestral y publicado por la Comisión Episcopal de Liturgia), el *Boletín Oficial de la Conferencia Episcopal Española* (donde se fueron publicando noticias y novedades también sobre el tema museológico) o la revista anual *Patrimonio Cultural*<sup>510</sup> de la C. E. P. C.

Además de las publicaciones periódicas, la organización, desde 1981, de las Jornadas Nacionales del Patrimonio en El Escorial se convirtió en una cita anual ineludible y de gran trascendencia para el tratamiento y discusión de todos los temas incluidos bajo esta denominación: Archivos, Bibliotecas, Museos, Monumentos, etc.<sup>511</sup>. Desde 1983 la revista *Patrimonio Cultural* se convirtió en la voz pública de estas Jornadas, publicando tanto documentos oficiales como ponencias o conferencias de los participantes. Estas jornadas, a nivel nacional, buscaron también ser el modelo para la organización de congresos o encuentros patrimoniales a nivel regional y diocesano.

Dentro de esta línea, la publicación de nuevas obras de referencia sobre el tema es otro de los impulsos destacados. Los autores que desde hacía años se habían dedicado a tratar el tema del patrimonio comenzaron una etapa prolífica en la que se multiplicaron las obras de don Ángel Sancho Campo, don José Fernández Catón, don

---

<sup>509</sup> En 1996, bajo la dirección de don Ángel Sancho Campo, dio comienzo una nueva etapa de esta revista bajo el nombre de *Ars Sacra*. Su objetivo es ser foro de debate, formación e información sobre el arte sacro. Su nacimiento es un desdoblamiento de la revista *Patrimonio Cultural* y una continuación del trabajo de *ARA*. Su estructura incluye cuatro apartados: Bienes Inmuebles y Arqueología, Bienes Muebles y Museos, Bienes Documentales: Archivos y Bibliotecas, y Difusión Cultural.

<sup>510</sup> Tras las conversaciones con la revista *ARA* para su continuidad a través de una nueva orientación de la revista, los problemas económicos y técnicos dificultaron en gran medida la puesta en marcha de la idea inicial. Ante esa situación, la Comisión Episcopal acordó la edición de un *Boletín-Revista* propio que cumpliera los deseos expresados por primera vez en las Jornadas de patrimonio de 1982, con el objetivo de recoger el material salido de dichas jornadas así como la legislación y normativa correspondiente.

<sup>511</sup> Las Jornadas Nacionales del Patrimonio Cultural de la Iglesia nacieron como un elemento de confluencia de información sobre las acciones desarrolladas en este campo, como vía de comunicación entre los Delegados de Patrimonio y de todos aquellos museólogos, archiveros, musicólogos, etc. dedicados a la salvaguarda del patrimonio eclesiástico. En el desarrollo de las mismas a lo largo de los 80 se puede observar una evolución desde un primer momento (1981-5) en el que los esfuerzos se concentraron en la defensa del patrimonio, hasta un segundo (1986-1991) en el que el lema se centró en la evangelización desde el patrimonio.

Jesús Iribarren, don Damián Iguacén Borau, don Santiago Petschen, don Josep Maria Martí Bonet o don Jesús Omeñaca Sanz. Entre sus obras podemos encontrar desde ensayos sobre el concepto de patrimonio histórico-artístico de los Bienes Culturales de la Iglesia y su doble vertiente, hasta recopilaciones legislativas, críticas y análisis de las normas litúrgicas y civiles sobre arte sacro, desarrollo del tema de los museos y su clasificación tipológica y de contenidos, etc. Además, la novedad, en estos años y los siguientes fue la aparición de una mayor variedad de autores, incluso externos a la Iglesia, dedicados al análisis del patrimonio eclesiástico.

Los museos eclesiásticos comenzaron a verse de otra forma. A diferencia de la calificación de “almacén muerto” que había utilizado el obispo de León en 1964, ahora se veían como un “*servicio diocesano*”, “*un santuario, donde el respeto y el amor sean notas distintivas*”, según palabras de Sancho Campo en 1984<sup>512</sup>. Se hacía evidente un cambio de actitud frente a los museos, que, aunque se siguieran considerando como un mal menor frente a la pérdida irreparable del patrimonio, también se descubrían como un nuevo camino en el que la evangelización también era posible. En lo que respecta a las tipologías, podríamos hablar de una pequeña “crisis” de valoración de los museos diocesanos frente a la resistencia de las parroquias de despojarse de sus objetos para pasar a engordar el de la sede episcopal, prefiriendo así la creación de pequeños museos parroquiales. La postura oficial de la Iglesia trató de hacer ver que el museo diocesano no era una usurpación o empobrecimiento de las parroquias, ni un centralismo episcopal, sino una institución necesaria y racional dentro de la organización diocesana.

Otro paso adelante, que manifestó el carácter que estaba tomando el tema en estos momentos, fue la formación de cuerpos específicos dentro de la Iglesia, tanto de Archiveros como de Museólogos. Los años 80 fueron también los de la organización burocrática de los temas patrimoniales, de modo que, si hasta ahora se habían ocupado de ellos organismos más o menos dispersos, a partir de este momento la creación de departamentos y comisiones específicas dentro de la Conferencia Episcopal Española y la CONFER, creaba un nuevo marco de trabajo más coordinado, centralizado y organizado<sup>513</sup>.

Se calcula que a mediados de la década de los 80 existían en España alrededor de 300 museos eclesiásticos. Evidentemente muchos de ellos no respondían a las exigencias básicas que caracterizan un museo y se mostraban más bien como pequeñas colecciones visitables. A pesar de ello, quisiéramos dejar constancia de su volumen.

---

<sup>512</sup> SANCHO CAMPO, A. “Propuestas para las Comisiones Diocesanas del Patrimonio Cultural”, en *Patrimonio Cultural*, nº 2, 1984, s/p.

<sup>513</sup> PALOMO IGLESIAS, C. “Patrimonio histórico y artístico de la Iglesia” *Patrimonio Cultural*, nº 21-22, mayo 1995, p. 51.



---

### 5.2.2.- LOS 90. CULTURA: CONSUMO DE MASAS

El final del milenio queda caracterizado, en lo que a la conservación del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia y sus museos, por tres grandes aspectos: una mayor especialización museológica, una mayor concreción y fortalecimiento institucional, y una apuesta por la revalorización pastoral y evangélica de los Bienes Culturales de la Iglesia.

Siguiendo este esquema, la especialización y profesionalización en este campo vino de la mano de los convenios adoptados en los años anteriores que trajeron consigo el establecimiento de nuevos acuerdos para el inventario y catalogación de los bienes culturales de la Iglesia. Comenzó un período más “científico” en el tratamiento de los objetos, en el que también se incluyeron los museos y sus fondos. La Iglesia abrió un período de diálogo con la Administración Autonómica, las Universidades y los centros de investigación, de resultados más fructíferos que los pretendidos en los años 80.

En el deseo de llegar a una profesionalización de la institución, la Iglesia Católica inició también un proceso de adaptación de sus museos a la definición oficial de la nueva museología, es decir, un acercamiento a los planteamientos teóricos y técnicos de organismos internacionales como el ICOM. Podría definirse como una actualización teórica de la museología religiosa a la vez que una integración de los adelantos técnicos, pedagógicos y científicos en sus discursos. La creciente preocupación por la cultura contemporánea y los bienes culturales, obligó a la Comisión Pontificia a adoptar caminos nuevos y más específicos a los tomados en el momento de su creación, en 1988. La conservación y la “revalorización” del patrimonio como bienes vivos dedicados a la educación y la liturgia, se convirtieron en los dos caballos de batalla a partir de entonces.

Además del tratamiento documental de las piezas, fue el gran momento de las exposiciones temporales y la atención a la difusión. Ellas favorecieron el acercamiento del público al arte religioso y la recuperación de una parte importante del patrimonio hasta ahora desconocido.

La formación fue también otro de los puntos de atención especial en el campo patrimonial a través de la organización de cursos de especialización en las Universidades Católicas. Es el caso de la Universidad Gregoriana de Roma, con su Escuela Superior para los operadores de los Bienes Culturales de la Iglesia (1991), el curso análogo del Instituto Católico de París (1995) o el Curso de la Escuela Superior de la Universidad Católica de Lisboa (1996).

Concreción y fortalecimiento institucional. Este aspecto podemos entreverlo en el hecho de que la Comisión Pontificia para la Conservación del Patrimonio Artístico e Histórico modificó su denominación en 1993, apenas cinco años después de su creación,

por el de Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia<sup>514</sup>. Su primera actuación se había iniciado en abril de 1989, con la elaboración de un cuestionario enviado a todas las Iglesias Particulares de los cinco continentes, con el objetivo de conocer la situación del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia en el mundo. La recepción de respuestas y su análisis duró más de dos años, obteniendo como resultado una visión general del tema<sup>515</sup>. En lo que a los museos eclesiásticos se refiere, este estudio apoyó a las diferentes conferencias episcopales en su labor de creación de los mismos, entendidos como garantía de inviolabilidad de los bienes artísticos y como oportunidad de explicar los valores de la historia religiosa.

Revalorización pastoral y evangélica de los bienes culturales. El final de siglo evidenció una evolución del concepto de museos eclesiásticos, que hemos tratado de ir definiendo en cada época. Desde los años 60 hasta este momento, la valoración de los objetos y del museo en sí mismo ha ido variando notablemente. El discurso iniciado en los 80 se definió en los 90 mucho más claramente a través de la idea del museo eclesiástico como un santuario donde los objetos retirados del culto pueden seguir cumpliendo la misión para la que fueron hechos: la evangelización, a la vez que ofrecen un servicio a los amantes y estudiosos del arte y su historia. Es decir, una encrucijada de fe y cultura.

A estas alturas de siglo, la cuantificación de los museos eclesiásticos en España llegaba a unas 500 instituciones, de las que la Iglesia reconocía que apenas unas 250 se acercaban al concepto real de museo, siendo el resto colecciones más o menos abiertas al público. La política de la Iglesia en este sentido se centró en frenar la creación de nuevos museos de tipo local o comarcal y en la defensa de los museos diocesanos que, concentrando esfuerzos, podrían garantizar las funciones de un museo, evitando la dispersión y la pérdida de recursos en malos museos parroquiales.

A lo largo de estas dos décadas la tendencia general de crecimiento sufrió un brusco descenso del número de nuevos museos eclesiásticos. Prácticamente desaparece la formación de museos catedralicios, mientras que los parroquiales se mantienen todavía en un nivel aceptable de nuevas fundaciones y los ubicados en monasterio y conventos comienzan a reducirse. La acentuación de este proceso maduró con el fin de siglo en función de una línea de actuación que optaba más, según hemos dicho, por la mejora de los centros existentes que por la creación de nuevos. Entre las fundaciones de estos años destacamos el Museo Diocesano de Oviedo (19 marzo 1985), los Museos Diocesanos de

---

<sup>514</sup> En la I Asamblea Plenaria de la nueva Pontificia Comisión de 12 de octubre de 1995, el Papa Juan Pablo II detallaba la finalidad de la institución, fruto de una mayor profundización en la reflexión sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia y su orientación pastoral y evangélica. MARCHISANO, F. "La Iglesia y los bienes culturales, un instrumento privilegiado de evangelización", en *Patrimonio Cultural*, nº 25-26, junio 1997, p. 35.

<sup>515</sup> MARCHISANO, F. "Relación de las respuestas de las Conferencias Episcopales referente al patrimonio artístico e histórico de la Iglesia", en *Patrimonio Cultural*, nº 15-16, mayo 1992, p. 8 y ss.

---

Ciudad Real y Córdoba (1983), el Museo Diocesano de Guipúzcoa (1991), el Museo del Monasterio de San Millán de Yuso (La Rioja, 1981), el Museo Conventual de San José de las Carmelitas Descalzas de Antequera (Málaga, 1998) y los 18 museos parroquiales de los que hemos obtenido su fecha de formación entre la década de los 80 y 90.

Como cierre a esta revisión histórica del proceso de formación de los museos eclesiásticos nos acercaremos a los objetivos asumidos para el futuro por las instituciones eclesiásticas responsables del patrimonio histórico y los museos, a través de las conclusiones extraídas de la reunión de Directores de Museos de la Iglesia que organizó la C. E. P. C., el 24 de febrero de 2000. Dicha reunión tenía como objetivo reflexionar sobre los problemas comunes de todos los museos eclesiásticos, debatir sobre los temas que les afectan y tratar de buscar soluciones.

A partir de las comunicaciones presentadas y del debate posterior, se elaboraron unas conclusiones que, a grandes rasgos, podemos clasificar en tres grandes bloques: la modernización de los museos, la atención a la organización y la coordinación, y las acciones para la difusión<sup>516</sup>. En lo que a la modernización de los museos se refiere, los directores de museos eran conscientes de la necesidad de actualizar las museografías, así como de establecer relaciones más cercanas con la museología actual como fórmula para un mayor y mejor contacto con el público. Además, entre las propuestas se incluía también la integración del arte sacro actual en los museos y las exposiciones.

Sin embargo los aspectos más importantes en el tema de los museos se centraron en las propuestas de coordinación y organización para la mejora de la gestión conjunta. Entre las propuestas presentadas encontramos: la elaboración de una normativa específica para esta tipología museológica a modo de directorio, la elaboración de inventarios completos de los fondos, el fomento de la colaboración entre los museos de una misma provincia eclesiástica y la valoración de los pequeños museos (sobre todo los parroquiales y los pertenecientes a comunidades religiosas). Por último, los temas relacionados con la difusión, tanto de los museos como de la labor de la Comisión, ocuparon parte del debate y produjeron conclusiones tan concretas como la publicación de una Guía de Museos de la Iglesia en España, la revitalización de la Asociación de Museólogos de la Iglesia, la formación de los monitores y guías de museos, la elaboración de exposiciones propias y la institucionalización de reuniones como la celebrada para la puesta en común de problemas y acciones.

---

<sup>516</sup> A. M. C. S., Informe resumen elaborado por el Secretariado de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural sobre la Reunión de Directores de Museos de la Iglesia celebrada el 24 de febrero de 2000.

---

### 5.3.- EL CASO GALLEGO

En el caso de Galicia, podemos decir que el proceso de creación y puesta en marcha de los museos eclesiásticos, tal y como hemos visto, sigue, de modo parecido, el del resto del territorio español aunque con un ligero retraso. Así, el primer museo de la Iglesia en Galicia no se creó hasta la apertura del Diocesano de Lugo en 1917, gracias a don Alfredo Lorenzo López. Además, tanto ésta como las siguientes iniciativas resultaron proyectos aislados llevados a cabo, más con el trabajo y el tesón de sus promotores que como manifestaciones de un programa determinado.

Algunos años más tarde surgieron nuevos proyectos como el Museo de la Catedral de Santiago en 1930 y el catedralicio de Ourense que nace en 1944, aunque no abrió sus puertas hasta 1957 (Ver Figura 8). A partir de los años 60 se puede observar una mayor atención hacia la tipología del museo eclesiástico<sup>517</sup> (proceso que acompaña a un interés semejante en el mundo civil con la formación de museos en capitales como Santiago de Compostela, A Coruña, etc.) a través de la creación de un mayor número de museos parroquiales (hasta 5 en la década de 1970) y de museos instalados en conventos y monasterios con fondos de la propia comunidad (4 entre 1970 y 1989) (Ver Figura 9).

Siguiendo la línea de comportamiento del crecimiento de museos eclesiásticos en el ámbito estatal, Galicia presentó 8 nuevos proyectos de museos en las dos últimas décadas del siglo: Museo de Terra Santa en Santiago (1984), Museo del Monasterio de Oseira, Museo del Monasterio de San Xoan de Poio, Museo de Arte Sacro del Monasterio de Clarisas de Allariz (1986), el Museo de Arte Sacro de Santa María do Campo (A Coruña, 1989), Museo Parroquial de Monterroso (Lugo, 1980) y los dos Museos Diocesanos que faltaban para completar el panorama diocesal gallego (Ourense y Santiago de Compostela) aunque, desde entonces, se encuentren todavía en fase de formación (Ver Figura 10).

Al igual que en el resto del territorio estatal en los últimos años, en Galicia se optó más, por la mejora de las condiciones museográficas y museológicas de los centros, que por la apertura de nuevos museos. Esta mejora no podía venir únicamente del lado de la Iglesia (que no contaba ni con los medios económicos ni técnicos suficientes) por lo que, a raíz de la firma del Acuerdo Marco entre la Xunta y los obispos de las diócesis gallegas de 1985, se procedió a la publicación de la O. 18 de julio de 1989 por la que se convocaban ayudas para inversión y equipamiento en materia de archivos y museos eclesiásticos. Las ayudas propuestas por la administración autonómica tenían como objetivo final el equipamiento y la dotación material de las instalaciones, tanto en las secciones dedicadas

---

<sup>517</sup> GARCÍA IGLESIAS, J. M. "Presente e futuro dos museos en Galicia", en *Presente e futuro dos museos en Galicia*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996, pp. 17-20.

a conservación, exposición y difusión, como las ocupadas por el personal técnico, así como la financiación de obras de acondicionamiento de los locales destinados a sedes estables y permanentes de museos.

Evidentemente la Administración Autonómica y sus departamentos dedicados al patrimonio cultural no obviaban la importancia que los museos y el patrimonio eclesiástico tenían y tienen en nuestra comunidad y por ello, dedicaron una atención especial a su puesta en valor, a pesar de que la propia situación de la red de museos públicos se encontraba también en plena reorganización e intento de estructuración.

Una radiografía de la situación museológica de Galicia hacia 1987 nos la ofrece Felipe Arias Vilas en un artículo producto de la fusión de las comunicaciones presentadas al I y II Coloquios Galegos de Museos. En él, nos recuerda que entre los problemas que apremiaban los museos públicos estaban la falta de personal y fondos económicos, las necesidades de acondicionamiento de las infraestructuras para garantizar la conservación de los fondos, la falta de seguridad, la escasa investigación en el campo de la museología y, en general, la falta de una política museística. Ante una situación semejante, las propuestas básicas de mejora pasaban, según el autor, por un conocimiento de la realidad museológica gallega a través de la elaboración de un censo de museos. De la estimación de 50 museos que entonces tenía Galicia, reconocía que un grupo nutrido de ellos eran de tipo eclesiástico y presentaba una semblanza de su estado *“Un último grupo que se pode facer dentro dos Museos galegos é o dos que dependen da Igrexa, en xeral adicados preferentemente á temática de Arte Sacra, en tódalas súas facianas, tanto populares como cultas. Son os Centros que adoitan estar máis desvencellados da coordinación e da dinámica cultural do país (con excepcións tan escasas como honrosas), limitándose na maioría dos casos a arrecadar e rescatar pezas e coleccións, o cal xa é, por outra banda, meritorio. Son tamén moitas as necesidades que teñen: graves problemas de seguridade (ata agora, aquí e en toda Europa son o branco preferido de accións delictivas contra o Patrimonio cultural), así como de personal (ás veces nin tan sequera poden estar abertos regularmente ó público), e non digamos xa de escasez de actividades en xeral”*<sup>518</sup>.

Tal y como explicaba el Director Xeral do Patrimonio Histórico e Documental en 1990, don José Vicente Solarat López, el panorama museístico gallego no había variado sustancialmente desde 1975<sup>519</sup>. Los problemas generales de desestructuración, falta de vertebración, multiplicidad de titularidades, desequilibrio territorial y fundaciones por iniciativas particulares localistas seguían afectando al campo museológico gallego. Lo

<sup>518</sup> ARIAS VILAS, F. “Aspectos xerais e particulares do tema museolóxico en Galicia. Os Museos comarcais”, en *Coloquios Galegos de Museos*, Consello Galego de Museos, Vigo, 1992, p. 195.

<sup>519</sup> SOLARAT LÓPEZ, J. V. “Museos e política institucional en Galicia”, en *Coloquios Galegos de Museos*, Consello Galego de Museos, Vigo, 1992, pp. 173-175.

interesante para nuestro tema aquí, es que, dentro de las líneas de actuación pública para los años siguientes, se incluyó un ambicioso proyecto: la formación de un Gran Museo Eclesiástico. La idea había nacido a raíz de la preparación de la macroexposición “*Galicia no tempo*” en el edificio de San Martín Pinario en Santiago de Compostela. Los esfuerzos empleados en dicha exposición, la proyección que se quería dar al nuevo proyecto museológico y la importancia de la reunión de un amplio patrimonio, lo convirtió en el gran proyecto estrella de la Xunta que trató, así, de rentabilizar el enorme esfuerzo realizado, al tiempo que proponía por primera vez la estructuración del conjunto de museos eclesiásticos en torno a este proyecto. El concepto general de este nuevo centro se basó en la creación de un gran conjunto museístico religioso en la capital gallega (aunando las colecciones catedralicia y diocesana) que, a su vez, fuera la cabeza o núcleo de toda la red de museos religiosos de la comunidad<sup>520</sup>. Dentro de los objetivos establecidos por la administración pública con respecto a esta red de museos eclesiásticos, se encontraba también la estructuración en diversas tipologías que diferenciasen entre: museo, colección visitable o tesoro. El camino hacia la racionalización de las colecciones estaba en marcha.

La prueba de que las cosas estaban cambiando y la Iglesia iniciaba nuevos retos a raíz de experiencias museológicas fuera del ámbito religioso, fue la participación de los obispos gallegos en la creación de esta RED de Archivos y Museos de la Iglesia. El borrador de la propuesta fue enviado por la Secretaría de los Obispos de Galicia al entonces Conselleiro de Cultura, don Víctor Manuel Vázquez Portomeñe, el 6 de julio de 1994<sup>521</sup>. En dicha propuesta, y siguiendo modelos de redes puestos en marcha en otros campos de la museología, se recogía la voluntad de crear una red de museos eclesiásticos compuesta por todos aquellos museos religiosos de Galicia que quisieran participar, bajo la batuta de un museo-cabecera. Esta cabecera, que se ubicaría en el Museo Diocesano de Santiago de Compostela (San Martín Pinario), tendría como objetivos la centralización de una serie de servicios comunes a todos los museos de la red (restauración, centro de documentación, asesoramiento técnico, coordinación de actividades, gestión de recursos, etc.). Asimismo, el ingreso en la red no afectaría de ningún modo a la naturaleza, régimen económico, exigencias canónicas o peculiaridad de cada uno de los miembros y garantizaría la libertad de pertenecer o salir del sistema. Finalmente, estaba pensado que el proyecto se vehiculara a través de la Comisión Mixta Xunta-Iglesia, tanto para la consecución de fondos económicos como de reconocimiento.

---

<sup>520</sup> SOLARAT LÓPEZ, J. V. “Museos e política institucional...”, Op. Cit., pp. 177 y 179. “*A singularidade deste proxecto consiste en que un programa de exposicións temporais convérsese na configuración dun museo permanente o cal significa articular un programa museográfico sobre a xénese creadora dun plan de exposicións*”.

<sup>521</sup> Archivo del Museo de Arte Sacro del Real Monasterio de Santa Clara de Allariz (Ourense).

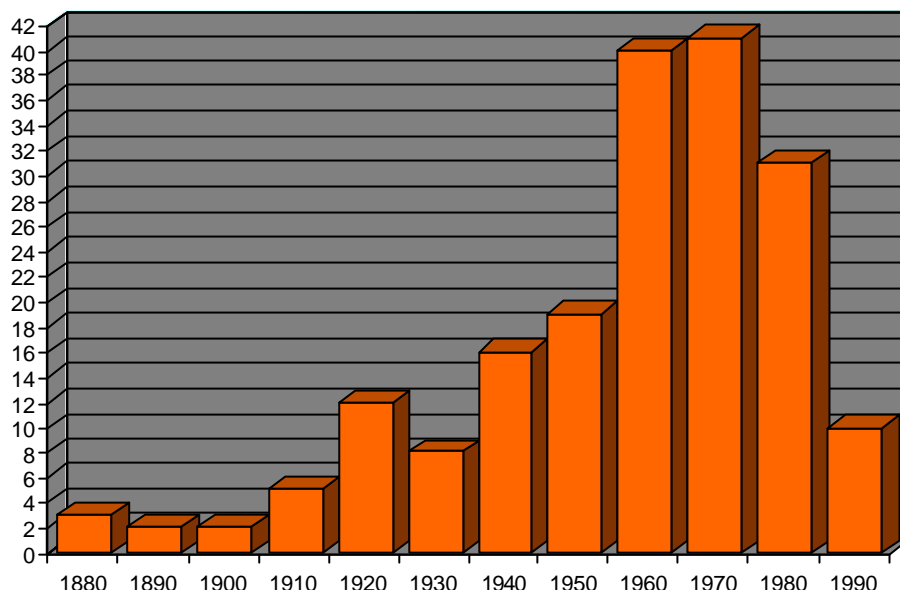
---

El proyecto redactado por los obispos gallegos no es muy conocido y su repercusión no caló en los organismos de la administración, a los que se les solicitaba apoyo administrativo, técnico y económico. Diez años después de aquellas propuestas, ni se ha formado una red estructurada de museos eclesiolásticos ni el Museo Diocesano de Santiago funciona como tal. A lo largo de estos últimos años se ha hablado mucho sobre el creado y no abierto museo diocesano compostelano, e incluso se han presentado proyectos museológicos al respecto, pero lo cierto es que continúa cerrado. La última actuación que puede abrir el camino para una total normalización de este museo lo encontramos en la importante restauración y reubicación del Coro catedralicio en las instalaciones de San Martín Pinario con motivo del primer año Xacobero del siglo XXI.

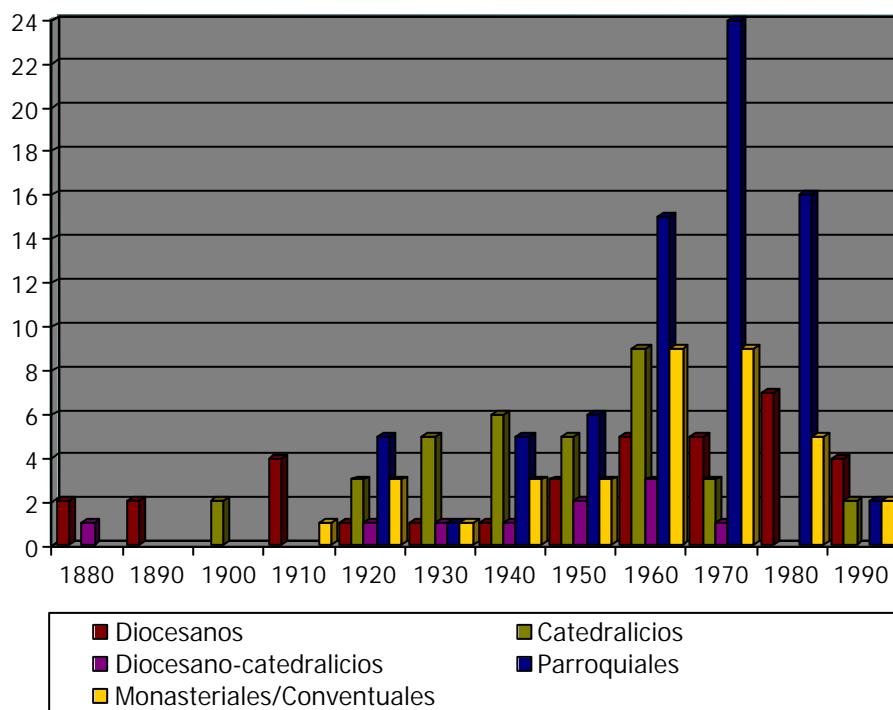
No tengo conocimiento sobre si se ha vuelto a poner sobre la mesa aquella idea de estructuración en red que ya cuenta con una década de vida. En cualquier caso, sería una magnífica idea para la organización, coordinación y control de los museos eclesiolásticos gallegos, tan faltos de ellos.

**5.4.- EVOLUCIÓN CRONOLÓGICA Y CUANTITATIVA DE LOS MUSEOS ECLESIASTICOS EN ESPAÑA Y EN GALICIA**

**Distribución cronológica de los museos eclesiásticos en España**

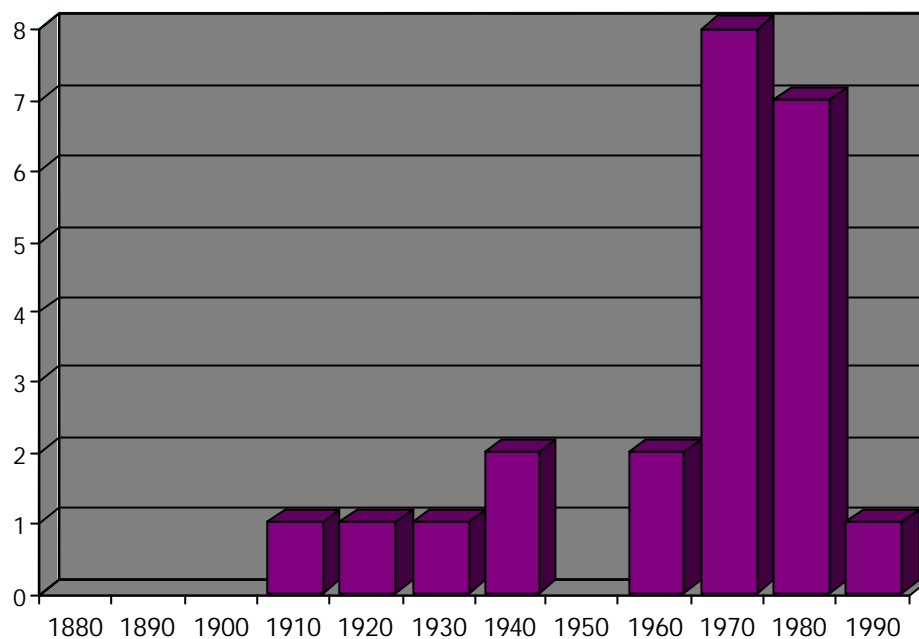


**Distribución cronológica de los museos eclesiásticos en España por tipologías**

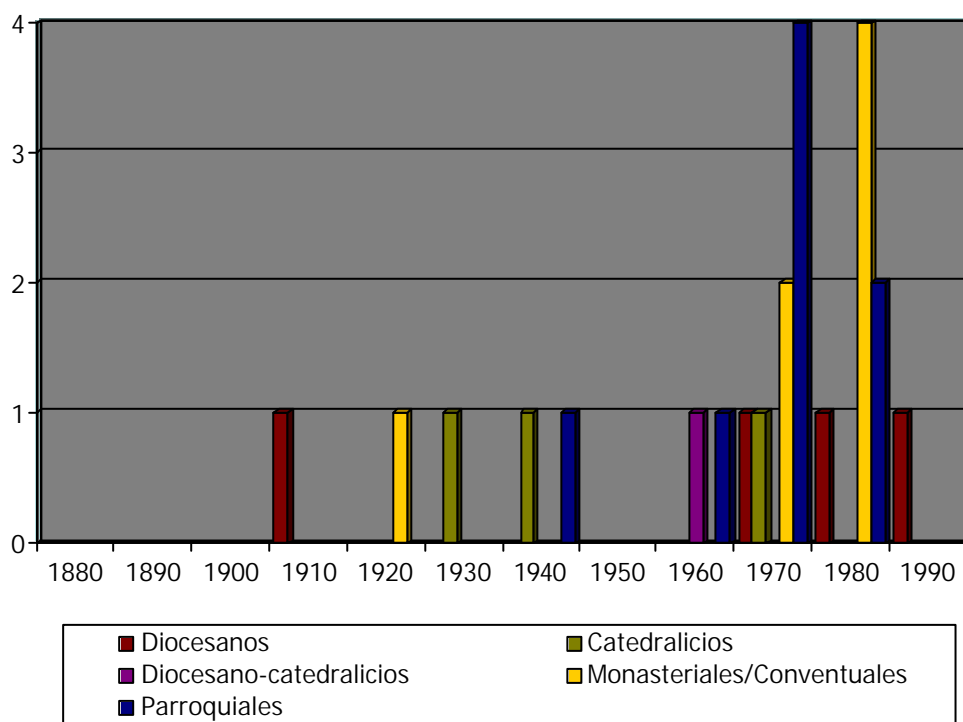




**Distribución cronológica de los museos eclesiásticos en Galicia**



**Distribución cronológica de los museos eclesiásticos en Galicia por tipologías**



---

## ACLARACIONES SOBRE LA ELABORACIÓN DE LOS GRÁFICOS

Las fuentes utilizadas para la elaboración de estas tablas se basan en los datos aportados por las obras de don José Antonio Gaya Nuño, *Historia y guía de los museos de España*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1968 (1ª edición 1955) y Consuelo Sanz-Pastor y Fernández de Piérola, *Museos y Colecciones de España*, Madrid, 1990 (1ª edición 1980). Sobre una base de datos, elaborada a partir de 235 entradas referidas a museos eclesiósticos en España, se han seleccionado un total de 188 museos de los que se conocían las fechas aproximadas de creación y/o inauguración. Ante la falta de homogeneidad de los datos aportados de cada museo, hemos optado por distribuirlos cronológicamente en función de la fecha conocida de su creación (ya que pensamos que resulta mucho más significativo el hecho que determina la decisión de crear un museo que no el de su inauguración que, por motivos diversos puede variar en el tiempo incluso varias décadas y no responde más que a circunstancias extrínsecas) y, en los casos en las que no lo tuviéramos, según la fecha de inauguración. Ello nos ha permitido obtener unas tablas que, aunque no estrictamente exactas, nos ofrecen una visión bastante aproximada de lo que ha sido el crecimiento de los museos eclesiósticos un el período aproximado de 100 años.

Partiendo de dicha bibliografía básica, muchos de los datos fueron corregidos y ampliados gracias a la consulta de bibliografía más específica sobre los museos incluidos, aunque es evidente que no era posible acceder a todo lo publicado sobre cada uno de los 500 museos que se estima existen en España en la actualidad<sup>522</sup>. De ese modo, se ha echado mano de estadísticas, guías, artículos y catálogos de algunos de los centros que han publicado parte de su historia y de sus fondos.

La imposibilidad de alcanzar una mayor exactitud se ha debido básicamente a la dificultad de obtener datos más concretos sobre estos museos que no fuesen las fuentes citadas, puesto que ni en la C. E. P. C. de la Conferencia Episcopal Española, cuenta con detalles de mayor concreción, y el resto de guías generales de museos resultaron más incompletas todavía.

Otra cuestión que no debemos perder de vista es la inclusión dentro del término Museo de colecciones que nunca respondieron a tal definición. Así por ejemplo, muchos

---

<sup>522</sup> La cifra exacta de los museos eclesiósticos en España está por conocer. En los años 80, Don Ángel Sancho Campo (entonces Secretario de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia y Consultor de la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia) ya estima esta cifra en torno a los 500, la misma que en 1996 expondría la Declaración de El Escorial. Pero a pesar de ello, también se reconocía que, de todo el conjunto, apenas la mitad respondían de una forma aproximada a la definición de museo. SANCHO CAMPO, A. "La razón de ser de un museo de la catedral y diocesano", en *Patrimonio Cultural*, Comisión Episcopal del Patrimonio Cultural, nº 19-20, abril 1994, p.48. Este artículo formó parte de la ponencia presentada por su autor en el Simposium Internacional sobre *Los Museos de las Catedrales y Diocesanos: encrucijadas de la fe y de la cultura*, celebrado en Malta, en enero de 1994, con motivo del 25 aniversario de la creación del Museo de la Catedral de esa ciudad.

---

parroquiales se limitaron en un principio a pequeñas colecciones expuestas de manera informal sin que por ello los hayamos excluido, en los casos conocidos de su creación, del estudio. Con ello queremos precisar que, no conociendo todos los museos eclesiásticos que existen en España, es imposible determinar cuántos de ellos responden con mayor rigor a la definición de museo, por lo que hemos querido incluirlos todos, teniendo presente que alguna vez fueron conocidos con la denominación de museos. Por último, hemos de aclarar que existen casos en los que la falta de documentación dificulta el conocimiento de datos más acertados puesto que su antigüedad, o el hecho de haber sido el producto de esfuerzos particulares de párrocos o monjes no han dejado rastro cierto de su creación y apenas se cuenta con fechas aproximativas.

Otro de los problemas con los que nos hemos encontrado a la hora de ubicar en la línea cronológica algunas de estas instituciones es su aparición y desaparición a lo largo del tiempo. Es el caso, por ejemplo, del Museo Diocesano de Valencia que, nacido como tal en 1922 desapareció tras la Guerra Civil. Posteriormente, tras la inauguración en 1954 del Museo Catedralicio de la ciudad, el arzobispo Marcelino Olaechea propuso la incorporación de lo que había quedado de la colección diocesana a este nuevo centro pasando a ser un Museo Catedralicio-Diocesano en 1966. ¿Cómo debemos considerarlo, pues? En nuestra visión histórica del hecho museal eclesiástico nos parecía más interesante el hecho de haber existido un museo diocesano en 1922 y otro catedralicio en 1954, que el hecho de que actualmente formen parte de un único conjunto por lo que éstos han sido considerados como entes separados. Este es uno de los casos, aunque es evidente que no ha sido el único (Huesca, León, etc.).

Para un estudio mucho más real a la situación actual a nivel de España y con un grado de aproximación más riguroso desde un punto de vista histórico, sería interesante (y necesaria) la actualización de todos estos datos<sup>523</sup> mediante el envío de formularios y encuestas a todos los centros eclesiásticos que llevan el nombre museo. La conservación de la memoria de aquellos centros que ya no existen y la incorporación de otros nuevos es un paso vital para el estudio de la museología eclesiástica, aunque esa labor sobrepasa los límites de este trabajo.

---

<sup>523</sup> Esta es, precisamente, la labor que se ha llevado a cabo en el caso de los museos eclesiásticos gallegos. A partir de los datos básicos, se ha ido, uno por uno, confirmando la información y actualizando los datos que se habían quedado obsoletos. El trabajo de archivo ha sido fundamental para recuperar información que había quedado olvidada.

---

## 5.5.- LA FIGURA DE D. MANUEL CHAMOSO LAMAS EN EL PANORAMA MUSEOLÓGICO GALLEGO

*“Cualquier ciudad española, pero especialmente aquellas que no han llegado a sufrir los embates de la pasada guerra civil, cuenta en sus templos con pródigas muestras de estas manifestaciones, artísticas, sin que en la mayor parte de los casos ni las nuevas disposiciones litúrgicas ni la simplificación actual de los cultos, haya despertado la preocupación necesaria sobre el porvenir de tanta y tan bella y rica obra de arte”.*

Manuel Chamoso Lamas

### INTRODUCCIÓN: EL FONDO CHAMOSO LAMAS EN EL ARQUIVO XERAL DA XUNTA

Comenzamos este capítulo haciendo un repaso por los archivos consultados en relación a la persona de don Manuel Chamoso Lamas. Básicamente han sido cuatro los fondos utilizados. El menos abundante ha sido el Archivo General de la Administración (A. G. A.), de donde sólo hemos obtenido algunos datos concretos para este tema. En el Archivo del Museo Nacional das Peregrinacions, del que el propio Chamoso fue director, se ha podido consultar un conjunto documental relativo a él en torno a los años 70 y 80 no demasiado amplio, pero sí de gran interés. El Archivo del Museo de Pontevedra conserva un fondo particular muy curioso centrado en la correspondencia personal mantenida entre Chamoso y don Francisco Sánchez Cantón entre los años 1942 y 1968, donde se nos desvela el Chamoso más directo y personal. Finalmente, el Archivo Xeral da Xunta contiene, con diferencia, el fondo más amplio.

Éste se compone de unas 35 cajas de las que se han vaciado un total de 134 documentos. El contenido fundamental se reparte entre cartas, oficios, informes, facturas, telegramas, invitaciones, recortes de prensa y otros documentos generados entre 1945 y 1969 como titular de la Comisaría de la Primera Zona del Servicio de Defensa del P. A. N. Ni las cajas ni los documentos que contienen siguen un orden global, sino que la documentación de distintos años aparece mezclada, así como la de entradas y salidas. A los años 70 pertenecen los documentos de su gestión como Consejero Provincial de Bellas Artes en A Coruña, así como la del cargo de Director del Museo das Peregrinacions.

Entre la documentación generada entre 1945, en que es nombrado Comisario, y 1985, en que fallece, podemos encontrar datos relativos a casi todos los aspectos de la gestión patrimonial, en la que se mezcla documentación oficial con documentación más o menos privada con sus colaboradores. El tono de ésta es sumamente respetuoso, tanto cuando lo hace hacia personas del Ministerio como cuando escribe a directores de

museos, sacerdotes u obispos. En sus papeles se trasluce el deseo de centralizar cualquier actuación en su persona, lo que le lleva a ocuparse de cosas de lo más variado sin casi ayuda externa. En algunas ocasiones, incluso deja ver cierto enfrentamiento con las instituciones de Madrid, sobre todo en el tema de la financiación.

Muchos de los datos que aparecen en la documentación ya han sido publicados, sin embargo, la mayor parte de este fondo está inédito y eso nos proporciona una visión más enriquecedora y matizada de cada una de las actuaciones en las que participó Chamoso y que se deja ver, sobre todo, en sus escritos y cartas.

### TRAYECTORIA PROFESIONAL Y CARGOS QUE OCUPÓ

Aunque cubano de nacimiento (La Habana 16 mayo de 1909), la vida y carrera de Manuel Chamoso Lamas se desarrolló desde muy pronto en España, ya que a los cuatro años su familia regresó a Galicia. Los estudios de bachillerato en Pontevedra los realizó bajo la mirada de Castelao y Losada Diéguez<sup>524</sup>, continuando sus estudios universitarios en Santiago de Compostela y Madrid en las Facultades de Filosofía y Letras, y Derecho.

Tras haber pasado por el instituto Antonio de Nebrija de Madrid como profesor, sus inicios profesionales se vieron marcados por el estallido de la Guerra Civil y la creación del Servicio de Defensa del P. A. N. (integrado dentro del Servicio Nacional de Bellas Artes a cargo de Eugeni D'Ors, dependiente del Ministerio de Educación Nacional). Se incorporó al frente de Guadarrama en julio de 1938 dentro del Servicio Militar de Recuperación Artística<sup>525</sup> actuando en la zona de Levante y del Centro (Toledo, Madrid, Alicante, Cartagena, Barcelona...) <sup>526</sup>. Ese mismo año organizó, junto con don Pedro Muguruza, el marqués de Lozoya y Eugeni D'Ors, el Servicio de Defensa el P. A. N. siendo nombrado subcomisario de la Zona Centro. Su pertenencia al bando nacional no le impidió valorar los esfuerzos realizados desde la Junta del Tesoro Artístico, creada el 25 de julio de 1936 por el Gobierno Republicano. De hecho, Chamoso reconoció el éxito y los méritos de dicha Junta, ocupada por científicos e intelectuales preocupados por el patrimonio artístico, lo que le llevó, en ocasiones, a trabajar "conjuntamente".

Acabada la guerra, en enero de 1940 fue nombrado Inspector General de los Depósitos del P. A. N. y unos meses más tarde, Comisario de la Tercera Zona<sup>527</sup> (que

<sup>524</sup> LOPEZ GÓMEZ, F.S. "As terras de Pontevedra nos horizontes de Chamoso Lamas", en *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Pontevedra, 1999, p. 30. BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. "Manuel Chamoso Lamas", en *Boletín de la Real Academia Gallega*, nº 361, 2000, p. 291.

<sup>525</sup> El Servicio de Recuperación estaba formado por un servicio mixto, cívico-militar, reclutado entre personas con formación a las cuales se militarizaba. Su misión era llegar cuanto antes, junto con las tropas de avance, para hacerse cargo de los bienes culturales. MONREAL Y TEJADA, Luis. *Arte y Guerra Civil*, La Va de Onsera, 1999, p. 33.

<sup>526</sup> LÓPEZ GÓMEZ, F.S. "Manuel Chamoso Lamas, entre el pasado y el presente", *Abrente*, Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 25, 1993, p. 49.

<sup>527</sup> O. 24 abril de 1940 del Ministerio de Educación Nacional sobre nombramientos y capitalidad de algunas zonas.

incluía el País Vasco, Navarra, Aragón y La Rioja). Comenzó entonces una labor de recuperación gigantesca tras las graves destrucciones de la guerra, que le llevaron incluso al extranjero en busca de aquellas obras que habían salido hacia Francia<sup>528</sup>. Se intuye por esos años una de sus facetas más destacadas en cuanto al patrimonio eclesiástico como era la formación de museos de la Iglesia. Hacia 1943 creó el primero de una larga lista en la ex-catedral de Roda de Isábena, que completaría a lo largo de su vida en territorio gallego.

Poco tiempo después consiguió acercarse a su tierra con el nombramiento de Comisario de la Primera Zona del Servicio de Defensa del P. A. N. (que incluía Galicia, Zamora, León y Asturias)<sup>529</sup>, cargo que no abandonaría hasta su disolución en 1969. A lo largo de todos esos años la figura de Chamoso se convirtió casi omnipresente en todas las actuaciones patrimoniales llevadas a cabo en Galicia. Junto a él, los arquitectos de zona don Luis Menéndez Pidal y don Francisco Pons Sorolla fueron sus colaboradores habituales. Como comisario, y máximo responsable del patrimonio artístico de su zona, encabezó acciones en todos los campos, desde la arqueología hasta la conservación, pasando por la museología, la etnografía, los estudios de historia del arte, las exposiciones y los entornos monumentales.

Chamoso ocupó también la dirección de la Sección de Arte del Instituto Padre Sarmiento en 1947 y, en 1951 se embarcó en uno de sus proyectos más queridos y ambiciosos: la creación del Museo das Peregrinacions, del que fue nombrado director en 1969 y estuvo a su frente durante 10 años.

Los nombramientos se sucedieron en los siguientes años llegando a ocupar en 1962 la presidencia de la Academia de Bellas Artes de A Coruña. La actividad desplegada en todos los ámbitos y su pasión por la salvaguarda del pasado, que le llevó en muchas ocasiones a costear de su bolsillo los proyectos, le convirtieron en el hombre adecuado para ocupar los principales puestos de los organismos encargados de la cultura. Ello, indudablemente suponía un problema reconocido por él mismo: la imposibilidad de atender convenientemente todas las labores. Por O. del Ministerio de Educación y

---

<sup>528</sup> A. G. A.; Fondo Cultura; caja 11101; carpeta: Comisaría General. Recuperación en el extranjero. Francia. En una carta del Comisario General al embajador alemán en Madrid con fecha 26 de junio de 1940, se le pide colaboración para la organización de tres equipos de recuperación de obras. En el segundo equipo, destinado a la zona oriental de Francia (con base en Perpignan y Marsella) se encontraban Chamoso Lamas y el comisario de la cuarta zona, don Luis Monreal y Tejada.

<sup>529</sup> El Servicio de Defensa del P. A. N. fue creado por decreto de 22 de abril de 1938 y constituido formalmente por O. de 2 de julio de ese año. El organigrama determinaba una Oficina central y siete Comisarías de zona. La comisaría de la Zona Occidental se había compuesto originalmente con las cuatro provincias gallegas, León, Zamora, Salamanca, Valladolid y Palencia, bajo la dirección del profesor de arquitectura de Madrid, don Manuel de Cárdenas. Por O. de 8 de marzo de 1940 se reorganizaron las Comisarías de Zona, quedando la primera (correspondiente al territorio occidental) compuesta por las cuatro gallegas, León, Zamora y Oviedo, con centro en León. Por D. del Ministerio de Educación Nacional de 18 febrero 1960 el Servicio de Defensa del P. A. N. reorganizó nuevamente las zonas de distribución, convirtiendo la Zona Primera en la Zona Octava con las provincias de Pontevedra, Lugo, Ourense, A Coruña y Zamora a su cargo.

Ciencia, el 27 de julio de 1966 se convirtió en Presidente de la Comisión Delegada de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de obras de importancia Histórica o Artística en Santiago y, dos años después, el 29 de mayo de 1968, fue nombrado vocal del Patronato de Museos dependientes de la Dirección General de Bellas Artes, además de vocal del Patronato del Pueblo Español el 3 de septiembre de ese año.

Con la supresión de las Comisarías de Zona, en 1969 Chamoso se convirtió en Consejero Provincial de Bellas Artes de A Coruña, continuando una relación con la ciudad herculina que le llevó un año más tarde a conseguir la plaza de conservador del Museo Arqueológico de San Antón (22 de junio de 1970)<sup>530</sup>. Durante ese año fue miembro del Consejo Asesor del Patrimonio Artístico y miembro de la Comisión Permanente del Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia.

Fue en este período cuando trató de poner en marcha su idea de los “museos de sitio”, en línea con las tendencias europeas de la nueva museología y la creación de nuevos conceptos y reelaboraciones teóricas del museo. La formación de museos de artes y costumbres tradicionales se convirtió en su principal apuesta a finales de los 60 y primeros años 70 con resultados más bien decepcionantes en relación con sus expectativas. En esta línea, en junio de 1970 fue nombrado Asesor especial de Museos de Etnología y Costumbres Populares de la Asesoría Nacional de Museos<sup>531</sup>.

Continuando con la lista de ocupaciones a las que fue encomendado, en 1971 fue nombrado también Presidente de la Comisión de Arte de Santiago de Compostela, y en 1976 Director técnico del Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnográfica de Galicia. Sus obligaciones en los diferentes puestos le obligaron a viajar continuamente por toda la geografía gallega: desde Santiago, donde tenía su base, hasta A Coruña y Ourense (cuna familiar a donde se escapaba en cuanto tenía un momento). El gusto por su tierra apenas le dejaba tiempo para salir fuera, sin embargo, y tal vez para alejarse de los continuos problemas que le agobiaban, en 1977 aceptó la Subdirección General del Patrimonio Artístico en Madrid. Allí pasó un año, pero Chamoso no era un burócrata al estilo de los del ministerio, su “*modus operandi*” se reducía a la tramitación personal de los asuntos, en muchos casos sin constancia documental de muchas de sus actuaciones, y evitando en todo lo que podía el papeleo. Se valía de su voluntarismo, constancia y el gusto por el contacto personal; hechos que derivaron en el abandono de su despacho de Madrid.

<sup>530</sup> A. M. N. P.; carpeta: entradas/oficios/ hasta 1979.

<sup>531</sup> Por D. de 13 noviembre 1969 del Ministerio de Educación y Ciencia se establecía la creación de la Asesoría Nacional de Museos, dedicada a la asistencia técnica a los museos integrados en el Patronato Nacional de Museos o relacionados con la Dirección General de Bellas Artes. Dicha asesoría debía estar compuesta, según su Art.º 2, de: un asesor general, un asesor de museos arqueológicos, un asesor de museos de bellas artes y un asesor de museos de artes y costumbres populares y otros museos.

Poco tardó ya en jubilarse (1979), a pesar de lo cual su actividad no decayó. Desde su retiro siguió siendo solicitado para consultas y su opinión fue tenida en cuenta por los nuevos gestores. El 24 de abril de 1985 moría en A Coruña. A lo largo de más de 40 años Chamoso había representado al patrimonio en todas sus vertientes. Su presencia única nos hace reflexionar sobre la capacidad operativa que un hombre podía tener en esas condiciones. Desde que en los primeros años en la Comisaría se ocupara de los asuntos más destacados, hasta los años 60 y 70 en que la diversificación y el interés por otros campos se multiplicaron, la estructura de personal no había variado sustancialmente. Pocos colaboradores se le conocen y tal vez ese fuera uno de los factores que le impedían dedicar todo el tiempo que deseaba a cada proyecto. La burocratización del Ministerio y la formación de nuevos organigramas dentro del mismo, creó una jerarquía y lentitud administrativa a la que no estaba acostumbrado.

Un comentario sobre sus propias publicaciones desvela el escaso número de trabajos dedicados al patrimonio en relación al resto de sus obras centradas en temas de investigación histórica del arte (la catedrales gallegas, el románico y el barroco en Galicia, las pinturas murales, la escultura funeraria...). Su producción editorial es amplia pero escasa en cuanto a información sobre sus actuaciones: en el campo de la arqueología (sólo algunos estudios publicados y con graves faltas de metodología arqueológica); en el de los museos eclesíásticos (apenas un libro del Museo de las Clarisas de Monforte y un artículo sobre el Museo de Arte Sacro de A Coruña, además de sus ponencias sobre museos de tradiciones y costumbres); sobre exposiciones (su actuación más destacada fue la de comisario de la exposición El Arte Románico en 1961, de la que se publicó un catálogo, aunque participó decididamente en otras de las que no dejó señal); sobre el patrimonio recuperado (únicamente un amplio artículo sobre su trabajo en el Servicio de Recuperación y Defensa del P. A. N. y otro tardío sobre la conservación de los centros históricos); o la restauración (nada publicado a pesar de haber trabajado en el proceso de conservación por el procedimiento de la cera).

## **SU PREOCUPACIÓN POR EL PATRIMONIO GALLEGO Y SUS ESFUERZOS PERSONALES**

Manuel Chamoso era una de esas personas dedicadas a su trabajo en cuerpo y alma. Quizás no estemos de acuerdo en sus métodos de trabajo, pero de lo que no nos cabe duda es de que puso todo su empeño en sacar adelante los proyectos en los que creía. Su formación inicial en el mundo de la historia del arte le centró en un campo restringido del que salió para conocer otros aspectos de la historia como la arqueología o la museología.



Durante años no ha sido fácil analizar el trabajo de Chamoso de una manera objetiva, alabando sus aciertos y criticando sus errores. Actualmente, y sin menospreciar el inmenso esfuerzo realizado, es posible calibrar sus deficiencias, por ejemplo, en el campo de la arqueología por una falta de metodología y rigurosidad de datos en los resultados.

El campo de los museos fue otra de sus grandes pasiones, comenzó desde muy pronto, recién acabada la guerra, y no lo dejó hasta sus últimos días. Pretendía convertir un pequeño país de infraestructura museística escasamente representada por los museos provinciales y algún que otro perteneciente a la Iglesia, en un país con una red de museos locales fuerte dedicada a la conservación y difusión del patrimonio gallego<sup>532</sup>. Sin embargo, opinamos que su proyecto resultaba un tanto utópico teniendo en cuenta los aires que corrían por esos años<sup>533</sup>. En verdad era mucho lo que había por hacer, pero quizás hubiera sido más racional plantear una ampliación museística a más largo término y garantizando medios de mantenimiento. Durante los años 60 y 70 el crecimiento exagerado de instituciones museísticas bajo la batuta de Chamoso parecía un éxito, pero los problemas que tuvieron que superar para poder convertirse en verdaderos museos se prolongaron durante muchos años.

Chamoso entendía el museo como un centro de recolección, conservación y estudio de testimonios materiales, sin embargo, y tal como lo veremos en algunas de sus obras, primó el factor expositivo en muchas de sus intervenciones. Lo demostraremos sobre todo en lo que a museos eclesiásticos se refiere, donde su creación se centraba preferentemente en la adecuación y rehabilitación de un espacio donde exponer las obras más destacadas.

Un resumen de lo que entendía Chamoso que debían ser las líneas de trabajo en el ámbito patrimonial gallego lo tenemos en algunos de los informes redactados en esos años, como el de 24 de enero de 1964 sobre el *Plan de Financiación para la Catalogación, Conservación y Difusión del patrimonio*<sup>534</sup>. En él insiste en la importancia de la catalogación monumental como base del trabajo y del conocimiento patrimonial de la región que se completaría con un apoyo a las labores de difusión a través de la

---

<sup>532</sup> LÓPEZ GÓMEZ, F.S. "Manuel Chamoso Lamas. Un hito en la defensa del Patrimonio Artístico", en *La Coruña, paraíso del turismo*, verano de 1992, s/p.

<sup>533</sup> A. M. P.; Fondo: correspondencia de Chamoso Lamas con Sánchez Cantón (1942-1968); Carta de Chamoso a Sánchez Cantón desde Ourense con fecha 8 de junio de 1961 "*Es, realmente, un contrasentido que se habilite una organización de estructura ministerial para fomentar, defender y propagar el turismo en España y nuestros Monumentos y arte mueble, no menos importante, se olviden y permanezcan arruinados y en vías de una inevitable pérdida de casi totalidad camino de la exportación. (...) he presenciado como las consignaciones presupuestadas y que en un comienzo permitían una más amplia acción, fueron, a medida que se encarecía todo, jornales y materiales, reduciendo el valor de su efectividad hasta el punto de hacerse hoy preciso concretar la acción al Monumento más importante y más necesitado de cada provincia...*"

<sup>534</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72803; Notas para un Plan de Financiación de la Catalogación, Conservación y Difusión del conocimiento de nuestro patrimonio artístico.

organización de exposiciones, conferencias, publicaciones, etc. (*“una educación apropiada debería ser llevada a cabo no solo en la escuela sino fuera de ella, con el fin de desarrollar el respeto del público por sus Monumentos, su arte y sus paisajes y parajes pintorescos”*). El tema de la restauración en este informe se planteaba en dos términos, por un lado el patrimonio mueble, del que se benefició con la creación del Instituto Central de Restauración de la D. G. BB. AA., y el patrimonio inmueble que presenta no sólo el problema de exigir una elevada inversión sino también de la gran cantidad de edificios necesitados de una urgente restauración. El documento encara el apartado de museos haciendo una alabanza al sistema de Patronatos con el que se habían formado algunos de ellos, consiguiendo una mayor colaboración entre los entes locales. Insistía en la creación de los “museos de sitio” y hacía un repaso de los museos con los que contaría en breve la región. Finalmente, en lo que a excavaciones se refiere, la queja sobre el escaso apoyo obtenido fue utilizada como exculpación ante el poco aprovechamiento científico de las mismas, por lo que no dudó en solicitar la ayuda de personal especializado del Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas.

Chamoso conocía los problemas de la conservación patrimonial, se quejaba del incumplimiento de la legislación y de la inoperancia de las instituciones en muchos casos *“Hay una legislación que no se tiene en cuenta, ni se cumple. Tenemos que ajustarnos a lo que indica el Consejo de Europa y la UNESCO. De no hacerlo se nos va el patrimonio. El Consejo de Europa ha creado una Comisión cultural y científica y en su norma 336 lo especifica claramente. No podemos quedar atrás”*<sup>535</sup>.

### **CAMPOS PATRIMONIALES EN LOS QUE TRABAJÓ**

Tal y como hemos visto hasta ahora, Chamoso Lamas fue un “todoterreno” en el campo de la cultura y el patrimonio gallego. Su condición de Comisario de la Primera Zona y luego de Consejero Provincial de Bellas Artes le llevó a atender un gran número de cuestiones de diversa naturaleza. Desde sus primeros trabajos durante la Guerra Civil y la posguerra en la recuperación del patrimonio, se fue acercando progresivamente a los temas más directamente relacionados con la conservación y difusión.

Durante su larga carrera profesional lo veremos actuando en la creación y dirección de museos, en el descubrimiento y excavación de yacimientos arqueológicos, en la revalorización del patrimonio natural y etnológico, en la recuperación y defensa de los centros monumentales, en la celebración de exposiciones y en la atención a los métodos de restauración y conservación.

---

<sup>535</sup> Así respondía a las preguntas planteadas en la entrevista publicada el domingo 28 de abril de 1968 en *El Ideal Gallego*.

? Su papel en el Servicio de Recuperación Artística: Los primeros pasos de Chamoso en la defensa del patrimonio los dio dentro del Servicio de Recuperación Artística en los años de la guerra y la posguerra. Evidentemente esta defensa fue dirigida hacia aquella parte del patrimonio que más había sufrido la rabia republicana, es decir, el patrimonio religioso. A pesar de que éste no había sido el único objetivo de las bombas, que también destrozaron patrimonio civil, la atención a los restos artísticos de la Iglesia acaparó una atención inusitada, en virtud a la alianza establecida entre el nuevo gobierno de Franco y la Iglesia católica.

Con 29 años se incorporó Chamoso al Servicio Militar de Recuperación Artística, organizado en comisarías al mando de militares y encargados de la recuperación del patrimonio artístico en la zona de avance de las tropas<sup>536</sup>. Un testimonio directo de lo que supuso aquella labor desde el punto de vista de un individuo inmerso en el organigrama institucional del Ministerio de Educación Nacional nos lo daba el propio Chamoso Lamas en un completo y detallado artículo encargado por don Pedro Muguruza, a la sazón Comisario General del Servicio, y publicado pocos años después de acabada la guerra<sup>537</sup>.

El documento hacía un repaso a todas las zonas de recuperación artística con detenimiento en aquellos edificios u objetos que habían sido más duramente castigados<sup>538</sup>. También relataba los trabajos para la recuperación de los fondos artísticos enviados por el Gobierno republicano a Ginebra, París y otras localidades francesas. Por lo que respecta a Galicia, pocos datos tenemos de lo ocurrido ya que como diría muchos años más tarde el propio Chamoso “...por su emplazamiento en el conflicto bélico nada llegó a ser dañado, excepto un solo monumento que el año 1936 había sido incendiado, la Iglesia y el convento de San Francisco de Betanzos.”<sup>539</sup>.

? Excavaciones y patrimonio arqueológico: El aprendizaje de la arqueología en Chamoso debió tener, en los primeros años, más de experimentación que de tratamiento científico. Su pasión por esta ciencia le llevó a excavar los yacimientos galaico-romanos y

<sup>536</sup> José María Luengo Martínez nos relata en la contestación al discurso de ingreso de Chamoso en la Real Academia de Bellas Artes de A Coruña, algunas de las actuaciones de éste durante la guerra, como el rescate del tesoro de la Catedral de Roda de Isábena, en *Abrente* (Publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario), nº 25, 1993, p. 28

<sup>537</sup> CHAMOSO LAMAS, M. *Noticia de los trabajos realizados por el Servicio de recuperación artística*, Madrid, 1943 (¿). Sin dudar de la veracidad de los hechos mencionados, consideramos exagerado el tono utilizado, propio de las publicaciones propagandísticas de la posguerra, en las que no se parece tener en cuenta que gran parte de las destrucciones también fueron obras del ejército nacional en su avance.

<sup>538</sup> Este trabajo es descrito por el propio Chamoso como “... el único inventario, aunque muy resumido, de cuanto se perdió y salvó en la catástrofe de la Guerra Civil. Mantiene el texto la consigna, salvo cuatro nombres, de no mencionar a las personas que han intervenido en la tarea de Recuperación, con lo cual se excluye toda anécdota personal dejando a los hechos que protagonicen el relato.” A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja: 72510; copia de la carta enviada por Chamoso al Comisario General del Patrimonio Artístico, don Jesús Silva Porto, el 3 de abril de 1972.

<sup>539</sup> CHAMOSO LAMAS, M. “El patrimonio artístico y su conservación”, en *Primer Seminario Galego de Arte/Comunicación*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, Sada, 1984, p. 67.

alto medievales más importantes de Galicia (los castros de Viladonga, Fazouro y San Cibrán de Las, la necrópolis de la Catedral de Santiago, los restos de San Martiño de Mondoñedo, Santa Eulalia de Bóveda, San Bartolomé de Rebordáns o Iria Flavia). Sobre su trabajo en este campo se han publicado artículos detallados de sus actuaciones como el de don Felipe Arias Vilas, donde se hace un repaso por las excavaciones y publicaciones de los resultados de Chamoso en los yacimientos de Galicia, deteniéndose más concretamente en la provincia de Lugo. Ciertamente dio a conocer yacimientos de gran importancia sin los que la historia y el arte de Galicia no se entenderían, pero esa falta de formación como arqueólogo fue algo que perjudicó el estudio de los resultados, tal y como han reconocido otros arqueólogos<sup>540</sup>.

? Revalorización del patrimonio natural y etnológico: El II Plan Nacional de Desarrollo, diseñado por la Asesoría Nacional de Museos, pretendía potenciar la atención a la vida rural y las costumbres de un pasado que hacia los años 60 comenzaba a desaparecer, y preveía la creación a lo largo del territorio nacional de una quincena de museos locales representativos de sus comarcas. Como responsable de la zona occidental, Chamoso centró sus esfuerzos en la formación de varios museos locales: el Museo Etnológico de la Montaña en O Cebreiro, el Museo Comarcal del Ribeiro en Rivadavia, el Museo Etnológico y de las Artes de la Pesca de Combarro y el Museo Regional del Traje en Betanzos<sup>541</sup>.

El análisis que hemos hecho de la documentación y de las publicaciones en torno a este tema nos ha llevado a adoptar ciertas conclusiones respecto a la actitud creadora de Chamoso y a la mitificación que se ha hecho por otro lado. Si evidentemente resultaba necesario apostar por la defensa de un patrimonio etnográfico que se desvanecía, también es cierto que hablar de dichos museos como ecomuseos no nos parece lo más correcto. En ninguno de sus escritos se menciona tal término y se habla, en su caso, de museos locales de artes y costumbres que utilizaban en algún caso, como el de Combarro, modelos de actuación puestos en práctica en países como Holanda. Si además tenemos en cuenta que los proyectos de Chamoso son de los años 67-68, que el término ecomuseo no se “oficializa” hasta los primeros años 70, y que la definición de éstos<sup>542</sup> no se ajusta exactamente a lo que buscaba Chamoso, consideramos más

---

<sup>540</sup> ARIAS VILAS, F. “Chamoso Lamas e a Arqueología lucense: unha revisión”, en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, 1995, s/p.

<sup>541</sup> CHAMOSO LAMAS, M. “Informe para la creación de museos”, en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, 1995, pp. 97-100.

<sup>542</sup> En los principios de la nueva museología tres son los elementos que definen el ecomuseo: la sustitución del edificio por el territorio, la sustitución de la colección por el patrimonio y la sustitución del público por la comunidad. Como precedentes en los años 60 de lo que luego se llamaría ecomuseos, encontramos algunas experiencias francesas basadas en los primeros planteamientos de G. H. Rivière (padre de la nueva museología) y, a su vez, en algunas actuaciones escandinavas que proponían la conservación “*in situ*” de un

correcto el hablar de los museos etnográficos promovidos por él como museos de sitio centrados en una temática rural. Es lo que se puede evidenciar, por ejemplo de la entrevista publicada en *El Ideal Gallego* en febrero de 1968 cuando habla de los museos locales con “una función activa, dinámica, dejando de ser una apología del pasado inerte para convertirse en una recreación de valores extraídos del regazo del tiempo”<sup>543</sup>. De hecho, para él, el lugar escogido para la ubicación de este tipo de museos debía hacer gala de un pasado glorioso con un conjunto urbano histórico-artístico que sirviera de centro de inquietudes y actividad de la comunidad a la vez que del turismo.

A Chamoso le preocupaba la pérdida de los valores y objetos tradicionales frente a la modernización del país en esos años y por ello se lanzó a la recuperación de la España “que se va”. El Servicio del Patrimonio Artístico de la D. G. BB. AA. había publicado en esos años el cuaderno de *Museos Locales de Artes y Costumbres Populares* impulsando una política orientada, no solamente hacia una puesta en valor de las expresiones más enraizadas del desarrollo cultural del pueblo español, sino también hacia una urgente tarea de recuperación y conservación. Por ello creemos que la actuación meritoria de Chamoso en el campo etnológico no viene marcada sólo por el conocimiento de nuevas formulaciones dentro de la museología en el contexto europeo<sup>544</sup>, sino también por una política cultural del gobierno que buscaba resaltar los valores de la España tradicional y rural en plena crisis de subsistencia.

En el planteamiento de los museos etnográficos de O Cebreiro, Ribadavia y Combarro como museos de la montaña, del valle y de la costa de Galicia, observamos un cierto reduccionismo y simplificación a tipologías que no tenían por qué coincidir con las formas de vida de esos mismos paisajes rurales en otras zonas del país. Sin embargo, sí es justamente resaltable la labor de investigación previa que proponía Chamoso ante cada uno de sus proyectos, en los que la búsqueda de datos, documentación e información era una de las piezas básicas (como hizo con el no concluido Museo Regional del Traje).

El problema con el que se encontró Chamoso Lamas para el desarrollo de sus ideas resultó de la incongruencia derivada de la propia administración, que mientras proponía un plan de desarrollo basado en museos locales, el apoyo real y financiero no se ajustaba a dicha propuesta. Este fue el impedimento básico a la hora de llevar adelante

---

conjunto de edificios, algunos acondicionados como museo histórico y en otros reconstrucciones de interiores originales. Eso fue lo que buscó Chamoso, por ejemplo, en la creación del museo etnológico de O Cebreiro. INIESTA I GONZÁLEZ, M. *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologia*, Col·lecció d'assaig ARGENT VIU, 1994, pp. 68-69 y 77-80.

<sup>543</sup> “En las pallozas del Cebrero será instalado el Museo Etnológico de la Montaña”, en *El Ideal Gallego*, 4 de febrero de 1868.

<sup>544</sup> TRICORNOT, Marie-Chantal de. “El museo de arte y tradiciones populares” en la obra de Georges Henri Rivière *La museología. Curso de museología, textos y testimonios*, Ed. Akal, Madrid, 1993, pp. 357-358. Los puntales básicos en los que se asentaba la museografía de Rivière eran: la selección de objetos, la documentación detallada de cada uno y la primacía del discurso científico sobre el efecto decorativo

los museos planeados por Chamoso. Esta contradicción quedaba reflejada en una carta del propio Chamoso en la que decía "... *lo del Museo local siempre es interesante, pero va contra ley y criterio de la Dirección General de Bellas Artes, restar piezas de interés a los Museos Provinciales. Si cada villa quiere tener un Museo habrá que cerrar los provinciales y mal se puede subvencionar tanto mini-Museo. Pero lo que es interesante también es recoger aquellas piezas u obras que están amenazadas de destrucción o desaparición*"<sup>545</sup>.

Dentro del medio natural, el placer que sentía Chamoso por los paisajes y parajes gallegos lo dejó claramente reflejado en su pasión por la fotografía y la importante colección de ellas que retratan los rincones por los que viajó. Junto con estos documentos gráficos, podemos encontrar manuscritos, inéditos algunos, que reflejan su gusto por la naturaleza como "Memoria sobre la defensa del paisaje en la provincia de Orense" (1962), "Propuesta de una reglamentación para la defensa y conservación de los parajes pintorescos y paisajes de la provincia de Orense" (1963), "Avances para una ordenación de la salvaguarda de la belleza y del carácter de los paisajes y parajes de la provincia de Orense" o "El paraje de Pena Corneira. Sus valores históricos y paisajísticos".

? Recuperación de entornos monumentales: Al final de su vida Chamoso Lamas se preguntaba "*¿cómo puede reaccionar el conservador ante los condicionantes estéticos, históricos o ambientales que le presenta el Monumento?*"<sup>546</sup> En su respuesta aludía a Thierry y a Proust y en su conclusión evaluaba el monumento como el legítimo documento de investigación que debía ser conservado. Esos monumentos eran legados del pasado que teníamos obligación de conservar y respetar. El trabajo de Chamoso en los últimos años se centró en la convivencia pacífica entre la ciudad moderna y los viejos núcleos históricos. Para él, la ciudad era un ente vivo que debía crecer sin destruir los valores históricos y artísticos de la misma, lo cual "... *constituye uno de los problemas socioculturales más importante, grave y difícil de nuestro tiempo*"<sup>547</sup>. Y esto lo decía en un momento de gran especulación urbanística de las ciudades gallegas. Los ensanches se renovaban y los altos edificios comenzaban a poblar los perfiles urbanos, hecho que se será contrarrestado con el gran número de declaraciones de Conjuntos Urbanos Histórico Artístico como única arma de actuación. Ello hizo que la preocupación de Chamoso tuviera su recompensa en las declaraciones de ciudades como Baiona, Monforte,

<sup>545</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72510; carta enviada por Chamoso Lamas a don Joaquín Gurriarán Salgado el 5 de febrero de 1972.

<sup>546</sup> CHAMOSO LAMAS, M. "El patrimonio artístico y su conservación", Op. Cit., p. 65.

<sup>547</sup> CHAMOSO LAMAS, M. "La conservación de los centros históricos. Equilibrio entre la ciudad antigua y moderna", en *Abrente*, publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 13-14, 1981/3, A Coruña, p. 16.

Pontevedra, Ribadavia, A Coruña<sup>548</sup>, Betanzos, Noia, Mondoñedo, Cambados o Caldas de Reis en los años 70, siguiendo el camino iniciado en 1940 con la ciudad de Santiago de Compostela. Su lucha se centró en la Declaración como elemento de protección y en la dotación económica para la restauración monumental de los conjuntos gallegos.

Desde la creación del Servicio de Defensa del Patrimonio en 1938, la atención a la conservación se había dirigido fundamentalmente a bienes inmuebles, por lo menos hasta 1961 en que nació el Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología. Una vez creado, una de las propuestas planteadas fue la formación de un equipo de restauración en Galicia designando como Jefe a don Alfonso Sanmartín Abelleira bajo la inspección de Chamoso. Un punto importante dentro de este espíritu conservador lo encontramos en los trabajos de investigación y desarrollo de nuevos sistemas de conservación y restauración monumental que el equipo de Chamoso realizó (como el tratamiento a la cera caliente) para frenar los efectos, en este caso no políticos, de la degradación a partir de factores como el clima, la contaminación y los ataques biológicos.

Tal y como explicaba “... *de todo ese Patrimonio es la defensa de nuestras ciudades antiguas, de los Conjuntos Urbanos Histórico Artísticos, de sus Monumentos, de su ambiente y su carácter, lo más complejo y difícil que, como grave problema tienen planteado todos los países...*”<sup>549</sup>. Para Chamoso los “peligros” que amenazaban las ciudades históricas se centraban en la transformación de la arquitectura actual movida por intereses económicos y sociales y la escasa sensibilidad hacia el pasado. El objetivo de la ciudad moderna era, según su criterio, buscar una convivencia entre las nuevas creaciones y las anteriores manifestaciones estéticas.

Probablemente el caso más conocido en el que empleó más esfuerzos fue en el cese de la construcción de una torre de más de diez plantas en el entorno del casco antiguo de Santiago (esquina C/ Hórreo con C/ Pitelos)<sup>550</sup>. El problema suscitado por el edificio consistía en lo exagerado de su volumen que no respondía a ninguna ordenanza de edificación vigente en la ciudad ni en el Plan General de Ordenación. El informe debería haber pasado por la D. G. BB AA. para que el ayuntamiento concediera excepcionalmente la aprobación, pero ante esta irregularidad Chamoso decide la ofensiva en términos de obra ilegal. El problema planteado en noviembre de 1963 hizo que asociaciones, vecinos y estudiantes defendieran la postura de Chamoso frente a la

<sup>548</sup> CHAMOSO LAMAS, M. “Sobre la delimitación del conjunto urbano histórico artístico, que constituye la Ciudad Vieja de La Coruña”, en *La Coruña, paraíso del turismo*, verano de 1970, s/p.

<sup>549</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas, caja 72527; copia mecanografiada de un artículo para prensa “El Patrimonio artístico y su política de principios” escrito durante su etapa como Subdirector General del Patrimonio Artístico (1977-8).

<sup>550</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72515 correspondencia de Chamoso con Gratiniano Nieto (Director General de Bellas Artes), Remuñan Ferro (concejal del ayuntamiento de Santiago) y José Ortiz en relación con las gestiones realizadas para la paralización de las obras.

---

constructora y el ayuntamiento, que incluso se atribuía competencias. La desesperación de Chamoso se desvela en sus relaciones epistolares con don Gratiano Nieto “...o rascacielos o ciudades monumentales”. La solución llegó de la mano de la legislación a la que se recurrió como única salida posible. Así, ante el Tribunal Supremo se presentó como alegación el Art. 6 del D. de Declaración de Monumentos Provinciales y Locales de 22 de julio de 1958, que impedía realizar obras que alterasen el paisaje o entorno de un monumento sin la aprobación de la Dirección General<sup>551</sup>.

? Conservación y restauración: Desde el principio Chamoso concibió la labor conservadora como una acción triple centrada en la prevención, restauración y consolidación. Así, durante sus primeros años de actuación, su labor se focalizó en la consolidación y mantenimiento de una gran cantidad de edificios en peligro de desaparecer, a pesar de que conocía también el lamentable estado de muchos bienes muebles a los que no podía llegar. Hasta los años 60 la atención se centró primordialmente en la restauración de bienes inmuebles. A la gran cantidad de edificios en mal estado repartidos por la geografía gallega y a los condicionantes físicos y climáticos (humedad, salinidad, agentes biológicos, etc.) que debían soportar, se vendría a unir un nuevo problema derivado de la contaminación. Chamoso comenzó a detectar a finales de los 50 la aceleración de procesos de deterioro en edificios, a causa de los agentes contaminantes derivados de la combustión de carburantes, hecho más evidente en las ciudades más altamente industrializadas y con más tráfico rodado.

La atención a la restauración monumental pasó de un período centrado en la consolidación de estructuras y la renovación de cubiertas principalmente, a una época en la que la protección a la decoración escultórica exterior empezó a atraer la atención de los responsables ante la descomposición de la que era objeto. Detectada esta patología en el Pórtico de las Platerías de la Catedral de Santiago en 1955, la preocupación por la búsqueda de una solución llevó a Chamoso a la consulta de los expertos más destacados como el Dr. Coremans (Director del Patrimonio Real de Bélgica y del Laboratorio de la UNESCO para el estudio de las alteraciones de la piedra) en el *Symposium* celebrado en Madrid en 1959 sobre la restauración monumental<sup>552</sup>.

La solución no parecía estar cerca ya que los ensayos e investigaciones de ciertos tratamientos impermeabilizantes desarrollados fuera de España todavía no habían dado

---

<sup>551</sup> CHAMOSO LAMAS, M. “El patrimonio artístico y su conservación”, Op. Cit., p.65

<sup>552</sup> “El Pórtico de las Platerías de la basílica compostelana, amenazado de destrucción”, en *Faro de Vigo*, jueves 18 de agosto de 1960 y “D. Manuel Chamoso Lamas, comisario del Patrimonio Artístico Nacional, y las restauraciones”, en *Faro de Vigo*, 8 de febrero de 1969. Apéndice documental 9.



resultados satisfactorios<sup>553</sup>. El trabajo en los meses siguientes se centró en la propuesta del escultor Sr. Alfonso Sanmartín sobre el uso de la cera virgen de abeja como impermeabilizante gracias a sus propiedades bactericidas pero inocuas para el material pétreo<sup>554</sup>. Ante los aparentes resultados satisfactorios de las primeras pruebas, y a pesar de los inconvenientes de dar un aspecto brillante y de coloración dorada, se decidió la aplicación de dicho tratamiento en otras fachadas afectadas por el mismo problema, para lo cual el Instituto Central de Restauración libró una generosa subvención<sup>555</sup>.

A raíz de estos trabajos se creó en Santiago un equipo de trabajo bajo la dirección del Sr. Sanmartín y la inspección de Chamoso Lamas para continuar en el campo de la restauración monumental. El éxito de los primeros resultados recorrió la geografía española hasta el punto de ser solicitada la asesoría de Chamoso para la aplicación del tratamiento<sup>556</sup> de la cera virgen en lugares como Cádiz, según se desprende de la contestación remitida por Chamoso al Arcipreste-Presidente del Cabildo de dicha Catedral el 3 de mayo de 1964. Gracias a los avances producidos con el tratamiento de cera virgen, el Comisario de la primera zona solicitó, varios años después, al Director General de Bellas Artes la creación de una Filial en Galicia del Instituto Central de Restauración para otorgarle mayor oficialidad al trabajo desarrollado hasta entonces<sup>557</sup>.

El otro gran campo de actuación fue el de la restauración artística, que no presentaba menos problemas que los vistos hasta ahora. La cantidad de patrimonio mueble desperdigado por iglesias y pueblos bajo unas condiciones de conservación inexistentes exigía una capacidad de intervención casi imposible. Los problemas más graves volvían a ser los de siempre: la gran cantidad de obra en mal estado, las pésimas condiciones en las que se conservaban (humedad, poca ventilación...de las iglesias) y la desintegración de policromías y dorados como consecuencia de todo ello. La capacidad limitada de maniobra de la comisaría de zona produjo intervenciones en varias obras, básicamente con carácter de urgencia centradas en la desinfección y consolidación. El

<sup>553</sup> CHAMOSO LAMAS, M. *Informe sobre la destrucción que, a causa de las enfermedades de las piedras, padecía el pórtico de las Platerías de la Catedral de Santiago y su consolidación y defensa mediante el tratamiento de cera*, Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1962. (Archivo del Departamento de Edafología de la Universidad de Santiago de Compostela).

<sup>554</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72803; texto mecanografiado de don Alfonso Sanmartín Abelleira sobre "Tratamiento a la cera contra la descomposición de la piedra".

<sup>555</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72499; Oficio de Chamoso Lamas al Director General de Bellas Artes fecha 29 de agosto de 1962 en la que se detalla un presupuesto para la aplicación del tratamiento en los Pórticos de Platerías y de la Gloria de la Catedral de Santiago, en los Pórticos norte y sur de la Catedral de Ourense, y en el Pórtico Sur de la colegiata de A Coruña por un valor total de 37.130,4 pesetas. En los años siguientes además de estas intervenciones, se aplicaría el tratamiento de cera virgen en la portada Sur de la iglesia de Santiago de A Coruña, la portada del Colegio de Fonseca de Santiago (1964), las Puertas del Parrete y de San Miguel de A Coruña (1963) y el pórtico de la Catedral de Tui (1968) y fachada de Santa María de Pontevedra.

<sup>556</sup> CHAMOSO LAMAS, M. "La alteración de los materiales y su tratamiento por el procedimiento de la cera", en *Ourense no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Ourense, 1997, s/p.

<sup>557</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72510; Oficio de M. Chamoso al Director General de Bellas Artes fecha 16 de octubre de 1972.

deseo de llegar al mayor número de obras posibles impulsó a Chamoso a seguir insistiendo ante los organismos oficiales para la concesión de ayudas que “...resolverá los problemas que plantea principalmente la defensa y conservación de nuestro arte mueble, pues constantemente recibo escritos de Prelados gallegos consultándome si pueden autorizar o no el desmontaje y venta de retablos, y, como en varios casos se trata de conjuntos artísticos de gran valor y no debe autorizarse, los Párrocos alegan que se les caen o que se deshacen por la acción de la carcoma, la humedad, desprendimiento de oro o policromías, etc...”<sup>558</sup>. El descubrimiento en varias iglesias de una importante serie de pinturas murales escondidas bajo revocos de cales abrió un nuevo frente de restauración de un patrimonio medieval y renacentista que hasta entonces se había considerado inexistente<sup>559</sup>.

? Exposiciones: Otra de las facetas de Manuel Chamoso a la que haremos mención fue su actuación como comisario de exposiciones. Siendo una de sus prioridades la difusión del patrimonio, resultaba fundamental la organización de muestras temporales que lo acercaran al público. Su primera gran exposición tuvo lugar en el verano de 1954 con la celebración de una gran muestra de Arte Sacro Antiguo en las dependencias del Palacio Gelmírez (cuya restauración había comenzado hacía años y continuaba por entonces) que venía a romper con el parón expositivo que durante esos años vivía la ciudad compostelana. El esfuerzo personal de Chamoso por sacar adelante la exposición tuvo que luchar con las reticencias del Cabildo y la falta de apoyos, lo que le llevó a implicarse en todos y cada uno de los pasos de organización. De la muestra nos dice “... Procuré que la instalación no entorpeciera ni distrajera los valores arquitectónicos de los salones y esto está conseguido, pero la falta de esculturas de calidad en la abundancia precisa dificultan la posibilidad de lograr solución definitiva satisfactoria (...) pues tuve que hacerlo todo solo...”<sup>560</sup>.

Algunos años antes había comenzado Chamoso su proyecto de creación de un museo compostelano, en principio de arte jacobeo, que acabaría por convertirse en el Museo Nacional das Peregrinacions. Desde el año 1951 se dedicó a la formación del mismo con la adecuación del edificio, también conocida como Casa Gótica en la que se había decidido su ubicación. Probablemente la formación de este museo fuera una de las apuestas más deseadas por Chamoso, y también una de las más complicadas. En 1965, con motivo de la celebración del Año Santo, se abrieron las puertas de lo que debía

<sup>558</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas, caja 72510; Oficio de Chamoso Lamas a don Ramón Falcón Rodríguez, Subdirector General de Bellas Artes el 1 de febrero de 1971.

<sup>559</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72803; original mecanografiado de una publicación titulado “La restauración monumental y artística en Galicia” a cargo de don Manuel Chamoso.

<sup>560</sup> A. M. P.; Correspondencia entre Chamoso y Sánchez Cantón entre 1942-1968; Carta de Chamoso a Sánchez Cantón firmada en Carballiño el 7 de julio de 1954.

convertirse en la Exposición Inaugural del Museo y que acabó por ser una exposición temporal al final de la cual, las puertas del museo se volvieron a cerrar. En este caso, la exposición hacía un recorrido por las representaciones jacobeanas del arte gallego y de aquellos objetos en relación con el camino, en su mayor parte procedentes de santuarios e iglesias, lo cual obligó a la devolución de las obras una vez concluida la exposición. Se puede decir que el museo no contaba con una colección propia suficiente para abrir sus puertas y ello convirtió la muestra inaugural en una exposición temporal. Para Xosé Carlos Sierra, se había perdido la oportunidad de abrir un museo único ya que, según él “... hubiera sido posible en aquellos momentos disponer mediante régimen de depósito de buena parte de los fondos para tal exposición cedidos. Las relaciones entre la Iglesia y el Poder Civil no atravesaban en aquella época por los peores momentos y la Administración del Estado habilitaba partidas presupuestarias para la conservación y restauración del Patrimonio Eclesiástico; ello justamente con la simbiosis entre Iglesia y Estado, evidente en aquellos años, creaba condiciones muy favorables para que la llamada Exposición Inaugural del Museo de las Peregrinaciones hubiese dotado a éste de fondos de gran dignidad e importancia”<sup>561</sup>.

Apenas unos 5 años antes, Chamoso había actuado como comisario de otro proyecto expositivo de primer orden, la Exposición *El Arte Románico* promovida desde el Consejo de Europa. Compartiendo sede con Barcelona, en 1961 se organizó una de las exposiciones más importantes de esos años. Para ello, Chamoso procedió a vaciar el Museo Catedralicio de Santiago de Compostela y a ubicar la muestra en su interior. Una vez finalizada, Chamoso planteó la necesidad distribución de los espacios del Museo de la catedral para la reorganización de sus ricas colecciones, hasta entonces presentadas con evidentes deficiencias.

Otras exposiciones en las que actuó como maestro de ceremonias fueron las celebradas en San Salvador de Lourenzá y Santiago de Compostela en los años 1969 y 1975-6 respectivamente. La primera conmemoraba el milenario de la fundación del monasterio, con una exposición de arte procedente de diferentes lugares de Galicia, y la segunda celebraba el noveno centenario de la fundación de la catedral compostelana con una muestra de carácter más documental.

? Creación y dirección de museos: Manuel Chamoso entendió desde el principio el museo como un centro clave en la conservación de los restos del pasado y en la difusión al público de los mismos. Probablemente, sus inicios fuera de las tierras gallegas, a pesar de no ser España uno de los países más destacados en el tema museológico hacia los

---

<sup>561</sup> A. M. N. P.; carpeta: informes, planes, avances; Informe sobre el montaje de la planta baja (4 salas) del Museo, octubre de 1987.

años 40, le llevó a conocer museos de todo tipo que, una vez en Galicia, impulsaron sus deseos de establecer una estructura museal hasta entonces débil (en el momento de su llegada los museos gallegos a penas pasaban de la media docena). El análisis de su implicación en la formación de museos gallegos lo dividiremos en dos bloques que nos permitan tratar ahora su actividad en museos públicos creados desde las administraciones, y en un apartado más detallado (por lo que de relación tiene con el tema central de este estudio) los museos de carácter eclesiástico.

Después de haberse iniciado museológicamente en los trabajos de formación del Museo de la ex-catedral de Roda de Isábena y en los Museos de las Catedrales de Santiago de Compostela y Ourense, pronto se puso a la cabeza de una de sus aspiraciones más deseadas y más problemáticas, el Museo das Peregrinacions<sup>562</sup> (a donde trasladó las oficinas de la Comisaría de Zona).

Desde su creación en 1951 hasta su cese como director del mismo, Chamoso había tenido que abrir el museo (se había inaugurado en 1965) y volverlo a cerrar por la falta de medios para el acondicionamiento sucesivo de las salas y para la formación de un equipo humano (entonces formado exclusivamente por él y un guarda). Por si todo ello fuera poco, a principios de los 70 la “competencia” que suponía la creación del Museo Municipal de Santiago en el ex-convento de Santo Domingo acabó de complicar la situación, tras la sutil insinuación del Director General de Bellas Artes de centralizar el Museo das Peregrinacions y la Escuela de Artes y Oficios en dicho edificio<sup>563</sup>, cosa que finalmente no ocurrió.

Durante los años 50 y 60 un nuevo proyecto de patrimonio eclesial se convirtió en el objetivo de sus trabajos; en este caso, la formación de un Museo en el Convento de Clarisas de Monforte de Lemos, con la importante colección que albergaban sus muros. A éste se añadió también el Museo Parroquial de Vilanova de Lourenzá.

A partir de entonces, la unidireccionalidad de estos planes se vio acompañada por el despertar de las corrientes museológicas europeas a través de la llamada “nueva museología”. Tal y como se ha comentado anteriormente, Chamoso, siguiendo el II Plan de Desarrollo de Museos<sup>564</sup> de la Asesoría Nacional de Museos del que él era miembro,

---

<sup>562</sup> FREIRE NAVAL, A. B. “Fondos de Chamoso Lamas no Museo das Peregrinacions”, en *Santiago e os camiños de Santiago, obra e fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Xacobeo 99, Xunta de Galicia, 1999, pp. 87-89

<sup>563</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72508, Oficio del Director General de Bellas Artes a don Francisco Luis López Carballo, Alcalde de Santiago de Compostela, fecha 9 de marzo de 1971.

<sup>564</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 25, caja 1286. II Plan de Desarrollo de Museos, 1967. En este informe, además de un análisis de la situación de los museos españoles, se proponía para el siguiente cuatrienio, la construcción de 15 nuevos Museos de Artes y Costumbres Populares, con un presupuesto total de 300 millones de pesetas (a 20 millones por museo) y 75 millones más para su instalación. Entre los objetivos del informe se encuentra la necesidad de “*crear quince Museos de Arte y Costumbres Populares, para recoger en ellos el ingente material etnológico que existe en España, el cual está en riesgo de perderse si en un corto plazo no se recoge. De este tipo de Museos, que tanta aceptación de público tienen, debería existir al menos uno en cada provincia, pero en la imposibilidad de atender a esta necesidad de un modo total, se propone la*

se dedicó a la elaboración de un esquema de creación de museos locales de artes y costumbres populares en Galicia, que se resumiría en los proyectos del Museo Etnográfico de O Cebreiro, el Museo del Ribeiro en Ribadavia, el Museo del Mar de Combarro y el Museo del Traje Regional en Betanzos.

Dentro de esta corriente localista, podemos incluir los trabajos que realizó para la creación de museos de carácter monográfico como el “Museo estudiantil de la Casa de la Troya” en Compostela, para el que participó en su compra mediante la creación de una suscripción popular entre 1965-7; el Museo “Emilia Pardo Bazán” a principios de los 70; la propuesta de formación, hacia 1976, del “Museo Valle-Inclán” en la casa que el escritor había ocupado en Madrid; los trabajos de recuperación de la casa de Rosalía de Castro en Padrón para la creación del “Museo Romántico” apoyándose en el International Council of Monuments and Sites (ICOMOS) para su valoración como sitio de interés para la cultura gallega; o su deseo de crear un Museo de la “Costa de la Muerte” en la población de Laxe hacia 1976.

Paralelamente, sus trabajos en el campo de la arqueología provocaron el interés por los museos de naturaleza arqueológica e histórica, como el Museo del Castillo de San Antón de A Coruña, su apoyo al Centro de Recreo y Expansión de Cacabelos en León para la formación de un museo histórico-arqueológico, o su preocupación por el Museo del Castro de Viladonga en Lugo. Éste último había nacido a partir de la riqueza proporcionada por el propio yacimiento en los años 70, y en la línea de formación de museos de sitio del que fue, probablemente, el primero en Galicia en situarse a pie de yacimiento y dedicarse exclusivamente al él.

En lo que al Museo Histórico-Arqueológico de A Coruña se refiere, su participación fue decisiva desde el principio. Aunque inaugurado en 1968, Chamoso ya había mostrado en 1960 su interés por la transformación del antiguo castillo de San Antón en un Museo Arqueológico para la ciudad, hecho que reflejó en un informe redactado conjuntamente con la Comisión Provincial de Monumentos y enviado al alcalde<sup>565</sup>. Tras varios enfrentamientos con el Ayuntamiento y la concluyente cesión del castillo por parte del Ministerio del Ejército en 1962, el edificio fue dedicado a museo por D. de 24 de septiembre de 1964, con el beneplácito del entonces Director General de Bellas Arte y gran amigo de Chamoso, don Gratiano Nieto. Tras una inversión de siete millones de pesetas en la restauración proyectada por el arquitecto Sr. Pons Sorolla, el museo se inauguró en octubre de 1968 bajo la dirección de don José María Luengo Martínez, a

---

*creación de momento de quince Museos de Artes y Costumbres populares, en las regiones siguientes: Asturias, Galicia, Reino de León, Castilla la Vieja, Castilla la Nueva, Vascongadas, Aragón, Cataluña, Reino de Valencia, Extremadura, Andalucía Alta, Andalucía Baja, Murcia, Baleares y Canarias”.*

<sup>565</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72798; expediente Museo Arqueológico; copia del Informe del presidente de la Comisión Provincial de Monumentos al alcalde de A Coruña fecha 15 de noviembre de 1960.

propuesta del propio Chamoso, quien conseguirá la plaza de conservador dos años después. El planteamiento inicial de dedicar la planta baja a museo arqueológico y la superior a museo histórico de la ciudad, trajo importantes problemas a la hora de la disposición de las obras, a los que se añadían los problemas derivados de la conservación ya que se había elegido un lugar con fuertes problemas de humedad y temperatura. Todo ello fue agravándose con el progresivo abandono del cuidado del Museo en los años 70<sup>566</sup> y los problemas derivados del enfrentamiento con el nuevo director del museo, don Luis Monteagudo.

Paralelamente a su trabajo en el Castillo de San Antón, Chamoso intervino en otro proyecto museológico de la ciudad herculina: El Museo de Bellas Artes, que había nacido gracias al apoyo de don Fernando Sotomayor y don José Seijo Rubio, su primer director, a mediados de los años 40 en el edificio del Consulado del Mar. Sin embargo, los problemas de espacio se habían hecho tan evidentes en los años 60, que Chamoso (como miembro del Patronato del mismo) inició una cruzada centrada en tres actuaciones básicas: el traslado de la biblioteca del Consulado con la que todavía compartía local, la cesión de las obras de arqueología al Museo del Castillo de San Antón y la ampliación del Museo hacia los terrenos de las monjas capuchinas. Entre 1966 y 1968 llevó a cabo la remodelación y reorganización del museo que, según sus propias palabras, no conseguía que pasara de *"...un almacén ordenado, lo cual es una pena pues aun después de haber desalojado todos los pedruscos más o menos artísticos que en él se alojaban y que envié al Museo del castillo de S. Antón, y después de haber instalado en algunas de sus amplias salas notables obras pictóricas, dignas y hasta apetecibles ya para el Museo del Prado, no pude evitar que por falta de espacio presente el aspecto tan poco actual y antimuseístico casi, de un almacén de obras de arte..."*<sup>567</sup>. Ante este grave problema, su preocupación en los meses siguientes fue el de la posible ampliación del Museo hacia la huerta y dependencias colindantes de las monjas capuchinas, para lo que presentó dos propuestas de actuación ante la Dirección General del Instituto Nacional de la Vivienda<sup>568</sup>.

## LOS MUSEOS DE LA IGLESIA Y SU PREOCUPACIÓN POR EL PATRIMONIO ECLESIAÍSTICO

<sup>566</sup> "En el Museo Arqueológico de La Coruña se mezclan valiosas piezas egipcias con telares rústicos e incluso ratoneras de madera", en *La Voz de Galicia*, sábado 7 de junio de 1975, p. 9.

<sup>567</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72509; oficio de Chamoso Lamas a don Enrique Salgado Torres (Director General de la Vivienda) fecha 12 de marzo de 1969.

<sup>568</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72513; copia del oficio enviado por Chamoso al Director General del Instituto Nacional de la Vivienda fecha 20 de septiembre de 1969. El primer supuesto supondría la remodelación urbanística del entorno del museo y la ocupación de la huerta del convento con la construcción de un edificio; el segundo tenía previsto la ocupación total del convento.

La relación de Chamoso Lamas con los bienes artísticos de la Iglesia comenzó muy pronto y nunca desapareció en los cuarenta años de dedicación al patrimonio. Tal y como consideró en sus últimos años, la creación de museos eclesiolásticos se había convertido para él casi en una "manía". Independientemente de todos los museos que había promocionado y de los que hemos dado noticia, *"han sido los más preferidos y numerosos los de Arte Sacro que hemos creado, reorganizado o ampliado e instalado..."*<sup>569</sup>. Evidentemente sentía un placer y sensibilidad especial cuando estaba en contacto con obras eclesiolásticas y eso lo demostró a la hora de apoyar la formación de nuevos museos. Sus relaciones con los diferentes estamentos de la Iglesia fueron, en general, bastante cordiales<sup>570</sup> aunque también es verdad que gustaba más de relacionarse con los párrocos que con miembros de más alta jerarquía con la que también tuvo sus enfrentamientos.

Su papel de intermediario entre la sociedad laica y la clase religiosa le obligó a ser un buen diplomático a la hora de conseguir concesiones por ambos lados. A la administración, de la que él formaba parte, solicitaba constantemente dinero, y a los sacerdotes confianza, cierta libertad y respeto hacia aquellas obras que algunos estaban dispuestos a vender al mejor postor. Chamoso se encontró a lo largo de su carrera con varios casos de ventas protagonizadas por sacerdotes, como la que realizó el cura de la parroquia de de Lampay (Archidiócesis de Santiago de Compostela) de una cruz parroquial, el 28 de julio de 1962 por un valor de 7.000 pesetas a un anticuario orensano que éste vendió a un ciudadano alemán pasando por alto las leyes de exportación y el derecho de opción del Estado en virtud del Concordato de 1953<sup>571</sup>. Otro caso importante al que se enfrentó Chamoso fue el intento de venta del retablo del monasterio de Montederramo, obra de Mateo de Prado, a un anticuario en 1963 por parte del obispo orensano<sup>572</sup>. Los años 60 y 70 fueron especialmente peligrosos si a conservación de patrimonio nos referimos puesto que la falta de un control exhaustivo y la facilidad para

<sup>569</sup> CHAMOSO LAMAS, M. "El posible museo de Arte Sacro de La Coruña", en *La Coruña, paraíso del turismo*, La Coruña, 1982, s/p.

<sup>570</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72500; Copia de la carta de Chamoso al párroco de Iria Flavia el 22 de enero de 1967 "... si he venido montando Museos Locales, parroquiales, catedralicios, etc. por las 26 provincias españolas de las tres zonas en las cuales desempeñé mi cargo de Comisario del Patrimonio Artístico durante 30 años, fue a base de sacrificar mi tiempo, de costarme el dinero, según sabe hasta el Sr. Ministro de la Gobernación (...) Catorce Museos he creado y montado personalmente en el país, hoy abiertos y mantenidos en condiciones a pesar de la falta de ayuda económica que hasta ahora han padecido. Carta que conservo de Cardenales, Arzobispos, Obispos y Sacerdotes, demuestran cuanto he venido haciendo por la Iglesia en España".

<sup>571</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas, caja 72501; Oficio de Chamoso Lamas al Cardenal Arzobispo de Santiago de Compostela fecha 23 de julio de 1963 solicitando la confirmación de la ilegalidad de la venta para poder instruir la acción penal pertinente contra el anticuario y el comprador.

<sup>572</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas, caja 72499; Copia de un oficio de Chamoso Lamas a don Gratiniano Nieto, Director General de Bellas Artes, fecha 5 de julio de 1963.

sacar del país obras de arte, lo convirtieron en un paraíso para los compradores y ladrones de arte que encontraron en muchos párrocos los cómplices perfectos<sup>573</sup>.

A continuación haremos un repaso por aquellos museos religiosos en los que participó, bien contribuyendo a su mejora, bien creándolos a partir de los objetos conservados en sacristías o ermitas a los que hasta el momento no se les había prestado atención.

Como Comisario de la tercera zona formó el primero de una larga lista de museos eclesiásticos, el **Museo de la ex-catedral de Roda de Isábena** (Huesca, Diócesis de Lleida)<sup>574</sup>. Durante los ataques de la Guerra Civil a la zona, el tesoro de la entonces colegiata había sido enviado por don Rogelio Martínez (Gobernador General de Aragón nombrado por la República) al Hospital de Santa María de Lleida después de haberlo mantenido escondido en la ermita de Bustsenit<sup>575</sup> donde lo encontró don Luis Monreal. Una vez acabada la contienda, el tesoro es devuelto a la ex-catedral poniéndose en marcha el proyecto de creación de un museo donde poder conservarlo con mayores garantías. Aunque en principio era lógica la conservación del tesoro en el lugar del cual procedía, las presiones oficiales para su depósito en otra localidad fueron importantes<sup>576</sup>. Chamoso había sido nombrado comisario en un momento muy importante de reconstrucción del patrimonio deteriorado y de recuperación del patrimonio exiliado, y su primera actuación dentro de la museología religiosa fue la creación de este museo a cargo de la Comisaría de Defensa del Patrimonio. Para ello, contó con un proyecto arquitectónico firmado por don Arístides Fernández Vallespín en 1941, en el que se proponía la rehabilitación de una sala en la crujía posterior del claustro que entonces se encontraba en ruinas<sup>577</sup>. A penas un año después (entre febrero y mayo de 1942) se hacían efectivas las obras y Chamoso se ocupaba de la distribución y el montaje de las piezas en vitrinas construidas con madera procedente de O Carballiño<sup>578</sup>.

La relación de Chamoso con este museo nunca se olvidó, hasta tal punto que, más de 25 años después, Chamoso seguía pensando en su ampliación a partir del depósito de

---

<sup>573</sup> Apéndice documental 10.

<sup>574</sup> BUESA CONDE, D. J. "Los museos de la Iglesia en Aragón", e *Artigrama* (Revista del departamento de Historia del Arte) Zaragoza, nº 8-9, 1991-2, pp.79-80 (breve resumen de la historia del museo desde su creación hasta la actualidad).

<sup>575</sup> MONREAL Y TEJADA, L. Op. Cit., p. 64. CHAMOSO LAMAS, M. Noticia de los trabajos realizados..., Op. Cit., p. 46.

<sup>576</sup> Chamoso habla de las presiones e influencias que pretendían situar el tesoro en otra localidad sin que nos descubra el nombre de ésta. Suponemos se trate de Lleida (cabecera de la diócesis a la que pertenecía Roda) que en la segunda mitad del siglo XIX ya se había "encargado de la custodia" de este mismo tesoro y lo volvería a hacer en los años 60 del siglo XX en una constante lucha por el cuidado de tan precioso tesoro.

<sup>577</sup> A. G. A., Fondo Educación, IDD 31, caja 6019. Proyecto para la instalación del Tesoro de la Catedral de Roda de Isábena, Huesca (8 mayo de 1941).

<sup>578</sup> A. G. A., Fondo Educación, IDD 31, caja 4240. RODRIGUEZ MANEIRO, M. "Semblanza de Manuel Chamoso Lamas", en *Abrente*, Publicación de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 25, 1993, p. 148-149.



obras procedentes de otros centros<sup>579</sup> para lo que su posición dentro de la Asesoría Nacional de Museos podía ser una baza a su favor. Una demostración de esa estrecha relación fue la colocación de una placa a la entrada del Museo con la inscripción “Museo Chamoso Lamas”<sup>580</sup>.

Trasladado a Galicia en el año 1945, instaló las dependencias de la Comisaría de Zona en las estancias contiguas del **Museo Catedralicio de Santiago de Compostela**, instalado en 1930 en las salas bajas del claustro gracias a los trabajos de don José Filgueira Valverde y don José Carro García, y los impulsos de don Robustiano Sández Otero<sup>581</sup>. En aquella primera instalación, el Museo ocupaba las salas de la crujía occidental del claustro que incluían la Antesala Capitular, la Sala Capitular y cinco salas más de tapices, mientras las dos plantas inferiores acogían el “Museo de Piedra y Mobiliario”. Esto fue con lo que se encontró Chamoso cuando llegó a Santiago y que rápidamente varió de faz en virtud de las excavaciones desarrolladas en la catedral, que aportaron una gran cantidad de material al Museo entre 1945 y los años 60 en que se excavó el claustro<sup>582</sup>.

El proyecto de instalación de un **Museo en la Catedral orensana** comenzó su andadura a mediados de los años 40 con la reunión mantenida entre el Obispado y los representantes del Servicio de Defensa del P. A. N.<sup>583</sup> (don Manuel Chamoso Lamas y don Luis Menéndez Pidal). Previamente, en 1942, se había redactado un primer proyecto de restauración de la catedral que incluía la habilitación de la entonces Antesala Capitular para sede del nuevo museo<sup>584</sup>. A este primer proyecto le siguieron nuevas redacciones en los años siguientes, con cargo a los presupuestos de la D. G. BB. AA. Gracias a las

<sup>579</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72509; Carta de Chamoso Lamas a don Ramón Puyol (Alcalde de Roda de Isábena) el 19 de abril de 1969. “... cuando instalé el Museo devolviendo las piezas hace veintitantos años, y cuya recuperación le costó la vida a un teniente compañero mío, yo obtuve del Sr. Ministro de Educación, que entonces era el Sr. Ibáñez Martín, me permitiese llevar para enriquecer ese Museo piezas importantes de arte, de otros centros y que por Orden Ministerial y mediante acta que obra archivada en la Comisaría General de nuestro Servicio, deposité en ese Museo. No todas fueron instaladas y bien puede ocurrir que algún cuadro o marco sean de los depositados, en cuyo caso no tendré otro remedio que dar cuenta a la D. G. B. A., quien requerirá la acción del Ministro cerca de la Nunciatura para que se proceda a la restitución de los objetos. (...) Ya saben ustedes que en el proyecto del Sr. Pons Sorolla está el que logremos ampliar el Museo y para ello contábamos con todas las piezas que se conservaban recogidas, entre ellas columnas talladas, restos de retablos, que recuerdo perfectamente...”

<sup>580</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72524, carpeta 38/6. Copia de oficio de salida de Chamoso a don Antonio Lago Carballo (Director General del Patrimonio Artístico y Cultural) fecha 18 de agosto de 1976.

<sup>581</sup> REQUEJO ALONSO, A. B. “El museo de la Catedral de Santiago y el inicio de la actividad museística en la ciudad del Apóstol”, en *Ars Sacra*, nº 17, 2001, p. 115.

<sup>582</sup> Sobre los detalles de la formación y evolución de este museo, ver el capítulo correspondiente de este trabajo.

<sup>583</sup> CHAMOSO LAMAS, Manuel. “El Museo de la Catedral de Orense”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, tomo XVIII, fasc. IV, julio-diciembre 1956, pp. 250-284. LÓPEZ MORAIS, Anselmo y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> Rosa. *Viaje por los pequeños museos de Galicia*, Ed. Everest, León, 1989, pp. 235-243.

<sup>584</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 270, Proyecto de restauración de la Catedral de Orense, redactado por el Arquitecto Luis Menéndez Pidal en noviembre de 1942 “El claustro gótico será restaurado cuidadosamente, abriendo los arcos que hoy día aparecen tabicados, desenclando sus paramentos y bóvedas, restaurando también las pinturas góticas murales que se han descubierto bajo el actual enclado...”.

partidas presupuestarias libradas y la participación de Pons Sorolla y Menéndez Pidal, el Museo se convirtió en una realidad para Chamoso, que había contado también con el apoyo en la sombra de don Francisco Sánchez Cantón.

Alrededor de esos mismos años se embarcó Chamoso en otro de sus museos más queridos e importantes, el **Museo del Convento de Franciscanas Descalzas de Monforte de Lemos**. Tras la visita a su relicario en 1946 y la consulta con Sánchez Cantón para la reducción de la clausura que hiciera posible la apertura controlada y la visita al convento, las consignaciones económicas de la D. G. BB. AA. y diferentes Cajas de Ahorro, posibilitaron su apertura siguiendo el proyecto redactado por don Carlos Fernández Gago en 1973. Para Chamoso, la excelente colección de piezas que abarcaba escultura, orfebrería, vestimenta litúrgica, pintura y relicarios, tanto en cantidad como en calidad, convertía este Museo en el más importante después del de las Descalzas de Madrid.

En el caso del **Museo Parroquial de San Salvador de Vilanova de Lourenzá**, Chamoso actuó como colaborador de una idea que había surgido del propio párroco don César Chavarría Pacio. Este caso introducía novedades en el trabajo de Chamoso ya que, si hasta entonces se había dedicado a museos de carácter catedralicio con colecciones de primer orden, en estos momentos la atención a museos de carácter más local (que ya había propuesto dentro de la “museología laica”) se traspasa a la red de museos eclesiásticos. Lourenzá, como proyecto de Museo Parroquial nació a partir del deseo de conservación de objetos artísticos de la zona por parte de su párroco a fines de los 50. Los trabajos de acondicionamiento de los locales se realizaron en 1960, siguiendo el proyecto museográfico de Chamoso Lamas que dos años después pudo ser abierto al público. En Lourenzá se unían dos de las inquietudes de Chamoso: por un lado la musealización y por otra la investigación, lo cual le llevó al estudio de uno de los objetos del Museo más importante, el sarcófago del Conde Santo, a partir de 1966. La reubicación y nueva presentación museográfica del sarcófago posibilitó su “liberación” del espacio donde se encontraba, y su estudio histórico-artístico, que fue presentado en los actos del milenario del monasterio, en 1969.

El deseo de mejorar las instalaciones hizo que en los años 70 Chamoso luchase por conseguir subvenciones que permitieran la renovación de espacios, en un momento en que los museos grandes primaban sobre los más pequeños.

Muy semejante a la experiencia de Lourenzá encontramos el **Museo Parroquial de San Martiño de Mondoñedo**, aunque con un futuro menos alentador. Chamoso se había convertido en gran amigo de su párroco, don José María Pérez Gutiérrez, que le propuso la idea. Chamoso conocía bien el monumento y su historia ya que desde los años 60 y 70 había realizado trabajos de excavación en la zona. Así comenzó a gestarse el

proyecto en 1977, aunque la falta de apoyo continuado y de un plan museológico y museográfico concretos derivó en su cierre.

Otro ejemplo de la labor del Comisario en la creación de museos a partir de colecciones religiosas fue el **Museo de Arte Sacro de Iria Flavia** en la primera mitad de los años 60. Creado a partir de las subvenciones que el Ministerio de Educación y Ciencia concedió a la notable colección de orfebrería y ornamentos de la antigua Colegiata de Iria, uno de sus objetivos era la de impedir la venta de algunas de sus piezas muy codiciadas entonces<sup>585</sup>, sin olvidar que por esos años los trabajos de excavación en el cementerio que rodeaba la Colegiata proporcionaron una gran cantidad de piezas. Iniciada la primera fase, Chamoso no abandonó el proyecto y en 1964 solicitó nuevas inversiones para la ampliación de Museo en lo que había sido la Casa de los Canónigos de Iria. Así se consiguieron inversiones a cargo de los Fondos de Póliza de Turismo, que permitió la apertura de una nueva sala.

El caso del **Museo Catedralicio de Tui** podría ejemplificar el interés de Chamoso por la recuperación de los núcleos históricos de las ciudades gallegas como complemento a los trabajos de restauración y rehabilitación arquitectónica que, en el caso de la Catedral de Tui y sus alrededores, se desarrollaron en los años 60 como actuación previa a su Declaración de Conjunto Histórico Monumental<sup>586</sup>.

Paralelamente a los trabajos de restauración, Chamoso había manifestado su deseo de crear un Museo en la Catedral ante la riqueza de su patrimonio y la falta de otros museos en la ciudad<sup>587</sup>, entre 1961 y 1963. Las labores de restauración de la catedral se prolongaron en los años siguientes, de modo que no fue hasta 1973 cuando se crearía el Museo bajo la dirección de don Jesús Gómez Sobrino. El Comisario de zona participó en la selección de obras a disponer, así como en el diseño de las vitrinas que serían colocadas en la Capilla de Santa Catalina. El claustro, recién restaurado, y la antigua Sala Capitular, también fueron utilizadas como espacios de distribución de obras procedentes mayoritariamente de los trabajos de restauración.

Tui se había convertido para nuestro hombre en una de esas ciudades a las que había que dedicar especial atención y en ella trabajó los aspectos patrimoniales más destacados, desde la arqueología hasta la declaración de Conjunto Histórico, incluyendo la publicación de guías y estudios históricos, actitud que repetiría también en ciudades

---

<sup>585</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72511; Informe remitido por Chamoso Lamas al Comisario Nacional de Museos y Exposiciones el 7 de junio de 1975 sobre el estado de los museos de artes y costumbres populares existentes, en vía de realización o en proyecto en Galicia.

<sup>586</sup> D. 19 agosto de 1969 nº 2286/67 del Ministerio de Educación y Ciencia de declaración de la ciudad de Tui como Conjunto Histórico Artístico. REQUEJO ALONSO, A. B. "La catedral de Tuy: intervenciones de los siglos XVIII al XX", en *Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, 2000, pp. 191-196.

<sup>587</sup> IGLESIAS ALMEIDA, E. "D. Manuel Chamoso Lamas: recuerdos tudenses", en *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Pontevedra, 1999, p. 90.

como Ribadavia, Aguas Santas o Montederramo, siendo éstas últimas el lugar de ideales museos parroquiales.

La última de sus actuaciones en este terreno fue el **Museo de Arte Sacro de A Coruña**. La primera idea de formación de este museo resultó ser completamente diferente a su materialización. En la documentación consultada en el Museo das Peregrinacions se encuentra un documento referido a un plan de inversiones en la ampliación y reestructuración de museos de la provincia de A Coruña, que no posee firma, pero que suponemos realizado por Chamoso, ya que por aquel entonces se encontraba en el Museo das Peregrinacions, con fecha 8 de enero de 1972, en el que se preveía un plan de inversión para el Museo de Arte Sacro de A Coruña de 2.750.000 pesetas repartidas entre 1972 y 1975. Dicho museo debía contener los fondos de la Colegiata de la ciudad y de las iglesias de Santiago y San Jorge.

Diez años después el proyecto se mantenía sólo en parte, es decir, continuaba la idea de reunir los objetos artísticos de las diferentes iglesias, pero el lugar de su ubicación había variado para proyectarse un edificio de nueva planta en un local propiedad de la Colegiata. La elección del arquitecto, don José Manuel Gallego Jorreto, para la redacción del proyecto arquitectónico se debió al propio Chamoso, que confió en él para la construcción de un “joyero” que contuviera la colección de orfebrería. El resultado final no llegó a ser contemplado por don Manuel Chamoso, que moría en 1985 mientras continuaban las obras. Su contenido tampoco coincidió con la idea original al quedar limitado a los objetos de la propia Colegiata.

Después de este repaso por las actuaciones concretas dentro del patrimonio museístico religioso de don Manuel Chamoso podemos extraer algunas conclusiones generales y plantearnos otras tantas reflexiones.

Si nos preguntamos cuales fueron los impulsos concretos a partir de los cuales se implicaba en la formación de cada uno de estos museos, podemos evidenciar que primero comenzó a trabajar en la formación de los museos de orden catedralicio, es decir, aquellos de colecciones más destacadas, en las sedes donde no existían. Creó los puntales de la museología religiosa en las sedes catedralicias, sin embargo, es curioso descubrir que apenas se implicó en casi ningún trabajo dentro de los museos diocesanos, de los que sólo estaban creados el de Lugo y el de Mondoñedo en conjunción con los de sus catedrales respectivas.

Una vez comenzada la labor, su atención se centraría de manera especial en la formación de museos de carácter más local, dentro de las parroquias y de antiguos monasterios. Este grupo entraría de lleno en la línea de trabajo de museos locales y comarcales aunque tampoco fue casual su ubicación, ya que las sedes de éstos se

---

encontraban, en muchos casos, íntimamente relacionadas con la realización de trabajos de excavación o restauración dirigidas por Chamoso. Tal vez la formación de estos museos en localidades que conocía y trabajaba desde diversos puntos de vista estaba pensada como un paso más en la difusión de un patrimonio totalmente desconocido y que podía ser utilizado, además, como atractivo turístico y de promoción local. Probablemente, una excepción a este caso es el Museo de las Clarisas de Monforte, cuya formación vino determinada básicamente por lo excepcional de su colección, única en todo el territorio gallego.

Dentro de este corto análisis no quisiéramos pasar por alto uno de los problemas básicos con los que se encontraron los museos eclesiásticos nacidos en el siglo pasado: su limitación funcional al ámbito expositivo. Independientemente de los ideales de Chamoso en cuanto a las necesidades y obligaciones de un museo, lo cierto es que en el campo de los museos de la Iglesia, la carencia de una inversión de mayor escala limitó su creación a la simple rehabilitación de espacios donde colocar vitrinas que contuvieran los objetos artísticos<sup>588</sup>. El factor expositivo no sólo primó sobre los demás sino que se convirtió en el único hasta tal punto que, ni siquiera el mantenimiento o la racionalización sobre la posibilidad de subsistencia de algunos de ellos, fue algo que se hubiera pensado detalladamente, lo que llevó a un deterioro progresivo de alguno y al cierre de otros.

Ante la gran cantidad de museos creados, con mayor o menos fortuna, nos preguntamos si estaba en la mente de Chamoso la intención de crear un Red de Museos Eclesiásticos dispersos por toda la geografía gallega a pesar de que en la documentación nunca se menciona dicho deseo. Hemos de tener en cuenta que, por entonces, el concepto de red no estaba aún desarrollado y que lo más probable es que buscarse, principalmente, la difusión del patrimonio religioso hasta entonces desconocido, bien con un interés educativo, formativo o turístico. Era evidente que una parte importante del patrimonio estaba, y está, en manos de la Iglesia, y eso no lo olvidó Chamoso en ninguna de sus actuaciones.

---

<sup>588</sup> El mismo lo reconoce cuando, hablando del Museo de Arte Sacro de las Clarisas de Monforte, dice "Confieso que, quizás reincidiendo en mi obsesión creadora de Museos que si bien ya me vale justas censuras por la dificultad de sostenerlos no es menos cierto que así quedan a salvo en ellos centenares de obras de arte, sea éste el Museo que mas me ilusiona dejar instalado, porque sé lo que representa para el nombre e historia de Galicia en particular y de España en general". A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72500; copia de una carta de Chamoso al duque de Alba el 16 septiembre de 1967.




**CAP.6 LA HISTORIA PARTICULAR DE LOS MUSEOS ECLESIASTICOS GALLEGOS.**

## 6.1.- MUSEOS PARROQUIIALES



### 6.1.1.- MUSEO DE ARTE SACRO DE IRIA FLAVIA

Nombre:	Museo de de Arte Sacro de Iria Flavia	
Dirección:	Antigua casa de canónigos de Iria Flavia, Padrón, A Coruña	
Director/a:	Cerrado	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, Orfebrería y vestimenta litúrgica, y diplomática	
Año de creación:	1947 (inauguración 1964)	
Documentación básica:		
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Santiago de Compostela	

Creado a mediados del siglo XX, la vida del Museo de Arte Sacro de Iria Flavia apenas duró los treinta y cinco años que median entre su apertura y su cierre dramático en los años 80. Fue situado en la antigua Canónica de Iria Flavia, en estrecha relación con la Colegiata, cuyos fondos dieron origen a este proyecto. Hoy, encajonada entre los espacios de la Fundación Camilo José Cela que ocupan el resto del edificio, apenas sobreviven las letras que en su puerta anunciaban la existencia de un museo de arte sacro.

#### LA CANÓNICA

El edificio de la canónica de la Colegiata de Iria Flavia está situado justo enfrente de dicha iglesia, y del otro lado de lo que actualmente es la carretera N550 que une Santiago de Compostela con Pontevedra y Vigo. Se trata de un edificio de dos plantas, con cubierta a dos aguas y perfil descaradamente horizontal que corre a lo largo de la vía. Se organiza modularmente a base de la sucesión de unidades habitacionales formadas, cada una de ellas, por una puerta principal con dos ventanas enmarcadas a cada lado y un piso superior centrado por un balcón y flanqueado por ventanas de la misma manera. Construido a finales del siglo XVIII por fundación del Excmo. Sr. Arzobispo don Francisco Alejandro de Bocanegra<sup>589</sup>, sirvió de vivienda a los canónigos hasta la supresión de la Colegiata y su conversión en parroquia como consecuencia del Concordato de 1851<sup>590</sup>. La

<sup>589</sup> A. H. D. S.; Fondo: General; Serie: Colegiatas; Colegiata de Iria, mazo 7º, varia, casa de los canónigos. Copias de las relaciones que sirvieron para los pagamientos de las obras de las casas fundadas por el Excmo. Sr. D. Francisco Alejandro Bocanegra y Xibaxa, Arzobispo y señor de esta Diócesis y construidas por cuenta de su expolio: siendo colector general de los de este Reyno el Sr. D. Pedro Joaquín de Murcia.

<sup>590</sup> B. O. E. A. S., año 3, nº 69, sábado 30 enero de 1864, pp. 33-72, artículo 21 "... Todas las demás Colegiatas, cualquiera que sea su origen, antigüedad y fundación, quedarán reducidas, cuando las circunstancias locales no lo impidan, á iglesias parroquiales, con el número de Beneficiados que además del párroco se contemplan necesario, tanto para el servicio parroquial, como para el decoro del culto (...) Las iglesias Colegiatas serán siempre parroquiales, y se distinguirán con el nombre de parroquia mayor, si en el



desamortización de los bienes de las Colegiatas provocó, en el caso de Iria Flavia, que los vecinos, el ayuntamiento y el cabildo emitieran un pequeño informe sobre la importancia histórica y artística de la Colegiata que la pudiera salvar de la ruina de los procesos desamortizadores<sup>591</sup>. El resultado fue la transformación de la referida Colegiata en parroquia y la elección de la tercera casa de los canónigos y su huerta como futura vivienda del párroco desde 1856. El resto de bienes, rentas y censos de los que había disfrutado hasta entonces pasaron a manos del Estado, y su archivo fue trasladado al Palacio Arzobispal de Santiago<sup>592</sup>.

Mientras tanto, una nueva Constitución Sinodal se había redactado en el Arzobispado de Santiago en marzo de 1854, aunque no llegaría a ponerse en marcha hasta el primero de enero de 1858<sup>593</sup>. Esta Constitución venía a cubrir un importante hueco en la administración arzobispal por cuanto se refería al modo en que se deberían llevar a cabo los arreglos necesarios de los desperfectos de rectorales e iglesarios. Para ello se comisionó a un grupo de párrocos por cada arciprestazgo, que se encargaría del reconocimiento de los mismos. De las descripciones derivadas de estas inspecciones se ha conservado la que los comisionados dedicaron a la Casa Rectoral de Iria (la tercera de las antiguas residencias canónicas) en 1859. Una vivienda parroquial que casi cien años después albergaría en su planta baja el Museo de Arte Sacro de Iria Flavia, y cuyo texto, aunque largo, resulta interesante transcribir para el conocimiento del inmueble antes de su transformación en museo (Apéndice documental 11).

El edificio no debió variar sustancialmente en su estructura durante los siguientes años, de modo que las estancias del primer piso fueron ocupadas por el párroco como vivienda, mientras las inferiores fueron dedicadas a almacenes y bodegas.

Por su parte, la Colegiata se convirtió, al final de la centuria, en un nuevo lugar de interés para los estudios históricos gracias a los trabajos de documentación y de interés arqueológico de don Antonio López Ferreiro. Éstos tuvieron un gran protagonismo a la hora de completar su *Historia Compostelana*, ya que Iria Flavia había sido la sede episcopal hasta su traslado a Santiago de Compostela en tiempos de Gelmírez. López

---

*pueblo hubiese otra ú otras*". En el momento de la transformación en parroquia, el cabildo de Iria Flavia estaba formado por un vicario, 9 canónigos, 4 capellanes mayores, 5 menores y competente número de ministros, FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M<sup>a</sup>. y FREIRE BARREIRO, F. *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Santiago de Compostela, 1880, vol. I, p. 301.

<sup>591</sup> A. H. D. S.; Fondo: General; Serie: Colegiatas; Expediente. Antecedentes relacionados con su supresión. Documento fechado el 21 de julio de 1852.

<sup>592</sup> A. H. D. S.; Fondo: General; Serie: Colegiatas; 1825-1866 Colegiata de Iria, varia. Esta es la relación que el párroco de Iria Flavia le remite, el 15 de febrero de 1861, al arzobispo, en respuesta a su petición de informarse sobre los bienes o rentas que reciben las antiguas colegiatas y conventos desamortizados.

<sup>593</sup> A. H. D. S.; Fondo: General; Serie: Rentas y Bienes Beneficiales, 1847-1868, Antecedentes sobre desperfectos de casas rectorales e iglesarios. Circular del arzobispo Excmo. Sr. don Miguel García Cuesta, el 25 de agosto de 1857.

Ferreiro inició investigaciones documentales<sup>594</sup> y fueron éstas las que le llevaron a iniciar un proyecto de excavaciones que debían sacar a la luz los restos de los 28 obispos santos, que según la documentación, habían sido sepultados en Iria<sup>595</sup>. Las catas realizadas no dieron el fruto esperado pero descubrieron un interesante yacimiento en el que se encontraba representado un arco cronológico que iba desde la época romana hasta la plena Edad Media.

Muchos años después, y siguiendo la labor iniciada por el mencionado historiador gallego, don Manuel Chamoso Lamas<sup>596</sup> se encargó de realizar las excavaciones arqueológicas en torno a la Colegiata y su cementerio, algunos de cuyos frutos fueron a parar al Museo de Arte Sacro de Iria y el resto al Museo de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela.

Poca información más tenemos de la vida de la canónica hasta su conversión en museo. De lo que sí tenemos datos interesantes es de los inventarios de objetos que pertenecían a Colegiata, hoy conservados en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago. Aunque muchas de las obras que se mencionan en ellos han ido desapareciendo con el paso del tiempo, una parte importante de ese patrimonio inmueble se conservó en la Colegiata y sirvió como germen del museo. Algunas piezas ya habían sido destacadas por su valor artístico y estético, como demuestra su participación en importantes exposiciones, antes incluso de ser protagonistas del museo. Son objetos como el cáliz del siglo XV que formó parte de la Exposición de Artes Decorativas de 1885 en Santiago de Compostela y de la de Arte Sacro Antiguo en 1954, como motivo de la celebración del año Santo<sup>597</sup>. La importancia y calidad de muchos de estos objetos, que con el tiempo se fueron arrinconando en armarios y cajones, fueron los motivos por los que se decidiría posteriormente la formación de un museo que albergara este rico patrimonio.

## CHAMOSO Y EL MUSEO DE ARTE SACRO DE IRIA

<sup>594</sup> LÓPEZ FERREIRO, A. y FITA, F. "Restauración de la Canónica de Iria por el Arzobispo D. Diego Gelmírez", en *B. O. A. S.*, año XXI, nº 853, jueves 3 de agosto de 1882, pp. 265-278, nº 854, lunes 8 agosto de 1882, pp. 284-296, nº 855, jueves 10 agosto de 1882, pp. 299-311.

<sup>595</sup> LÓPEZ FERREIRO, A. y FITA, F. "Obispos santos sepultados en la Iglesia de Iria", en *B. O. A. S.*, año XXI, nº 859, jueves 7 septiembre de 1882, pp. 347-350, nº 860, jueves 14 septiembre de 1882, pp. 355-357, nº 861, jueves 21 septiembre de 1882, pp. 365-368, nº 867, jueves 2 noviembre de 1882, pp. 417-421. No debemos olvidar que a penas unos años antes López Ferreiro se había dedicado incesantemente a la búsqueda de los restos del apóstol Santiago en la basílica compostelana y que, probablemente el éxito en esta ocasión, le animó a la hora de continuar su labor arqueológica en busca de restos documentados del pasado.

<sup>596</sup> A. G. A.; Fondo Cultura, IDD 26, caja 358, Proyecto de obras de investigación arqueológica en la Colegiata de Iria Flavia, Padrón (octubre 1960). El proyecto tenía por objeto practicar un reconocimiento arqueológico en la zona de la colegiata indicada en las investigaciones de Fita y Ferreiro. Para ello, se desmontaría el pavimento pétreo, se estudiaría meticulosamente cada nivel bajo la vigilancia de don Manuel Chamoso. Se estimó como obra complementaria la consolidación de pilares afectados por la obra y muros de atado necesarios en mampostería granítica.

<sup>597</sup> A. R. S. E. A. P. S.; Libro nº 9, Museo Arqueológico de la Sociedad Económica de Santiago. Inventario de los objetos para la exposición de Artes Decorativas de 1885, nº registro 66, ingresado el 24 julio de 1885 por el párroco de Iria. A. M. N. P.; caja 30, Actas de recogida de piezas para la exposición de Arte Sacro de 1954, nº expositor 36.

Las noticias de carácter bibliográfico que hemos consultado respecto a este pequeño museo fechan su inauguración en 1947, aunque su adaptación tuvo lugar hacia 1965 gracias al entonces párroco, que citan como fundador y director<sup>598</sup>. Estos datos contradicen algunas de las informaciones conseguidas en archivo, por lo que es necesario matizarlas convenientemente.

El primer documento oficial en relación a este museo que hemos encontrado data de 1948 y en él don Manuel Chamoso Lamas, al poco tiempo de ser nombrado Comisario de la Primera Zona del Servicio de Defensa del P. A. N., dirige al Comisario General una petición para la toma en consideración de la propuesta de crear un museo en Iria que guardase el importante caudal artístico de la ex-Colegiata en las salas de la antigua residencia de canónigos, ocupada entonces por la vivienda del párroco y el cuartel de la Guardia Civil<sup>599</sup>. No conocemos directamente la respuesta a esta petición, aunque debió ser positiva ya que, a partir de 1950, el proyectado Museo de Arte Sacro de Iria comenzó a recibir una subvención anual de 5.000 pesetas, librada por la D. G. BB. AA. de forma trimestral, que debían servir para la adecuación de las instalaciones. A partir de aquí, Chamoso Lamas aparece en la documentación como Director-encargado del Museo, e incluso menciona, en un oficio al Director General de Bellas Artes don Gratiniano Nieto, que la idea de formar este museo había sido de don Francisco Sánchez Cantón<sup>600</sup>. Entre 1950 y 1963 estas subvenciones, que llegaban con bastantes problemas, se invirtieron en la pavimentación de la sala con enlosado de cantería, la limpieza y rejuntado de muros, reparación de carpinterías y enrejados, así como la confección de artesonados y la construcción de las vitrinas. El resultado fue la adaptación de los bajos de la rectoral y la colocación de 5 grandes vitrinas que contenían, entre otras obras, una magnífica custodia de Pecul, cálices de época gótica y renacentista, relicarios de plata de los siglos XVI al XVIII, cruces procesionales, bandejas, etc. Entre la vestimenta litúrgica destacaba una casulla bordada de la época de los Reyes Católicos y un terno rojo del siglo XVI.

<sup>598</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos de Galicia*, Ed. Everest, León, 1989, pp.67-69. LÓPEZ GÓMEZ, F.S. *Museos de La Coruña*, Ed. Everest, León, 1989, pp. 243-5. SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. *Museos y colecciones de España*, Ministerio de Cultura, 1990, p. 219. *Censo de museos de Galicia. Normas para o seu inventario*, Consellería de Cultura, Dirección Xeral de Patrimonio Histórico e Documental, Xunta de Galicia, 1993, p. 65.

<sup>599</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72499; Copia del oficio enviado por Chamoso el 10 de julio de 1948 "A pesar del injusto abandono en qué hoy se encuentra lo que un tiempo fue Sede Episcopal, luego Colegiata y, actualmente, simple Iglesia Parroquial, aun se conservan valiosísimas joyas e inapreciables vestigios de la grandeza pasada que se guardan ocultos por razones de seguridad, sin que sea posible disfrutar de su contemplación y poder asignarles el mérito que les corresponde mediante la labor de divulgación a que son acreedores. (...) A juicio del que suscribe, la única solución que cabe proponer es la debida instalación de todas las piezas formando un museo, en el cual podrían conservarse y ser admiradas como cumple a su valor".

<sup>600</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72499, copia de un oficio de Chamoso a Gratiniano Nieto el 2 de agosto de 1963 "... no esperaba yo que se me pudiera aliviar en la serie de gastos que aun he de afrontar para ver concluido el Museo de Iria, que, por cierto, se debe a una inspirada idea del propio Sanchez Cantón".

A pesar de que el motivo principal de la creación del Museo había sido la exposición de las piezas de orfebrería, vestimenta litúrgica y escultura que estaban arrinconadas y con grave peligro de perderse, también resultó una ocasión perfecta para incluir los interesantes restos que pudieran recuperarse de las excavaciones planteadas a principios de los 60 en la Colegiata y el cementerio de Adina<sup>601</sup>. El proyecto se basaría en la instalación de dichas piezas en el museo, con una conveniente ampliación de los espacios hacia una sala utilizada hasta entonces por el párroco como bodega, y en la posibilidad de hacer visitables las excavaciones de la Colegiata por medio de un sistema de trampillas.

Tras la instalación definitiva del sistema de iluminación y alarmas de seguridad, gracias a la D. G. BB. AA., el año 1964 parece el de la conclusión y apertura del museo, a pesar de que entonces ya estaba en marcha el proceso de gestación de una segunda fase con vista a la comentada ampliación. En este caso, y a diferencia de lo ocurrido hasta entonces, los gastos de financiación corrieron a cargo del Ministerio de Información y Turismo, que libró una cantidad de 100.000 pesetas para hacer posible este crecimiento. Con la apertura del museo, comenzó una nueva etapa en la que el interés se centró en el mantenimiento del mismo, de modo que las consignaciones de 5.000 pesetas de esos años se destinaron a los gastos de mantenimiento y de gratificación del sacristán, que era el encargado de abrir y mostrar el museo.

La segunda fase del museo, gracias a la contribución facilitada desde el Ministerio de Turismo, pretendió cubrir los gastos de la apertura de una puerta de granito en el muro, el repicado y rejuntado de la bóveda de la sala, el enlosado del pavimento en granito, y la confección de 14 respaldos y podios de madera y 6 de ladrillo, para la colocación de los sarcófagos. Pero un cruce de acusaciones entre el Comisario y el párroco, don Juan Dosil, en 1967 paralizó las obras. El problema parecía estar, desde el punto de vista del párroco, en la lentitud con que se desarrollaba el proyecto a causa de la falta de interés por parte de Chamoso Lamas. Éste se defendió enviándole una larga carta en la que explicaba detalladamente la situación desde su punto de vista. No admitía la acusación de falta de interés, puesto que él era el primer interesado en que todo estuviera listo, pero se quejaba de que también debía atender muchos otros monumentos de la Zona y que Iria Flavia no era su único proyecto. Según sus palabras *“Encargamos la obra de ampliación a Seage, como vecino y conocido de Vd. consideramos lo mejor. Su presupuesto sobrepasaba las Cien mil pesetas (lo tengo delante, 105.000 pts.) sin embargo le apreté*

---

<sup>601</sup> A pesar de los motivos más o menos públicos reconocidos en la formación del museo, Chamoso declaraba en relación al Museo de Iria Flavia, en un Informe sobre el estado de los Museos de Artes y Costumbres Populares redactado en 1975 por orden del Comisario Nacional de Museos y Exposiciones, que *“El objeto primordial de esta formación del Museo ha sido el impedir la venta de varias de las piezas, que eran sumamente codiciadas”*. A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72511, copia del oficio de salida número 401, fecha 7 de junio de 1974.

*para que ejecutase cuanto antes el proyecto, pero fue pasando tiempo hasta obtener su promesa de que lo haría este invierno, es decir, ahora. Pregúntele a Seage y le dirá que cuantas veces nos veíamos le urgía para la realización de la obras ¿Puede, pues, acusárseme de despreocuparme de Iria si lo esencial del Museo está ya instalado y yo tengo sobre mi Siete provincias con 147 Monumentos Nacionales de cuya vigilancia y estado sí soy yo responsable y que para mi tanto interés tiene Iria Flavia como San Antolín de Bedón en las Asturias, Arcenillas en Zamora, Peñalba en los montes de León, o cualquier otro de los 80 monumentos de las provincias gallegas y que todos reclaman mi atención?*<sup>602</sup>.

Estancado el crecimiento del museo y de las posibilidades de mejora, no ocurrió lo mismo con los deseos de Chamoso Lamas que, en 1972 realizó una nueva intentona en favor del acrecentamiento del museo. Así, con motivo de la redacción de un Plan urgente de inversiones para la reparación de edificios, ampliación y reestructuración de los museos de la provincia coruñesa, a incluir en el III Plan de Desarrollo, encontramos una previsión de inversiones para el Museo de Arte Sacro de Iria destinada a la “reorganización y reinstalación de sus notables fondos”<sup>603</sup>. A juzgar por la situación, la esperada financiación para esta nueva reinstalación nunca llegó, quedando el museo tal y como hasta entonces había sido diseñado. Así debieron seguir las cosas durante los siguientes años, protagonizados por un cierto decaimiento que debió motivó el traslado, en 1979, de muchas de las piezas al Museo de las Peregrinaciones, ante la falta de espacio. Únicamente quedaron en Iria seis sarcófagos y dos aras romanas como testimonio de las excavaciones realizadas.

Pocos cambios más sufrió el museo hasta los años 80 en que cerró sus puertas. Las actuaciones que en esos años se hicieron dentro del conjunto de Iria Flavia afectaron primordialmente a la Colegiata, que vio restaurado el retablo de la Capilla del Obispo de Quito, las obras de restauración de su portada gótica y de las cubiertas, así como las nuevas excavaciones de los años 80 de Chamoso, además de protagonizar la declaración de Monumento Histórico Artístico a favor de la Colegiata y su entorno, por D. 2494/1975 de 23 de agosto).

## CIERRE Y OLVIDO DEL MUSEO

<sup>602</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72500; Copia de una carta enviada por Chamoso Lamas a don Juan Dosil Lago el 22 de enero de 1967.

<sup>603</sup> A. M. N. P., Carpeta: Informes, planes, avances; Avance par un Plan urgente de inversiones durante el Tercer Plan de Desarrollo en la reparación de edificios, ampliación y reestructuración de los MUSEOS existentes en la provincia de La Coruña, Informe con fecha de salida de 8 de enero de 1972. Aunque el documento está sin firmar, podemos afirmar que fue obra de Chamoso Lamas, entonces encargado del Museo de Peregrinaciones. La inversión estimada para la reorganización del Museo de Iria incluía dos partidas de dinero repartidas entre 1972 y 1975, la primera ascendía a medio millón de pesetas y la segunda a doscientas mil, sin que se especificara más sobre las obras concretas a acometer.

---

El último capítulo de la historia de este museo lo protagoniza la incursión, la noche del 19 de agosto de 1985, de tres individuos en la Casa Rectoral con la intención de robar las piezas del Museo<sup>604</sup>. El ataque a los moradores de la vivienda, el párroco don Santiago Liste Reborán y su hermana, derivó en el cierre del museo desde entonces. Algunas piezas se mantuvieron dentro del edificio aunque otras pasaron a servir de nuevo en el culto de la Colegiata. Desde entonces, el abandono en que cayó el Museo fue una realidad que ha derivado en el desconocimiento absoluto de la existencia de un centro de estas características en Iria, por no hablar de las condiciones en que se siguen guardando algunos de los objetos que formaron parte de él<sup>605</sup>. Todavía permanecen allí piezas de vestimentas litúrgicas, obras de diplomática, sarcófagos y restos del material arqueológico salido de las excavaciones.

Escribiendo estas líneas se nos viene a la mente el cúmulo de coincidencias que este pequeño museo muestra con el parroquial de San Martín de Mondoñedo. Dos museos con el sello indiscutible de Chamoso, en el que las buenas intenciones y el esfuerzo por sacar adelante proyectos de conservación patrimonial, chocaron con la inexcusable falta de una visión a largo plazo que no sólo permitiese el acomodo de las obras en vitrinas, sino el mantenimiento de las instalaciones y de un personal mínimo. En Mondoñedo, el entusiasmo del párroco impulsó sobradamente la idea del museo, al igual que ocurrió en Iria Flavia; también en los dos casos, los trabajos de carácter arqueológico marcaron el fluir de los acontecimientos y el contenido de ambos museos y los dos centros habían pasado por la historia como sedes episcopales que perdieron su categoría por otra ciudad cercana. El proyecto experimentado en Iria Flavia en los 60 fue de nuevo puesto en práctica en San Martín de Mondoñedo pocos años después, aunque el resultado en ambos casos fue el mismo: el cierre de las instalaciones por falta de atención, interés o seguridad.

---

<sup>604</sup> "El párroco de Iria, herido al enfrentarse a unos atracadores", en *La Voz de Galicia*, martes 20 de agosto de 1985, p. 14.

<sup>605</sup> *Museos de A Coruña*, El Ideal Gallego, 1997, pp. 271-4.

### 6.1.2.- MUSEO DE ARTE SACRO DE VILANOVA DE LOURENZÁ

Nombre:	Museo de de Arte Sacro de Vilanova de Lourenzá	
Dirección:	Dependencias e igrexa parroquial de Vilanova de Lourenzá, Lugo	
Director/a:	don Manuel Anllo Cabana (párroco)	
Tipo de fondos:	Arte, Orfebrería y vestimenta litúrgica, diplomática e imaxinería relixiosa	
Año de creación:	1960 (Inaugurado 1962)	
Documentación básica:	Inventario	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Mondoñedo	

*“¡Melancólico espectáculo el del claustro del monasterio, hoy en ruinas! Las desnudas piedras se calientan al sol; yacen por el suelo, entre la maleza y hierbajos, los sillares que abrigaron las siestas y las meditaciones de los jerónimos; columnas truncadas se proyectan sobre la verdura del monte y el azul del cielo, y piensa uno, modificando la sentencia del clásico, que hasta las ruinas perecerán, etiam ruinae peribunt*

Miguel de Unamuno, Por tierras de Portugal y España, 1911

El caso del Museo de Lourenzá, como el de otros muchos parroquiales, responde a un interés y objetivos diferentes de los museos diocesanos. Aunque los principios básicos de conservación y exhibición se mantienen, en el caso de los parroquiales las iniciativas para su creación suelen estar en manos de los propios párrocos que, amantes y conocedores del patrimonio histórico-artístico que contiene la parroquia, buscan los medios para evitar el traslado del mismo al museo diocesano, fundando museos de tipo local o comarcal en las dependencias de la iglesia. Este fue el inicio, en los años 60, del Museo de San Salvador de Lourenzá cuya *alma mater* encontramos en la persona de su párroco de entonces don César Chavarría Pacio y en el que será su colaborador, don Manuel Chamoso Lamas, Comisario de la Primera Zona del Servicio de Defensa del P. A. N.

Los pocos estudios que se han realizado dentro del campo de la museología en Galicia a penas nos dan una visión clara del desarrollo de su red de museos. Si además nos centramos en la tipología exclusiva de los eclesiásticos, estos estudios son prácticamente nulos puesto que suelen aparecer como referencias secundarias en

trabajos más generales, a pesar de contar con un número más que respetable en la comunidad.

Los años 60 y 70 se convirtieron en el marco cronológico de creación de varios museos en Galicia (no sólo religiosos) gracias a la difusión de los estudios museológicos, el fomento de las políticas de turismo, la existencia de una estabilidad económica que permitía dedicar partidas monetarias a ciertas políticas culturales, etc. En la tabla cronológica elaborada observamos el notable despunte que los museos parroquiales adquirieron en las décadas de los 60, 70 y 80. Son los años en los que el despoblamiento de muchos municipios y el peligro que corrían los objetos sagrados en unas iglesias carentes de medidas de seguridad, obligaron a su traslado a los museos diocesanos. La alternativa en muchas parroquias fue la formación de sus propios marcos expositivos, permitiendo mantener las obras cerca de los lugares para los que habían sido creadas.

El Museo está instalado en varias dependencias del antiguo monasterio benedictino de Lourenzá, desamortizado y convertido en parroquia en el siglo XIX. Los estudios históricos y artísticos del complejo arquitectónico han sido ya publicados por varios historiadores, por lo que nosotros daremos únicamente un breve repaso por los espacios arquitectónicos más destacados de este monasterio, declarado Monumento Histórico Artístico en 1974, y que hoy sirven de escenario al Museo Parroquial.

La fundación del cenobio se debió en 969 al llamado “Conde Santo” don Osorio Gutiérrez, según el Tumbo del Monasterio, hecho público por el Padre Flórez en el vol. XVIII de su *España Sagrada*. Este caballero pertenecía a una noble familia emparentada con la realeza y el clero (era primo de San Rosendo) y participó en la cruzada contra los musulmanes. Tras la muerte de su esposa, dedicó su vida a la religión y a la fundación de monasterios (Xubia, Santa María la Mayor de Mondoñedo, Lourenzá...). Ya retirado en este último, decidió viajar a Tierra Santa, según nos cuenta el manuscrito sobre su vida encontrado por el P. Yepes en el monasterio, a cuyo regreso murió<sup>606</sup>. Este centro, que le sirvió también como lugar de último descanso, fue renovado totalmente en su fábrica durante los siglos XVII y XVIII, no conservándose ninguna estructura del primitivo edificio medieval que, según la crónica de la vida del conde, se había levantado en 8 años. La nueva iglesia fue comenzada en 1732 siguiendo las directrices de Fr. Juan V. de Samos<sup>607</sup> y, seis años después se hizo cargo de la obra don Fernando de Casas y Novoa, que rehizo los planos.

<sup>606</sup> Sobre los detalles de la vida del Conde Santo y de su sarcófago han sido varios los autores que le han dedicado sus estudios, CHAMOSO LAMAS, M. “El conde Santo D. Osorio Gutierrez”, en *C. E. G.*, nº 23, 1968, pp. 136-144; CHAVARRIA PACIO, C. “El yelmo y la cogulla”, en *Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana*, Temas españoles, nº 501, Madrid, 1969, pp. 13-15.

<sup>607</sup> CHAVARRIA PACIO, C. *El Monasterio de San Salvador de Lorenzana y su Museo de Arte Sacro*, Lugo, Fundación Caixa Galicia, 1991, p.34.



---

La iglesia está formada por un cuerpo de tres naves separadas por pilares con bóveda de cañón en la central y brazos del crucero, y de arista en las laterales, y tres ábsides rectangulares. El crucero se cubre con cúpula de media naranja camuflada exteriormente por una estructura octogonal con linterna. Posee un coro alto a los pies ocupando los dos últimos tramos de la nave principal. La fachada es un precedente del trabajo de Casas y Novoa en el Obradoiro compostelano, a modo de retablo pétreo flanqueado por dos torres.

Con acceso desde la nave del evangelio, la Capilla de Valdeflores, de la segunda mitad del siglo XVIII y dedicada a los servicios parroquiales que ofrecía el monasterio, posee planta rectangular dividida en cinco tramos cubiertos de bóveda de arista. Al fondo se dispone el sepulcro del conde fundador envuelto en una estructura barroca que contrasta con la factura paleocristiana del sarcófago del siglo VI<sup>608</sup>. El centro de la capilla lo ocupa un retablo fechado en 1777 a modo de baldaquino neoclásico que divide el espacio.

Con acceso desde la misma nave, aunque un poco más cerca del crucero, se encuentra la sacristía del siglo XVII. Se trata de un espacio rectangular cupulado en el centro y con dos pequeñas bóvedas de cañón a cada lado. En el primitivo diseño de la exhibición del museo formaba parte de la visita junto con la Capilla de Valdeflores, la Capilla de la Virgen de la Valvanera y la iglesia. Entre los elementos más destacados se encuentran el impresionante relicario con 28 bustos de santos (obra de mediados del siglo XVII y con una atribución dudosa a Juan de Vaamonde) y la cajonería. Desde la misma sacristía se accede a la Capilla de la Valvanera (probablemente usada como capilla de novicios) levantada en la segunda mitad del siglo XVIII. De planta cuadrada, incluye un pequeño ábside con retablo e imagen de la Virgen de la Valvanera, y dos absidiolos. Cuatro columnas compartimentan el espacio en nueve huecos iguales y dan la sensación de estar ante una reproducción a escala de una iglesia basilical. Desde 1960 formaba parte del recorrido expositivo del museo, albergando el grueso de los objetos de orfebrería.

Junto con la iglesia, el monasterio conserva el resto de las construcciones abaciales que pertenecieron a los benedictinos y que, durante el siglo XIX y XX, fueron dedicadas a otras funciones tras la desamortización. Lo que se había construido a partir de 1712 como Portería y Cámara Abacial, sirve hoy de acceso a las dependencias consistoriales (instaladas en parte del conjunto), a la segunda fase del museo (anteriormente usada como vivienda del párroco), a la biblioteca monacal y a otras habitaciones de la primera planta. Su entrada se forma con un arco de dovelas

---

<sup>608</sup> CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del prerrománico al románico", en *Estudios Mindonienses*, nº 15, 1999, pp. 287-342.

almohadilladas sobre el que se dispone una balconada enmarcada con columnas, rematada en un frontón circular con el escudo del monasterio sostenido por leones rampantes.

Desde su fundación el monasterio había recibido numerosas donaciones y regalos que contribuyeron a aumentar su patrimonio artístico, siendo la mayor parte de lo conservado las obras de época moderna. El inicio de una nueva etapa en el monasterio después de años de estancia de los benedictinos, comenzó con la exclaustación, efectuada el 18 de octubre de 1835. El resultado de la desamortización fue la cesión de parte del edificio al Ayuntamiento el 12 de noviembre de 1842, por la Junta de Venta de Bienes Nacionales para casa consistorial, cárcel, hospital, escuelas y cuarteles de Milicia Nacional, a la vez que se reservaron unas habitaciones como casa parroquial. Desde el momento de la exclaustación, el abad Fr. Gregorio Hermida Arias-Gutián continuó como párroco hasta su muerte en 1843<sup>609</sup>, sucediéndole otros monjes en la actividad parroquial hasta que, en enero de 1910, fue restaurada la comunidad benedictina<sup>610</sup>. Cinco años más tarde tuvo lugar una permuta de locales solicitada por el Obispo de Mondoñedo al Ministerio de Hacienda ente algunas dependencias de la casa rectoral y las del Ayuntamiento, hecho que consiguió la aprobación estatal<sup>611</sup>. En 1943, de nuevo, los monjes abandonaron el monasterio por disposición de sus superiores, quedando la iglesia y parte del monasterio para servicio parroquial. Algunos años después el cenobio fue utilizado como Seminario Menor ante los problemas de espacio existente en el de Mondoñedo.

Desde finales de los años 50, el párroco don César Chavarría comenzó la recolección de todas las obras artísticas y piezas de liturgia que habían ido quedando dispersas por las dependencias monacales y que apenas eran utilizadas, con la intención de crear un pequeño museo que permitiera conservarlas y exponerlas. Tras consultar con el Obispo Argaya Goicoechea, éste dio su consentimiento y, con la ayuda económica de la Diputación Provincial de Lugo, se iniciaron los trabajos de acondicionamiento de locales, en el verano de 1960. Para la elaboración del proyecto museográfico la persona elegida fue don Manuel Chamoso Lamas que, además de ocupar el cargo de Comisario del Servicio de Defensa del P. A. N. de la D. G. de BB. AA., se había convertido en uno de los mayores promotores de la museología en Galicia en la que los museos eclesiásticos ocupaban un lugar importante entre sus preferencias<sup>612</sup>.

<sup>609</sup> CHAVARRIA, PACIO, C. *El Monasterio de San Salvador...*, Op. Cit., p. 63.

<sup>610</sup> *B. E. O. M.*, año LIV, nº 8, 20 marzo de 1910, p. 126.

<sup>611</sup> R. O de 3 mayo de 1915, en *B. E. O. M.*, año LIX, nº 10, 30 mayo de 1915.

<sup>612</sup> Manuel Chamoso intervino, de uno u otro modo, en la creación de los museos catedralicios de Santiago, Ourense y Tui, en el del monasterio de Clarisas de Monforte, en el parroquial de San Martín de Mondoñedo (Foz), en el de Arte Sacro de Iria Flavia y en el museo de la Colegiata de A Coruña. Además, no podemos

El lugar escogido para la instalación del Museo fue la capilla de la Virgen de Valvanera, de la que se aprovecharon los absidiolos y el hueco de una puerta al claustro para insertar algunas de las vitrinas expositivas. Comenzaba así la primera fase del museo cuyo recorrido expositivo incluía la visita al sepulcro del Conde Santo en la capilla de Valdeflores, la Iglesia monasterial, la sacristía con sus obras más destacadas de cajonerías y relicario, y la capilla de la Valvanera. En esta última se concentraba la exposición de toda la orfebrería litúrgica en cinco vitrinas que contenían sacras, atriles, cálices, custodias, mitras, báculos, candeleros, cruces, etc., y que se completaban con otras piezas expuestas a lo largo de la sala (ropas litúrgicas, un ara del siglo IX y una lauda del XII...) <sup>613</sup>. El fruto de aquel trabajo pudo ser contemplado dos años más tarde en su inauguración <sup>614</sup>. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones de sus creadores, la realidad fue que para el sostenimiento del Museo era necesaria una base económica con la que la parroquia no contaba. Esta circunstancia llevó a don César Chavarría a solicitar repetidamente subvenciones a la D. G. BB. AA., que permitieron, por ejemplo, la restauración del relicario en 1965.

En 1966 tuvo lugar los primeros trabajos interesados en la recuperación y reinstalación del sarcófago del Conde Santo. Éste había estado hasta el momento encajonado en el retablo barroco de la capilla de Valdeflores, siendo únicamente visible uno de sus frentes. Los estudios realizados por Chamoso Lamas y Francisco Pons Sorolla dieron como resultado un informe, en noviembre de 1966, sobre las posibilidades de intervención. En dicho informe se plantearon tres soluciones de las que, la realizada finalmente resultó la más respetuosa y económica <sup>615</sup>, ya que las otras dos significaban el desmantelamiento del retablo barroco que lo envolvía. Gracias a una nueva subvención de 100.000 pesetas concedida en 1967 por la D. G. BB. AA., los trabajos pudieron comenzar en junio del año siguiente. El interés que ofrecía el sarcófago venía dado por su propia excepcionalidad, ya que era uno de los ejemplares más importantes en Galicia del arte paleocristiano, además de servir de motivo central a los actos que se organizarían en 1969 con motivo de la celebración del milenario del monasterio, para el que se planeaba

---

olvidar que su labor en este campo se había iniciado tempranamente, en 1943, con la apertura del primer museo de arte religioso tras la Guerra Civil en Roda de Isábena con las importantes piezas de su tesoro.

<sup>613</sup> CHAMOSO LAMAS, M. "El museo de arte sacro de Villanueva de Lorenzana", en *Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana*, Temas españoles, nº 501, Madrid, 1969, pp. 23-4

<sup>614</sup> GAYA NUÑO, J.A. *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2ª ed., p. 358.

<sup>615</sup> Las palabras de Chamoso resumen el trabajo que se pretendía realizar del siguiente modo: "... considerando la rica decoración barroca que lo rodea y guarnece, con la cual contrasta gratamente simulando valiosa gema engarzada en prolija labra de oro, estimamos debe mantenerse este propósito efectista, tan propio del sentido estético del barroco, limitándose la acción de rescate a un mayor acercamiento no sólo a los fieles sino también al visitante, curioso o estudioso, separándolo de su actual emplazamiento, desmontando las piezas barrocas que lo cobijan y sostienen, sustituyéndolas por nuevos y sencillos poyos a la vez que se rebaja el nivel de su emplazamiento actual a fin de alcanzar con la vista las vertientes decoradas de su cubierta". Copia de un oficio de Chamoso Lamas al Director General de Bellas Artes, fecha 6 de mayo 1967. A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72500.

una exposición sobre el monacato en Galicia a ubicar en las salas que antes habían sido vivienda parroquial<sup>616</sup>.

Para la organización del evento se creó una comisión en los primeros meses de 1969 en la que se integraron el Gobernador Civil, el Presidente de la Diputación, el Alcalde y el párroco de Lourenzá, el Obispo de Mondoñedo y el propio Chamoso Lamas (sobre el que recayó la redacción del plan de exhibición). Las ayudas oficiales llegaron desde los Ministerios de Información y Turismo y el de Educación que, a través de la Sección de Museos y Exposiciones de la D. G. BB. AA., concedió una ayuda de medio millón de pesetas para su montaje. La inversión fue empleada por el propio Chamoso en el embalaje de las obras, su traslado desde todos los puntos de Galicia hasta Lourenzá, así como en el adecentamiento de las salas. El montaje se realizó en apenas 25 días en los que Chamoso Lamas personalmente recorrió los diferentes centros que cederían obras para su instalación en la muestra, que debía inaugurarse el 30 de agosto y que estaría abierta durante un mes.

Tras el cierre de la exposición sólo una parte de la infraestructura utilizada en la misma debió reutilizarse en la muestra permanente del Museo, puesto que en 1971 el párroco acudió de nuevo a su gran benefactor, don Manuel Chamoso, en busca de ayuda para el aprovechamiento de los espacios de la pasada exposición con el fin de ampliar el Museo y hacer efectiva la restauración de la biblioteca, que tan mal había sido tratada durante el tiempo en que el Seminario Menor había ocupado el monasterio. La visión de Chamoso no fue demasiado optimista en ese sentido ya que, a diferencia de épocas anteriores donde le había sido relativamente fácil hacerse con subvenciones para sus proyectos en Galicia, el giro en la política de inversiones en este campo durante los años 70 se dirigió más hacia los grandes museos en detrimento de los más pequeños. A pesar de ello, los espacios propuestos fueron aprovechados, iniciándose la segunda fase del Museo con el apoyo económico de la Fundación Barrié de la Maza. El resultado fue la creación de un nuevo ámbito expositivo de tres salas y la biblioteca, en la que se dispusieron las muestras de la pintura, escultura y orfebrería de los siglos XVII y XVIII junto con algunas piezas de mobiliario y diplomática<sup>617</sup>. A partir de mediados de los años 70 las inversiones en Lourenzá fueron encaminadas a las obras de restauración de la iglesia y el conjunto monástico casi exclusivamente. Estas obras supusieron la reposición

<sup>616</sup> Sobre el estado de las dependencias nos dice "... pero lo más grave era el estado de las crujías y salas que había que habilitar para la exposición, hechas una escombrera, pues aquello había estado ocupado por los chicos del Seminario menor, siendo preciso picar paredes, reponer enlucidos, ajustar carpinterías, pintura de la misma, construcción de vitrinas en madera y metal dorado las de orfebrería y en hierro pintado las de documentos..." A. X. X., Fondo Chamoso Lamas, caja 72509, Copia del oficio enviado al don Fernando A. González Hernández, Jefe de la Sección de Museos y Exposiciones fecha 8 de noviembre de 1969.

<sup>617</sup> CAHAVARRIA, PACIO, C. *El monasterio de San Salvador...*, Op. Cit., pp. 56-62.

de las cubiertas entre 1976 y 1979<sup>618</sup>. A principios de los años 80 las ayudas económicas del Ministerio de Cultura se dirigieron a la rehabilitación de la Cámara Abacial (donde estaba instalado el Ayuntamiento) en sus paramentos y aspecto exterior<sup>619</sup>.

Una de las cuestiones más curiosas relacionadas con este Museo es la propuesta de creación de un Patronato. La idea surgió del Delegado de Información y Turismo de Lugo que hizo la proposición al director del Museo como una medida más que facilitara la obtención de ayudas económicas para el mantenimiento del mismo. Tanto el Obispo como las demás personalidades que integrarían este Patronato estaban de acuerdo, incluyendo a don Manuel Chamoso que, en un oficio de 29 de septiembre de 1968<sup>620</sup> a don César Chavarría, aclara la tipología especial que debería tener dicho patronato como consecuencia de la titularidad eclesiástica del museo. Precisamente por eso, su propuesta insistió en que los cargos superiores del mismo fueran ocupados por miembros eclesiásticos, quedando el resto a modo de consultores, asesores o protectores laicos. Sin embargo, un curioso cambio se observó en la opinión del Comisario cuando, dos meses después, escribió a Sánchez Cantón<sup>621</sup> (con el que mantenía una fluida correspondencia desde hacía años y que le serviría como consejero en muchos temas) mostrando su escepticismo ante la propuesta de la creación del patronato, insistiendo de manera más contundente en el tema de la celebración del milenario. El resultado de todo ello fue la conversión de lo que debía ser el Patronato, en la Comisión encargada de la organización de la exposición de 1969 en la que se integraron los mismos miembros.

El siguiente paso en la historia del museo corresponde a los años 90. En 1991 tuvo lugar el inicio de una nueva etapa con la firma del Convenio entre el Obispado de Mondoñedo y el Ayuntamiento de Lourenzá para la gestión del Museo de Arte Sacra del monasterio<sup>622</sup>, de modo que pudiera llevarse a cabo una nueva puesta en valor del patrimonio del Museo gracias a una serie de inversiones públicas, sin que por ello se perdiera la propiedad eclesiástica del conjunto. El 30 de noviembre de 1991 tuvo lugar la firma del Convenio por el que el Ayuntamiento se constituía como: administrador-gestor del museo por un período de 5 años en relación con las funciones y objetivos

---

<sup>618</sup> A. G. A. Fondo Cultura, IDD 26, caja 102. Obras de restauración del monumento de San Salvador de Lorenzana, arquitecto: D. Antonio González Trigo, abril de 1976 y A. G. A. Fondo Cultura, IDD 26, caja 412, Proyecto de obras de restauración en el monasterio de San Salvador de Villanueva de Lorenzana, arquitecto: D. Antonio González Trigo, febrero de 1979.

<sup>619</sup> A. G. A. Fondo Cultura, IDD 26, caja 849, Obras de restauración del monasterio de San Salvador de Villanueva de Lorenzana, arquitecto: D. Antonio González Trigo, febrero de 1980. *El Progreso*, 23 enero de 1983, p. 8.

<sup>620</sup> A. X. X., Fondo Chamoso Lamas, caja 72500.

<sup>621</sup> A. M. P., Correspondencia de Chamoso Lamas con Sánchez Cantón 1942-1968, Carta fecha 13 de noviembre de 1968 (la correspondencia conservada en este archivo es exclusivamente de tipo privado y particular entre ambos personajes, fuera del lenguaje y la compostura de la administración oficial, por lo que el tono de sinceridad y relajación es más evidente).


<sup>622</sup> A. M. A. L. (Lugo), Carpeta: Convenio Obispado-Ayuntamiento sobre el Museo de Arte Sacro, Obra primera fase, 1992.

---

museográficos del mismo, se comprometía la apertura y atención al público y a los investigadores, y se hacía cargo de las cargas económicas de gestión y personal. Asimismo la dirección superior del museo continuaba en manos del párroco, mientras la dirección técnica recaía en el personal dependiente de la administración del Ayuntamiento. Finalmente, este último se comprometía a presentar un proyecto de intervención arquitectónica en el edificio y de reinstalación de la colección que continuaría en propiedad del Obispado.

El proyecto fue encargado a los arquitectos doña Elena Fernández Fanego y don Ernesto Cruzado Estévez, siendo aprobada su primera fase el 20 de abril de 1992 con una intervención centrada en la Biblioteca y la Antesala. La segunda fase, realizada en 1995, tuvo como objetivo la conexión de estas estancias con las escalinatas de la Portería a través de la recuperación del corredor de la segunda planta. Tras las obras y la expiación del convenio, en 1996 sin que éste se hubiese renovado, la gestión volvió de nuevo a manos de la Iglesia.

### 6.1.3.- MUSEO DEARTE SACRO DE LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DEL SAR (SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Nombre:	Museo de de Arte Sacro de la Colegiata de Santa María la Real de Sar	
Dirección:	Colegiata de Santa María la Real de Sar, Santiago de Compostela	
Director/a:	D. José Porto Buceta	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, Orfebrería y vestimenta litúrgica, y diplomática	
Año de creación:	Diciembre de 1975	
Documentación básica:	Inventario y guía de mano	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Santiago de Compostela	

*“Entre las joyas más bellas que enriquecen aquel interesante museo, si nos es lícito dar este nombre al Priorato sin profanar la santidad del lugar...”*

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M<sup>a</sup> y FREIRE BARREIRO, F., 1880.

Probablemente el hecho por el que es más conocida la Colegiata de Santa María de Sar en Compostela es el efecto inclinado de su estructura simulando un equilibrio imposible desde hace siglos. Sin embargo, en Sar también podemos encontrar, desde hace treinta años, un pequeño museo instalado en algunas de las dependencias que formaron parte de la colegiata.

Como la mayoría de esta tipología de museos, su impulsor fue el propio párroco, que había llegado a la parroquia en los primeros años 70 y se había encontrado unas instalaciones en franca decadencia. Ésta podría ser la historia de la mayoría de los museos parroquiales de España, que nacieron más con la voluntad que con los medios disponibles para abrir las puertas de una institución llamada museo. Sin embargo, el mérito de la empresa no debe ser en absoluto infravalorado, puesto que la existencia de esta modesta colección ha derivado, en los últimos años, en la instalación y reubicación de sus materiales en un nuevo montaje, fruto de la colaboración entre el Arzobispado de Santiago, la Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, y el Xacobeo 2004.

#### LA COLEGIATA: SU HISTORIA Y LA FORMACIÓN DE UNA COLECCIÓN

La vinculación de la Colegiata de Santa María de Sar al taller y estilo del Maestro Matero la convirtió en blanco de las investigaciones de numerosos historiadores desde

-----

finales del siglo XIX. La importancia histórica de su construcción y la belleza de su decoración escultórica, así como la peculiar inclinación de sus muros<sup>623</sup>, no ha pasado inadvertido<sup>624</sup> desde entonces.

La formación de la colección que hoy forma el Museo de la parroquia ha sido el resultado de la acumulación de materiales de diferentes procedencias. Un primer grupo lo forman los objetos de la liturgia que fueron utilizados durante el culto en la colegiata y que con el tiempo se fueron guardando a medida que se sustituían por nuevos elementos del ajuar litúrgico. El segundo gran grupo está representado por los elementos arquitectónicos salidos de las sucesivas obras y restauraciones del templo y el claustro. El resto de materiales englobarían la colección diplomática guardada en los archivos parroquiales y el conjunto de esculturas que se conservaron en el templo y que fueron retiradas a medida que las obras modificaron los altares. Para ver cómo muchas de esas obras llegaron a nosotros, haremos un repaso por las intervenciones más destacadas del edificio desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Nacido el monasterio bajo el impulso del canónigo catedralicio don Munio Alfonso en 1136, tras su muerte la finalización de las obras quedó en manos del Arzobispo Gelmírez y se prolongaron durante toda la Edad Media. El templo estuvo terminado a mediados del siglo XII, iniciándose, en ese momento, la construcción de las dependencias de los canónigos y el claustro. Probablemente, hacia 1220 el claustro debía estar acabado con unos planteamientos que habían dejado atrás el estilo mateano para acercarse a estéticas góticas más simples y esquemáticas<sup>625</sup>.

Desde su construcción, la necesidad de llevar a cabo obras de modificación, restauración y reedificación, ha sido constante. De hecho, la antigua vivienda de canónigos comenzó a necesitar obras de mantenimiento mucho antes que la iglesia, hasta llegar a un estado que obligó, a mediados del siglo XVIII, a la construcción de un nuevo edificio para los canónigos, aprovechando una parte importante del material del antiguo monasterio. De ahí, que entre sus muros se hallan encontrado numerosos elementos arquitectónicos anteriores, como lápidas o canecillos.

La peculiar inclinación de la iglesia obligó, también en el siglo XVIII, a la construcción de los aparatosos contrafuertes que hoy abrazan el templo, así como a otras obras que lo conservaron hasta que fue “descubierto” por los historiadores de finales del siglo XIX.

---

<sup>623</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. “Iglesias inclinadas de Galicia”, en *A. E. A.*, vol. XXXVII, 1964, pp. 49-57.

<sup>624</sup> La Colegiata de Santa María de Sar fue declarada Monumento Histórico Artístico el 14 de agosto de 1895. *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Histórico Artísticos (1844-1953)*, tomo I, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, p. 282.

<sup>625</sup> YZQUIERDO PERRÍN, R. “Os templos parroquiais”, en *Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Gallego. Ciudades*. A Coruña, Ed. Xuntanza, 1993, pp. 220-221.



Tras el Concordato de 1851, la Colegiata desapareció como tal y se convirtió en parroquia. El aspecto que presentaba a finales del siglo XIX era la de un pequeño templo con cementerio ubicado en su lateral norte y oculto por un muro de cierre. Asimismo, el ábside sur se encontraba completamente cubierto por una pequeña sacristía y el sobreelevado nivel del suelo del templo ocultaba las basas de los pilares interiores.

Así la describían Fernández Sánchez y Freire Barreiro en 1880 *“Para entrar en el templo por la puerta lateral del N que es la que de ordinario está abierta, hay que atravesar el pequeño campo santo de la parroquia (...) gracias al ilustrado celo de nuestro buen amigo el cura párroco actual, D. Francisco González Gómez, que proyecta igualmente quitar el cancel que tanto ofende á aquella portada y ha realizado y está realizando obras que devolverán a la Colegiata parte de su antigua hermosura y majestad”*<sup>626</sup>.

Si hemos de hablar de una primera etapa de intervenciones en Sar y de un interés por conservar lo poco que quedaba, ésta se sitúa en la época del párroco don Francisco González, que dispuso la realización de obras y la recuperación documental. Durante su estancia en la parroquia recogió las piezas que se hallaban diseminadas y las colocó en el claustro para su estudio y conservación; estudió la documentación que quedaba de la colegiata; se ocupó de liberar los huecos de los arcos del claustro (que habían sido tapiados como refuerzo de los contrafuertes) y de limpiar de cal los relieves<sup>627</sup>. Incluso, para conservar algunas de las piezas más interesantes, no dudó en depositarlas en el Museo de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, creado en 1884 en el Claustro del edificio San Clemente<sup>628</sup>.

Entre finales del siglo XIX y los primeros años del XX, siendo párroco el Sr. Calvo Troiteiro, se realizaron las obras que cambiaron de forma más destacada el aspecto exterior del edificio, ya que se procedió a la clausura el cementerio que ocupaba el lateral norte y se eliminó la tapia que ocultaba el templo por ese lado<sup>629</sup> (Ver Figura 11).

<sup>626</sup> FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M<sup>a</sup>. y FREIRE BARREIRO, F. *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Santiago de Compostela, vol. I, 1880, p. 207. El párroco don Francisco González Gómez, muerto en 1897, era además de un entusiasta de la historia, profesor de Griego y Hebreo en el Seminario de Santiago. PEDRET CASADO, P. “Santa María la Mayor y Real de Sar”, en *C. E. G.*, vol. IV, nº 3, 1949, p. 348.

<sup>627</sup> BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B. “Descripción arqueológica del Real Monasterio de Sar”, en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo II, 8 noviembre de 1880, p.383.

<sup>628</sup> Para la exposición inaugural del Museo de la Sociedad Arqueológica se contó con documentación procedente de Sar. *Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela*, Año III, nº 31-32, 31 agosto de 1884, pp. 253-255. Al año siguiente figuran ya dentro de su catálogo de objetos, dos lápidas sepulcrales y dos capiteles del monasterio de Sar. *Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela*, Año IV, nº 42-44, 30 septiembre de 1885, p. 399-401.

<sup>629</sup> SÁNCHEZ RIVERA, C. *Compostela monumental. El monasterio y templo de Santa María la Real de Sar, Santiago de Compostela, 1920*, p. 124. *“No hemos de terminar este trabajo sin dedicar merecido elogio al tan inteligente como aficionado arqueólogo D. José Limia, Coadjutor in-capite que fué de esta parroquia durante algún tiempo, quien derribó las tapias que tan feo aspecto daban al atrio; quitó el tejadillo que cubría los arbotantes y recogiendo las aguas del Este que encauzó hacia el río por el antiguo canal (...)”*. En las fotografías publicadas por la G. E. G. de tarjetas postales sobre Santiago de Compostela en 1989, se puede observar el nuevo aspecto de la colegiata en dos fotografías datadas en 1917.

Aunque no muy conocidas, las obras puestas en marcha en 1935 en Sar por el arquitecto don Alejandro Ferrant Vázquez fueron de gran importancia para la conservación del edificio, puesto que trataban de solucionar los problemas estructurales de la obra a través de un sistema de canalizaciones que evitara las frecuentes inundaciones de la iglesia y, de este modo, la recuperación del solado original que había quedado enterrado bajo un metro de tierra (Ver Figura 12). La propuesta de Ferrant respondía a unos planteamientos similares a los proyectados en 1926<sup>630</sup> para la construcción de un alcantarillado alrededor de la iglesia con el fin de canalizar las aguas, el rebaje del suelo del templo y la consolidación de los cimientos en el arranque de los muros y los pilares, pero que no se habían llegado a realizar.

Entre 1935 y 1936 el arquitecto don Alejandro Ferrant<sup>631</sup> puso en marcha la rehabilitación arquitectónica de Sar<sup>632</sup> consiguiendo el rebaje del nivel del suelo de la iglesia y el descubrimiento de las basas; la recuperación del espacio del ábside con la retirada del retablo de madera, la apertura de su ventanal central y de las pinturas renacentistas; la creación de un sistema de conducciones interiores y exteriores como drenajes del agua acumulada en el subsuelo; y la recuperación de objetos que hoy forman parte de la colección del museo (sarcófago antropomorfo, restos del claustro medieval, varias lápidas y la fuente central del claustro, que hasta entonces se hallaba medio enterrada delante de la puerta de la rectoría<sup>633</sup>).

La recuperación de gran cantidad de material tras las obras, dio motivos suficientes para su instalación en el claustro, pudiendo ser considerado el primer precedente del actual museo de Sar, tal y como lo describe en la época López y López *“Por los cuatro lienzos se exhiben ahora muchos fragmentos de columnitas, capiteles, basas, laudas de canónigos. Son restos procedentes de este monumento, encontrados al*

---

<sup>630</sup> A. G. A., Fondo Educación, IDD 31, caja 4828. Proyecto de reparaciones en la Real Academia de Santa María de Sar de Santiago de Compostela, La Coruña. agosto de 1926, Arquitecto: Leoncio Bescansa Casares.

<sup>631</sup> Alejandro Ferrant (Madrid 1897-1976). Tras su paso por Marruecos como arquitecto del Estado, ingresó en los servicios técnicos de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública como arquitecto de la zona de León, Asturias y Galicia, cargo que ocupó hasta 1936. Durante la Guerra Civil colaboró en Madrid en las obras de salvamento del Patrimonio Artístico y formó parte de la Sección del Tesoro Artístico del Consejo Central de Archivos, Bibliotecas y Tesoro Artístico (creado el 16 de febrero de 1937) como Secretario de la Subsección de Monumentos Históricos y Artísticos. Por su condición de republicano fue depurado en 1939 y, en 1942 pasó a ser el arquitecto de la 4ª zona (Mallorca, Cataluña y Valencia). Se convirtió en uno de los arquitectos más destacados en la restauración monumental, dejando una colección fotográfica y documental de sus trabajos de gran importancia. *1380-1980 Sis segles de protecció del patrimoni arquitectònic de Catalunya*, Diputació de Barcelona, Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, Barcelona, 1983, p. 231. La colección de 47 negativos correspondientes a las obras de restauración de Santa María de Sar en 1935 se encuentran en el Colegio de Arquitectos de Lleida, existiendo una copia en positivo de las mismas en el Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona.

<sup>632</sup> CARRO OTERO, J. “Obras poco conocidas en la iglesia de Sar”, en *El Correo Gallego*, 5 de junio de 1994, p. 66.

<sup>633</sup> SÁNCHEZ RIVERA, C. *Compostela monumental*. Op. Cit., pp. 88 y 105.

*efectuar las últimas obras, altamente interesantes, que sirven bien al entendido turista para formase cabal idea de la riqueza artística del Priorato de Sar...*<sup>634</sup>.

Diez años más tarde, en 1946, Sar fue protagonista de nuevas obras de restauración bajo la dirección de los arquitectos don Luis Menéndez Pidal y don Francisco Pons Sorolla. El dato más significativo de esta etapa de obras en Sar fue la propuesta de rehabilitación de un espacio del claustro específicamente como museo (Ver Figura 13).

En esta ocasión el proyecto presentado establecía el escalonamiento de las obras en tres fases. La primera dedicada a la consolidación de los muros del claustro y la reparación de cubiertas, para la instalación del museo, y el descubrimiento de la fachada Sur de la iglesia que hasta entonces se encontraba tapada por un cuerpo superior a modo de claustro alto. La segunda fase acogería la instalación del museo *“para recoger y conservar en este local, los fragmentos arqueológicos que se hallan diseminados por todas partes”*, la reparación de pavimentos y la restauración del rosetón de la iglesia. Por último, se proyectaba la reparación de las cubiertas y la consolidación de muros en el resto del claustro y el acondicionamiento de locales para escuela y vivienda del párroco y coadjutor<sup>635</sup>.

Iniciadas las obras de la primera fase, hubo de cambiarse el plan de trabajo ante las nuevas necesidades surgidas en el transcurso de las mismas. Los arquitectos se dieron cuenta de que la iglesia precisaba obras de mayor importancia que las estimadas en el primer plan de trabajo, de modo que se dejó de lado el tema del museo para establecer una nueva línea de trabajo en la que el retejo de la iglesia y el recalzo de los contrafuertes fueron las intervenciones principales de la segunda fase<sup>636</sup>.

Así pues, la idea de formar un museo con las piezas obtenidas de las pasadas reparaciones y que se encontraban repartidas por el claustro se frustró definitivamente. Durante la década de los 50, la atención al monumento se manifestó en: la consolidación de la estructura de la iglesia que continuaba presentado problemas en la cimentación y la resistencia de los sillares de los pilares inclinados<sup>637</sup>, la atención al entorno más inmediato al monumento<sup>638</sup>, la reposición de vidrieras<sup>639</sup> y la sustitución de la instalación eléctrica<sup>640</sup>.

---

<sup>634</sup> LÓPEZ Y LÓPEZ, R. *Guía del peregrino y del turista*, Santiago de Compostela, Tipografía de El Eco Franciscano, 1943 (6ª ed.), p. 163.

<sup>635</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 265. Proyecto de reparación y acondicionamiento del claustro de la Real Colegiata de Santa María de Sar, Santiago de Compostela, 15 junio 1946, arquitectos: L. Menéndez Pidal y F. Pons Sorolla.

<sup>636</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 266. Proyecto de retejo de la iglesia y consolidación de contrafuertes en la Real Colegiata de Santa María de Sar, Santiago de Compostela, 10 de agosto de 1947, arquitectos: L. Menéndez Pidal y F. Pons Sorolla.

<sup>637</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 265. Proyecto de obras de restauración y consolidación de pilares de la Real Colegiata de Santa María de Sar, Santiago de Compostela, mayo de 1951.

<sup>638</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 264. Proyecto de reedificación de la Capilla de San Blas en la entrada de la Colegiata de Santa María de Sar, Santiago de Compostela, marzo de 1955. A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 345. Proyecto de obras de restauración en la Colegiata de Santa María de Sar, Santiago de Compostela, marzo de 1959.

Durante los años 60 se concluyeron algunas de estas actuaciones, aunque destacamos una particularidad: nunca más se hizo mención a la rehabilitación de alguno de los espacios del claustro para su conversión en museo.

### LA IDEA DEL MUSEO

A principios de los años 70, el aspecto de la mayor parte de las dependencias de la Colegiata de Sar, a pesar de las obras efectuadas, se encontraba en un estado lamentable, llenas de hiedras y con pocos medios para ser habitables. Así que se inició un proceso de rehabilitación con proyectos arquitectónicos que pretendían recuperar el edificio y adecuarlos a las nuevas exigencias litúrgicas y devocionales.

Durante esos años, su párroco, don José Porto Buceta, junto con dos feligreses y el estudioso don José Carro Otero se dedicaron a la recuperación de las piezas que se encontraban tiradas por el claustro así como las que, poco a poco, fueron apareciendo. Con todo ello y el conjunto de ornamentos litúrgicos que se conservaban, pero que habían sido retirados del culto, surgió la idea de exponerlo al público. A pesar de contar con un edificio amplio que había sido en su día residencia de los canónigos, el museo no podía disponer de salas suficientes, puesto que dichas dependencias claustrales estaban ocupadas por una escuela de primaria, una guardería y varios locales de asociaciones culturales y sociales. Así pues, se decidió que la sacristía y el claustro serían los espacios en los que se mostrarían los objetos conservados hasta el momento.

Así describía un periódico de la época la instalación museística el día anterior a su inauguración: *“El museo consta de tres dependencias. La sacristía, el claustro bajo y una tercera sala, aún sin completar, situada a la entrada.*

*En la sacristía pueden verse 18 objetos litúrgicos de plata, ornamentos talaes, la mayoría del siglo XVIII, siete pergaminos referentes a la colegiata fechados entre los siglos XII y XV, y una escultura de San Roque, en madera policromada, del siglo XVIII.*

*En el claustro bajo figuran los siguientes objetos: Numerosas piezas pertenecientes a los tres tramos del claustro destruidos, todas ellas muestran interesantes de la escultura románica. Varios elementos románicos que se supone pertenecieron a la iglesia. Sepulcros completos y laudas sepulcrales que junto con los de la iglesia integran un conjunto dotado (sic) entre los siglos XIII y XVI. Una escultura de San Agustín en piedra caliza policromada de la época del prior Jacome Alvarez que vivió en Sar entre 1505 y 1526.*

---

<sup>639</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 389, Proyecto de obras de restauración de sillería y colocación de vidrieras en la Real Colegiata de Sar en Santiago de Compostela, junio 1957.

<sup>640</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 156, Proyecto de obras de reposición de la instalación eléctrica en la Colegiata de Sar de la ciudad Monumental de Santiago de Compostela, La Coruña, agosto 1958.

*De la tercera dependencia, aunque no se inaugura mañana, podemos decir que en ella se instalará a principios de enero un frontal de altar bordado y un medallón de estandarte en tela pintada del siglo XVIII. Dos figuras de apóstoles bordados del siglo XVI. Planos de la iglesia y claustro así como un conjunto de fotografías de las obras de restauración de la colegiata efectuadas en 1835. Diversos libros de archivo de los siglos XVI, XVII y XVIII. Y, finalmente, paneles de fotografías en color con detalles del monumento difícilmente observables a simple vista (...)*<sup>641</sup>.

Efectivamente, la sacristía y el claustro se convirtieron en la sede de un improvisado Museo que, sin embargo, no llegó a completar sus instalaciones con esa tercera sala que se había pensado. Los fondos con los que se dotó al museo se clasificaban tipológicamente en cinco grupos: orfebrería, vestimenta, diplomática, escultura y piedra<sup>642</sup>.

Ciertamente la colegiata recibía por entonces algunas visitas de turistas que llegaban allí más por casualidad que como fruto de un interés predeterminado, pero el Museo no respondía tanto a la demanda del público turista como a los deseos de conservar los vestigios de la colegiata ante la posibilidad de su desaparición. Así que el Museo nunca llegó a convertirse en un gran centro de recepción de visitantes, hecho al que ayudaba la práctica inexistencia de señalización urbana que indicase su ubicación<sup>643</sup>. Se convirtió, más bien, en un lugar de visita escolar, un centro de estudio para los jóvenes de la parroquia que estudiaban tan curioso edificio o en objetivo de las investigaciones de estudiantes universitarios<sup>644</sup>.

A partir de los años 80 y principios de los 90 las guías de la ciudad y las publicaciones dedicadas a museos se hicieron eco de la existencia de este pequeño museo como uno de los elementos de obligada visita en Santiago. Ciertamente eran muy sumarios los datos que informaban sobre él, pero su difusión comenzaba a hacerse mayor (Ver Figura 14).

## LA FORMA DEL MUSEO

De nuevo nos encontramos con el problema de la terminología para denominar museo a algo que se acerca más al concepto de colección visitable. El hecho de titular

<sup>641</sup> "Mañana en Sar se inaugurará el museo parroquial, el parque infantil y un tramo de carretera asfaltada de Angrois", en *La Voz de Galicia*, sábado 13 de diciembre de 1975, p. 21. El museo fue inaugurado el domingo 14 de diciembre de 1975 por el arzobispo de Santiago con la presencia del profesor Carro Otero y el alcalde de la ciudad, Sr. Castro García. "Confirmación en la parroquia de Sar", en *El Correo Gallego*, martes 16 de diciembre de 1975, p. 3.

<sup>642</sup> CARRO OTERO, J. Voz Museo de la Colegiata de Sar, en *G. E. G.*, vol. XXII, p. 68. ARROJO IGLESIAS, M<sup>a</sup> J. "Museo de la Colegiata de Sar", en *Museos de España, La Coruña*, F&G editores, Madrid, 1993, pp. 40-41.

<sup>643</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños...*, Op. Cit., pp. 121-124.

<sup>644</sup> SERRANO TELLEZ, N. "Investigación de un pequeño museo de Galicia: el Museo de la Colegiata de Santa María de Sar en Santiago de Compostela", en *IV Coloquio Galego de Museos, Investigación e museos* (Museo de Pontevedra 14-16 decembro 1994), Consello Galego de Museos, 1997, pp. 139-157.

museo a este centro le confería una categoría que no representaba. Indudablemente, los esfuerzos para conseguir abrir esta pequeña colección fueron muchos, pero ello no justificaba un nombre que implica, por definición, una serie de funciones que en el caso de Sar no se cumplían.

La descripción de la primera instalación (conservada hasta el año 2000) del museo puede aclarar esta precisión. Hasta su reciente rehabilitación y ampliación, el museo se ceñía a la sacristía y el claustro<sup>645</sup>. En la sacristía, además de las funciones propias del lugar como espacio de recepción de los feligreses de la parroquia, se encontraban, distribuidas en vitrinas, la colección de orfebrería, vestimenta, diplomática y alguna escultura en madera policromada. Sobra decir que las condiciones climáticas no eran en absoluto las deseables, al igual que la seguridad, la iluminación, la circulación, la presentación, la creación de un discurso coherente o la accesibilidad. Es decir, la instalación de unas vitrinas no suponía directamente la formación de un museo.

En el caso del claustro, las piezas que formaban parte de la exposición (cimacios, capiteles, basas, rosetón, etc.) habían sido colocadas a modo de galería columnaria sobre elementos de cementos y anclajes de hierro que amenazaban su integridad física. Sin duda la buena voluntad de aquellos que montaron el museo podría haberse revisado con el paso de los años y el interés de la administración. La presencia de cartelas resultaba arbitraria y la inexistencia de paneles globales evidenciaba la falta de un discurso sensato y organizado.

El último espacio que se incluía dentro de la visita era el propio templo donde, además de comprobar la inclinación de su estructura y la belleza de la arquitectura románica, se podían visitar algunos de los sepulcros más destacados de la Compostela medieval. El templo se proponía como un museo en sí mismo.

Uno de los primeros pasos para la normalización del museo fue la formación del inventario de los fondos, todavía sin catalogar a principios de los años 90. A través de las becas de documentación del Servicio de Museos de la Xunta de Galicia, se procedió al inventariado de la colección por parte de doña Covadonga de Prado Nistal.

Sin embargo, el gran cambio hacia una presentación más racional de la colección no tuvo lugar hasta el año 2000 en que, la redacción de un nuevo proyecto museológico dio un nuevo aspecto y sentido a la colección bajo el respaldo profesional de don José Manuel García Iglesias<sup>646</sup>. La idea de potenciar este viejo Museo se incluía dentro de las actuaciones de intervención del Xacobeo, puesto que la Colegiata se encontraba en la

---

<sup>645</sup> SERRANO TELLEZ, N. "Investigación de un pequeño...", Op. Cit., pp. 150-151


<sup>646</sup> "La Colegiata de Sar abre su renovado Museo de Arte Sacra", en *La Voz de Galicia*, 3 de febrero 2000, p. 47. "La Colegiata de Sar cuenta ya con un museo propio que recoge su pasado", en *El Correo Gallego*, 3 de febrero de 2000, p. 37.

---

entrada a Compostela por la Vía de la Plata y por tanto dentro del programa de puesta en valor del patrimonio histórico vinculado al Camino de Santiago.

Para la realización del plan fueron necesarias la liberación y rehabilitación de los espacios que hasta el momento había ocupado una guardería infantil, pudiendo contar así con las dependencias bajas de la panda este del claustro. Se consiguió ampliar el recorrido a cuatro espacios expositivos, la recepción y el claustro. La primera sala se dedicó a los orígenes del priorato de Sar; la segunda mostraba la evolución artística coincidiendo con la gran expansión de los dominios de la Colegiata a través de su orfebrería y vestimenta; la tercera sala se reservó para el Sar actual a través de los objetos de la Agrupación folclórica "Colegiata de Sar" y el último espacio se acondicionó como sala audiovisual. Completaron la visita, el claustro y la iglesia. La adaptación de nuevos espacios, la creación de un hilo conductor, el acondicionamiento, la presentación de una nueva museografía y la creación de un servicio de guía y recepción ha mejorado definitivamente la oferta museológica de Sar.

### 6.1.4.- MUSEO PARROQUIAL DE MELIDE

Nombre:	Museo Parroquial de Melide	
Dirección:	Rectoral de la parroquia de San Pedro de Melide, A Coruña	
Director/a:	don Antonio García Mourelle (párroco)	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos, y etnografía	
Año de creación:	1976	
Documentación básica:	Ninguna	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Lugo	

La inclusión de este peculiar museo dentro del catálogo de los pertenecientes a la Iglesia tiene un carácter más anecdótico que real. Si bien no aparece como tal en el Censo de Museo gallegos ni, por tanto, en el registro de museos, encontrado una referencia bibliográfica que nos habla de este centro. En la obra de Anselmo López Moráis y María Rosa Casado Nieto se mencionaba este museo sacro como resultado de los trabajos realizados por el párroco de San Pedro de Melide a lo largo de los años 70 y 80<sup>647</sup>. En nuestra labor de campo, al acercarnos a dicho museo nos encontramos con una situación particular que debe ser matizada en cuanto a las circunstancias que dieron origen a esta colección y al nombre que recibe como museo y que no corresponde, en absoluto, con lo que hoy en día debe ser considerado como tal.

Ciertamente la parroquia de San Pedro de Melide cuenta con una colección de objetos diversos pertenecientes a diferentes campos históricos y artísticos que fueron recogidos durante los años 70 por el actual párroco don Antonio García Mourelle. Éste los fue depositando en la Casa Rectoral, al no disponer de otro lugar más conveniente, de modo que, con el paso del tiempo, su propia vivienda se fue convirtiendo en una pequeña casa-museo en la que se acumulaban objetos de la más variada procedencia. Durante esos años, la D. G. BB. AA. del Ministerio de Cultura, había comenzado a trabajar en la restauración de algunas iglesias de la parroquia como San Antonio, Santa María y San Roque, a la vez que se dedicaba a la recolección de los bienes muebles de dichas iglesias. Aunque bastantes de esos bienes habían salido de Melide, la acción del párroco consiguió retener una parte importante del patrimonio en la villa. Gracias a esa voluntad conservadora y recolectora, don Antonio García consiguió reunir, en 1976, una importante muestra del arte, etnografía e historia de la zona de Melide. El fondo básico de esta

<sup>647</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> Rosa. *Viaje por los...*, Op. Cit., pp. 71-3.



colección está formado por piezas de variada procedencia y tipología: fragmentos de retablos modernos, imágenes de santos, confesionarios móviles, candiles, sacras, orfebrería litúrgica, pinturas, cordobanes, altares... Todos ellos fueron dispuestos en varios salones de la rectoral que está unida a la iglesia de San Pedro. Además contaba con un salón-lareira, ambientado con objetos etnográficos antiguos, también recogidos por el mismo párroco, y otros objetos relacionados con las actividades de los sacerdotes como las tijeras para cortar los cirios, también llamados despabiladores. Podría decirse que nos encontramos ante un museo (utilizando este término con todo cuidado) de tipo territorial-comarcal en el que se entremezclan piezas religiosas y civiles, que contribuyen a dar una visión más amplia de una zona geográfica con unas características propias y diferenciadas. Todo ello permite englobar la colección en un ámbito geográfico mayor que el de la propia parroquia y que afecta a toda una comarca de importancia destacable dentro de la ruta jacobea a Santiago por el Camino francés.

Esta curiosa muestra no se dispone según un orden preestablecido sino que se va colocando en cada uno de los salones de la rectoral en función del espacio disponible hasta llegar a una agolpamiento de las piezas tal, que recuerdan las galerías pictóricas del siglo XIX en el que ni un solo hueco de la pared quedaba a la vista. Debido también a su carácter “espontáneo”, ninguna de sus piezas está actualmente inventariada ni hay un control exacto de todos los objetos que forman tan singular colección.

La dispersión de cada uno de los elementos que configuran el conjunto entre los diferentes espacios de la rectoral, la iglesia de San Pedro y la de Santa María (donde se encuentra la pieza más valiosa de la colección: una reja románica perteneciente a esa misma iglesia y que durante un tiempo estuvo guardada en la parroquia de San Pedro) hace difícil la consideración de la existencia de una colección cerrada, o por lo menos homogénea, puesto que más bien se trata de un conjunto patrimonial amplio que puede ser visitado y contemplado sin que se realice ninguna otra actividad que pueda llevar a pensar en la adjudicación del término museo. Ello está justificado en el hecho de que no cuenta con un horario estipulado, no existen guías del museo y en ninguna de las guías de Melide se hace mención a dicho museo, no cuenta con ninguna publicación ni actividad investigadora, la conservación de los fondos no cumple las medidas de seguridad necesarias... y un sin fin de apreciaciones relativas a las funciones de un museo, que aquí no tienen cabida.

Ni en el momento de su formación ni en la actualidad ha contado con ayudas económicas ni con asesoramiento de ningún tipo (ni desde las instituciones civiles ni eclesiásticas) lo que ha hecho del meritorio esfuerzo personal del párroco el único medio a través del cual se han conservado las piezas que hoy se pueden ver. A pesar de no ser una iniciativa del todo ortodoxa, se puede decir que este fue el primer museo que existió

en Melide, incluso anterior al propio Museo Etnográfico da Terra de Melide, que hoy desarrolla su actividad en el campo de la etnografía, el arte y la historia de esta comarca.

### LA PARROQUIA DE SAN PEDRO DE MELIDE

A continuación nos acercaremos al edificio en el que se contiene tan curiosa colección a través de un breve estudio de la iglesia y la rectoral que le sirven de continente.

La original iglesia parroquial de San Pedro estuvo situada al borde del camino francés que llevaba a Santiago hasta 1842, en que fue trasladada a la iglesia del antiguo Convento de la Orden Tercera de Melide como consecuencia de la desamortización a la que fueron sometidas las órdenes religiosas<sup>648</sup>. Debido a estas leyes desamortizadoras se despojaba a los franciscanos de su convento, quedando éste en disposición de adoptar el título de parroquial, además de convertirse en la más adecuada para una población que se hacía cada vez mayor y para la que la iglesia románica de San Pedro se había quedado pequeña<sup>649</sup>. Esta primitiva sede era una iglesia de una sola nave rectangular cubierta con armadura de madera, con capilla mayor también rectangular cubierta con bóveda de cañón apuntado y arco triunfal de acceso apuntado y doblado<sup>650</sup>. Con el traslado de la parroquia, la pequeña iglesia románica desapareció con el beneplácito de la Diputación Provincial de La Coruña que informó de este modo: *“La iglesia del Convento de Mellid, podría tal vez quedar de parroquia, deshaciéndose la que se titula tal y el resto del monasterio, que podrá disponerse de su piedra y construir en el sitio de él una plaza con los tinglados: entiéndase en el sitio de la parroquia”*<sup>651</sup>.

La antigua parroquia de San Pedro se deshizo finalmente entre 1945 y 1949 pasando algunas de sus piezas (portada, sarcófagos, capiteles...) a integrarse en la actual capilla de San Roque<sup>652</sup>.

<sup>648</sup> Durante las guerras carlistas los franciscanos siempre se habían decantado por el bando de don Carlos y, en concreto, los conventos de Sobrado, Melide y Montefaro se convirtieron en importantes centros de difusión del carlismo. Esto fue lo que le valió al de Melide su cierre antes de la desamortización y su supresión definitiva en 1835. BROZ BREI, X. M. “Fotos de Melide (1904-1996)”, en *B. C. E. M.*, nº 10, abril de 1997, p. 226 y FELPETO, A. “Los conventos franciscanos de la Tercera Orden de Melide y Montefaro en las Guerras Carlistas”, en *B. C. E. M.*, nº 7, diciembre de 1992, pp. 141-4.

<sup>649</sup> Conservamos una descripción del conjunto conventual hacia 1845 consecuencia de la inspección realizada por la Comisión Provincial de Monumentos de A Coruña del que se nos dice: *“El edificio, que en virtud de compra, ha pasado á ser propiedad particular está casi enteramente demolido, pero se conserva el templo, destinado al culto, en el cual nada hay de notable, sino dos sepulcros á los dos lados del altar mayor...”*. A. R. A. BB. AA. S. F.; fondo: Comisiones Provinciales de Monumentos. A Coruña; legajo 47-4/2; carpeta: Coruña, monumentos especiales; oficio de la Comisión Provincial a la Central fecha 14 de agosto de 1845.

<sup>650</sup> CARRO GARCÍA, X., CAMPS, E. y FERNÁNDEZ OXEA, X.R. “Arqueoloxía relixiosa de Melide”, en *Terra de Melide*, Seminario de Estudo Galegos, Santiago de Compostela, 1933 (ed. facs. Edicións do Castro, 1978, pp. 273-4.

<sup>651</sup> CARRO GARCÍA, X., CAMPS, E. y FERNÁNDEZ OXEA, X. R., Op. Cit., p.291.

<sup>652</sup> BROZ BREI, X.M. “Novas aportacións: pezas ailladas”, *B. C. E. M.*, nº 2, novembro de 1983, s/p. El autor nos informa de la aparición de una clave y un capitel vegetal supuestamente pertenecientes a San Pedro y que ingresan en el Museo Etnográfico y no en el Parroquial, lo que nos da la pista sobre la diferente actividad de cada uno de los dos museos y el carácter, más bien cerrado, del segundo.

Volviendo al, hasta entonces, convento franciscano, un breve repaso por su historia nos lleva al siglo XIV en que se construyó su fábrica original, de la que se tienen escasos datos, al margen del camino de Santiago y fuera de la población<sup>653</sup>. La primera noticia documental de la existencia del convento franciscano data de 1325 y se refiere a una donación de don Álvaro Díaz de Deza; sin embargo nada sabemos de esa construcción excepto que estaba cerca de la iglesia de San Pedro. Será una nueva donación, la de Fernán López y su esposa Aldara González, la que permitirá a los frailes la edificación de una nueva iglesia, hospital y casa a finales del siglo XIV en el lugar actual<sup>654</sup>. Probablemente se trataba de una iglesia de reducidas dimensiones con una sola nave, capilla mayor, Capilla de Santo Cristo (única que se conserva actualmente de este período) y crucero. Estaría cubierta con armadura a dos aguas a un nivel inferior al actual. A lo largo del tiempo se debió de llenar de enterramientos de la nobleza melidense, como testimonian los sarcófagos góticos que actualmente se encuentran colocados a lo largo de la iglesia.

En la modificación de esta nueva construcción jugó un papel importante el primer conde de Monterrei, don Sancho Sánchez de Ulloa<sup>655</sup>, que mandó reedificar la obra con la piedra del castillo del Castro de Melide que le había cedido el Arzobispo Fonseca en 1498<sup>656</sup>. La remodelación transformó la capilla mayor, que se hizo mucho más grande y siguiendo el estilo del gótico final al ser cubierta con bóveda estrellada. En ella se situaron los enterramientos de doña Inés de Castro (a la sazón, madre de don Sancho Sánchez de Ulloa) y de doña Leonor de Mendoza. Nada se sabe sobre otros cambios que pudieran haberse introducido durante este momento constructivo.

Así continuará el edificio hasta su total transformación en la segunda mitad del siglo XVIII con la erección de un nuevo cuerpo de naves de cuatro tramos que acabará por hacer desaparecer los rastros de la fábrica medieval<sup>657</sup> para dar paso a una renovación total a nivel arquitectónico, escultórico y decorativo. Con la reforma interior se realiza también un cambio en el aspecto exterior del edificio para el que se construye una nueva torre en la esquina nororiental (sustituyendo a otra anterior probablemente medieval) y se levanta una nueva fachada principal en el lateral sur, compuesta por la

---

<sup>653</sup> La razón del asentamiento de los franciscanos en el camino de Santiago se debe a su gran devoción a la asistencia de peregrinos y pobres y la práctica de obras de misericordia, lo que les llevó a tener un Hospital al lado del convento para la atención de los mismos. FELPETO GARCÍA, A. "Los hospitales de los Terceros Franciscanos en el Camino de Santiago de la Provincia de León", en *B. C. E. M.* nº 8, diciembre de 1993, p.63.

<sup>654</sup> La donación tiene lugar en 1375 e incluía la construcción del hospital de peregrinos y pobres. BROZ REI, X. M. "Fotos de Melide..." Op. Cit., p.227. y CARRILLO LISTA, M<sup>a</sup> P. *El arte románico en Terra de Melide*, Diputación Provincial de A Coruña, 1997, p. 43.

<sup>655</sup> Sobre el linaje de los Ulloa y su instalación en tierras de Melide ver "Los Ulloa y Mellid. Siglo XV", en *B. E. C. M.*, nº 1, agosto de 1982, s/p.

<sup>656</sup> CARRO GARCÍA, X., CAMPS, E. y FENÁNDEZ OXEA, X. R. Op. Cit., pp. 284-286.

<sup>657</sup> BROZ REI, X. M. "O Mosteiro de Sancti Spiritus de Melide: tres etapas de construcción", en *B. C. E. M.*, nº 6, Agosto de 1991, pp. 45-54.

sucesión de tres cuerpos y un ático rematado en arco semicircular partido. El resto de los muros son lisos y apenas presentan vanos que iluminen el interior dando una sensación de bloque cerrado.

A lo largo de todo ese tiempo, el edificio claustral que acompañaba a la iglesia fue también modificado sustancialmente. No sabemos si su construcción procedía ya del primer edificio o si era obra posterior, pero lo cierto es que las pinturas que decoraban sus paredes en la crujía sur (coincidiendo con el muro exterior norte de la capilla mayor) son obra que coincidiría en el tiempo con la reforma de la cabecera<sup>658</sup>. Esta situación llegó hasta la segunda mitad del siglo XVIII en que todavía el claustro se conservaba, era utilizado e incluso enriquecido con nuevas capillas<sup>659</sup>. Sin embargo las obras en las naves y la construcción del crucero debieron suponer el final del antiguo claustro puesto que no se conservan referencias posteriores a esta reforma y únicamente la construcción de una puerta de comunicación con lo que debió ser la crujía Este del claustro nos conduce a un arco con dovelaje de medio punto que se supone pertenecía a este antiguo claustro. Cabe la posibilidad de que no todo el edificio claustral hubiera desaparecido entonces y que una parte hubiera llegado hasta el XIX en que la construcción de la casa rectoral podría haber terminado definitivamente con él<sup>660</sup>.

En 1842 se situó la parroquia en el edificio del antiguo convento franciscano, y se procedió a la construcción de lo que luego sería la casa rectoral (donde hoy está ubicado el curioso "museo parroquial") en el lateral norte de la iglesia, no sin presentarse importantes problemas constructivos derivados de la supresión de unos contrafuertes situados en dicha zona y que provocó un importante peligro de derrumbe. El nuevo uso dado a la iglesia impuso también la construcción de una nueva sacristía en los restos de lo que había sido el claustro bajo del convento, al norte de la capilla mayor. Así se hizo hacia el año 1887, descubriéndose parte de las pinturas que decoraban dicho claustro, que quedaron integradas en esta nueva estancia donde actualmente se muestran al público, junto con una pila bautismal medieval, como parte del recorrido artístico del conjunto.


---

<sup>658</sup> Sobre las pinturas consultar: ÁLVAREZ CARBALLIDO "Antiguas pinturas murales de la Iglesia de Sancti-Spiritus de Mellid", en *Galicia Diplomática*, vol. IV, 1889, p. 55 y MONTERROSO MONTERO, J. M. "Apuntes sobre las pinturas murales de la iglesia de Sancti-Spiritus de Melide", en *B. C. E. M.*, nº 6, agosto de 1991, pp. 21-40.

<sup>659</sup> En 1600 Pedro López, cirujano del lugar de Quintás en San Cibrao había fundado en el claustro y cerca de la puerta la capilla de San Miguel, que desapareció con la reforma barroca. CARRO GARCÍA, X., CAMPS, E. y FERNÁNDEZ OXEA, X. R. Op. Cit. p.287.

<sup>660</sup> BROZ REI, X. M. "O claustro do Convento de Sancti Spiritus de Melide", en *B. C. E. M.*, nº 13, decembro de 2000, pp. 7-12.

### 6.1.5.- MUSEO PARROQUIAL DE SAN MARTÍN DE MONDOÑEDO

Nombre:	Museo Parroquial de San Martín de Mondoñedo	
Dirección:	Iglesia Parroquial de San Martín, Foz,, Lugo	
Director/a:	don Serafín Rodríguez García (párroco)	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, Orfebrería y vestimenta litúrgica, y numismática	
Año de creación:	11 de noviembre de 1977 (cerrado)	
Documentación básica:	Inventario en formación	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Mondoñedo-Ferrol	

La vida de este pequeño museo no sólo es muy reciente, sino también muy corta. Hablar hoy en día de un museo en el caso de la Parroquia de San Martín sería completamente inexacto a tenor del marco definitorio que del término museo existe. Sin embargo, a la altura de los años 70, cuando tuvo lugar su apertura, resultaba más cercana esta denominación<sup>661</sup>. La museología se encontraba en un período de madurez e incluso de cambio a nivel internacional, aunque por lo que respecta a Galicia, ese nuevo concepto de museo todavía no se había asentado. Podemos decir que Galicia vivía una situación estancada en la que todavía dominaba la presencia de don Manuel Chamoso Lamas. Su personalidad despuntó casi exclusivamente a lo largo de los casi 40 años en que se mantuvo en su puesto como responsable del Patrimonio, sin que nada de lo que ocurriera en Galicia, se escapara de sus manos. Entre sus actuaciones en el campo de la museología le hemos visto dando el impulso fundamental a la creación de los museos etnográficos (de Ribadavia, del Cebreiro, de Cambados, de Betanzos...), a la apertura del Museo de las Peregrinaciones, interviniendo en los museos de A Coruña e, interesándose cada vez más por el tema de los museos eclesíásticos.

Su política de apertura de museos de pequeño tamaño (él defendía la idea del museo local y comarcal frente a las políticas culturales que invertían en pocos pero grandes museos) le llevó a iniciar proyectos en los que el objetivo final era la exposición de materiales en espacios mínimamente acondicionados, sin plantearse en ningún momento otras cuestiones de tipo museológico. Es decir, primaba la función expositiva sobre cualquier otra que pudiera tener el museo, además de no plantear un proyecto realista en cuanto a los medios necesarios para la continuidad de cada uno de ellos. Si

<sup>661</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños...*, Op. Cit., pp. 209-211.

bien es cierto que la figura de Chamoso Lamas fue un gran paso en la instalación de una red de museos (de diferentes titularidades) en Galicia, también lo es que no fue producto de un estudio riguroso, sino más bien el resultado de un impulso personal y apasionado con el que Chamoso trabajaba.

En el campo de esta reflexión incluimos el Museo Parroquial de San Martín el cual, tras su apertura, tuvo que pasar momentos difíciles para poder mantenerse, acabando por cerrar sus puertas o limitando las visitas. La estrecha amistad entre Manuel Chamoso y el párroco de San Martín dio como resultado un pequeño proyecto que pretendía recoger las obras más destacadas de esta antigua catedral de una forma segura. El entusiasmo de su párroco don José M<sup>a</sup> Pérez Gutiérrez por crearlo fue un factor fundamental puesto que, de no ser así, la atención que Chamoso le hubiera dispensado se hubiera diluido ante la cantidad de proyectos en los que estaba implicado.

Este impulso se vio además favorecido por las disposiciones emanadas en los años 60 del Concilio Vaticano II, que recomendaba la reducción de imágenes en las iglesias y una mayor austeridad en la presentación de los templos. Desde la redacción del “*Sacrosanctum concilium*” en 1963, los desórdenes a la hora de llevar a cabo la reforma y la incontrollable cantidad de obras puestas en circulación obligaron a la Sagrada Congregación para el Clero a la publicación de una Carta Circular de 11 de abril de 1971 sobre la Conservación del Patrimonio Histórico-artístico de la Iglesia<sup>662</sup> alegando que “*Los fieles se quejan de que ahora, más que en el pasado, se malvenden indebidamente dichas obras y tienen lugar numerosos robos, usurpaciones y destrucciones del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia. Incluso ha habido muchos que, olvidando las normas y disposiciones emanadas de la Santa Sede, han tomado como pretexto la renovación litúrgica para verificar cambios absurdos en los lugares sagrados, arruinando y perdiendo obras de inestimable valor*”. Con esta carta pretendían recordar la obligación de los sacerdotes de conservar las obras religiosas antiguas, así como hacer recapacitar a los obispos sobre la necesidad de velar por una renovación litúrgica controlada. Una consecuencia de esas propuestas la encontramos en Mondoñedo.

La que hoy conocemos como iglesia parroquial de San Martín de Mondoñedo fue, en otro tiempo, la sede del obispado mindoniense hasta su traslado a Vilamaior de Brea (la actual Mondoñedo) en 1113. Tras la pérdida de su condición de catedral, una comunidad de agustinos se instaló en San Martín. La paulatina degradación de la comunidad llevó a su disolución en el siglo XVI y su sustitución por una congregación de franciscanos en 1547, hasta 1549 en que reaparecen los agustinos<sup>663</sup>. Finalmente pasó a

<sup>662</sup> B. O. A. S., año CX, nº 3211, 20 Agosto 1971, pp. 531-534.

<sup>663</sup> VILLAMIL Y CASTRO, J. “San Martín de Mondoñedo (antigua catedral)”, en *Iglesias Gallegas de la Edad Media*, Madrid, 1904, pp. 30-35.

condición de iglesia parroquial a finales del siglo XVII. Durante el siglo XIX la iglesia parroquial sufrió algunos desperfectos, como el derrumbe de su cubierta y su coro en el mediodía del 28 de febrero de 1861, que casi condujo a la demolición total del edificio. Su restauración se produjo, no sin contratiempos, en 1866.

El edificio actual muestra diferentes momentos constructivos y reformas realizadas con posterioridad. Se trata de un templo de tres naves y tres ábsides semicirculares con un crucero no sobresaliente aunque destacado en planta por su mayor profundidad. En su construcción se pueden distinguir hasta tres fases constructivas de época románica. Una primera que abarca la cabecera hasta la cornisa del ábside sur y que supone una ruptura con la tradición constructiva local y el conocimiento del primer románico. Una segunda fase incluiría el alero de los ábsides norte y central hasta el crucero con su cimborrio sobre trompas como solución del pleno románico. Por último, una tercera fase de remate del templo en un período largo en el tiempo y sin grandes medios, influido por el arte compostelano<sup>664</sup>. Además, ha sido puesta de manifiesto la importancia de restos arquitectónicos de lo que pudo ser una construcción anterior prerrománica de la que se reaprovecharían algunos muros y soportes<sup>665</sup>.

El cuerpo de la iglesia, cubierto con madera, separa sus naves por medio de gruesos pilares reforzados de los que parten los arcos formeros de medio punto. Se ilumina gracias a las ventanas que rasgan los ábsides y a cuatro más en el muro norte. Decorativamente presenta uno de los conjuntos escultóricos más interesantes del primer románico gallego, tanto en la decoración de los canecillos como en el programa desarrollado en los capiteles del crucero. Además de la puerta occidental y la de acceso en el lateral norte, en la nave de la epístola se abren dos huecos más, uno de acceso a la sacristía y otro, de factura posterior, que alberga la pequeña sala de exposición.

Tanto la iglesia de San Martín de Mondoñedo (Declarada Monumento Histórico Artístico el 3 de junio de 1931) como su entorno, fueron protagonistas de una serie de intervenciones por parte de la D. G. BB. AA. tendentes a su conservación y mantenimiento durante los años 60 y 70 del siglo XX, además de programarse también los estudios de excavación que descubrieron la necrópolis alto medieval en el antiguo huerto rectoral<sup>666</sup>.

---

<sup>664</sup> BANGO TORVISO, I. G. "Arquitectura románica en Galicia. Desde los orígenes hasta 1168", en *Románico en Galicia y Portugal*, Fundación Barrié de la Maza y Fundación Gulbenkian, 2001, p. 14.

<sup>665</sup> NUÑEZ RODRÍGUEZ, M. *Arquitectura prerrománica*, C. O. A. G., Santiago de Compostela, 1978, pp. 239-245.

<sup>666</sup> El proyecto de las excavaciones fue redactado por Francisco Pons Sorolla en febrero de 1965. A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 352, Proyecto de obras urgentes de Excavación y restauración en la iglesia de San Martín de Mondoñedo, siendo realizadas en septiem bre del año siguiente. Además de la excavación en busca de la necrópolis, Pons Sorolla había proyectado una exploración en busca de una cripta en la cabecera, la fijación de las pinturas murales del crucero, y la reordenación de la capilla mayor y el retablo pétreo. De aquellas investigaciones se descubrieron varios muros de construcciones anteriores, sepulturas de lajas hincadas, sarcófagos, cerámicas, monedas, etc. y sus resultados fueron publicados por CHAMOSO LAMAS, M. "Las primitivas diócesis de Britonia y de San Martín de Mondoñedo a la luz de recientes descubrimientos", en *Bracara Augusta*, vol. XXI, fas.47-48, 1968, pp. 5-8.

En 1972 se atendió a sus cubiertas y al mantenimiento de sus muros y tres años después, comenzaron los estudios para una nueva reorganización del entorno. El proyecto<sup>667</sup> se centró en el traslado del cementerio, que rodeaba la iglesia por su lado norte, la creación de nuevos accesos, y la intervención en la zona del altar con la retirada del retablo barroco que ocupaba todo el ábside y la recuperación del retablo pétreo situado detrás, así como del sarcófago de San Gonzalo.

Sobre los trabajos de creación del museo, pocos datos tenemos, a pesar de la asidua correspondencia mantenida entre el párroco y Chamoso Lamas, y de los continuos viajes de este último a Mondoñedo. Incluso en la documentación parroquial se omite cualquier alusión a la formación del Museo y únicamente se conserva el inventario de las piezas que lo conformaban a la altura de 1986 (fecha de la muerte del Sr. Pérez Gutiérrez). Esta es la relación de piezas que incluye<sup>668</sup>:

*"EN EL MUSEO PARROQUIAL: (en la vitrina de la derecha, al entrar)*

*ANILLO PASTORAL de San Gonzalo / Oro/ Visigótico / Siglo VII*

*BÁCULO DE SAN GONZALO. Últimos del siglo IX*

*COPÓN DE MEDIANO VOLUMEN. Plata / valor artístico.*

*COPÓN SIN PIE, a manera de caja. Plata cincelada / Valor artístico.*

*Cuatro CÁLICES de plata, en buen estado. Sin valor artístico.*

*Un EXPOSITOR o VIRIL, de oro y piedras preciosas, donado por D<sup>a</sup> María Reimunde*

*Un INCENSARIO con su NAVETA, de plata, en buen estado de conservación.*

*Un juego de VINAJERAS CON CAMPANILLA, de plata repujada. Muy buen estado.*

*Un juego de VINAJERAS, de plata, sin valor especial.*

*Un PORTAVIÁTICO, de plata, antiguo, en buen estado*

*(en la vitrina del centro)*

*Una FILIGRANA conteniendo un "Lignum crucis", autenticado*

*Dos BANDEJAS de terciopelo conteniendo monedas encontradas en las excavaciones*

*Dos trozos de tela recogidos en el Sepulcro de San Gonzalo.*

*(fuera de las vitrinas se hallan)*

*Una CRUZ BARROCA PARROQUIAL, de metal amarillo*

*Tres MISALES ANTIGUOS, un tanto usados*

*Una IMAGEN DE SAN EMIDIO, de valor artístico.*

*Una IMAGEN DE SAN JOSÉ CON EL NIÑO, valor artístico.*

*Una VIRGEN DOLOROSA CON JESUS EN LOS BRAZOS, valor artístico*

<sup>667</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 102, Proyecto de ordenación del entorno de la iglesia de San Martín de Mondoñedo, a cargo del arquitecto don Carlos Fernández-Gago Varela, febrero de 1975.

<sup>668</sup> Inventario realizado el 15 de marzo de 1986 con motivo de la entrega de las cuentas, bienes y objetos de la parroquia a don Victoriano López Felpeto, encargado provisionalmente de la parroquia. A. P. S. M. M.



Una IMAGEN DE SAN FRANCISCO DE ASIS, *id. id.*

Una IMAGEN DE SAN ANTONIO ABAD, *id. id.*

Una IMAGEN DE SAN OCTAVIANO, *id. id.*

Una IMAGEN DE SAN ANDRÉS, *pequeña, id. id.*

Un CUADRO “ADORACIÓN DEL NIÑO, por la VIRGEN, *id. id. (Escuela italiana)*

Reliquia de St<sup>a</sup> Teodora, *en relicario precintado, en buen estado.*

Un RELICARIO EN FORMA DE PIRAMIDE *conteniendo reliquias de mártires.*

Una ARQUETA *que se usaba en el Jueves Santo*

Una Funda en forma de mitra, *que contiene un trozo de suela de la sandalia de San Gonzalo.- Según me refieren, ese trozo de suela se utilizaba, antiguamente en la bendición del agua el día de San Gonzalo, introduciéndolo en el agua; agua que, luego los fieles llevaban para sus casas.”.*

Esta falta de datos más concretos nos hace pensar que nunca existió un plan preestablecido y que la disposición del mismo se “improvisó” a medida que se reunieron las piezas. San Martín contaba hasta entonces con un patrimonio mueble notable en calidad e importancia en el que destacaban las piezas pertenecientes al obispo don Gonzalo (un sepulcro, un anillo y un báculo) al que se unían un conjunto de objetos litúrgicos como copones, cálices, incensarios, vinajeras, cruces, relicarios, imágenes, etc. El estado de inseguridad en que se encontraban y la disposición de una pequeña sala en el lateral Sur de la iglesia (de unos 10 m. cuadrados), al lado de la sacristía, hicieron concebir la idea de instalar un museo, que podría completarse con las diferentes piezas distribuidas por la iglesia, convirtiéndola en un museo vivo.

La idea comenzó a gestarse en los primeros días de 1977, cuando Chamoso fue nombrado miembro de la Comisión Permanente del Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes en Madrid y mostró su optimismo ante este proyecto de creación de un museo parroquial. La visita, en abril de ese año, del Ministro de Información y Turismo y del Director General de Bellas Artes a San Martín de Mondoñedo supuso un nuevo impulso a la obra, ya que ambos parecían estar de acuerdo en que se llevase adelante. La subvención concedida en febrero de ese año por la Dirección General de Ordenación del Turismo (Ministerio de Información y Turismo) de 450.000 pesetas para las obras de la iglesia, debieron servir también para intervenir en lo que sería el museo. Las múltiples ocupaciones de Chamoso impidieron que le dedicase demasiado tiempo al museo mindoniense y ello motivó el que, a las alturas de octubre todavía no estuviese montada la exposición, a pesar de que la fecha de inauguración oficial ya se había fijado para el 11 de noviembre (festividad de San Martín).

---


Sea como fuere, los plazos se cumplieron y el Museo era inaugurado por el obispo don Miguel Araujo Iglesias el día convenido<sup>669</sup>. Básicamente el museo constaba de la sala lateral sur y la iglesia, en donde se habían instalado algunos sarcófagos y se mostraban las pinturas recién recuperadas junto con el retablo pétreo. La sala-museo constaba de dos grandes vitrinas en las que se depositaron los objetos de orfebrería de la parroquia además de los obtenidos de las excavaciones: monedas, fragmentos de las telas del sarcófago de San Gonzalo, cerámicas..., y de algunas obras de imaginería.

El año 1977 fue el de arranque del museo y así debió continuar gracias al interés de su párroco que había luchado por crearlo. Su muerte, en 1986, fue el inicio de un proceso de abandono que ha terminado en su cierre por falta de medios y condiciones de exposición mínimas. El presente de este museo se resume en los despachos donde actualmente se encuentra un proyecto, redactado hace casi diez años, en el que se propone la restauración de la casa rectoral situada en un lateral de la iglesia (hoy abandonada) como Museo y centro de estudio.

---

<sup>669</sup> "Inauguración del Museo Parroquial de San Martín de Mondoñedo", en *Cuadernos del Museo Mindoniense*, nº 1, año 1, enero-junio 1978, pp. 25-26.

### 6.1.6.- MUSEO PARROQUIAL DE MONTERROSO

Nombre:	Museo Parroquial de Monterroso	
Dirección:	C/ Ramón Díaz nº 7, Monterroso (Lugo)	
Director/a:	D. Carlos Méndez Vázquez (párroco)	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos, diplomática, numismática y etnología	
Año de creación:	Agosto 1990	
Documentación básica:	Libro de registro en formación e inventario	
Titularidad:	Eclesíastica. Diócesis de Lugo	

*“Guarda lo que no sirve y encontrarás lo que necesitas”*  
 José Saramago, Ensayo sobre la ceguera, 1995.

El Museo Parroquial de Monterroso<sup>670</sup> es uno de esos centros en los que uno no sabe muy bien si está ante un museo o ante la obra personal y meritoria de un párroco interesado en la historia, arte y etnografía de toda una comarca. A pesar de recibir el nombre de Museo, es preciso aclarar que no se trata exactamente de eso<sup>671</sup>, sino más bien de una colección reunida a lo largo de los años y exhibida en un local para el disfrute de parroquianos y turistas. El término museo se emplea aquí para definir una colección expuesta (siguiendo el concepto tradicional de museo) más que para hacer referencia a un centro que cumple las normas dictadas por el ICOM para tal denominación.

La idea de crear un museo parroquial en Monterroso partió de la iniciativa de su párroco, don Carlos Méndez Vázquez en la década de los 80. A lo largo de sus años de trabajo en esta comarca lucense había ido recogiendo y adquiriendo una serie de obras heterogéneas, de interés histórico, artístico y etnográfico<sup>672</sup>, que consideró meritorias de

<sup>670</sup> LÓPEZ REDONDO, A., LÓPEZ DE PRADO NISTAL, C. y LEMOS RAMOS, B. *Censo de Museos de Galicia, normas para o inventario*, Op. Cit., pp. 128-9. En los datos aportados para la elaboración del censo, y en la actualización que se llevó a cabo en el año 2000, se puede observar que únicamente la función expositiva está mínimamente resuelta, ya que la falta de personal y dinero imposibilita la transformación del centro en una institución activa desde el punto de vista de la investigación y la educación.

<sup>671</sup> A pesar de aparecer en el Rexistro Xeral de Museos gallegos con el número 50. La delimitación entre lo que es y no es un museo, es un tema todavía pendiente dentro de la museología gallega, en la que la línea que divide un museo de una colección permanente se trata de salvar en aras de no perder la titularidad de museo y la “aparente” categoría que tal denominación trae consigo.

<sup>672</sup> BUESA CONDE, D. J. “Los museos de la Iglesia en Aragón”, e *Artigrama* (Revista del departamento de Historia del Arte), Zaragoza, nº 89, 1991-2, pp. 99-100. Un caso similar lo encontramos en el Museo etnológico de Ansó, de titularidad parroquial y creado por su párroco en 1973 a partir de los objetos recogidos en la zona y los fondos de arte sacro.

ser expuestas para el conocimiento y difusión de una cultura tradicional en vías de perderse.

Comenzaron las gestiones para la creación del museo en 1985. Fue entonces cuando el párroco trató de implicar al mayor número de entidades posibles para conseguir el apoyo que le permitiera llevar a cabo su proyecto. Estableció relación con el Vicario General y con el Obispo para exponerles el proyecto inicial de construcción de un edificio de nueva planta para la instalación del museo (que finalmente no fue posible realizar). La propuesta se resumía básicamente en la cesión del terreno situado entre la iglesia parroquial y la rectoral, propiedad de la Diócesis, para la construcción de dicho edificio, del que se esperaba pudiera cumplir las funciones de acción social y cultural, así como de conservación del patrimonio histórico-artístico, siguiendo las disposiciones del Concilio Vaticano II. Este futuro museo se encargaría también de la recogida de obras en vías de desaparecer, y se proyectaría como centro de referencia para la custodia del patrimonio eclesiástico de la zona, amenazado de robo<sup>673</sup>. Enseguida el proyecto se vio apoyado por diferentes instituciones locales y comarcales tales como Caixa Galicia, la Diputación Provincial de Lugo, el Ayuntamiento de Monterroso, además de los centros de educación primaria y secundaria de la zona, y de la Asociación de Padres de Alumnos, que veían en el proyecto un elemento más del desarrollo cultural de la zona y de educación histórica.

Dos años tendría que esperar el párroco para obtener el permiso del prelado lucense que le permitiera llevar a cabo su deseo y poder utilizar los terrenos propuestos desde el principio<sup>674</sup>. Una vez superado el problema de dónde se situaría el museo, el siguiente obstáculo fue la búsqueda de fondos económicos con los que poder hacer frente a la obra. Entre las condiciones de la misma se encontraba la cesión del terreno por parte de la diócesis para la construcción del nuevo edificio cuya propiedad ostentaría ella misma, así como su dirección y conservación.

Se recurre entonces a la posible financiación de Caixa Galicia, del propio Ayuntamiento y de la Diputación Provincial de Lugo<sup>675</sup> presentando un anteproyecto y memoria que fueron valorados favorablemente. Según ese anteproyecto, a cargo del arquitecto diocesano y valorado en unos 15 millones de pesetas, el nuevo edificio constaría de dos plantas y un sótano y, en él, se instalaría un centro interparroquial para sacerdotes, a la vez que el propio museo (Ver Figura 15). La parte del inmueble dedicada a museo incluiría un total de 8 secciones: Un aula de actos y exposiciones temporales, una sección de Arqueología y cerámica, una sección de Numismática, otra de Orfebrería,

---

<sup>673</sup> A. M. P. M. Carta de don Carlos Méndez Vázquez al Obispo de la Diócesis de Lugo, con fecha 17 octubre de 1985 exponiéndole brevemente el proyecto.

<sup>674</sup> A. M. P. M. Oficio del Obispo de Lugo fechado el 15 de Septiembre de 1987.

<sup>675</sup> A. M. P. M. Correspondencia entre el párroco y las diferentes entidades entre septiembre de 1987 y abril de 1988.

otra de Pintura, otra de Diplomática, una sección Bibliográfica y una última de Etnografía (Ver Figura 16).

Entre los motivos expuestos para hacer realidad este proyecto estaba el de crear un puente entre la cultura de la comarca en vías de desaparición y las nuevas generaciones, la creación de un centro cultural en constante crecimiento, la sistematización de los restos arqueológicos hasta entonces almacenados sin orden, servir de apoyo a la educación y el estudio de la historia comarcal, convertirse en un referente para el depósito de piezas que pudieran aparecer con posterioridad o ser la sede de depósitos particulares. Como se puede ver, la declaración de intenciones no puede ser más halagüeña y bienintencionada, centrada sobre todo en su función social y educativa.

Un año más tarde todavía el proyecto es una idea irrealizada en cuyas gestiones continua involucrado el párroco. El interés personal de este sacerdote le llevó a solicitar nuevas subvenciones, esta vez, ante la Subdirección Xeral de Museos e Patrimonio Documental de la Consellería de Cultura y Deportes<sup>676</sup>, aunque en esta ocasión con resultados más infructuosos, si cabe, que los anteriores.

Se redactaron también, por esos años, los primeros apuntes para la formación definitiva de las bases por las que se regiría la futura Fundación del Museo. Este primer borrador de los Estatutos de la *Fundación*<sup>677</sup> "*Museo Parroquial de Monterroso*" aclaraba cuáles eran los objetivos y finalidades de la misma resumidos en: la construcción del nuevo inmueble, la conservación y potenciación del patrimonio histórico-artístico de la parroquia y la comarca de Monterroso, en la promoción de la investigación de la historia y el arte, la ampliación de la colección con nuevas adquisiciones o depósitos, catalogación, exhibición y restauración de obras, promoción de actividades didácticas y expositivas, elaboración de inventario y catálogo de los fondos y facilitar el estudio por parte de investigadores y estudiantes. Ningún aspecto de los fundamentales en la definición de museo, parece haber quedado en el olvido a la hora de esta redacción, aunque, como veremos, el resultado fue muy diferente a las expectativas iniciales. A pesar de la revisión que se hizo a los estatutos, éstos continúan en la actualidad sin ser aprobados, quince años después de la inauguración del museo.

Como es comprensible, uno de los problemas que debió impedir que la idea original se llevara a cabo tal y como se había diseñado, además de la cuestión económica, debió ser la comprometida titularidad del inmueble construido que, al estar en terrenos cedidos por la diócesis, pasaría a propiedad eclesiástica. La solución final fue la

---

<sup>676</sup> A. M. P. M. Correspondencia entre la Consellería y don Carlos Méndez Vázquez fechada en 24 de julio de 1989.

<sup>677</sup> A. M. P. M. Estatutos de la Fundación Museo Parroquial de Monterroso, 12 noviembre de 1987.

instalación del Museo Parroquial en la antigua Casa Rectoral, que fue acondicionada mínimamente para albergar la primera muestra de la colección.

Comenzó entonces un proceso de montaje caracterizado por los escasos recursos y la enorme ilusión de un párroco que no cejó en el empeño de ver realizado su sueño de mostrar al público las obras y la historia recogidas hasta entonces en unos fríos almacenes. En la planta baja de la Rectoral, una única sala mostraba ese primer grupo de objetos etnográficos, artísticos e históricos gracias a la ayuda económica de Caixa Galicia<sup>678</sup> y a la cesión de mobiliario museográfico del Museo Provincial de Lugo que, por entonces, estaba siendo objeto de remodelación. Fueron cedidos materiales expositivos, fundamentalmente vitrinas (tres de mesa, una adosada y una exenta) además de basas de apoyo<sup>679</sup>.

A todas luces se veía que el local resultaba pequeño para las pretensiones y expectativas del Museo por lo que, incluso después de su instalación en la Rectoral<sup>680</sup>, se siguió insistiendo en la construcción de un edificio específico para el mismo. El fondo exhibido en ese primer momento se compuso, sobre todo, de material etnográfico específico del mundo del lino y de los aperos de labranza, piezas arqueológicas, piezas de numismática y algún objeto de orfebrería religiosa. La inauguración oficial tuvo lugar en el verano de 1990 con la asistencia del obispo de Lugo Fray José Gómez<sup>681</sup> después de haber realizado las reformas necesarias (levantamiento de tabiques, enlucidos, encintado de cantería, pintura) además de una nueva instalación de puertas y ventanas, la colocación de cerraduras y pasadores nuevos, la reforma de la instalación eléctrica, etcétera... que se completarían, en los sucesivos meses, con otras actuaciones como la instalación de un sistema de alarma y de rejas de hierro.

Los años 90 trajeron consigo la asignación de varias subvenciones que permitieron la ampliación de la, hasta entonces, única sala de exposición y su mejora en las condiciones de exposición y mobiliario. El origen de las ayudas de 1991, 92 y 93 fue el programa que la Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e documental tenía previsto para el montaje y equipamiento de museos de interés gallego. La última colaboración de la

---

<sup>678</sup> "Las obras del museo de Monterroso comenzarán en breve, al recibir su promotor una ayuda de 500.000 pesetas", en *La Voz de Galicia*, viernes 20 abril de 1990 y "Caixa Galicia entrega medio millón de pesetas para fundar un museo arqueológico", en *El Progreso*, viernes 20 abril de 1990.

<sup>679</sup> A. M. P. M. Todos estos objetos fueron recogidos personalmente por el párroco el 17 de Mayo de 1990 para poder instalarlos en el nuevo centro que se inauguraría poco después.

<sup>680</sup> El edificio de la Casa Rectoral había sido levantado en 1924 por el párroco don Ramón Díaz Rodríguez con sus propios fondos tras la autorización del obispo. Tanto el terreno de la rectoral como el de la iglesia, cementerio, atrio y huerta habían sido donados previamente a la diócesis por la familia Salgado para la construcción de la iglesia. Tras la muerte de este párroco, el edificio de la rectoral pasó a disposición de la parroquia para vivienda del nuevo párroco. Allí vivió durante un tiempo el nuevo sacerdote hasta que se trasladó y el local quedó cerrado e inhabitable. En 1990 se convirtió en la sede del museo parroquial.

<sup>681</sup> "El Obispo de Lugo inaugurará el jueves el nuevo museo parroquial de Monterroso", en *La Voz de Galicia*, 4 de julio de 1990 y "O Museo parroquial, chave da nosa cultura", en *El Progreso*, viernes 21 de septiembre de 1990.

Xunta se realizó a través de las Ayudas Económicas para la mejora del Medio Rural a través de la Consellería de Presidencia e Administración Pública y que sirvieron para una remodelación total de la pavimentación del museo.

Abril 1990	500.000 Pts.
Septiembre 1991	1.089.564 Pts.
Agosto 1992	390.951 Pts.
Agosto 1993	355.000 Pts.
Noviembre 1999	700.000 Pts.
<b>Total:</b>	<b>3.035.515 Pts</b>

Cuadro-resumen de las ayudas económicas recibidas por el Museo Parroquial de Monterroso desde su creación

El interés del Museo comenzó a ser mayor y sus posibilidades favorecieron la ampliación del mismo hacia otra sala de la planta alta del edificio en 1992. Ese mismo año se procedió a la elaboración del inventario de las piezas gracias al programa de becas del Servicio de Museos de la Dirección Xeral de Patrimonio de la Xunta de Galicia<sup>682</sup> favoreciendo, de este modo, el control y conservación de las piezas. El 93 fue el año en el que se planteó una nueva ampliación e incluso se barajó la posibilidad de poder ocupar todo el edificio<sup>683</sup>. Evidentemente ello no fue posible y actualmente el Museo Parroquial de Monterroso lo podemos encontrar instalado en tres de las salas que componen la antigua casa rectoral: dos salas de la planta baja y una en la superior.

En la primera sala de la planta baja, de 53'20 metros cuadrados, están situados los objetos de la sección arqueológica (formados por molinos romanos, una ventana geminada prerrománica<sup>684</sup>, un berraco de la cultura prerromana y varios capiteles románicos<sup>685</sup>), muestras de la cultura del lino (con herramientas para su elaboración, máquinas de hilar, cardar...), una colección de radios antiguas, trajes regionales, colección de candelas. Muestra también una sección diplomática de documentos antiguos que se completa con una pequeña librería formada con las obras dejadas por los sucesivos

<sup>682</sup> El inventario del Museo Parroquial de Monterroso fue elaborado por María Teresa Gradín Barcia entre agosto y septiembre de 1992. Consta de 416 fichas (sin material fotográfico) hasta la fecha de su elaboración. Las piezas ingresadas a partir de entonces no están inventariadas de modo que el cálculo exacto de los fondos es casi imposible (éste se estima en aproximadamente unas 700 piezas).

<sup>683</sup> "Ampliar el Museo", en *El Progreso*, 17 julio de 1993 y "Museos de Lugo. O Parroquial de Monterroso, cativo, interesante e curioso" en *El Progreso*, 17 abril de 1994.

<sup>684</sup> Esta es, sin duda, la pieza más importante de toda la colección. Se trata de una ventana geminada del siglo VIII aparecida durante los trabajos de desmantelamiento de una casa particular en Arxiz, en donde apareció reutilizada en un tragaluz de las cuadras. La pieza permanece en el museo en calidad de depósito desde el 2 de julio de 1990 y su propietaria es doña Blanca Saá García.

<sup>685</sup> Se trata de dos capiteles de diferente factura, uno de ellos procede de la antigua iglesia de San Julián de Cutián (Antas de Ulla) depositado en el museo por la Familia Saá, y el otro es un pequeño capitel de esquina muy desgastado que se encontraba empotrado en un muro.

---

párrocos y con compras posteriores. Se completa esta sala con una estantería de artesanía popular zaireña (traída por una monja misionera) en marfil y madera, y una sección específica de numismática.

La segunda sala alberga un enorme telar del lino, así como diferentes piezas confeccionadas con el propio telar como una muestra más de la importancia que esta industria tuvo en la zona. Este mismo espacio ha sido aprovechado para la exhibición de orfebrería religiosa menor (lámparas, candelabros, navetas, vinajeras, campanillas, palmatorias...).

Por último, en el piso superior se encuentra una nueva sección de numismática compuesta por monedas y billetes. La colección de pintura la forman obras cedidas por artistas locales y dos cuadros donados por el artista orensano Nelson Zumel. Una colección de relojes de péndulo y otra de monederos metálicos y rosarios terminan de completar un museo tan rico en elementos como heterogéneo en su composición<sup>686</sup> que recuerda más a los antiguos “gabinetes de curiosidades”, en los que el afán coleccionista llevaba a la exhibición de piezas de muy diferente naturaleza, que al nuevo concepto de museo.


El Museo Parroquial de Monterroso, gracias a la insistente y paciente labor de su párroco, fue creado con la intención de ser un elemento más de conexión entre la historia comarcal y las nuevas generaciones. Si bien es verdad que las funciones propias de un museo apenas se cumplen en esta colección (las medidas de conservación son nulas, la labor investigadora está reducida al mínimo, la exhibición es fruto de las circunstancias más que de un estudio previo, la actividad cultural se resume en visitas concertadas en las que el párroco hace de guía...), tampoco se aleja demasiado de lo que están siendo en estos momentos, el resto de museos eclesiológicos en los que se pueden encontrar graves deficiencias a nivel museográfico y museológico causadas por la falta de personal especializado y los escasos recursos financieros de los que dispone la Iglesia para su dotación y mantenimiento.

---

<sup>686</sup> “De visita. El Museo del señor cura”, en *Faro de Vigo*, viernes 17 de marzo de 2000, p. 8 y “Museo Parroquial de Monterroso”, en *Museos de Lugo*, El Progreso, 2000, pp. 145-152.



### 6.1.7.- MUSEO DE ARTE SACRO DE SANTA MARIA DEL CAMPO, A CORUÑA

Nombre:	Museo de de Arte Sacro de la Colegiata de Santa María del Campo	
Dirección:	Santa María del Campo, A Coruña	
Director/a:	D. Rafael Tabeada Vázquez (abad)	
Tipo de fondos:	Arte, Orfebrería litúrgica y dibujos	
Año de creación:	Septiembre 1990	
Documentación básica:	Libro de registro, inventario y catálogo	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Santiago de Compostela	

(...) o saber é realmente uma coisa muito bonita, Depende do que se saiba(...)

José Saramago, O homem duplicado, 2002.

El Museo de Arte Sacro de A Coruña se incluye dentro de los museos de reciente creación del panorama museístico gallego, al comenzar su andadura como tal a principios de los años 80 y, convirtiéndose en una realidad diez años después (se inauguró el 19 de septiembre de 1990)<sup>687</sup>. Es, por tanto, un museo joven, con apenas una década de actividad, pero que ha sabido completar la oferta cultural y museística de la ciudad de A Coruña con un campo artístico hasta entonces débilmente representado<sup>688</sup>. En su construcción se apostó por la fusión entre la vanguardia y la modernidad arquitectónica, y la tradición histórica de la colección en la persona del arquitecto corballinés don José Manuel Gallego Jorroto, hecho, sin duda, novedoso en lo que a museos eclesiósticos se refiere al ser éste el único en Galicia que ha optado por la construcción de un edificio de

<sup>687</sup> Fue bendecido por el Sr. Arzobispo un mes más tarde con la presencia de las autoridades civiles y religiosas de la ciudad. *B. O. A. S.*, año CXXIX, nº 3438, noviembre de 1990, p. 601.

<sup>688</sup> LÓPEZ REDONDO, A., LÓPEZ DE PRADO NISTAL, C. y LEMOS RAMOS, B. *Censo de Museos de Galicia. Normas para o inventario*, Op. Cit., pp. 66-7. AVELLANOSA, T. y FRANCISCO, C. de. *Guía de los Museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1995, pp. 193-4. VALLE PÉREZ, X. C. e FERNÁNDEZ OTERO, X. C. *Os museos da Igrexa en Galicia*, Xunta de Galicia, 1993, s/p, ARROJO IGLESIAS, M<sup>a</sup> J. "Museo de Arte Sacro. Colegiata de Santa María del Campo", en *Museos de España. La Coruña*, F&G Editores, Madrid, 1993, pp. 18-19.

nueva planta<sup>689</sup> en vez de la adaptación de uno ya existente, como suele ser la norma en este tipo de centros.

Remontarnos a los orígenes del propio museo supone inevitablemente un acercamiento a la misma fábrica de la Colegiata coruñesa, con la que guarda una más que estrecha relación, si tenemos en cuenta que el fondo básico del museo está compuesto por la colección de orfebrería que, desde el siglo XVI, ha ido conservando y cuidando el Cabildo de la misma. Sin embargo, no nos detendremos en exceso en el edificio de la Colegiata por quedar fuera de nuestro estudio sobre museos eclesiásticos gallegos y por existir una amplia bibliografía referente a su historia y evolución desde el siglo XIV hasta la actualidad<sup>690</sup>.

### LA COLEGIATA DE SANTA MARÍA DO CAMPO DE A CORUÑA

Sin fecha exacta para su construcción original, el documento más antiguo que hace referencia a ella data de 1218, aunque algunas piezas conservadas hacen pensar en un edificio anterior, tal vez de finales del siglo XII o principios del XIII, al que pertenecería la capilla mayor. Se trata de una iglesia de planta basilical de un solo ábside semicircular y tres naves divididas en cinco tramos gracias a pilares rectangulares con semicolumnas adosadas. El cuerpo de naves se cubre con bóvedas de cañón ligeramente apuntadas que, en la central, se refuerza con arcos intermedios apoyados en ménsulas, entre los fajones. La capilla mayor se compone de un tramo recto cubierto con bóveda sexpartita (fechada en el siglo XVI y que sustituyó a otra anterior de cañón) y un tramo semicircular cerrado con bóveda de cascarón. A ambos lados de la capilla mayor se han ido adosando, con el tiempo, nuevas construcciones como la sacristía al Sur y la Capilla de la Estrella al Norte, que han hecho variar la planimetría original de la iglesia.

Los muros exteriores se encuentran organizados a base de contrafuertes unidos por arcos de medio punto, en clara alusión a la basílica compostelana, que se completan, decorativamente hablando, con canecillos geométricos en forma de naveta o rollo. Cuenta con tres portadas: la principal, trasladada tras las importantes obras de finales del siglo

<sup>689</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. "Las joyas en su cofre", en *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*, Barcelona, 1993, pp. 11-18.

<sup>690</sup> BERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R. *Reseña histórica y descriptiva de Santa María del Campo de la ciudad de La Coruña*, Tuy, Biblioteca de La Integridad, vol. VI, 1892. CONSTELA COSTA, S. *La Basílica coruñesa. Notas histórico-descriptivas*, La Coruña, Tip. de El Ideal Gallego, octubre de 1936. CASTILLO LÓPEZ, A. del. *Inventario monumental y artístico de Galicia*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, reimpr. 1987, pp. 253-255, CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>. "Dos proyectos de reedificaciones del XVIII: la Colegiata de Santa María del Campo, en La Coruña, y la parroquial de Santa María del Campo, en Ribadeo", en *B. S. E. A. A.*, vol. 26, 1960, pp. 236-9, SORALUCE BLOND, J. R. "La Real Colegiata de Santa María del Campo de La Coruña: algunos aspectos sobre la construcción del templo", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*, Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa (4-11 mayo de 1994), Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Saco de La Coruña, La Coruña, 1995, pp. 129-136.

XIX, muestra la escena de la Epifanía rodeada por una arquivolta de 11 personajes y dos más con motivos vegetales; la Norte se compone de chambrana y dos arquivoltas de motivos geométricos que enmarcan un tímpano con la representación de Santa Catalina; y la Sur, con una estructura similar a la norte, aunque con importantes referencias estilísticas a la obra del Maestro Mateo en Compostela, muestra un tímpano de difícil interpretación pues contiene cinco figuras descalzas con vestimentas clericales que, los últimos estudios, se han identificado con la figura de San Antón rodeado de otros monjes<sup>691</sup>.

Sin duda el elemento más curioso del edificio es la fachada principal en la que se advierte una clara diferencia con el resto de la construcción. Esto es debido a las transformaciones que esta parte del edificio sufrió a lo largo del tiempo desde el siglo XVI. Fue en las primeras décadas de ese siglo cuando se colocó ante la portada principal un porche al que posteriormente se unieron dos capillas laterales (la de San José y la de Nuestra Señora del Portal) y se levantó un nuevo piso que, tapando la fachada, servía para dependencias capitulares. Este nuevo cuerpo mantuvo su función hasta los últimos años del siglo XIX cuando la lamentable situación de estas habitaciones obligó a su sustitución y a una transformación completa de toda la fachada principal ante las continuas advertencias y peticiones del Ayuntamiento de la ciudad que veían peligrar todo el edificio y la seguridad de los fieles<sup>692</sup>. Se abrió entonces un largo proceso que duró casi veinte años en el que la fábrica se resintió de los aplazamientos y ceses continuos de la llamada "obra nueva". Ésta se inició en junio de 1879 con la elaboración de un informe por parte del arquitecto municipal don Juan de Ciórraga cuyo resultado fue la decisión de derruir el pórtico con sus capillas laterales a cargo del erario público, y la obligación de que el cabildo se hiciera cargo de levantar un nuevo fente para la colegiata. Con el comienzo de las obras se puso de manifiesto las discrepancias entre el consistorio y el cabildo, teniendo que recurrir este último a las limosnas de los fieles y a las aportaciones personales del Arzobispo Payá y Rico para poder atender a las obras iniciadas ante la iglesia.

El primer proyecto elaborado por Ciórraga para la nueva fachada obtuvo el beneplácito del Arzobispo a pesar de lo cual, fue sustituido en 1881 por otro nuevo basado en una estructura cerrada de dos pisos con la zona baja reservada para las capillas de San José y del Portal, para el baptisterio y las escaleras de subida al primer

<sup>691</sup> BARRAL RIBADULLA, D. *La Coruña en los siglos XIII al XV. Historia y configuración urbana de una villa de realengo en la Galicia medieval*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Colección Galicia Histórica, A Coruña, 1998, pp. 250-1.

<sup>692</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. *Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914)*, vol. I, Edificación institucional y religiosa, Universidad de La Coruña, La Coruña, 1995, pp. 262-272.

piso, y éste dedicado a sala capitular, de fábrica, y archivo (que es el que finalmente se llevó a término).

Los problemas básicos que se presentaron a lo largo de todo el tiempo que duró la obra fueron de tipo económico, pero también administrativo. Si bien la falta de dinero fue una constatación que ralentizó, e incluso paralizó por varios meses los trabajos, los conflictos de competencias entre arquitectos motivó situaciones tales como la surgida al poco de iniciado el proyecto a causa de una intromisión del arquitecto municipal en unas funciones que correspondían estrictamente al arquitecto diocesano, encargado de cualquier intervención en templos de la diócesis<sup>693</sup>. Este enfrentamiento llevó a la dimisión del, hasta entonces, arquitecto diocesano don Faustino Domínguez Domínguez y, el nombramiento, en 1887, de Juan de Ciórraga como arquitecto.

La actuación iniciada por el Ayuntamiento y el Cabildo parecía no haber seguido los pasos habituales para una obra de esas características puesto que, además de dejar al margen al arquitecto diocesano, las obras comenzaron sin haber dado constancia a la Comisión Provincial de Monumentos de La Coruña que, una vez enterada de la intervención, solicitó información detallada al cabildo<sup>694</sup> en correspondencia con sus propias atribuciones<sup>695</sup>.

Numerosos contratiempos hicieron que en 1890 el proyecto todavía no se hubiera concluido y que las condiciones de la fábrica comenzaran a ser excesivamente peligrosas en lo que a conservación del edificio se refería. Los problemas económicos y las continuas sucesiones en la silla arzobispal imposibilitaron un desarrollo normal de los trabajos. Urgían medidas que contribuyeran a rematar las obras y salvar la colegiata de su ruina, y éstas se resolvieron con la petición de fondos hecha al Ministerio de Gracia y

<sup>693</sup> Así lo disponía el R. D. de 13 de agosto de 1876 y la Instrucción de 28 de mayo de 1877.

<sup>694</sup> Esa comunicación tiene lugar el 23 de febrero de 1880, unos 8 meses después de iniciados los trabajos de demolición y en ella expresan sus deberes hacia la conservación y vigilancia de dicho monumento del siguiente modo: "...á fin de que pueda recaer en tan digno y delicado asunto por parte de esta corporación la resolución que proceda; y en uso de sus legítimas atribuciones ejercer con pleno conocimiento de causa la tutela y amparo que en orden á todo monumento histórico y artístico en la provincia las leyes le confieren, ha acordado dirigirse á V.S.Y. con objeto de que, á la mayor brevedad posible, se sirva remitir á este centro un ejemplar de los planos y proyecto á que se halle sometida la restauración intentada, copia de la aprobación que sobre dichos planos y proyectos hubiera recaído, y por último la copia asimismo de cualesquier documentos del expediente...". A. H. D. S., Fondo General, Serie: Colegiatas. Colegiata de A Coruña, mazo 5, obras en la misma (1879-1896).

<sup>695</sup> Dentro del Reglamento de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos Artísticos dado el 24 de noviembre de 1865 se especificaba en su capítulo I (De la organización, objeto y atribuciones de las Comisiones provinciales de Monumentos históricos y artísticos) artículo 17º 8º "El reconocimiento facultativo y arqueológico de los monumentos públicos con el intento de precaver su ruina y evitar al propio tiempo que se hagan en ellos restauraciones impropias de su carácter y que menoscaben su mérito artístico". Asimismo, entre sus obligaciones especificadas en el capítulo II, encontramos: artículo 21º "Podrán las Comisiones provinciales de Monumentos usar de la iniciativa, respecto de los Gobernadores: 1º para reclamar contra las restauraciones o modificaciones proyectadas en los edificios públicos y que alteren su carácter histórico ó adulteren sus formas artísticas. 2º para representar contra la inmediata enajenación, demolición o destrucción de los monumentos de verdadero mérito é interés nacional, cualquiera que sea el pretexto que se alegare al intentar su ruina" (publicado en *La Gaceta de Madrid*, año CCIV, nº 345, lunes 11 diciembre de 1865).

Justicia el 24 de enero de 1891. De nuevo se alargó la situación al tener que proceder a la redacción de un proyecto de obras y presupuestos<sup>696</sup> que no fueron aprobados hasta noviembre de 1895. Las obras se reanudaron el 30 de junio de 1896 a cargo del único postor en la subasta de las mismas, don Eduardo Berdiña Varela, que las remató definitivamente (después de 18 años abiertas) en junio de 1897, según el proyecto de Ciórraga.

## LAS RESTAURACIONES DEL SIGLO XX

Por fin la Colegiata coruñesa había cerrado su fábrica y mostraba un nuevo rostro a medio camino entre el eclecticismo y el neomedievalismo de finales del XIX<sup>697</sup>. Pero ésta no fue la última intervención que sufrió la iglesia colegial de A Coruña. Ya en este siglo, los años cuarenta fueron testigos de un nuevo proceso restaurador a cargo de los arquitectos de la 1ª Zona del Servicio de Defensa del P. A. N., don Luis Menéndez Pidal y don Francisco Pons Sorolla. Lo que, en un principio, se suponía que sería una obra menor de limpieza y reparación de estructuras acabó por convertirse en un proyecto integral que debía hacer frente a problemas constructivos que ponían en peligro la permanencia de la iglesia<sup>698</sup>.

La idea inicial, presentada en los dos primeros proyectos, centraba la actuación en la reparación de armaduras y cubiertas, la sustitución del pavimento, restauración del crucero y del suelo del atrio para la delimitación de su espacio y, la limpieza de la fábrica de las cales que la cubría<sup>699</sup>. Pronto comenzaron a descubrirse importantes deficiencias constructivas en el estudio de las presiones de las bóvedas que habían provocado el desplazamiento de buena parte de los paramentos y generado grietas que hacían peligrar la estabilidad del conjunto. Esto obligó a la redacción de un nuevo proyecto que posibilitara la corrección de tan graves problemas y que fue presentado el 15 de junio de 1946<sup>700</sup>. Estas obras duraron dos años y trajeron consigo el desmonte de toda la cubierta

<sup>696</sup> Proyecto de restauración del frente principal de la Colegiata de Santa María del Campo de la Coruña. Obras de cerramiento provisional. Documento número 3. Condiciones. 1º ejemplar. Noviembre de 1894. A. H. D. S., Fondo General, Serie: Colegiatas. Colegiata de A Coruña, mazo 5, obras en la misma (1879-1896).

<sup>697</sup> Una idea de cómo había quedado la iglesia tras el importante proceso restaurador y "recreador" se puede observar en la obra de principios de siglo de Vicente LÁMPÉREZ ROMEA *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, vol. I, Madrid, 1908, pp.580-1.

<sup>698</sup> MENÉNDEZ PIDAL, L. "Las últimas restauraciones en Santa María del Campo de La Coruña", en C. E. G., 1960, vol. XV, nº 45, pp. 18 y ss.

<sup>699</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, Caja 265. Proyecto de restauración de Santa María del Campo, La Coruña (15 junio 1944) y Proyecto para la terminación de las obras de restauración de la Real Colegiata de Santa María del Campo, La Coruña (septiembre de 1945) presentados ante el Ministerio de Educación Nacional y aprobados el 21-7-1945 y 25-3-1946 respectivamente.

<sup>700</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, Caja 264. Proyecto de Consolidación de estructuras en la iglesia de la Real Colegiata de Santa María del Campo, La Coruña. En él se proponía como solución la construcción de arcos de acodalamiento que condujeran las presiones de las naves a los muros exteriores que, a su vez, serían reforzados en sus contrafuertes.

y parte de los pilares, columnas y solado que fue numerado y ordenado para su reubicación posterior tras la construcción de los arcos de acodalamiento.

Cuando la obra principal se encontraba ya casi rematada, el programa de restauraciones en Santa María del Campo se vio completado, entre 1948 y 1950, con los trabajos de solado de toda la iglesia (aprovechando el pavimento original aparecido bajo el suelo de madera), con el recalzo de muros, limpieza de paramentos y construcción de una nueva cubierta de madera sobre el extradós de las bóvedas, así como con la atención a la portada Sur que sería desmontada y vuelta a colocar junto con el recrecido de la bóveda de cañón existente para contrarrestar el empuje de las bóvedas<sup>701</sup>.

Se concluyeron, de este modo, las tareas que durante cinco años habían mantenido apartado al Cabildo de su iglesia, teniendo que trasladarse a la iglesia de Santiago durante todo el tiempo que duraron las obras. A parte de pequeñas necesidades que habían quedado pendientes ante la falta de presupuesto, se puede concluir que la Colegiata se encontraba renovada en su estado de salud.

Veinte años más tarde, nuevos proyectos se presentaron en relación con la Colegiata de Santa María do Campo. Esta vez asistimos a un interés que iba más allá del propio edificio, al plantear un estudio integral que tenía por protagonista al entorno de la iglesia y al característico urbanismo que durante siglos había generado la iglesia entorno a sí misma. Así, en abril de 1972 se presentó el Proyecto de Restauración y Ordenación del entorno de la Colegiata de Santa María del Campo, La Coruña (que no fue aprobado hasta 3 años después)<sup>702</sup> a cargo del arquitecto don Carlos Fernández-Gago Varela. Por primera vez se atendía a la conservación del espacio en el que se ubicaba el monumento, estableciendo una “zona de respeto” entorno al cual el edificio puede respirar y conseguir una armonía con aquello que lo rodea.

El arquitecto había planeado actuaciones de tipo menor, como reparación de enlosados, restauración de muros, reposición de escalones, plantación de árboles, etc., pretendiendo mejorar el aspecto general de la plaza, potenciando elementos enriquecedores y “escondiendo” otros menos afortunados para crear un espacio peatonal y ajardinado.

## EL ENTORNO DE LA COLEGIATA Y EL MUSEO

<sup>701</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 266. Proyecto de pavimentación interior de Santa María del Campo, La Coruña (abril de 1948). A. G. A., Fondo Cultural, IDD 26, caja 265. Proyecto de la Colegiata de Santa María del Campo, La Coruña (abril de 1949). A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 266. Proyecto de la Colegiata de Santa María del Campo, La Coruña (enero de 1950).

<sup>702</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, Cajas 28, 72 y 188

Esta atención al entorno de la Colegiata volvemos a encontrarla en 1982, esta vez ineludiblemente unido al proyecto del Museo de Arte Sacro. Tras una nueva intervención en la cubierta de la iglesia<sup>703</sup>, el arquitecto José Manuel Gallego<sup>704</sup> presentó un ambicioso proyecto para dar una visión más completa de la iglesia y de la importancia del lugar sobre el que se asentaba "... *Previo un análisis espacial del conjunto, se propone una actuación encaminada a potenciar y vigorizar la imagen de la Colegiata de tal forma que se refuerce su papel ordenador del espacio urbano de la "ciudad vieja". A esta primera idea se une la de enriquecer su contenido funcional. Su nueva funcionalidad demandada por nuevos usos. El tesoro artístico de la Colegiata pasa de ser, en gran medida, de elemento de uso a elemento de exhibición. Nace el Museo, museo de Arte Sacro*"<sup>705</sup>. Es, por tanto, impensable disociar los dos elementos que actúan simultáneamente y se complementan tanto en los componentes artísticos como en los significados que han ido adquiriendo con el paso del tiempo.

Este nuevo proyecto presentó sus actuaciones divididas en función de las que se realizan en la propia Colegiata y las que afectan al entorno (siendo en las últimas en las que se integran las obras del museo). Nos centraremos en éstas por afectar directamente al tema de la investigación. Todas las ideas presentadas para la ordenación del espacio exterior de la iglesia tenían como finalidad vigorizar la imagen de la Colegiata y establecer una relación con las edificaciones de su entorno, como quedó de manifiesto, por ejemplo, con el uso de un mismo tipo de granito para la pavimentación de las aceras circundantes y para el museo, creando una continuidad material que se irá desarrollando y modificando a lo largo del recorrido expositivo del museo.

Sin embargo, los motivos por los que se planteó la formación de un nuevo museo en relación con la Colegiata, iban más allá de planteamientos exclusivamente urbanísticos para acercarnos al campo de la conservación del patrimonio artístico y a su potenciación dentro de los itinerarios culturales, como una oferta más que contribuyera al conocimiento de la historia de la Colegiata y, con ella, la de la propia ciudad. Además, se impusieron motivos básicos como fueron el de la seguridad en la exhibición de unas piezas de gran

---

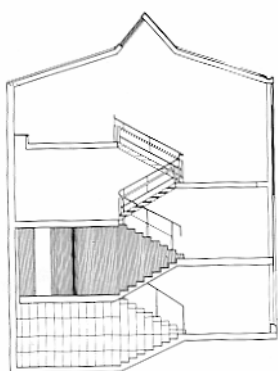
<sup>703</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, Caja 1231. El arquitecto D. José Manuel Gallego Jorreto presenta el proyecto entre abril y septiembre de 1981 atendiendo a las demandas del Abad D. Rafael Taboada cuyas preocupaciones se centraban sobre todo en el estado de las cubiertas que mostraban importantes filtraciones de agua y humedad al interior. Las obras estuvieron a cargo de D. Juan Antonio Carrillo Vallejos y se finalizaron en 1983. Ver también el epílogo a la reedición de la obra de CONSTELA COSTA, S. Iglesia Colegiata de Santa María del Campo, Fundación Caixa Galicia, 1992, a cargo de D. Rafael Taboada Vázquez, pp. 42-3.

<sup>704</sup> La elección de este arquitecto orensano para la creación del Museo de Arte Sacro de A Coruña se realizó a propuesta de don Manuel Chamoso Lamas. LÓPEZ GÓMEZ, F. S. "Ourense, Boborás, O Carballino, As Terras do Ribeiro...", en *Ourense obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Ourense, 1997, p. 51.

<sup>705</sup> I. P. H. E. Archivo de Monumentos Restaurados, caja 522. Ordenación del entorno y Museo de la Colegiata de Santa María de La Coruña (1982). Una vez aprobado por el Ministerio de Cultura, siendo ministro don Javier Solana, el proyecto se transfiere a la Comunidad Autónoma a través de la Dirección Xeral de Patrimonio de la Consellería de Cultura que será la encargada de su realización.

valor que, hasta entonces, habían estado vedadas a los ojos del público por falta de un espacio adecuado y de unas medidas mínimas que garantizaran su protección.

¿Con qué elementos se contaba para el desarrollo de este nuevo museo? En primer lugar debía tenerse en cuenta el fondo o colección para el que había de ser continente. En este caso las piezas a exhibir resultaron ser de una coherencia y homogeneidad tal, que favorecieron la concepción del edificio como un joyero que mostraba exclusivamente orfebrería moderna de la Colegiata<sup>706</sup>. El segundo requisito era que el continente debía adaptarse a unas difíciles condiciones como eran el uso de un espacio reducido (8,4 metros de un solar propiedad de la Iglesia en la contigua calle de Puerta de Aires) que diese respuesta a todas las necesidades de un museo.



Sección transversal del edificio del Museo de Arte Sacro de A Coruña

El proyecto presentado por el arquitecto consiguió reunir todos los elementos en una construcción conceptuada a modo de cofre que envuelve el tesoro de la Colegiata. Entre 1985 y 1986 se terminaron las obras de un edificio que, obligado por las limitaciones espaciales de una división parcelaria, adaptó sus características exteriores hasta integrarse con el resto de construcciones que lo rodeaban, mientras el interior se transformaba en una escalera a través de cuyo ascenso se presenciaba la evolución de la platería propiedad de la Colegiata<sup>707</sup>.

El éxito de este edificio radicó en un estudio previo de la propia arquitectura coruñesa que lo iba a rodear, teniendo en cuenta sus diferencias y particularidades, siendo el respeto a la misma uno de los elementos básicos para el entendimiento urbanístico, además de poner de relieve los nuevos usos que la evolución histórica y social de la ciudad demandaban y era posible simultanear con la arquitectura tradicional de la “Ciudad Vieja” (el edificio fue galardonado con el premio de arquitectura

<sup>706</sup> Es probable que en un principio se hubiera planteado la posibilidad de aunar en el Museo de Arte Sacro de La Coruña colecciones procedentes de otros lugares de la ciudad como San Jorge, Santiago o San Andrés, como indica Chamoso Lamas, aunque finalmente se convertirá en un centro formado exclusivamente por piezas de la Colegiata. CHAMOSO LAMAS, M. “El posible Museo de Arte Sacro de La Coruña”, en *Coruña, paraíso del turismo*, La Coruña, 1982, s/p. Es más, en un informe localizado en el Archivo del Museo Nacional de las Peregrinaciones de Santiago de Compostela relativo a “Avance para Plan urgente de inversiones durante el Tercer Plan de Desarrollo en la preparación de edificios, ampliación y reestructuración de los Museos existentes en la provincia de La Coruña” con registro de salida el 8 de enero de 1972, ya se hace mención a este museo como la suma de las colecciones de la Colegiata, la iglesia de Santiago y la de San Jorge, y su posible instalación en el segundo de los centros con una inversión de 2.750.000 pesetas a realizar entre 1972 y 1975. LÓPEZ GÓMEZ, F. S. *Museo de La Coruña*, Everest, León, 1989, pp. 99-103 y LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños...*, Op. Cit., p. 41.

<sup>707</sup> GALLEGO JORRETO, J. M. “Museo de Arte Sacro de la Colegiata de Santa María del Campo. La Coruña”, en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia, Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa* (4-11 mayo 1994), Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña, La Coruña, 1995, pp. 59-62.



Julio Carbajal en 1991). En lo que al interior se refiere, la escalera se convirtió en el elemento organizador de la colección, utilizando los descansillos de la misma para la exhibición cronológica y por talleres del fondo de orfebrería. La evolución que se observa desde el primer nivel hasta el último no sólo se concretaba en un ascenso físico, sino también a través de distintos referentes sensoriales que marcan las etapas en el discurso museístico (los materiales empleados en cada nivel, los colores, la luz, el diseño... se van modificando y aligerando a medida que ascendemos).

En lo que al montaje de la colección se refiere, éste fue planteado indisolublemente en relación con la arquitectura, de modo que el propio arquitecto fue el encargado de diseñar las vitrinas y los atriles donde se condensa la información escrita, así como el resto del mobiliario museístico. El uso de materiales básicos en la edificación tradicional gallega como el granito, la madera o el hierro en orden ascendente, nos delata esa comunión en el diseño expositivo en el que el arquitecto resultó ser la piedra clave en la que diseño arquitectónico y museológico se aunaban irremediamente.

Todo el fondo del museo se compone de piezas de orfebrería litúrgica que van desde el siglo XVI al XX<sup>708</sup>. El período medieval desaparece por completo de la escena a pesar de la época que delata la propia Colegiata. Este hecho tiene su explicación si tenemos en cuenta las sucesivas fundiciones de piezas que se realizaron con motivo de su caída en desuso, su precario estado de conservación o la fabricación de las nuevas y que acabaron por hacer desaparecer la platería gótica.

Nuestro interés en el museo se aleja de las piezas para centrarse en su actividad como centro expositivo que, en muchos aspectos, se distancia de lo que tradicionalmente estamos acostumbrados a ver en museos de la Iglesia. Si atendemos a las funciones propias de un museo y las aplicamos al de Arte Sacro de A Coruña obtendremos una visión más acertada de su actividad. Partiendo de la existencia de una colección base, el Museo ha llevado a cabo su inventario y catalogación. Este trabajo fue realizado por el especialista en platería don Francisco Xabier Louzao Martínez y se ha materializado en la publicación del catálogo, hecho que revela otra de las facetas del museo como es la de la divulgación de sus contenidos. Esta divulgación está presente a través de diversas fórmulas como son, la organización de ciclos de conferencias y cursos (como el celebrado en 1994, *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*), la publicación de un tríptico informativo que se reparte gratuitamente a la entrada del museo, la publicación de actas de cursos, la elaboración de fichas didácticas para las visitas guiadas a colegios, o la fundación de la Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña.

<sup>708</sup> LOUZA O MARTÍNEZ, F. X. *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*, Barcelona, 1993.

En lo que a conservación se refiere, ésta se presenta de forma latente en la exposición a través del diseño de las vitrinas y su elaboración con cristal blindado que refuerza su protección. Otras medidas de seguridad, de carácter más general, están presentes en la construcción de puertas blindadas, la instalación de sistemas antirrobo y antiincendios, y la colocación de rejas de acero en el acceso al museo<sup>709</sup>.

Como anunciábamos más arriba, la labor divulgativa del museo se completó en 1993 con la creación de la Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña, presidida por el abad de la Colegiata, don Rafael Taboada Vázquez<sup>710</sup>. Esta asociación surge con el espíritu de conectar la sociedad con el museo<sup>711</sup>, de servir de puente entre una parte de la historia de la ciudad y las gentes que hoy la habitan, y de alejar la tradicional idea del museo como contenedor de un pasado estático<sup>712</sup>. Se busca un aprovechamiento mutuo a través de aquellas personas que pueden dar nuevas visiones del museo participando a la vez de su actividad y proponiendo nuevas fórmulas de difusión. Entre los socios fundadores se encuentran catedráticos, historiadores del arte, arquitectos, joyeros, ingenieros, canónigos de la Colegiata y escultores, hasta un total de 18 personas. Un grupo heterogéneo que actúa como órgano asesor y consultor del museo y que además participa de las actividades del mismo.

En el aspecto económico, en la actualidad la financiación del museo depende exclusivamente de las ayudas públicas que recibe del Ayuntamiento de A Coruña a través de un convenio firmado recientemente, además de las subvenciones anuales de la Diócesis. Es una fundación sin ánimo de lucro y la gratuidad de su entrada, así como la inexistencia de una tienda u otros servicios a través de los cuales se puedan obtener otros ingresos, hacen de estas ayudas el único sistema de financiación y sostenimiento del museo y su personal.

<sup>709</sup> SANTISO ROLÁN, J. "Presentación del museo de Arte Saco de la Colegiata de Santa María del Campo, La Coruña", en *Coloquios Galegos de Museos*, Consello Galego de Museos, 1992, pp. 67-71.

<sup>710</sup> B. O. A. S., año CXXXII, nº 3465, abril de 1993, p. 276. La inauguración oficial tuvo lugar el día 15 de abril con la lectura del acta fundacional y la imposición de medallas e insignias a los 18 miembros fundadores, además del título de Primer Socio de Honor al alcalde de A Coruña, Excmo. Sr. don Francisco Vázquez Vázquez.

<sup>711</sup> En los propios Estatutos de la Asociación podemos encontrar algunos de los fines que persigue: Art.2º "*La Asociación nace con la finalidad de fomentar la presencia de la Colegiata, su importancia como centro cultural, como lugar de culto, etc. Asimismo se pretende que la Asociación sirva de cauce para la incorporación a la ciudad de todas las actividades religiosas, culturales, sociales, musicales, etc., que se puedan realizar en o desde la Colegiata. También son fines de esta Asociación la promoción, y ejecución de todo tipo de iniciativas encaminadas a conservar, proteger, y divulgar el patrimonio artístico y cultural de la Colegiata y del Museo de Arte Sacro de La Coruña, así como la realización de cuantas actividades culturales se consideren oportunas por los miembros de la Asociación (...)*".

<sup>712</sup> Algunas de estas ideas habían surgido a mediados del siglo XX en el camino hacia el desarrollo de la museología y se habían dejado plasmar en la formación de la Asociación de Amigos del Museo de América o en Els Amics dels Museus de Catalunya. MARTÍNEZ-BARBEITO, C. "Las Asociaciones de Amigos de los Museos", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia, Actas del Curso de orfebrería y arquitectura religiosa* (4-11 mayo de 1994), Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña, A Coruña, 1994, pp. 15-24.

## 6.2.- MUSEOS DE COMUNIDADES RELIGIOSAS



### 6.2.1.- MUSEO DEL COLEGIO DE ESCOLAPIOS DE SAN SALVADOR DE CELANOVA

Nombre:	Museo del Colegio de Padres Escolapios de Celanova	
Dirección:	Sacristía del Monasterio de San Salvador de Celanova, Ourense	
Director/a:	D. César Iglesias (párroco)	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos	
Año de creación:	1920-1 (Desaparecido)	
Documentación básica:		
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Ourense	

*“O viaxeiro que chegue a Celanova disposto a comprender debera ter ollos para o que non se vé e do que restan apenas os indicios”*

X. L. Mendez Ferrín

Hablar de la existencia en el Monasterio de San Salvador de Celanova de un museo sería del todo incorrecto en estos momentos<sup>713</sup>, sin embargo, hemos querido tratar este caso de forma especial dentro de la historia de la museología religiosa en Galicia ya que fue uno de los primeros centros de estas características en crearse y también en desaparecer.

La particularidad de este museo es que, formado a principios de los años 20 (con el título de Museo de Antigüedades) como parte de lo que entonces era una de las escuelas de los Padres Escolapios, respondía de forma más o menos acertada a la idea que en aquellos años se tenía de un museo. Su historia como tal se perdió con el tiempo, igual que gran parte de los objetos que lo constituyeron, aunque trataremos de hacer referencia a los datos que hemos podido recoger a cerca de tan peculiar colección<sup>714</sup>.

<sup>713</sup> Así lo creemos a pesar de encontrar varias publicaciones en las que se incluye con tal denominación. LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los...*, Op. Cit., pp. 273-277. SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. *Museos y colecciones...*, Op. Cit., p. 442. Actualmente la visita al monasterio se realiza gracias a un servicio de guía puesto por el Ayuntamiento o concertando visita previa con el propio párroco. Dicha visita incluye la iglesia, el claustro, la capilla de San Miguel y la sacristía. Ésta última no tiene tratamiento de museo sino el de una dependencia más del conjunto religioso.

<sup>714</sup> En 1980 se registra un nuevo intento por instalar un museo parroquial en la sacristía de la iglesia del antiguo convento de Celanova únicamente pendiente de su financiación. Ésta no debió llegar ya que el museo nunca se llegó a formar. A. M. N. P.; Carpeta: Informes, planes, avances. Relación de museos que actualmente existen en Galicia, se hallan en proceso de instalación o esta programada su realización (informe

---

## EL MONASTERIO, LA SACRISTÍA Y EL RELICARIO

Fundación propia de San Rosendo y lugar de su último descanso, el Monasterio de Celanova que se nos presenta ante los ojos es factura del mejor barroco gallego. Tras la reforma promovida por los Reyes Católicos con la intención de acabar con el desorden en el que habían caído las órdenes regulares y convertir los centros monásticos en células de poder, las comunidades de benedictinos y cistercienses gallegos decidieron invertir parte de las cuantiosas rentas que habían acumulado, en la transformación física de sus centros. En un principio los trabajos se centraron en la reforma de las fábricas existentes pero, desde mediados del XVI, los cambios afectaron definitivamente al aspecto general que abandonaba la estética medieval para entrar de lleno en las fórmulas modernas y así se construyeron los primeros claustros procesionales renacentistas. El de Celanova se inició tempranamente<sup>715</sup>, en 1550, siguiendo el modelo de Poio traído por maestros portugueses y basado en formas apilastradas. La configuración de los monasterios como centros de poder de gran prosperidad y con una comunidad de monjes numerosa pronto evidenció los problemas de espacio para el culto en las fábricas aún no renovadas de las iglesias. La solución llegaría a partir del XVII con la renovación total de los templos siguiendo las disposiciones conciliares.

La frenética actividad constructiva del XVII en Galicia renovó las caras de los monasterios más importantes de la geografía y arrastró consigo los escasos restos que hasta entonces eran su perfil<sup>716</sup>. En Celanova el primer paso fue la sustitución, en 1642, de la fachada<sup>717</sup> de la iglesia medieval que todavía se conservaba (y que volvió a ser renovada en el XVIII). Con una nueva fachada hacia la plaza, el siguiente movimiento fue la sustitución total de la iglesia medieval<sup>718</sup>, encargo que se hizo al arquitecto Melchor de Velasco, ya traspasada la mitad de la centuria (1661) y que fue terminado en 1687<sup>719</sup>.

La nueva estructura general respondía a un plan rectangular de tres naves con crucero inscrito en el ancho de las naves, hornacinas formando pequeñas capillas en las naves laterales y cabecera recta con la capilla mayor entre dos sacristías. El aspecto del

---

redactado desde el Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica del Distrito Universitario de Santiago de Compostela, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, con fecha de salida 31 de diciembre de 1980).

<sup>715</sup> GOY, A. "La influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos", en *Actas Struggle for Síntesis. A Obra de Arte Total nos sécalos XVII e XVIII .Simposio Internacional* (Museo Nogueira da Silva e Mosteiro de Sao Martinho de Tibaes, Braga, 11-14 Junho de 1996, vol. I, Lisboa, 1999, p. 164.

<sup>716</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas, caja 72803, original mecanografiado de su artículo "El arte barroco en el monasterio de Celanova", publicado en *Anales de la Universidad de Madrid*.

<sup>717</sup> BONET CORREA, A. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Instituto Padre Sarmiento, C. S. I. C., Madrid, 1966, p. 242.

<sup>718</sup> Templo que según describe Castellá Ferrer era "muy grande, hermoso y de muy buena bóveda", CASTILLO LÓPEZ, A. del. *Inventario monumental y artístico de Galicia*, Santiago de Compostela, 1972 (reed. Fundación Barrié de la Maza, 1987), p. 121.

<sup>719</sup> BONET CORREA, A. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Op. Cit., pp. 316-319. "A chegada do barroco", en *Galicia Arte*, vol. XIII (O Barroco I), Ed. Hércules, A Coruña, 1993, pp. 323-4.

conjunto monasterial había cambiado sustancialmente y no iba a dejar de hacerlo, puesto que tras la conclusión de las obras de la iglesia, se iniciaron las que darían origen al segundo claustro, situado hacia el sur, ya a caballo del siglo siguiente.

De todo el conjunto nos interesa especialmente la sacristía, ubicada entre el lateral Sur de la capilla mayor y el claustro procesional. Es de planta rectangular abovedada y se accede a ella directamente desde el presbiterio o desde el brazo del crucero, sobresaliendo su trazado de la planta rectangular en la que se inscribe toda la iglesia. Posee una hermosa cajonería (restaurada hace apenas dos años) que recorre sus lados mayores junto con dos armarios situados en el lado opuesto al retablo-relicario. Probablemente se convirtió en “capilla de las reliquias” desde su construcción, por ser el lugar más idóneo en el acceso al conjunto de reliquias y relicarios en las celebraciones, aunque fue mejorada y dignificada como tal con la fabricación del impresionante relicario en forma de retablo en el muro oriental de la sala. Este es el punto de origen de lo que fue el futuro museo de Celanova.

El conjunto de reliquias conservado desde la Edad Media, y que Ambrosio de Morales había descrito durante su viaje por Galicia, debió mantenerse bajo custodia dentro de un armario de cajones donde Benito de la Cueva las vio a principios del siglo XVII<sup>720</sup>, cuando todavía no había sido construida la sacristía de la iglesia. Tras su conclusión, debieron pasar a ocupar un lugar en la nueva estancia aunque no sabemos exactamente en qué forma. Parece ser que ya a finales del siglo XVIII el monasterio contaba con el espectacular retablo-relicario que hoy guardan las reliquias, según opinión de don Miguel Ángel González, para quien unas obras documentadas entre 1781 y 1785 harían referencia a construcción de este relicario<sup>721</sup>. Con una estructura en forma de retablo con tres calles y un cuerpo superior adaptado a la forma semicircular del arco que lo cobija, el total de vitrinas acristaladas y con celosías se eleva a nueve. La riqueza del conjunto se enfatiza con el dorado exterior y la policromía del relieve que lo corona con la imagen de la Santísima Trinidad.

Repartidos entre las nueve vitrinas, de forma arbitraria unos, y de forma intencionada otros, el total de relicarios inventariados actualmente es de 29, sin contar con las urnas que contienen los restos de San Rosendo y San Torcuato ubicados en el retablo mayor de la iglesia. El arco cronológico que abarcan va desde el siglo XVI al XIX.

Además del conjunto de relicarios de orfebrería que contenían todo tipo de restos de santos, el monasterio conservó un grupo particular de objetos considerados también como reliquias por su relación especial con San Rosendo, a pesar de que muchas de ellas

---

<sup>720</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. y PEREIRA SOTO, M. A. “El relicario de la Iglesia conventual del Monasterio de San Salvador de Celanova”, en *Porta da Aira*, Revista de Historia del Arte Orensano, Grupo Francisco de Moure, nº 8, Ourense, 1997-8, p. 29.

<sup>721</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. y PEREIRA SOTO, M. A. “El relicario de la Iglesia...” Op. Cit. p. 29, nota 12.

eran de época muy posterior a la del santo. Es el grupo denominado “Tesoro de San Rosendo”, compuesto por tres anillos, tres peines litúrgicos, una mitra, un cáliz, una patena, un báculo, un ara portátil y ocho piezas de un ajedrez de cristal de roca de época fatimí. Actualmente forman parte del Museo Catedralicio de Ourense.

La llegada del siglo XIX resultó tan funesta para el monasterio como para el resto de los existentes en Galicia, siendo subastadas y vendidas la mayor parte de sus propiedades raíces entre 1838 y 1839<sup>722</sup>. Expulsados los benedictinos que todavía vivían en el monasterio en 1835 y nacionalizado el conjunto arquitectónico, se abandonó por un tiempo y posteriormente pasó a tener diferentes utilidades: dependencias del Ayuntamiento de Celanova, Casino, Escuela, etc. Y entre tantos avatares su patrimonio mueble se fue perdiendo o dispersando, según el caso. Tras la salida de los benedictinos del monasterio, su último abad, Fray Bonifacio Ruiz, se encargó de recoger las ropas y alhajas que consideró más importantes del patrimonio mueble para entregarlas en depósito al cabildo catedralicio de Ourense, donde era dignidad, acompañadas de una lista de todo el conjunto, en 1848<sup>723</sup>, salvándolas así de una más que segura desaparición. Pero, a pesar de ello, todavía eran muchos los objetos que, por su condición de reliquias y objetos necesarios para la devoción y el culto parroquial que se mantenía en la iglesia, no habían sido incautadas. Y entre ellas encontramos precisamente el retablo-relicario de la sacristía, el llamado “Tesoro de San Rosendo”, algunos cobres y varios cuadros.

### EL COLEGIO DE PADRES ESCOLAPIOS EN CELANOVA

Del transcurso de la historia en el edificio a lo largo del XIX nos interesa la aprobación, por R. O. de 2 de diciembre de 1867<sup>724</sup>, que autorizaba la llegada de los Escolapios al monasterio para instalar una de sus Escuelas Pías. La estancia de los Padres Escolapios se documenta desde el 15 de agosto de 1868 hasta 1929, en que se trasladaron al Colegio de Monforte de Lemos por problemas con el Ayuntamiento. Después de ellos, los Agustinos fueron los siguientes inquilinos en ocupar parte del edificio del monasterio, aunque por poco tiempo ya que tras la Guerra Civil sus dependencias fueron destinadas a cárcel hasta 1943.

La instalación de la Escuela de los Escolapios en Celanova fue asunto de varias sesiones del Ayuntamiento en las que se esperaba decidir la conveniencia de dicho establecimiento. En 25 de julio de 1867 la sesión de la alcaldía se reunió para dar informe al Gobernador de la Provincia sobre este motivo, siendo el resultado favorable. Entre uno

<sup>722</sup> OTERO PEDRAYO, R. “Ensayo sobre la desamortización eclesiástica en tierras de Orense”, en *C. E. G.*, vol. 10, 1955, p. 97.

<sup>723</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. “Obras procedentes do mosteiro de Celanova no Museo da catedral de Ourense”, en *Onde o mundo se chama Celanova*, nº 14, decembro 1992, pp. 27-33.

<sup>724</sup> *B. E. O. O.*, año XVII, nº 884, sábado 21 diciembre de 1867, p. 390.

de los motivos que favoreció dicho veredicto estaba que contaban “con uno de los edificios mas notable de España cual es el suntuoso Monasterio de Benedictinos de Celanova, monumento artístico digno de ocupar un lugar privilegiado entre los mejores que menciona la arqueología de nuestra España monumental, cuya mitad pertenece al Ayuntamiento por virtud de cesión Real y lo restante espera será tambien concedido para un objeto tan loable, consiguiendose de este modo su conservación, y que en un día mas o menos remoto se convierta en un monton de ruinas”<sup>725</sup>. Así pues, el hecho de que una comunidad ocupara parte del edificio resultaba favorable no sólo para la educación (era la primera escuela de Escolapios en Galicia) sino por la conservación que podía reportar al edificio al infundirle nuevamente vida. De hecho, realizaron varias restauraciones y supieron conservar el conjunto en buen estado durante su estancia.

El momento más interesante para el tema que nos ocupa llegaría con el nombramiento como rector del Colegio del padre José Manuel García Paradelo de San Ildefonso en agosto de 1919<sup>726</sup>. Caracterizado como un hombre “bueno, humilde, sencillo, piadoso, excelente religioso” por un compañero de estudios, destacó en su estancia en Celanova y Monforte por haber sido el *alma mater* del museo de antigüedades<sup>727</sup>. Aunque no tenemos muchos datos de su vida<sup>728</sup>, podemos deducir de su labor como docente (ocupó en Monforte las cátedras de Geografía e Historia), el interés que debió despertar en él el conjunto de objetos conservados en la sacristía del monasterio de Celanova<sup>729</sup>. Este hecho derivó en la formación de un pequeño museo<sup>730</sup> del que no sabemos exactamente su contenido.

<sup>725</sup> Copia del acta del Ayuntamiento trascrita y mecanografiada por M. Chamoso Lamas. A. X. X., Fondo: Chamoso Lamas, caja 72801.

<sup>726</sup> Nacido en Valbuján (Orense) el 22 de marzo de 1871, vistió la sotana de la orden de Calasanz en 1887. Ordenado sacerdote, se dedicó a la enseñanza de la infancia en varias escuelas: Archidona, Monforte, Celanova. No llegó a cumplir los tres años en el cargo como rector de Celanova, renunciando al mismo en septiembre de 1922. Durante la II República pasó sus días en los centros de Madrid y Alcalá de Henares. Murió asesinado en los días siguientes al 18 de julio de 1936. ALAMO, A. del. “Seis décadas de apostolado y actividad educacional de las Escuelas Pías en la villa de Celanova (Orense)”, en *Analecta Calasanciana*, vol. XXII, nº 43, enero-junio 1980, pp. 229-230.

<sup>727</sup> CASTILLO LÓPEZ, A. del. *Inventario monumental y artístico...*, Op. Cit., p. 123 “Todo esto se conserva allí, por lo menos, en el año 1929, en que, por primera vez, visité este importante monasterio, en el que había un pequeño museo organizado por el P. Manuel García, escolapio; no sé si aún existirá”.

<sup>728</sup> Tras realizar indagaciones en el Colegio de Escolapios de Monforte y al Archivero Provincial de los Escolapios de Madrid, P. Valeriano Rodríguez, sobre la documentación de esos años en Celanova y el expediente personal del rector José Manuel García, nada hay que haga referencia al tema que nos ocupa.

<sup>729</sup> El núcleo de ese peculiar museo debió ser el grupo del Tesoro de San Rosendo que ya había sido estudiado y valorado algunos años antes por don Eugenio Marquina “Objetos de la antigua liturgia que se conservan en el monasterio de Celanova”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artístico de Orense*, tomo IV, nº 74, mayo-junio de 1910, pp. 60-68 y nº 75, julio-agosto de 1910, pp. 90-95.

<sup>730</sup> “Acuerdos de la Comisión” en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artístico de Orense*, tomo VI, nº 139, julio-agosto de 1921, p. 324. “Se acordó que constase en acta un voto de gracia al Reverendo P. Rector del Colegio de Escolapios de Celanova, quien dando muestras de acendrado fervor artístico, estableció en aquél un interesante Museo arqueológico” Sesión de 18 de agosto de 1921. CARRERAS CANDI, E. *Geografía General del Reino de Galicia*, Casa editorial Alberto Martín, Barcelona, s/a (ca. 1930-5), pp. 495-6, Vicente Risco hace referencia al monasterio de Celanova con el conjunto de reliquias y de objetos de San Rosendo y ensalza a los escolapios establecidos en el monasterio desde 1868 de los que dice que “últimamente establecieron un pequeño museo donde coleccionaron algunas antigüedades artísticas.



Sí contamos con algunas pistas en forma de material gráfico. Se trata de un conjunto de instantáneas del fotógrafo Samaniego sin fechar, aunque probablemente tomadas durante los primeros años 20, en las que las anotaciones al dorso especifican su pertenencia al museo del colegio de Escolapios. En dichas fotos podemos observar el conjunto formado por el "Tesoro de San Rosendo" colocado en una caja que parece especialmente realizada para la custodia de todos sus elementos; también se puede ver un grupo de cuatro imágenes realizadas en cobres: dos corresponden a mujeres, otra a San Antonio y una cuarta de decoración geométrica. El grupo de fotografías recoge algunos de los relicarios contenidos en el retablo de la sacristía y otra, muestra uno de los cuadros que actualmente se puede ver en la sacristía, concretamente el que representa a San Rosendo, obra del pintor gallego de cierta fama Gregorio Ferro (1742-1812)<sup>731</sup>.

El museo debió permanecer como tal hasta la marcha de los Escolapios en 1929, año en el que don Ángel del Castillo lo visita por primera vez. Ese año tiene lugar uno de los acontecimientos culturales y artísticos más importantes en Barcelona, la Exposición Internacional. Una de sus secciones, instalada en el Palacio Nacional de Montjuïc, consistía en una exposición de arte español para la cual, la Organización de la Exposición solicitó el grupo de obras más importante del monasterio de Celanova: el tesoro del fundador<sup>732</sup>, que ingresó en la muestra el 26 de abril de 1929.

A partir de ahí no tenemos ningún dato que nos ayude a saber qué ocurrió con su contenido, aunque suponemos que se guardó en la casa rectoral para evitar su pérdida. Allí lo debió encontrar don Diego Bugallo Pita que decidió el traslado del Tesoro de San Rosendo a la catedral de Ourense para formar parte del Museo que se estaba instalando en la Clastra Nova<sup>733</sup>. Del resto poco se sabe, a parte de los relicarios del retablo, que todavía se conservan y del cuadro de San Rosendo hecho por Gregorio Ferro (hoy acompañado en la sacristía por los del resto de su familia).

Además de este peculiar museo, un nuevo dato nos hace pensar que tal vez la pasión del rector Manuel García por las antigüedades le llevó a repetir la experiencia en Monforte, a donde se trasladó en 1926. Allí, además de la cátedra de Geografía e Historia, impartió latín y francés y *"se dedicó a formar un pequeño, pero interesante museo de antigüedades con una buena colección de numismática, hallazgo de citanias, aras romanas, etc."*<sup>734</sup>. Nada sabemos de este supuesto segundo museo del que, si existió, no se ha conservado nada, según nos han indicado el director de la escuela y el Rector del Colegio, P. José González Martín.


<sup>731</sup> El conjunto de fotografías citadas pertenecen al Fondo Benito Fernández Alonso conservado en la Biblioteca da Deputación de Ourense (Ver Figura 17).

<sup>732</sup> Relación de los objetos prestados por el monasterio de Celanova, A. C. O., caja 69, expediente 4.

<sup>733</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "Obras procedentes do mosteiro de Celanova...", Op. Cit., p. 32.

<sup>734</sup> ÁLAMO, A. del. "Seis décadas de apostolado...", Op. Cit., p. 230.

## 6.2.2.- MUSEO DEL MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES (SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Nombre:	Museo de de Arte Sacro de San Paio de Antealtares	
Dirección:	Monasterio de San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela	
Director/a:	Sor María Blanca Blanco (abadesa)	
Tipo de fondos:	Arte (pintura, escultura, orfebrería), Arqueología, Objetos litúrgicos y Diplomática	
Año de creación:	24 abril 1971	
Documentación básica:	Inventario y catálogo	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Santiago de Compostela	

*“... un homem deve ser capaz de ganhar o seu pão de qualquer maneira e em qualquer lugar, mas se é o caso de esse pão não lhe alimentar também a alma, satisfaz-se o corpo, a alma padecer”.*

José Saramago, Memorial do covento, 1982.

Hablar sobre el Monasterio de San Paio de Antealtares supone remontarnos a los mismos orígenes del culto jacobeo y al renacimiento de la ciudad del Apóstol en la Alta Edad Media. Sin embargo, la referencia al Museo de este monasterio y a la exposición pública de su tesoro nos lleva tan sólo unos pocos años atrás, a 1971<sup>735</sup>, con la inauguración del mismo y el inicio de un camino que se vio modificado y mejorado en los últimos años gracias a las inversiones oficiales del Xacobeo 99 en lo que a desarrollo de museos y colecciones visitables se refiere en Compostela.

La iniciativa de crear un museo en el monasterio, así como su apertura en los años 70, se integraron en un período de especial relevancia dentro de la museología y de la propia historia de la Iglesia. Se trató de un momento de excepcional incremento de los museos y colecciones eclesióstias abiertas al público como consecuencia final, o derivada, de las disposiciones emanadas del Concilio Vaticano II. Fue un momento de

<sup>735</sup> VALLE PÉREZ, J.C. y FERNÁNDEZ OTERO, J.C. *Os museos da Igrexa en Galicia*, Op. Cit., s/p. LÓPEZ REDONDO, A., LÓPEZ DE PRADO NISTAL, C. y LEMOS RAMOS, B. *Censo de Museos de Galicia. Normas para o inventario*, Op. Cit., pp. 93-94. LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 127-131. ARROJO IGLESIAS, M<sup>a</sup> J. y otros. *Museos de España. La Coruña*, F&G Editores, Madrid, 1993, pp. 29-31.

especial interés por mostrar al público aquellos objetos que hasta entonces habían estado recluidos en claustros, sacristías o iglesias.

La colección de obras de arte de las monjas de San Paio es un resumen de toda la historia del convento, sobre todo a partir del Renacimiento, en que renuevan su fábrica y comienzan a desaparecer los restos medievales que hasta entonces constituían su estructura original. La reforma de los Reyes Católicos y la sustitución de la comunidad masculina por una femenina marcó el punto de inflexión de una historia estrechamente relacionada con el servicio al culto jacobeo. El devenir del convento fue el hilo que condujo a la formación y conservación de los objetos muebles de modo que, muy poco es lo representado del período medieval, siendo las obras modernas el grueso de la exposición, al compás de los momentos de esplendor del monasterio y de la renovación de su fábrica.

### EL MONASTERIO DE SAN PAIO DE ANTEALTARES

Todo parecía poco para honrar al recién descubierto cuerpo del Apóstol Santiago, por lo que Alfonso II no dudó en establecer una comunidad que, junto al cabildo de Iria, se ocupase de atender el culto al santo. En un principio se trató de una comunidad de doce monjes, adscritos a la orden de San Benito e instalados en las dependencias monacales (bajo la advocación de San Pedro) construidas hacia el Este de la cabecera de la primitiva basílica prerrománica<sup>736</sup>. Nació así el Monasterio de Antealtares en una fecha próxima a la del descubrimiento de la tumba santa<sup>737</sup>. Los años siguientes fueron de crecimiento gracias a la anexión de nuevos monasterios y la ampliación de sus rentas en el siglo X. La historia del monasterio a partir del siglo XI es la del progresivo alejamiento de la catedral, un alejamiento físico (en la medida en que su fábrica se tuvo que retirar para dar cabida a la nueva cabecera de la catedral románica) y un alejamiento en las relaciones con el Cabildo y en el servicio al santo. Con las nuevas obras, el pequeño monasterio, construido al amparo de los altares prerrománicos, se hizo desaparecer para construir otro un poco más alejado (en la actual plaza de la Quintana) del que apenas se constata su existencia.

El siglo XII parece ser una centuria de recuperación a nivel material y de prestigio, puesto que en los años anteriores el convento había sucumbido ante la negligente gestión

<sup>736</sup> Sobre la primera fábrica del monasterio, su relación con la basílica compostelana, sus altares, la organización del culto por parte de los monjes y la renovación de sus dependencias ver LÓPEZ ALSINA, F. *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 128-9, 143-4 y 252, así como los planos de las sucesivas reformas que alejaron físicamente el monasterio de la tumba del Apóstol.

<sup>737</sup> YZQUIERDO PERRÍN, R. "Testemuños anteriores ó Renacemento", en *Santiago. San Paio de Antealtares*, Catálogo de la exposición, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999, p. 92.

de abades poco hábiles<sup>738</sup>. Es el momento en el que también el santo titular es sustituido por el de San Paio del que la comunidad consiguió una reliquia tras el traslado de su cuerpo desde Córdoba a Galicia. Los últimos años de aquel siglo fueron testigos de la construcción de un moderno claustro más capaz que el anterior<sup>739</sup>, que testimonia el buen momento por el que pasaba el monasterio. Un nuevo alejamiento físico quedó testimoniado con el deseo fallido de la construcción de una cabecera gótica para la catedral compostelana, que vendría a ocupar el lugar del monasterio. Se realizó entonces el último de los traslados que llevarían a Antealtares al lugar que ocupa en la actualidad, con lo que ello supuso en la renovación de sus dependencias en el estilo gótico del momento<sup>740</sup> (y del que apenas unos restos nos hablan de su presencia).

Los últimos siglos medievales fueron los años del declive a causa de la peligrosa situación social que vivía Galicia, los desordenes nobiliarios y la crisis económica que llevó a Antealtares a la decadencia física de sus muros y a la relajación en la observancia de las reglas de la Orden. La existencia en la ciudad de otras comunidades benedictinas y la imposibilidad del mantenimiento de todas ellas, obligó, a mediados del siglo XV, a su reagrupación en el monasterio de San Martín Pinario, quedando Antealtares en un estado de ruina y abandono destacable. Tras un intento de convertir el monasterio en un colegio de estudiantes<sup>741</sup>, la reforma de las órdenes femeninas, emprendida por los Reyes Católicos, volvió a poblar el convento con las monjas benedictinas traídas de todos los puntos de Galicia, el 23 de julio de 1499.

Al final de la Edad Media Antealtares se encontraba en un estado físico lamentable, con un grupo de monjas llegadas de todo el país y con el traslado de la comunidad masculina a San Martín Pinario. La primera actuación proyectada fue el acondicionamiento de los locales del monasterio y la ampliación de los mismos ante las nuevas necesidades y el crecimiento de la comunidad benedictina. Las fábricas medievales que todavía estaban en pie en el siglo XVI comenzaron a demolerse para construir dependencias que siguieron las disposiciones del maestro Mateo López.

Este maestro fue el encargado de dar las trazas del convento por el lado de la Quintana donde estaban las dependencias comunitarias (y donde se ubicó en 1971 el museo, en lo que antes habían sido la sacristía y la sala capitular). Las obras duraron varios años debido a la magnitud de la empresa, comenzando en 1599 y rematando

<sup>738</sup> LÓPEZ FERREIRO, A. "Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago", en *Compostellanum*, nº 2, abril-junio de 1960, pp.335-340 (artículo publicado en *El Eco de la Verdad*, nº 3-14, marzo-junio de 1868)

<sup>739</sup> Al menos en 1117 el monasterio ya contaba con nuevas dependencias puesto que ese año el Arzobispo Gelmírez se refugia en ellas durante las revueltas de la ciudad. CARRILLO LISTE, M<sup>a</sup> P. y FERRÍN GONZÁLEZ, J. R. "Os claustros medievais", en *Santiago. San Paio de Antealtares*, Op. Cit., p. 99.

<sup>740</sup> SUÁREZ OTERO, J. "Testimonios arqueológicos", en *San Paio de Antealtares. Inventario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000, pp. 22-23 y CARRILLO LISTE, M<sup>a</sup> P. y FERRÍN GONZÁLEZ, J. R. Op. Cit., pp. 102-3.

<sup>741</sup> LÓPEZ FERREIRO, A. Op. Cit., p. 351.

cuarenta años después gracias a los trabajos de Jácome Fernández hijo y Bartolomé Fernández Lechuga<sup>742</sup>. El resultado fue la construcción de un muro liso únicamente salpicado por el grupo de ventanas enrejadas que daban luz a las celdas, basando su belleza en la armonía de la funcionalidad y la sencillez geométrica. En 1659 un incendio destruyó parte del edificio con lo que se reinició su construcción<sup>743</sup> bajo las órdenes de Melchor de Velasco.

La siguiente gran empresa a la que hizo frente la comunidad de San Paio fue la renovación de la iglesia medieval del monasterio, basándose en la inspiración de Fray Gabriel de las Casas, cuyo proyecto original sufrió notables modificaciones. El resultado fue la construcción de un templo, entre 1700 y 1709, con planta de cruz griega de brazos laterales cortos, capilla mayor más profunda y los pies alargados con la colocación del coro bajo. El aspecto general difería del barroco que en esos años triunfaba en otros edificios, convirtiéndose en una construcción de aire clasicista y armonía calculada<sup>744</sup>.

El buen momento que atravesaba la comunidad durante la primera mitad del siglo XVIII les permitió iniciar una nueva etapa edilicia destinada a la construcción de los nuevos dormitorios, que llevó a cabo Fernando Casas y Novoa hasta su muerte en 1749<sup>745</sup>, y afectó al cierre oeste del monasterio. Las últimas obras correspondieron a finales del siglo XVIII.

Hasta aquel momento los trabajos arquitectónicos del monasterio se habían ido completando y enriqueciendo con la dotación de objetos muebles para el servicio del culto divino que, con el tiempo, fueron formando un rico tesoro. Las piezas de origen medieval que pudieran haber sobrevivido fueron llevadas con los monjes benedictinos en su traslado a San Martín Pinario en 1489, lo que explicaría la casi ausencia de este estilo en la colección que actualmente se exhibe, siendo en su mayoría obras renacentistas y barrocas. El siglo XIX, con sus guerras y el proceso desamortizador influyó de modo importante en el fondo artístico del monasterio que, tras la Guerra de la Independencia, consiguió recuperar algunas de las piezas saqueadas<sup>746</sup>.

Ya en el siglo XX podemos rastrear algunas actuaciones restauradoras que pretendieron mantener las condiciones mínimas de habitabilidad en uno de los edificios más importantes de Compostela, además de detener el estado ruinoso en el que parecía

---

<sup>742</sup> BONET CORREA, A. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, CSIC, Instituto Padre Sarmiento, Madrid, 1966, p. 112.

<sup>743</sup> GOY DIZ, A. "La influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos", en *Actas Struggle for Synthesis. A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*. Simposio Internacional (Museo Nogueira da Silva e Mosteiro de Sao Martinho de Tibaes, Braga, 11-14 junho 1996), vol. I, Lisboa, 1999, p. 163.

<sup>744</sup> BONET CORREA, A. Op. Cit., pp. 490-493.

<sup>745</sup> SINGUL, F. "Escultura", en *San Paio de Antealtares. Inventario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000, pp. 29-30.

<sup>746</sup> CARRO OTERO, J. *Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Pelayo de Antealtares*, El Eco Franciscano, Santiago de Compostela, 1974, pp. 7-8, nota 7.

encontrarse. Sin embargo, podemos valorar el escaso volumen de estas obras en relación con la importancia del edificio y si lo comparamos con otras edificaciones en las que las inversiones fueron mucho mayores. Con respecto a San Paio de Antealtares sólo se han encontrado tres proyectos hasta los años 70. El primero fue firmado por los arquitectos de zona don Luis Menéndez Pidal y don Francisco Pons Sorolla en marzo de 1946. En él la atención se centró en la reposición y reparación de las cubiertas y de los pisos. En la memoria de restauración se mencionaban obras anteriores de conservación (que no se han podido encontrar) en las que no parecían haber sido muy acertadas las actuaciones, a juzgar por la opinión de estos arquitectos al decir “*Las defectuosas reparaciones (apeos y remiendos) que hace años realizaron personas ignorantes de las técnicas constructivas hacen que la labor de reparación necesite sustituir la casi totalidad de las armaduras de cubierta y pontones de piso, así como la reposición de entarimados, tabla ripia y tejas.*”<sup>747</sup> El siguiente paso en la mejora del aspecto del monasterio correspondió a su fachada de la plaza de la Quintana con la sustitución de las celosías y de las rejas de forja de las ventanas de los dormitorios de los dos órdenes superiores, que se encontraban en peligro de desprendimiento<sup>748</sup>. El último proyecto data de 1974 y se refiere de nuevo al tema de las cubiertas (el principal problema en la restauración de edificios en Galicia por ser fuente de constantes humedades y goteras, así como el principal causante de daños graves en el interior de los mismos)<sup>749</sup>.

En la actualidad, la atención a la fábrica de Antealtares y a su fondo artístico se ha visto renovada con la celebración de los últimos años santos y el aniversario de los 500 años que las monjas llevan en Antealtares. De este modo, se ha intervenido en la restauración de la iglesia con sus retablos, imágenes, pinturas... y en una nueva organización de su museo<sup>750</sup>.

## EL MUSEO DEL MONASTERIO DE SAN PAIO

Acercarnos a la historia de este pequeño museo nos lleva irremediabilmente a la consulta hemerográfica puesto que, hasta hace bien poco, nada se podía encontrar en la bibliografía especializada o en estudios puntuales sobre museos, que nos diese noticias

<sup>747</sup> A. G. A. Fondo Cultura, IDD 26, caja nº 264, Proyecto de obra de consolidación en San Pelayo de Antealtares, Santiago de Compostela (aprobado el 7-7-1946).

<sup>748</sup> A. G. A. Fondo Cultura, IDD 26, caja nº 389, Proyecto de restauración de rejas y celosías en San Pelayo de Antealtares (Arquitecto: Francisco Pons Sorolla, Marzo de 1957). Como se puede observar, las actuaciones tienen carácter puntual y en ningún momento se plantea una intervención integral en el edificio.

<sup>749</sup> A. G. A. Fondo Obras Públicas, IDD 26/60, caja nº 50.032, expediente 16-61. En este caso el arquitecto encargado de la elaboración del proyecto fue don Juan Busquets Sindreu. El presupuesto de la obra será elevado por la madre abadesa a la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos parroquiales de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda el 21 de Febrero de 1974 en busca de una subvención que cubriera los gastos.

<sup>750</sup> “San Paio de Antealtares: restauración y conservación”, en *San Paio de Antealtares. Inventario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000, pp. 115-117 y *San Paio de Antealtares*, Santiago de Compostela (Francisco Singul Coord.), Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000, pp. 30-31.

sobre él. Apenas algunos artículos publicados durante los años 70 y 80 en la prensa gallega hacían mención a este museo y sus circunstancias, lo cual daba una visión más o menos acertada de las condiciones que atravesaba y el intento por dar empuje a la difusión y conocimiento del mismo. Además de la guía, publicada poco después de su inauguración a cargo de don José Carro Otero, y del artículo de Nuria Serrano Téllez, poco más podemos encontrar en la bibliografía especializada.

En este repaso a la reciente historia del museo retrocedemos al momento de su inauguración, el 24 de abril de 1971. Seis meses antes de esa fecha habían comenzado los trabajos de adaptación de varios espacios del monasterio: el coro bajo, el vestíbulo de entrada a la sacristía, la sacristía y la sala capitular. Los trabajos (a cargo del contratista don José Fernández Quintana y financiados exclusivamente por la comunidad benedictina sin contar con ningún tipo de ayuda oficial) estuvieron bajo la dirección de don José Carro Otero<sup>751</sup> que dispuso las piezas tipológicamente, siendo la primera sala la dedicada a la orfebrería y la segunda la que acogía la imaginería religiosa y la vestimenta litúrgica.

Para poder llevar a cabo este proyecto en un edificio de estricta clausura fue necesario el permiso del Arzobispo, que lo concedió en 20 de Abril de ese año *“con tal que se observen debidamente las cautelas del derecho; y muy especial por lo que a la salvaguarda de clausura se refiere así como al necesario aislamiento de la escalera de paso al coro Bajo del Monasterio e imprescindible ausencia de las Religiosas en las horas en que dicho coro pueda ser visitado”*<sup>752</sup>.

Entonces, la visita al museo permitía contemplar el coro bajo de la iglesia, colocado a los pies. Gracias a una puerta situada en un lateral del coro se accedía a un vestíbulo que daba paso a las dos salas principales. La ordenación de los elementos se establecía en función de la disponibilidad de un espacio longitudinal dividido al centro por una puerta de comunicación que favorecía el desarrollo lineal de un argumento expositivo<sup>753</sup>. Este primer montaje resultó sencillo en lo que a la disposición de las piezas se refiere, ya que éstas se fueron colocando adosadas a las paredes, bien en vitrinas bien de manera directa, favoreciendo un recorrido de ida y vuelta en el que se pretendía que reinara un ambiente de austeridad acorde con el espacio en el que se insertaba el museo. Como se ha comentado anteriormente, su distribución dependió más de la tipología de las

<sup>751</sup> “Ayer se inauguró el Museo de Arte Sacro”, en *El Correo Gallego*, 25 Abril de 1971.

<sup>752</sup> A. M. S. P. A. Carpeta A-45, 1. Carta del arzobispado de Santiago al convento de San Paio firmada por el Cardenal Fernando Quiroga Palacios. Ésta debió ser una de sus últimas obras puesto que falleció pocos meses después, el 7 diciembre, en Madrid.

<sup>753</sup> CARRO OTERO, J. Op. Cit., pp. 9-10. En esta obra se dan noticia sobre el acondicionamiento de estas salas para sus respectivas funciones y las fechas de entarimados, construcción de arco de comunicación y de las alacenas de la primera sala que hoy son utilizadas como vitrinas empotradas. LÓPEZ GÓMEZ, F. S. *Museos de La Coruña*, Ed. Everest, León, 1989, pp. 204-216.

obras que del desarrollo de una línea argumental del que las obras fueran el testimonio físico<sup>754</sup>.

A partir de entonces las noticias que tenemos sobre el museo se publicaron en artículos de prensa en relación a piezas concretas del museo o sobre el museo mismo. La frecuencia de algunos de ellos testimonia del esfuerzo que se estaba haciendo para dar a conocer este recién creado museo que debía “competir” con colecciones con más tradición en el campo expositivo en la ciudad, como eran el Museo de la Catedral o el Museo de Peregrinaciones<sup>755</sup>.

Pero la campaña a favor de este museo no pareció dar los resultados esperados si tenemos en cuenta los textos publicados durante los años siguientes. En estos artículos posteriores, además de exaltar la calidad de la colección y de la exposición monástica, se ofrecía una visión un tanto pesimista del devenir del museo por falta de visitantes y de ayudas económicas que contribuyeran a su mantenimiento. El museo no conseguía el renombre esperado para convertirse en uno de los puntos de referencia en las visitas a la capital gallega lo que hizo que, incluso, los titulares de algunos artículos respiren un aire de denuncia<sup>756</sup>. La escasa afluencia de visitantes normalmente era atribuida a lo específico de su muestra, así como a la dificultad de encontrar su acceso, un tanto escondido.

Los años 90 trajeron consigo un cambio en la valoración de este pequeño museo, lo que afectó favorablemente a la afluencia de visitantes. En primer lugar se procedió, en 1990, al inventariado de las piezas a través del programa de becas de la Xunta de Galicia para la catalogación de museos y colecciones de interés gallego<sup>757</sup>; en segundo lugar, asistimos a la inclusión del museo en las guías turísticas oficiales y en trabajos relacionados con el mundo de los museos, lo que contribuyó a favorecer su conocimiento; en tercer lugar, las macro-exposiciones como la celebrada en 1991, *Galicia no tempo*, hizo de este museo un complemento ideal al recorrido propuesto y a una difusión hasta

<sup>754</sup> SERRANO TÉLLEZ, N. “Historia do museo e colección da arte sacra do convento de San Paio de Antealtares de Santiago”, en *Historia Nova*, Asociación Galega de Historiadores, Santiago de Compostela, 1996, p. 250 (ver el croquis de distribución de las obras).

<sup>755</sup> Algunos de estos artículos son: CARRO OTERO, J. “La estatua yacente de San Fagildo, en el Monasterio de S. Pelayo de Antealtares”, en *El Correo Gallego*, 30 Julio de 1972. IDEM, “El Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Pelayo de Antealtares”, en *El Ideal Gallego*, 31 julio y 1 agosto de 1973. “El profesor Carro Otero, sobre el Museo del convento de S. Pelayo”, en *La Voz de Galicia*, 19 diciembre de 1973. CARRO GARCÍA, J. y COLOMBAS, G. M. “Un Cristo del s. XIII en el Monasterio de S. Pelayo de Antealtares. Nuevas aportaciones al patrimonio monumental compostelano”, en *El Correo Gallego*, 25 julio de 1975. PALLARES, M<sup>a</sup> C. “Museos de Compostela. El de Arte Sacro en San Pelayo: En él se encuentra el primitiva altar del sepulcro del Apóstol”, en *El Correo Gallego*, 25 junio de 1976.

<sup>756</sup> “Museo de Arte Sacro, una joya “perdida” entre la monumentalidad de Compostela”, en *El Correo Gallego*, 4 agosto de 1982. “El Museo de Arte Sacro es uno de los menos visitados de Santiago”, en *La Voz de Galicia*, 23 agosto de 1987. “El Museo de Arte Sacro permanece olvidado en las guías oficiales”, en *La Voz de Galicia*, 22 septiembre de 1988. “El Museo de Arte Sacro de Compostela, un tesoro escondido y marginado”, en *La Voz de Galicia*, 28 febrero de 1991.

<sup>757</sup> Entre noviembre de 1990 y abril de 1991 D<sup>a</sup> Esperanza Gigirey Liste realizó el inventario de la colección con un total de 174 obras. A. M. S. P. A. Carpeta A-45, 30, y copia del inventario conservado en el archivo del monasterio.



entonces desconocida. Comenzaba, pues, a darse al museo una vida de la que, hasta entonces, carecía y que culminará con la celebración de los años santos en la ciudad compostelana. Si el año 1993 es el inicio de un fenómeno de peregrinación a gran escala hacia Santiago, acompañado de un apoyo institucional sin precedente en la promoción del Camino de Santiago y de la ciudad del apóstol, la celebración del último Xacobeo del milenio en 1999 y del primero del nuevo siglo (Xacobeo 2004) trajeron, en relación con el museo de Antealtares: la renovación de su discurso museográfico, la conservación de su iglesia, la atención a las obras necesitadas de una restauración, etc., coincidiendo además con la celebración de los 500 años del establecimiento de las monjas en el monasterio. Esta intervención puntual se convirtió en la nueva cara del Museo de San Paio de Antealtares, una vez clausurada la exposición del Xacobeo 99, gracias a la reapertura del mismo en mayo de 2000<sup>758</sup>.

Los cambios a los que se vio sometido el museo afectaron a la distribución de los espacios, al programa de conservación de las piezas, a la formación de un discurso argumental a través del cual presentar las obras y al establecimiento de unas condiciones de exposición que sustituyera el anticuado sistema colocado 28 años antes y en el que no se había hecho ninguna modificación.

El espacio: La modificación más destacada en cuanto a los espacios fue la eliminación del coro bajo como lugar de visita, debido a los continuos robos y desperfectos que se producían en el mismo, quedando exclusivamente para el rezo de las religiosas. Se destinaron, pues, a espacios de exhibición: el vestíbulo, la antigua sacristía y la sala capitular. A los pies de la nave de la Epístola se encuentra la puerta que da acceso a una pequeña entrada utilizada como recepción del visitante. Ésta precede al vestíbulo, donde se distribuyen algunas de las piezas y paneles informativos sobre la Fundación de San Paio y sus dominios. A continuación, otra puerta se abre a un espacio-camino en las dos salas mayores. Cada una de estas salas se dividió longitudinalmente gracias a una espina central que permitió la creación de salas más pequeñas dispuestas en un recorrido lineal dirigido de ida y vuelta en torno a un eje central, de modo que la entrada y la salida se realizan por el mismo sitio.

El tratamiento de las obras: Dentro de un programa integral para todo el conjunto visitable del monasterio, que incluía la iglesia (con todos sus retablos e imágenes), se procedió también a la consolidación y restauración de las piezas según las necesidades de cada una de ellas. Una vez preparadas, fue diseñado un proyecto de exposición en el que las obras venían a ser el testimonio de conceptos mucho más profundos que el

---

<sup>758</sup> La remodelación del museo fue inaugurada el 11 de septiembre de 2000. "El patrimonio de San Paio recuperó su esplendor artístico tras la restauración", en *El Correo Gallego*, 12 septiembre de 2000, p. 40 y "O museo de Arte Sacra de San Paio reábrese con cinco salas estables", en *La Voz de Galicia*, 12 septiembre de 2000.

simple hecho estético. Las piezas se agruparon según su tipología, pero también en función de su temática. Así, en la primera sala se dispusieron, en primer lugar, ejemplos documentales de donaciones y cesiones patrimoniales de monasterios dependientes del de Antealtares durante la Edad Media. A continuación una muestra del arte mariano del monasterio, a través de tallas y pinturas que van del siglo XVII al XIX. El camino nos invita a entrar en la segunda sala, donde se dispusieron aquellos ejemplos artísticos referentes a santos y santas benedictinos que, al final, venían a enlazar con las obras relativas a la persona de San Paio y otras devociones, que ocupan el espacio de vuelta de la segunda sala. Para concluir el recorrido, ingresamos de nuevo en la primera sala, esta vez por su lado este, para admirar las muestras de la orfebrería religiosa conservada en el monasterio, con piezas que van desde finales del siglo XV hasta el XX.

Las condiciones de exposición: La sustitución del montaje anterior era una necesidad urgente en este museo que en 28 años no había renovado su aspecto. En esta renovación se utilizaron elementos sencillos que no desvirtuaron ni causaron extrañeza, teniendo en cuenta el lugar de clausura en el que se encontraba el museo. La distribución de los espacios a través de paneles de madera blanca y vitrinas reducidas en su diseño a formas simples, favoreció la creación de un espacio más diáfano si tenemos en cuenta que la cantidad de obras a exponer era destacable y el espacio apenas contaba con 150 metros cuadrados. A lo largo de la muestra se tuvo en cuenta la importancia de documentar las obras y dar una visión general de lo que se pretendía mostrar, por lo que el complemento informativo estuvo presente con la elaboración de cartelas individuales y de paneles generales para cada una de las secciones de la muestra, en gallego y castellano. Para conseguir el efecto de espacio dilatado, el diseño de los elementos lumínicos fue un factor relevante. Así, se dispusieron raíles móviles en el techo desde los que se iluminan las piezas tenuemente para conseguir ese ambiente de recogimiento que impone la colección. Ninguna de las vitrinas fue equipada con luz propia, procediendo ésta del techo. Por lo que se refiere a la luz natural, se optó por tamizar la iluminación que llegaba desde las ventanas que dan a la plaza de la Quintana con estores, para controlar los efectos negativos de los rayos solares pero sin perder los efectos de los cambios de luz a lo largo del día.

A pesar de que la actividad del museo se ha regularizado en estos últimos años con la ayuda de nuevas subvenciones, la contratación de personal encargado de su apertura, o el establecimiento de un horario fijo durante todo el año, de nuevo volvemos a encontrar dificultades para poder denominar con el término Museo a esta interesante colección de arte sacro, tema que fue puesto de relieve por otros investigadores en este

campo<sup>759</sup>. Si bien es cierto que las condiciones del museo han variado notablemente desde la publicación del artículo de Nuria Serrano, si atendemos a los puntos fundamentales que definen y caracterizan a un museo, así como a las funciones del mismo, de nuevo comprobamos que la colección de San Paio no se ajusta a lo expuesto en la legislación.


Algunas cosas han cambiado notablemente, como su carácter permanente frente a la temporalidad de sus primeros años; y otras han ido presentando pequeñas evoluciones que marcan un camino de progreso en el museo, pero que no encaja dentro de la definición oficial. Así, destacamos algunos campos en los que se han hecho actuaciones interesantes, como la investigación desde dentro del museo (aunque con un claro predominio del tema histórico frente al campo de la museología, de modo que sólo se han encontrado trabajos relativos al museo en investigaciones realizadas desde fuera), la publicación (dentro del campo del museo y de su contenido las publicaciones se centran en los catálogos e inventarios que el programa del Xacobeo ha traído consigo, además de artículos de investigadores dedicados al campo de los museos o los catálogos de exposiciones temporales en las que han participado piezas del museo) y la conservación (las acciones preventivas de conservación del continente y del contenido ha venido desde fuera del museo como parte de los programas de la Xunta de Galicia para el Año Santo). Es decir, volvemos a encontrar las mismas condiciones que otros muchos museos de la Iglesia en los que el objetivo fundamental es la exhibición, de un modo más o menos adecuado, de colecciones cerradas que hasta el momento de su apertura se encontraban formando parte de los bienes de una iglesia, monasterio, catedral...

Si pensamos en las razones por las cuales no se dan las premisas necesarias para aplicar el término museo a la colección de San Paio podemos aludir el hecho de que ésta no es la única actividad a la que se dedican las monjas y tampoco la principal. La apertura del museo nació con la intención de exponer y dar a conocer al público parte del patrimonio artístico que se guardaba en la clausura, nunca el de crear un centro de investigación activa que atendiese a los problemas del museo o su colección. El único lugar en el que la investigación continúa como actividad estable es el propio archivo del monasterio dotado de sala de investigadores y fondos suficientemente ricos sobre la historia del convento. Todo ello no quiere decir que el museo no haya supuesto un gran esfuerzo de mantenimiento para la comunidad que comenzó su andadura sin ayudas externas. Sólo con los años, las subvenciones, ayudas económicas y el resultado de la venta de entradas y guías, han sido los pilares económicos sobre los que se ha sustentado el museo.

---

<sup>759</sup> SERRANO TÉLLEZ, N. Op. Cit., pp. 245-249.

### 6.2.3.- MUSEO DE ARTE SACRA DEL MONASTERIO DE FRANCISCANAS DESCALZAS DE MONFORTE DE LEMOS

Nombre:	Museo de Arte Sacra de Franciscanas Descalzas de Monforte de Lemos	
Dirección:	Convento de Santa Clara de Monforte de Lemos, Lugo	
Director/a:	doña Clara Carballaba González (abadesa)	
Tipo de fondos:	Arte, Orfebrería litúrgica, relicarios y diplomática	
Año de creación:	26 enero 1977	
Documentación básica:	Libro de registro, inventario y catálogo	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Lugo	

*“Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de su primera parte Dirigida a don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, de Andrade y de Villalba, marqués de Sarria, gentilhombre de la Cámara de su Majestad, comendador de la Encomienda de Peñafiel y la Zarza de la Orden de Alcántara, virrey, gobernador y capitán general del Reino de Nápoles y presidente del Supremo Consejo de Italia año 1615”*

Considerado uno de los mejores repertorios de relicarios de España, la colección de los VII Condes de Lemos en el convento de Franciscanas Descalzas de Monforte, se ha convertido en uno de los museos de referencia en cuanto a la importancia de las obras que expone, al nivel de los Museos de la Encarnación o de las Descalzas Reales de Madrid.

#### LOS CONDES, LA COLECCIÓN Y EL CONVENTO

El VII Conde de Lemos, don Pedro Fernández de Castro<sup>760</sup> había nacido en 1576 y era sobrino del duque de Lerma. Producto del humanismo vigente en el siglo XVI, dedicó parte de su vida a la protección de numerosos escritores (Argensola, Lope de Vega, Góngora, Espines, Villegas...) convirtiéndose él mismo en uno de ellos y en valedor, entre 1613 y 1616, del mismo Cervantes, quien le dedicó la segunda parte del Quijote mientras ocupó su virreinato en Nápoles. Protector no sólo de las letras, sino también de las artes,

<sup>760</sup> PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, E. *Don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos (1576-1622)*, 2 vols., Xunta de Galicia, 1997. PARDO MANUEL DE VILLENA, A. *El conde de Lemos: un mecenas español del siglo XVII: Noticia de su vida y de sus relaciones*, Jaime Ratés Martín, Madrid, 1912.

---

fue un gran aficionado al arte y a la promoción artística, hecho que favoreció, entre otras cosas, la formación de una colección de primer nivel<sup>761</sup>. Casado con la hija del duque de Lerma, doña Catalina de la Cerda y Sandoval<sup>762</sup>, murió en Madrid en 1622, momento que marca el punto de inicio del convento monfortino al que se retiró su esposa como madre abadesa del mismo, y donde acabó sus días junto con la colección de relicarios y obras de escultura donada por ella misma.

Fundado en 1622, tras la muerte del Conde de Lemos, e inaugurado cuarenta años después, el convento de fábrica barroca, se esconde tras los muros de la clausura y encierra uno de los mejores tesoros eclesiásticos de España, formado por las donaciones de su fundadora y por objetos llegados más tarde de la mano de sus familiares. A sus muros del siglo XVII se une una iglesia construida a finales del siglo XIX, completando un conjunto un tanto heterogéneo.

Entender la existencia de una colección de las características de la de los Condes de Lemos en el convento de Clarisas de Monforte supone remontarnos a la fiebre coleccionista de la época Manierista y de principios del Barroco en la que estaban inmersos don Pedro y doña Catalina. Dentro de todo el conjunto de obras que formaba la colección artística y religiosa de los condes podemos distinguir, con mayor o menor claridad, dos grupos: por un lado el de relicarios que serían premeditadamente dedicados a enriquecer el futuro convento monfortino; y por otro, el conjunto de piezas más comunes dentro de las colecciones nobiliarias de principios del siglo XVII dedicadas a la decoración de los palacios y la formación de gabinetes, en las que la pintura ocupa un lugar destacado. Analizaremos a continuación algunos de los aspectos que condicionaron este tipo de colección.

A finales del siglo XVI se generalizó un verdadero auge de la conciencia contrarreformista, hecho que favoreció la valoración, más que nunca, de los camarines de reliquias y los relicarios. El movimiento lo encabezaba en España el propio Felipe II con la construcción de El Escorial, pensado, entre otras cosas, como un relicario gigante donde mostrar la colección de restos de santos más numerosa del momento, envueltos en obras de orfebrería de primera calidad y de manos de los mejores maestros. Las donaciones de relicarios a monasterios y conventos era entonces una práctica habitual, siendo de este modo cómo se formaron las colecciones de reliquias de los conventos de la Encarnación y

---

<sup>761</sup> Además de atender a su propia colección, los condes de Lemos cuidaron especialmente el Colegio de Nuestra Señora la Antigua de Monforte (fundación del cardenal don Rodrigo de Castro), patrocinaron escuelas, arreglaron palacios, etc.

<sup>762</sup> *Memoria sobre la vida de la fundadora del convento de Franciscanas descalzas de la ciudad de Monforte... Catalina de la Cerda y Sandoval*, Imp. de Gerardo Castro Montoya, Lugo, 1896.

de las Descalzas Reales de Madrid<sup>763</sup>; y como se formó también el impresionante relicario de Monforte, gracias a las donaciones de los condes de Lemos.

Una de las características del coleccionismo manierista fue el culto al objeto precioso, no sólo en su aspecto estético general sino también en el concepto mismo de piezas preciosas por los materiales y la minuciosidad de ejecución<sup>764</sup>. De hecho, en el inventario de los objetos de los condes gallegos las piezas son descritas no tanto por su valor artístico (que lo tenían al ser productos de primeros maestros como Gregorio Fernández o Pedro de Mena) sino por su valor económico<sup>765</sup>. Pero la colección, además, llevaba implícita otras funciones sociales como la de servir de elemento de prestigio en el ambiente de lujo y sofisticación de la España prebarroca. La ostentación pública se imponía por encima del coleccionismo de disfrute más o menos privado. En este sentido, el caso del conde de Benavente o el del propio duque de Lerma fueron los más significativos del cambio de siglo. Del segundo no nos cabe la menor duda de que debió ejercer una notable influencia sobre su hija Catalina de la Cerda, futura esposa de don Pedro Fernández de Castro y VII condesa de Lemos, a la hora de formar sus gustos y su colección.

Unos gustos e intereses que, a principios del siglo XVII, se decantaban claramente hacia la pintura. Felipe III se ocupaba en la decoración de su residencia de Valladolid (gran centro artístico del momento) y el duque de Lerma se hacía con una importante colección de pintura en su contacto directo con los mejores artistas del momento<sup>766</sup>. Política y coleccionismo caminaron de la mano durante estos años, convirtiendo la colección en un signo distintivo fundamental de la nobleza culta.

El camarín privado fue sustituido definitivamente por la galería en la que la protagonista absoluta fue la pintura, pero la pintura de temática religiosa. Entonces las ideas contrarreformistas se mantenían con fuerza pero se expresaban, no tanto a través de los relicarios, como de la pintura devocional<sup>767</sup>, aunque en muchas colecciones ambos elementos se complementaban. Este puede ser el caso de los condes de Lemos en el que, como hemos dicho, ambos mundos estaban presentes<sup>768</sup>. Su afición por la pintura

<sup>763</sup> MORÁN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo en España*, Op. Cit., p. 177.

<sup>764</sup> MORÁN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo en España*, Op. Cit., p. 213.

<sup>765</sup> CHAMOSO LAMAS, M. y CASAMAR, M. *Museo de Arte Sacro de Monforte de Lemos*, Caja de Ahorros de Galicia, 1980, p. 128. Para referirse a la pieza más importante, el Cristo de Gregorio Fernández, se dice en alguno de los inventarios "El Cristo en el sepulcro de bulto que costó 1.100 ducados".

<sup>766</sup> MORÁN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo en España*, Op. Cit., pp. 225-6.

<sup>767</sup> MORÁN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo en España*, Op. Cit., pp. 231-233 y 240.

<sup>768</sup> Aunque no contamos con un inventario exhaustivo de todas las posesiones de los condes, sí sabemos que pusieron un cuidado especial en la decoración de sus residencias de Madrid y Monforte, en la que no faltaban cuadros de temática religiosa. Así, se publicó una relación de obras de arte de los condes en la que se incluían pinturas, tapices y colgaduras. Es cierto que el número de cuadros no es, en absoluto, grande (apenas 26 obras), aunque la calidad de los mismos es indiscutible al contar con autores como Rafael, Sánchez Coello, el Greco, Tiziano, Brueghel el Viejo, o dibujos de Leonardo da Vinci o Veronés. Probablemente estemos ante un pequeño ejemplo de los cientos de cuadros que debieron conformar toda la

religiosa es evidente a juzgar por algunos datos conservados como las donaciones y regalos que hicieron de muchas de sus pinturas al Colegio de Nuestra Señora la Antigua o al propio convento de Clarisas. Lamentablemente muchas de esas obras desaparecieron, al igual que la biblioteca, en diversos avatares de la historia, como el incendio que devastó el palacio que los condes tenían en Monforte, en el siglo XVIII.

Otro aspecto característico de este momento, que también estuvo presente en la colección de los de Lemos, fue el gusto preferente por las obras italianas, tal y como hemos anotado en relación a los autores de algunas de las pinturas que poseían. Italia se había convertido en un país de referencia tanto en lo que a pintura se refiere como en cuanto a reliquias de santos que, además, adquirirían en España un carácter de material exótico producto de la lejanía de las tierras de las que provenían. Por otra parte, había llegado a ser el centro del coleccionismo europeo, y los nobles y diplomáticos españoles allí trasladados se vieron inmersos en ese mundo. Para los condes no debió ser difícil hacerse con buenas obras de arte durante su estancia en Nápoles como virreyes.

El deseo de doña Catalina de fundar un convento de Franciscanas Descalzas en Monforte fue recurrente a lo largo de su vida. De hecho, durante su estancia en Nápoles como virreina aprovechará para hacerse con el mayor número de reliquias y objetos de arte religioso con vistas a su donación al convento que algún día había de levantar<sup>769</sup> con la ayuda de las monjas franciscanas que quería trasladar desde el convento de Lerma. A pesar del gran número de relicarios de factura italiana, lo cierto es que una parte de la colección, si cabe la más numerosa, corresponde a obras de escultura en madera a modo de relicarios de la escuela española, más concretamente de la escuela castellana de Valladolid, que los condes debían conocer bien al haberse trasladado la corte a la ciudad del Pisuerga.

Una vez de regreso en España (en 1616) tras su período napolitano, la condesa impulsó el inicio de las obras en La Falagueira de Monforte (zona principal de la ciudad y cercana al palacio de los condes) para el acomodo temporal de las monjas franciscanas en vista de que las obras del convento definitivo se alargarían en el tiempo. Los trabajos se completaron en 1620 y, dos años después, las monjas de Lerma llegaban para establecer las funciones del convento, siguiendo los deseos de la fundadora<sup>770</sup>. Ésta no

---

colección. HERMIDA BALADO, M. *Vida del VII Conde de Lemos (interpretación de un mecenazgo)*, Ed. Nós, 1948, pp. 203-7.

<sup>769</sup> En una de las cartas conservadas en el Archivo Histórico Nacional enviada por doña Catalina a don Fernando de Andrade (fecha en Nápoles el 5 de junio de 1613) explica “Quedo muy contenta con el breve que Su Santidad me ha concedido para sacar Reliquias de Roma y desta Ciudad, pero no quiero dar gracias a V. m. del trabajo que le haya costado hasta que ponga esta gracia en perfección, yo deseo que la licencia de Su Santidad se estienda por todo este Reyno para que no nos falten en todas partes Reliquias (...) Acá no tenemos noticias de los Cardenales y personas que tienen en esta corte Reliquias y assi será acertado que V. m. me envíe memoria de los que son, para que yo vea a quien se las puede pedir (...)”. HERMIDA BALADO, M. *La condesa de Lemos y la Corte de Felipe II*, Monforte de Lemos, 1949, p. 165.

<sup>770</sup> HERMIDA BALADO, M. *La condesa de Lemos...*, Op. Cit., pp. 175-179.

había abandonado la idea de construir un gran convento que sustituyese al “provisional” existente y así, en 1634 se colocaron las primeras piedras del convento que hoy conocemos, al otro lado del río. La lentitud con la que se desarrollaron las obras fue un lastre durante muchos años hasta que, en 1675 se hizo cargo de ellas don Antonio Rodríguez Maseda, quien también había trabajado en las obras de Lourenzá y en la fachada de San Francisco de Viveiro.

## EL MUSEO DE FRANCISCANAS DESCALZAS DE MONFORTE

La particularidad de ser este el museo resultante de la exposición de las piezas pertenecientes a la colección particular de los condes, hace de la muestra un ejemplo de coleccionismo típico del barroco en su vertiente más religiosa<sup>771</sup>. La homogeneidad del conjunto viene dada precisamente por el abanico cronológico en que se mueven los objetos, mayoritariamente de los siglos XVI y XVII, y por su temática devota.

Una vez depositadas las piezas en el convento fundado por doña Catalina, éstas permanecieron dentro de la clausura aunque, a juzgar por la descripción que de las mismas tenemos de 1703<sup>772</sup>, éstas podían ser contempladas de forma pública por los fieles. Independientemente de la difusión que hubieran podido tener las reliquias como elemento de devoción local, lo cierto es que el acontecimiento que dio mayor publicidad a la existencia de esta colección, a nivel de todo el Estado, fue la celebración del II Congreso Eucarístico Nacional en la ciudad de Lugo en 1896, para cuya Exposición Artístico-Eucarística fueron trasladadas algunas de las piezas custodiadas por la monjas franciscanas de Monforte<sup>773</sup>. En dicho Congreso se dedicó una sección específicamente a temas de liturgia, arte e historia, hecho que se completó con la organización de una exposición artística dedicada al culto de la Eucaristía, bajo la dirección de don Antonio López Ferreiro. Los objetos enviados a la muestra desde el convento de franciscanas de Monforte fueron: un copón dorado con busto en relieve; una custodia dorada con piedras y perlas; un relicario de plata y esmaltes; una casulla de Pío V; una casulla blanca del s.

<sup>771</sup> “Museo de Arte Sacra das Clarisas de Monforte de Lemos”, en *Museos de Lugo*, Ed. El Progreso, Lugo, 2001, pp. 73-88.

<sup>772</sup> “Todas las dichas reliquias estan riquísimamente colocadas en cristal de roca, cajas de plata, bronce, ébano cuerpos y brazos, primorosas cajas de varias maderas, riquísimamente labradas y compuesto todo con mucho primor en una espaciosa pieza al lado del Evangelio de la Iglesia del Convento de Franciscanas Descalzas de la Purísima Concepción de la Ciudad de Monforte con una reja muy fuerte de hierro y de artística contruccion (sic), dorada, con duplicadas puertas dentro y fuera para que dichas reliquias puedan ser vistas y veneradas de los fieles”. Esta descripción pertenece a un acta de reconocimiento de 20 de agosto de 1703 en el que se contabilizan hasta un total de 312 reliquias entre las dejadas por la fundadora y las llegadas con posterioridad. Esta acta se incluía en un libro de documentos que el padre José de Carabantes (confesor de las monjas clarisas a finales del siglo XVII) describió y fue publicada en *Los dos Relicarios de Monforte de Lemos. Reseña sucinta de las Sagradas Reliquias que se guardan y veneran en los conventos de Franciscanas Descalzas y de PP. Escolapios de Monforte de Lemos*, Monforte de Lemos, Imp. de El Eco de Lemos, 1896, p. 23.

<sup>773</sup> *Los dos Relicarios de Monforte de Lemos. Reseña sucinta de las Sagradas Reliquias que se guardan y veneran en los conventos de Franciscanas Descalzas...*, Op. Cit., p. 3.



XVI; una casulla negra y un paño de facistol; un cuadro de la Inmaculada Concepción de plata, coral y esmaltes; dos bolsas de corporales y un S. Jerónimo en la gruta, de piedra<sup>774</sup>. Que sepamos, desde entonces no volvieron a salir del recinto claustral para participar en ninguna otra exposición importante de la época.

Allí las descubrió, años más tarde, el que entonces era Comisario de la Primera Zona del Servicio de Defensa del P. A. N., don Manuel Chamoso Lamas, que visitó el convento hacia 1946-7 en el que se encontró con una colección arrinconada en el coro alto a los pies de la iglesia<sup>775</sup>. Este interés despertado inicialmente en el comisario habría de esperar casi veinte años para que volviera a retomarse con mayores impulsos y más garantías de éxito. En 1966 encontramos de nuevo, dentro de la documentación oficial de Chamoso, menciones a su deseo de formar el museo con una colección que califica de única y al mismo nivel que las madrileñas de las Descalzas y la Encarnación. Esta idea le había llevado durante varios años a pasear por delante de las obras del convento a los directores generales de Bellas Artes correspondientes<sup>776</sup>, en busca de una mayor implicación de las instituciones oficiales, hecho que no ocurrió hasta finales de los 60<sup>777</sup>. Entonces, el estado de deterioro de los objetos comenzó a ser algo más que preocupante y las obras comenzaron a manifestar un rápido proceso de degradación a raíz de la humedad y la carcoma. La negativa de la comunidad de monjas de mover el relicario del coro alto de la iglesia donde se hallaba ubicado, había derivado en la proposición de construir un edificio anexo que permitiera, como única solución, el acceso al mismo sin romper por ello con el estricto régimen de clausura del convento. Pero la idea no acabó de

---

<sup>774</sup> *Crónica del 2º Congreso Eucarístico Español celebrado en Lugo en agosto de 1896*, Lugo, Establecimiento Tipográfico de G. Castro, 1896, p. 640. (Para más información sobre el congreso, consultar el capítulo dedicado a Congresos y Exposiciones en el cambio de siglo). Aunque por la descripción de los objetos que viajaron a Lugo deducimos que el grueso de los relicarios se quedaron en el convento, no dudamos de que su selección fue el momento más oportuno para reconocer la importancia del conjunto custodiado por las monjas, lo cual favorecería la organización, por parte de la diócesis, de una peregrinación a Monforte ese mismo año para todo aquel que quisiera conocer la colección de reliquias del monasterio

<sup>775</sup> TRAPERO PARDO, J. "Labor de Chamoso Lamas en la provincia de Lugo", en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, 1995, pp. 61-2. El Sr. José Trapero relata cómo, en una visita realizada con el Vicario del Obispo, descubrió las piezas arrinconadas y amontonadas, lo que llevó a escribir a Chamoso informándole de la situación y de la necesidad de inventariar el conjunto. Inmediatamente Chamoso se interesó por el asunto y comenzó su lucha por la formación del museo.

<sup>776</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72510; Copia de una carta enviada por Chamoso a don Luis Martínez de Irujo, duque de Alba, el 27 de enero de 1972 "En mis gestiones pude llevar a Monforte para mostrarle aquel magnífico conjunto, a los Directores Generales de B. A., Marqués de Lozoya, Gallego Burín y Gratiniano Nieto, y ahora tengo interesado en ello al Subdirector General Sr. Falcón, quien, como buen lucense, apoya tales gestiones cerca del Director General".

<sup>777</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72500; Oficio de Chamoso al Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional, fecha 12 mayo de 1966 "Una de las grandes preocupaciones que más tiene afectado a esta Comisaría de Zona viene siendo el extraordinario conjunto de obras de arte de los siglos XVI, XVII y XVIII, que constituyen el famoso Relicario del Convento de M. M. Franciscanas Descalzas de Monforte de Lemos, y ello no solamente por la dificultad actualmente existente de controlar su conservación al hallarse en clausura, sino, más bien, por la pérdida que la imposibilidad de su conveniente contemplación y estudio supone para el caudal artístico de España...".

convencer a nadie por la envergadura de la obra y el gasto que suponía, siendo la causa de que el proyecto se estancara durante años<sup>778</sup>.

Sin embargo, llegado marzo de 1968 un cambio de rumbo en la actitud de las monjas posibilitó la gestión de nuevas ideas para el museo, apoyadas por las autoridades eclesásticas, la comunidad y los duques de Alba, como patronos del convento. La cesión de un ala del claustro para su instalación parecía la solución perfecta en la medida que permitía el aislamiento de la zona del museo del espacio del convento y la realización de unas sencillas obras limitadas a los accesos exteriores desde la huerta y el jardín. Esta ala del claustro se correspondía con la antigua enfermería y resultaba un espacio de forma alargada con artesonado y suelo de madera. A partir de aquí, la labor de Chamoso Lamas fue continua en la búsqueda de financiación para las obras que se habían de realizar y para el proyecto de montaje definitivo. Hasta tal punto se sintió implicado, que en la redacción del *Plan razonado sobre posible creación de Museos Locales en ciudades de tipo medio*, redactado el 9 de septiembre de 1968, incluyó dentro de la comunidad gallega el Museo conventual de las Clarisas de Monforte de Lemos<sup>779</sup>.

Antes de cualquier intervención, la necesidad más apremiante de la colección se encontraba en el tratamiento y restauración de las piezas, para lo que se consiguió una subvención de 100.000 pesetas de la D. G. BB. AA. y la intervención del equipo habitual de Chamoso, que trabajó entre octubre de 1968 y 1969<sup>780</sup>. Los años siguientes fueron de continuación de la labor de restauración y de búsqueda de financiación que llevaron, por ejemplo, a la implicación de la Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo con una primera aportación de 200.000 pesetas, como inicio de una serie de subvenciones que se completarían con la del montaje final. En este tiempo, Chamoso intentó implicar al máximo

---

<sup>778</sup> A. M. P.; Fondo: Correspondencia Chamoso Lamas - Sánchez Cantón, 1942-1968; Copia de la carta de Chamoso a Francisco Sánchez Cantón fechada en Santiago de Compostela el 15 de julio de 1956 "*En las Clarisas, después de quedar deslumbrado con el relicario, vi la necesidad de desglosar aquel cúmulo de piezas para llegar a una instalación adecuada, una vez lograda la solución que Vd. aconseja de anulación de la clausura durante un par de horas. Aisladas las piezas más importantes ya Vd. habrá visto lo fácil que sería instalarlas disponiendo de local. El problema, pues, es éste, y por cierto nada fácil si no es a costa de sacrificar algunas ventanas que estiman mucho las monjitas. Esta necesidad de separar los "relicarios-escultura" (...) de las piezas de orfebrería y de mayor categoría, obliga a una o dos salas pero amplias, siendo preciso aprovechar la actual. Por tanto habría que prolongar un cuerpo bajo el arco, que aun se conserva de Rodríguez Maseda, avanzando hacia la portería o al patio (...)*".

<sup>779</sup> A. M. N. P.; Carpeta/Salidas/Oficios/hasta 1980; En este informe se incluyen como museos en previsión de creación para Galicia: el Museo de las Peregrinaciones en Santiago de Compostela, el Museo Marinerio y de las Artes de la Pesca en Combarro (Pontevedra), el Museo Etnográfico del Valle o Museo del Vino de Ribadavia (Orense), el Museo Etnográfico de la Montaña en El Cebreiro (Lugo) y el Museo conventual de las Clarisas de Monforte de Lemos (Lugo).

<sup>780</sup> Las primeras obras que se desinsectaron fueron el Cristo yacente y la Virgen de Gregorio Fernández, las piezas de Pedro de Mena y un centenar de relicarios. El equipo de restauradores encargados de la colección lo formaban: don Manuel Chamoso Lamas como Delegado de Bellas Artes, don Alfonso Sanmartín Abelleira como jefe del equipo, don Gustav Eisermann como técnico de la Dirección General, don Gerardo Gosende Vázquez y don Manuel Vidal Chico como restauradores. A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72509; copia de la carta de Chamoso Lamas al obispo de Lugo Sr. don Antonio Ona de Echave fecha 6 de mayo de 1969 solicitando permiso para que el equipo entre en la clausura y se establezca un lugar de trabajo que no afecte a las monjas.

número de protagonistas en el proyecto y no se cansó de enviar misivas a sus conocidos en Madrid, bien dentro del Ministerio, bien a sus colegas de la Academia de la Historia o de otros museos. En sus cartas insistía constantemente en la importancia de la colección, la necesidad de crear un museo a su altura, la persistencia con que había iniciado su proyecto hacía veinte años, y la actitud favorable de todas las partes.

Es evidente que, Chamoso Lamas utilizó su condición de Asesor Nacional de Museos (aunque su asesoría se dirigiera hacia el campo de los museos etnográficos) para impulsar el proyecto, como el mismo reconoció, ya que creía absolutamente necesario su creación no sólo para su conservación sino también para su difusión, justificándola como una de las empresas culturales más importantes de Galicia en aquel momento.

En 1973 tuvo lugar la redacción del Proyecto de obras del museo, por encargo de la D. G. BB. AA. y en colaboración con la Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, al arquitecto don Carlos Fernández-Gago Varela<sup>781</sup>. Las obras proyectadas consistieron en la reforma del local de acceso para convertirlo en antesala del museo dotándolo de servicios, almacén, etc., la reposición del pavimento, ampliación de la puerta al jardín, instalación lumínica adecuada y reparación de techos, reforma del jardín que va de la antesala al museo y construcción de un muro similar a los existentes para cierre de la zona pública.

Realizadas las obras correspondientes que pretendían la adecuación de los espacios dedicados a museo, se puso en marcha, por parte de Chamoso Lamas, y en colaboración con don Manuel Casamar, la redacción del Proyecto de instalación del museo en septiembre de 1975, incluyendo la elaboración de las vitrinas, aparadores, soportes para la escultura, peanas y marcos<sup>782</sup>. Entre junio y diciembre de 1976 se procedió a la instalación museográfica gracias a la aportación financiera, de casi dos millones y medio de pesetas, de la Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo con cargo a Fondos de Obra Social y encargada a la casa Macarrón S.A. Como último paso en el proceso de formación del museo, entre el 18 y el 23 de diciembre de ese mismo año, el propio Chamoso Lamas se encargó personalmente del montaje de las obras<sup>783</sup>, completada con la solicitud del levantamiento de la clausura en las salas correspondientes al museo por parte del obispo de Lugo y con la redacción de las cartelas en enero de 1977, poco antes de la inauguración oficial del museo.

<sup>781</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, cajas 196 y 57. Proyecto de ordenación de accesos del Museo de Arte Sacro en el Convento de Franciscanas Descalzas, Monforte de Lemos, Lugo, marzo de 1973 (Ver Figura 18).

<sup>782</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72802, expediente Museo Monforte. Proyecto de instalación del Relicario como Museo de Arte Sacro en dependencias del referido convento de Franciscanas Descalzas o clarisas (Apéndice documental 12).

<sup>783</sup> A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72524; carpeta 38/6. Copia de una carta de Chamoso al Excmo. y Rvdmo. Obispo de Lugo, don Antonio Ona de Echave la navidad de 1976.

Por fin, el día 26 de enero de 1977 tuvo lugar el acto de inauguración del Museo de Arte Sacra del Monasterio de Franciscanas Descalzas de Monforte en un acto arropado por todos aquellos que habían participado, de un modo u otro, en su creación<sup>784</sup>.

La última fase del proyecto que Chamoso había diseñado vendría algunos años después con la publicación del catálogo del museo, tras unas labores de catalogación e investigación que descubrieron la verdad sobre algunos materiales que hasta entonces se habían considerado metales y piedras preciosas, y que no resultaron más que metales sobredorados y cristales. El fasto del barroco había aparentado más de lo que podía.

### ÚLTIMAS INTERVENCIONES

El montaje museográfico realizado por Manuel Chamoso y Manuel Casamar en 1976 se basaba en la articulación de la gran sala alargada en módulos gracias a la distribución de las vitrinas. Veinte años después de este primer montaje se procedió a la ampliación de las estancias del museo y a una pequeña reorganización de las piezas, buscando un discurso más coherente y la renovación del mobiliario museográfico, que se había quedado obsoleto.

Financiado por la Xunta de Galicia, la redacción del proyecto museológico estuvo a cargo de doña María Quiroga Figueroa<sup>785</sup> que adaptó el nuevo discurso al espacio existente y al añadido. Las novedades provenían no sólo de la nueva distribución de las piezas, sino también de la confección de paneles explicativos (de los que se carecía hasta entonces) que ayudaban a la comprensión de los diferentes ámbitos, de la revisión del trabajo de catalogación para la elaboración de nuevas cartelas individuales y la introducción de algunas piezas nuevas.

La redistribución de las obras en los espacios existentes dio como resultado la vertebración de un discurso que iba desde la introducción y presentación del primer espacio, hasta la escultura barroca española del fondo de la sala, pasando por el ámbito dedicado a los relicarios. Las novedades más destacadas se encontraban en la formación de las dos salas nuevas, una de ellas dedicada a las procesiones y la segunda a objetos específicos del culto.

El plan museográfico corrió a cargo de la empresa madrileña experta en exposiciones López Gil & Feijoo, que realizó el proyecto en 1997 sobre la propuesta arquitectónica realizada dos años antes por el arquitecto don Carlos Fernández-Gago Varela, a petición de la Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental de la Xunta de Galicia. El resultado final fue la liberación del espacio central, gracias a la mejor

<sup>784</sup> "Inaugurado el museo público, vieja aspiración del pueblo, instalado en el convento de Santa Clara, en él se exponen valiosas obras", en *La Región*, 27 enero de 1977.


<sup>785</sup> QUIROGA FIGUEROA, M. "Proyecto museológico de ampliación del museo de las Clarisas de Monforte de Lemos", en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, tomo IX, 1999-2000, pp. 247- 256.

---

distribución de los objetos en las vitrinas y los huecos de las ventanas, y la búsqueda de perspectivas a la hora de focalizar la atención sobre determinados objetos. Esta constante en el proyecto consiguió reforzar la visión de algunas obras estrella consiguiendo dos líneas de visualización: una hacia el Cristo yacente (colocado al fondo de la sala alargada) y otra hacia la arqueta de cristal de roca regalada por Urbano VIII y el Calvario, marcando el eje de las salas 2 y 3. Además, el discurso teórico respondía a unos criterios de coherencia mayores al proponer una ordenación temática y tipológica combinada.

Actualmente el acceso a la colección resulta un tanto restringido siendo las horas de visitas escasas. Un guía se encarga de abrir y realizar la explicación de la colección, sin que exista ninguna otra actividad en el museo.

### 6.2.4.- MUSEO DEL MONASTERIO DE SAN XOAN DE POIO

Nombre:	Museo del Monasterio de San Xoan de Poio	
Dirección:	Monasterio de San Xoan de Poio, Pontevedra	
Director/a:		
Tipo de fondos:	Arte, mosaicos, arqueología, objetos litúrgicos, diplomática	
Año de creación:	Primeros años 80	
Documentación básica:		
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Tui-Vigo	

*“La primera fundación de este Monasterio es tan antigua, que no hay della memoria, y se cree cierto fue Real”*  
Ambrosio de Morales, 1572.

Probablemente hablar de un museo en el Monasterio de Poio resulte tan arriesgado como en el caso de otros museos ya comentados que han adquirido esa denominación por el simple hecho de tener una colección artística reunida con una intención más o menos expositiva. En el caso del llamado Museo de Poio, veremos por qué ha adquirido esa denominación y los elementos que hacen que se le designe de ese modo.

**Oficialmente el Museo del Monasterio de Poio no aparece ni en el registro de Museos Gallegos ni en el censo publicado en 1993. Podemos afirmar que su existencia respondió a los deseos de la comunidad mercedaria que ocupa el monasterio y, su nombre, a una necesidad de “etiquetar” una iniciativa que, sin embargo, no responde a las premisas básicas que para tal caso se aplican a los museos. Por ello, sería más conveniente hablar de una colección visitable y no de museo, sin que ello desvirtúe o descalifique una iniciativa destinada a exhibir muestras de la historia artística del monasterio.**

Las salas que actualmente se dedican a la exposición de piezas variadas de arte y diplomática son el denominado Salón de los Arcos, el patio del Claustro de la Portería, y el antiguo Refectorio (en el claustro Procesional). Nos acercaremos a estos espacios desde la perspectiva histórica de la construcción de las nuevas estancias del monasterio en época moderna.

EL MONASTERIO DE SAN XOAN DE POIO

El Monasterio de San Xoan de Poio remonta sus orígenes a las primeras fundaciones monásticas alto medievales en el noroeste peninsular, al hacerlo obra de San Fructuoso o de sus discípulos en el siglo VII. Para ello, los historiadores han identificado esta fundación con la que en la “*Vita Sanctissimi Fructuosi Episcopi*” aparece con el nombre de *Pheorensē*<sup>786</sup>. La primera prueba documental que nos habla del monasterio se fecha en el 940, siendo ésta una donación de toda la hacienda del caballero Tello Aspis y su hermana Bratania. Con el tiempo, nuevas donaciones reales hicieron prosperar esta fundación que amplió sus posesiones y propiedades hasta convertirse en uno de los centros monásticos benedictinos más importantes del sur gallego.

Respecto a su fábrica, la aparición de restos hispano-visigodos y de un sepulcro del mismo período atribuido a Santa Trahamunda<sup>787</sup>, ha hecho pensar en la existencia de una primera construcción en el lugar de San Martiño (lugar donde apareció este último) que posteriormente sería trasladada al emplazamiento actual donde, en el siglo XI, se renovó la fábrica gracias al apoyo del rey Bermudo III. De esta nueva construcción románica apenas nos han llegado algunos restos de dovelas, molduras o impostas sin que nada más sepamos de ella<sup>788</sup>. De su historia y sus restos hasta llegar al siglo XV pocos datos más existen. Es entonces cuando comienza una nueva etapa marcada por la reforma espiritual, constructiva y organizativa del monasterio que acabará por darle el aspecto con el que ha llegado a nosotros.

Para aplacar el desorden y la relajación en la que habían caído las órdenes regulares, los Reyes Católicos iniciaron una reforma que convirtió las antiguas fábricas medievales en imponentes edificios modernos, y la vida espiritual, a cargo de abades comendadores con carácter vitalicio, en núcleos religiosos y culturales que volvían a la observancia estricta de la Regla de San Benito, estableciéndose la renovación de los cargos<sup>789</sup>. En Galicia, las órdenes benedictina y cisterciense, pasaron así a formar parte de la Congregación de San Benito de Valladolid, a partir de 1494. El caso de Poio resultó

---

<sup>786</sup> SÁ BRAVO, H. de. *El monasterio de Poyo*, Ed. Everest, León, 1985, p. 7, este autor se remite a otros historiadores anteriores que apoyaban esta afirmación, como el padre Antonio Yepes, que establece esta identificación en su *Crónica General de la Orden benedictina*.

<sup>787</sup> Este sepulcro fue trasladado al monasterio desde el lugar de San Martín entre 1601 y 1603. Es del tipo de sepulcros de doble estola hallados en Santiago, Iria Flavia o San Bartolomé de Rebordáns. En la actualidad se encuentra instalado en la Capilla del Cristo, en el lado norte de la iglesia monasterial.

<sup>788</sup> Actualmente estos restos medievales aparecen distribuidos por el patio del claustro de los Naranjos, junto con restos de canalizaciones de época moderna del monasterio. Sobre estas piezas nos dice Lis Quiben en 1934, que “*recogidas por los estudiantes pueden verse en un rincón de la huerta*”. LIS QUIBEN, V. *Veinticuatro horas en el convento de Poyo*, Pontevedra, 1934, p. 126.

<sup>789</sup> GOY DIZ, A. “La influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos”, en *Actas Struggle for Synthesis. A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII. Simposio Internacional...*, Op. Cit., vol. I, p. 155.

particular en tanto que fue el último en incorporarse a la reforma, hecho que no tuvo lugar hasta 1547<sup>790</sup>.

Al cambio organizativo y espiritual le correspondió un cambio físico que se dejó ver en la transformación y renovación de las fábricas monasteriales, haciendo desaparecer los viejos edificios medievales para dar paso a importantes intervenciones edilicias que dieron respuesta a las nuevas necesidades derivadas de la adopción de los preceptos trentinos en el campo educativo. En Poio esta nueva etapa vino marcada por la creación del Colegio Mayor de Teología en 1548 gracias al patrocinio de Carlos V, y el Colegio de Pasantes en 1613. Así, Poio se convirtió en uno de los centros intelectuales más importantes de Galicia, de donde saldrían personajes influyentes de la vida pública gallega, y en el que se formaría una de las bibliotecas más destacadas del país.

El buen momento que vivía entonces el monasterio se dejó sentir en la inversión de parte de sus rentas en la renovación física de las dependencias monacales que adquirieron mayor proporción y clasicismo. Se comenzó por la sustitución de los claustros y sus estancias que se estaban quedando pequeñas, para seguir más adelante con la fábrica de la iglesia. En 1553 comenzaron a darse normas y a realizarse los primeros trabajos, aunque no fue hasta la firma del contrato con el maestro Juan Ruiz de Pamanes, en 1564, cuando éstos adquirieron realmente importancia. La obra iniciada por este maestro en el Claustro de las Procesiones, fue rematada por uno de los artistas más destacados del momento, el portugués, Mateo López entre 1580 y 1600 (este maestro ya había trabajado en la fábrica de Celanova, donde aplicara innovaciones que luego llevó a Poio). El resultado fue un claustro de dos pisos, el inferior de arcos de medio punto peraltados organizados en función de pilastras concebidas como contrafuertes con festones rehundidos, y el superior con dos ventanas de arco de medio punto por cada arco inferior<sup>791</sup>. Alrededor del claustro se levantaron diferentes estancias dedicadas a las funciones espirituales, litúrgicas y comunitarias de los monjes con comunicación directa con la iglesia: dormitorios, sala capitular, refectorio, cocina... Precisamente uno de estos lugares (el refectorio del lateral Este), edificado hacia 1581, está siendo reutilizado como improvisada sala de exposición de los trabajos de la Escuela de Cantería de Poio. En relación directa con Mateo López, este espacio fue reformado en el siglo XVIII aunque conserva el púlpito original, la cocina y la escalera principal<sup>792</sup>.

<sup>790</sup> SA BRAVO, H. de. Op. Cit., p. 15.

<sup>791</sup> Se trata de una tipología novedosa en cuanto a organización del muro y de los elementos que lo componen ya que por primera vez se usa el sistema de pilastras. BONET CORREA, A. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, C. S. I. C, Op. Cit., pp. 103-4 (SÁ BRAVO opina que este cambio se ve ya en Celanova, donde había trabajado anteriormente Mateo López).

<sup>792</sup> GOY DIZ, A. "La arquitectura monástica en la provincia de Pontevedra en la Edad Moderna", en *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Pontevedra, 1999, p. 67.



Hasta este momento la iglesia medieval continuaba dando servicio a la comunidad aunque comenzaba a resultar pequeña, a pesar de las obras de consolidación de la capilla mayor realizadas por Mateo López en 1581. La solución fue su demolición y el encargo, hacia 1680, de una nueva que siguiera las premisas artísticas y constructivas entonces en boga. Teniendo como base las disposiciones del plano realizado por Fray Gabriel de las Casas<sup>793</sup>, se levantó un templo que modificaba notablemente la idea original, pero que seguía la inspiración del maestro benedictino. La iglesia se convirtió en un edificio de tres naves y tres tramos cubierta con bóveda de cañón casetonada con lunetos, con crucero y una capilla mayor desarrollada en profundidad<sup>794</sup> (que se completó en 1734 con la construcción de una nueva sacristía detrás) en un estilo sobrio y clasicista en el que el barroco apenas se deja ver en algunos detalles.

El siglo XVIII siguió siendo protagonista de obras de ampliación del monasterio con la construcción de un nuevo claustro, el de la Portería (o de los Naranjos), que no se terminó hasta mediados de siglo. Se trata de un claustro de dos pisos: el inferior organizado a base de arcos carpaneles sobre los que se dispone una ventana, separados por pilastras de aristas rehundidas. De esta época es el local denominado “de los Arcos”, en la planta baja del lateral norte, en el que se estableció, en los años 80, el museo del monasterio tras las obras de acondicionamiento.

El proceso desamortizador del siglo XIX truncó la actividad que hasta entonces se había ido desarrollando en el monasterio. La salida de los monjes y el abandono en que cayó el edificio a partir de 1835, lo convirtieron pronto en una ruina. Una descripción de su estado pocos años después la encontramos en una respuesta al oficio enviado el 11 de julio de 1846 por el Jefe Superior Político de la Provincia al presidente de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Pontevedra. En ella se hacía una relación de los monumentos de la provincia que debían ser conservados por su valor artístico e histórico, entre los que se incluye el monasterio de Poio, del que dice que está *“...colocado en un valle de amena visualidad dilatado paisaje de la ría de Marín cuyo valle esta sembrado de caserios y pueblos; este edificio es de agigantada construcción a la par de muy severas proporciones contribuyendo no poco a su magestad la elevación y rectitud de las líneas de su sistema, que ofrece en el interior dos bellos claustros uno del mejor gusto de la arquitectura gótica atechumbrado a la manera de la buena época con ojivas de enramado hasta las claves rosetones de esmerado gusto y anillados en sus impostas por medallones de mascarones de reyes, prelados, santos retratos y de muy primorosa labor, el otro claustro es de proporciones mas reducidas y de fábrica moderna,*

<sup>793</sup> Sobre Fray Gabriel de las Casas y la iglesia ver *Galicia. Arte*, vol. XII, pp. 450-1 y vol. XIII, pp. 415-7, Ed. Hércules, A Coruña, 1993.

<sup>794</sup> GOY DIZ, A. Op. Cit., pp. 170-1.

pero bella, graciosa y sencilla. La escalera principal de este edificio merece mencionarse por lo atrevida llena de dignidad y elegancia si bien desmerece no poco de su efecto por pegotes y taviques recientes que la hacen perder mucho de su visualidad y gallardía arranca volada de sus paredes y es eshornada por estudiados y bien entendidos arcos escarzanos (...) Este edificio es uno de los mas notables de la Provincia en su clase, lo habita el cura y su estado aún no es de lo mas deteriorado aunque necesita reparos, pues debe conserbarse como monumento notable y máxime por los pocos que tiene esta Provincia<sup>795</sup>. Tan sólo treinta y cuatro años más tarde su aspecto había empeorado hasta tal punto que un peregrino lo describió de este modo: "A corta distancia de Pontevedra álzase el Monasterio benedictino de San Juan de Poyo o mejor, la iglesia, pues el resto del magnífico edificio está en ruinas, menos una parte, en no muy buen estado tampoco, destinada a Casa Consistorial, Escuela y habitaciones del Cura Párroco"<sup>796</sup>. A estas ocupaciones se había dedicado una parte de las antiguas dependencias monacales mientras el resto caía en el abandono.

La recuperación de la fábrica vino de la mano de la comunidad de mercedarios de Conxo (Santiago de Compostela) que fueron trasladados a Poio el 17 de junio de 1890 gracias al Cardenal Arzobispo Martín de Herrera<sup>797</sup> y a las gestiones iniciadas, desde 1884, por el Secretario del Ayuntamiento de Poio, para evitar la desaparición del monasterio y su uso como cantera para la construcción de edificios particulares y la carretera hacia O Grove. Tras vencer algunos problemas (como el lugar a donde se trasladarían el juzgado, la escuela y el Ayuntamiento, así como los problemas presentados por el párroco) la comunidad de mercedarios comenzó la reconstrucción del monasterio con sus propios medios económicos y humanos. Se recuperaron zonas antes llenas de maleza y se repusieron las piezas de carpintería necesarias<sup>798</sup>.

El monasterio consiguió recuperar parte de la vida que durante 55 años había desaparecido de Poio, llevando a cabo labores educativas, misionales, musicales, e investigadoras de su propia historia<sup>799</sup>. Así llegó al siglo XX, momento en el que la comunidad continuó su actividad al compás de los tiempos. Ésta se completó, en 1959, con la construcción del Colegio Mayor Misional Hispano Americano a cargo de la propia comunidad y bajo la dirección del arquitecto Juan Argenti<sup>800</sup>. Estas obras continuaron

<sup>795</sup> A. M. P., Fondo: Comisión Provincial de Monumentos, nº 5.3.

<sup>796</sup> Trascrito por LIS QUIBEN, V. Op. Cit., p. 56.

<sup>797</sup> PRESAS BARROSA, C. *Martín de Herrera (1889-1922)*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000, pp. 80-81, Transcripción del documento publicado en el Boletín Oficial del Arzobispado de Santiago en 1892 con la Cesión a la autoridad eclesiástica del antiguo convento de Poyo con fecha 22 agosto 1892.

<sup>798</sup> VAZQUEZ FERNÁNDEZ, L. voz "Poio, monasterio de San Xoan de", en G. E. G., vol. XXV, 1974, p. 78.

<sup>799</sup> VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L. O. de M. "Etapa mercedaria del Monasterio de Poio (Pontevedra): 1890:1995", en Actas del Simposium *Monjes y monasterios españoles*, Estudios Superiores del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, El Escorial, 1995, vol. III, pp. 165-186.

<sup>800</sup> A. G. A., Fondo: Obras Públicas, IDD 26/60, caja 50.072, expediente 36-2.

durante los años 60 a un ritmo lento ante la falta de recursos económicos y las negativas de diferentes secciones públicas para contribuir a su financiación<sup>801</sup>.

En lo que al edificio monacal se refiere, las obras de restauración más modernas se remontan a los años 70 y 80, contribuyendo a mejorar las condiciones habitacionales de los monjes y de los servicios establecidos por ellos mismos. Estas obras se iniciaron tras la declaración del monasterio como Monumento Histórico-Artístico por D. 2239/1971 de 13 de agosto<sup>802</sup>. En principio las obras se ciñeron a actuaciones puntuales de mantenimiento y mejora de las cubiertas en el Claustro de los Naranjos (que parecía estar en peor estado), así como la colocación de nuevos pavimentos, construcción de ventanas de madera, picado de pintura, limpieza de los artesonados, nueva instalación eléctrica, etc., a realizar entre 1976 y 77<sup>803</sup>.

Los 80 fueron los años de intervenciones a cargo del arquitecto don Rafael Fontoira Suris en el monasterio. Su actuación se centró en la reposición de materiales en mal estado, la redistribución de espacios en las plantas altas y los acondicionamientos de otros espacios para la visita pública como podían ser el refectorio, la cocina, las escaleras o el Salón de los Arcos (que ya en su proyecto de 1980 aparecía consignado para la ubicación en él de un futuro museo).

#### LA IDEA DE UN MUSEO EN EL MONASTERIO DE POIO

Como proyecto independiente, el Museo del Monasterio no existió nunca. Las obras que se llevaron a cabo para acondicionar los salones formaban parte de un proyecto integral de restauración y conservación del edificio, en el que se previeron que algunas de sus salas sirviesen para la exposición de objetos de arte que el monasterio había conservado. Sin embargo hemos encontrado un precedente de museo dentro de los mismos muros del monasterio, en el Museo Misional que, en los años 30, estuvo instalado en el segundo recibidor que se encuentra a la izquierda del zaguán de entrada del monasterio. Este particular museo estaba formado con piezas que la Orden de la Merced había exhibido en la Exposición Misional en Barcelona en 1929<sup>804</sup> y se centraba, sobre

<sup>801</sup> En un principio se pide ayuda al Ministerio de la Vivienda que finalmente informa al Arquitecto Jefe de la Sección de Arquitectura Oficial y Religiosa en 1962 de la intención de hacerse cargo del 60% de los gastos. Sin embargo esta iniciativa no debió hacerse efectiva a juzgar por las cartas posteriores en las que el Subdirector General de la Dirección General de Arquitectura informa al Jefe de la Sección de Edificios Religiosos la imposibilidad de atender la petición de los monjes de Poio con fecha 18 mayo de 1964.

<sup>802</sup> Publicado en el B. O. E. del 23 de septiembre de 1971.

<sup>803</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, cajas 82 y 1684, Proyecto de sustitución de placa y armadura en el convento de Mercedarios de Poyo, agosto de 1974 (arquitecto: Enrique Barreiro Álvarez, aprobado el 14-3-1975). A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 105. Proyecto de reparación en el convento de los Padres Mercedarios de Poyo (arquitecto: Enrique Barreiro Álvarez, aprobado el 11-5-1976). A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 1684. Proyecto de restauración en el monasterio de los Padres Mercedarios de Poyo (arquitecto: Enrique Barreiro Álvarez, mayo 1977).

<sup>804</sup> Como parte de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, ubicada en la montaña de Montjuïc, se diseñó una sección dedicada a la Exposición Misional de objetos en el llamado Pabellón de las Misiones. En ella tomarían parte todas aquellas congregaciones misionales que tuvieran casa en España y, se incluirían

todo, en una colección de cuadros en los que monjes de la orden aparecen en actitud de adoctrinamiento de los indios americanos y en objetos indígenas (trajes, cerámicas, flechas, monturas, pieles, monedas, maderas...)<sup>805</sup>. No sabemos qué ha sido de todo este rico fondo, pero sin duda constituía una curiosa colección etnográfica y artística<sup>806</sup>.

El Salón de los Arcos está situado en la planta baja de la crujía Norte del Claustro de los Naranjos. Se trata de una estancia rectangular de sillería granítica precedida de un vestíbulo con salida a la calle por el lado norte y por otra antesala de arcos. Recibe su nombre de la estructura arquitectónica que la forma, gracias a una sucesión de 5 arcos de medio punto rebajados que parten de un zócalo bajo y que rematan en una especie de cabecera de tres arcos. La antesala presenta una estructura similar aunque mucho más diáfana y con solo cuatro arcos.

El aspecto que actualmente muestran ambas estancias es fruto de las obras de restauración de los años 80-82<sup>807</sup>. En ellas se colocó un nuevo pavimento de gres mate cuadrangular sobre el pavimento preexistente, se encintó la sillería, se llaneó y pintó de blanco los techos y se acondicionó la carpintería. Por el exterior del muro se dispusieron aceras graníticas sobre hormigón con hidrofugante, debido a los problemas de humedad que presentaba la sala al estar a un nivel inferior al pavimento exterior. En todas las obras presentadas, se tuvo en cuenta el tipo de materiales existentes antes de la intervención, y se estableció el uso de otros similares manteniendo la coherencia constructiva y el respeto al monumento<sup>808</sup>. Dentro del Claustro de la Portería, el patio central fue utilizado también como improvisada sala de exposiciones al aire libre, en la que piezas de arquitectura decorativa románica, restos sepulcrales y canalizaciones de agua del siglo XVIII convivían para dar testimonio de la historia lejana y reciente del monasterio.

Las últimas obras de 1982 tuvieron como fin dar remate al conjunto de reformas iniciado años antes para la conservación del monumento, y entre ellas podemos encontrar

---

objetos de carácter científico e instructivo "... aunque la parte principal la formará la descripción e idea viva de las misiones propiamente dichas; así figurarán: el Museo bibliográfico de misiones, la Historia de las mismas como bibliografías y cuadro de mártires y misiones ilustres, las obras de cultura y de caridad, y en general todo aquello que contribuye a dar de las misiones la idea más completa...". B. O. O. T., 30 septiembre de 1927, año 67, nº 18, pp. 285-7. GRANDAS, M. C. *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*, Coneguem Catalunya/21, Barcelona, 1988, pp. 171-173. *Exposició Internacional de Barcelona 1929-1930. Palacio de las Misiones*, s/a. *Exposició Misional de Barcelona*, Barcelona, 1928.

<sup>805</sup> LIS QUIBEN, V. Op. Cit., p.111, nota nº 1.

<sup>806</sup> Aunque no ha quedado testimonio de la colección de cuadros que los padres mercedarios expusieron en Barcelona en 1929, la consulta de la documentación de la Exposición Internacional podría ser un camino para el conocimiento de dicho fondo. Durante la redacción de este trabajo, la documentación de dicha exposición, depositada en el Arxiu Administratiu de Barcelona, se encontraba en fase de recatalogación y, por tanto, sin posibilidad de consulta.

<sup>807</sup> Durante los años 40 y con posterioridad esta sala era utilizada por los monjes mercedarios para representaciones de la comunidad.

<sup>808</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, cajas 647 y 841, Proyectos de restauración y conservación del Monasterio de Poyo con fechas de mayo y diciembre de 1980.

la reposición del enlosado granítico en la zona de cocinas, en la que se dice que “*pretende la Orden de la Merced, instalar un Museo*”<sup>809</sup>.

La idea de poner en marcha el Museo del monasterio no parece demasiado claro en estos momentos en los que varias son las salas disponibles para ello. De hecho, nunca existió un proyecto en firme en el que se estudiase minuciosamente el espacio, los fondos, el público y los medios para hacerlo, siendo responsabilidad del abad correspondiente la decisión de poner o quitar elementos sin una base o plan establecidos.

Contabilizando los espacios mencionados en los proyectos vistos hasta entonces, tenemos como posibles salas museables: el Salón de Arcos con su vestíbulo y antesala, el Refectorio, la Cocina y Antecocina. De todas ellas las que finalmente fueron empleadas para tal fin fueron las dependencias de los arcos y el refectorio, que no debieron tomar forma definitiva hasta la segunda mitad de los años 80. Así, en la guía de los museos gallegos elaborada por Anselmo López Morais y Rosa Casado Nieto, publicada en 1985, se incluía el Monasterio de Poio del que decían, contaba con varios museos<sup>810</sup>: el arqueológico, el de Machourek, el de García Lema... Creemos que esta afirmación debe ser matizada y corregida para no confundir a los posibles visitantes, y para aclarar el fondo que actualmente se expone.

El visitante que se acerque al Monasterio de Poio podrá disfrutar de una colección visitable distribuida en varias estancias, como ya se ha comentado: una de ellas es el Refectorio (y parte de los pasillos del claustro procesional) donde se han dispuesto al público los trabajos de los alumnos de la Escuela de Canteros de Poio (Ver Figura 20), actuando así como puente entre los nuevos artistas y el público, además de ser un medio de promoción de estas nuevas generaciones. Este espacio, antes reservado para las comidas de los monjes, apenas ha sufrido modificaciones para la exposición, de modo que las piezas han sido colocadas en un espacio vacío y “neutro” en el que no se han tenido en cuenta ninguna de las condiciones básicas de conservación, e incluso, de exposición. Sencillamente se ha “rellenado” la sala. Ésta es una estancia rectangular cubierta por techumbre de madera plana sobre cuatro arcos diafragma de molduras lisas entre los que se disponen otras tantas ventanas cuadrangulares de escaso derrame interior que dan luz al antiguo comedor. El muro Este conserva el púlpito desde el que uno de los monjes realizaba las lecturas durante las horas de la comida. El enlosado granítico se conserva en toda la sala hasta el muro Norte, en donde se encuentra una puerta de comunicación con la antecocina que actualmente se encuentra cerrada.

<sup>809</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 1269. Proyecto de obras de conservación del Monasterio de Poyo, enero de 1982 (Ver Figura 19)..

<sup>810</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 329-335.

Otro de los espacios es el Salón de los Arcos. Aquí son varias las obras que se entrecruzan para formar un nuevo lugar expositivo: por un lado cuenta con una importante colección de obras del artista Pedro García Lema<sup>811</sup> entre las que se mezcla y muestra al público una parte destacada de la obra del artista checo Antonio Machourek<sup>812</sup> formada por acuarelas, tintas y, sobre todo, mosaicos<sup>813</sup>. Conviviendo con estas muestras, el centro de la sala se dedica a la exposición de diplomática variada que va desde incunables, documentación antigua, facsímiles, colección de Biblias, obras procedentes de la biblioteca del monasterio, etc.

Fuera del hecho de la existencia de estas salas, nada nos lleva a pensar en la existencia real de un Museo, ya que las funciones que a él están asociadas no se dan en ningún caso en el del Monasterio. Es decir, salvo el hecho en sí de la exposición y la apertura en horas de visita al edificio, la actividad museística no existe, hecho que nos reafirma en la necesidad de establecer una nueva denominación para este centro que tenga en cuenta la diferenciación que la Ley del Patrimonio Cultural de Galicia establece entre museo y colección visitable<sup>814</sup>.

---


<sup>811</sup> NIETO, R. "La obra de García Lema. Un tesoro olvidado en el Monasterio de Poio (Pontevedra)", en *Arte Galicia*, Revista de Información de las Artes Plásticas, nº 18, diciembre de 1987, pp. 22-23. IGLESIA, M. I. "Ante los cuadros de García Lema", en *Arte Galicia*, Revista de Información de las Artes Plásticas, nº 17, junio de 1987, pp. 36-7. Artista nacido en Mazaricos (A Coruña) en 1906, se convertirá en uno de los pintores gallegos más conocidos en América gracias a un estilo que se acerca más a la filosofía espiritual y a las formas del Greco que a la pintura académica o a las modas de su época. Pintor, filósofo, escritor... se convirtió en una de las figuras más destacadas del arte gallego en América de primera mitad del siglo XX.

<sup>812</sup> VALLEJO y otros. *Machourek*, Pontevedra, 1985. Nacido en Moravia en 1913, estudió en las mejores escuelas de artes en Praga y se trasladó, a partir de 1945, a París. Además de pintor, se dedicó al dibujo y a la obra gráfica, sin olvidar el mundo del mosaico que le llevará a crear su propia escuela en el Monasterio de Poio. Aquí realizó una de sus obras más conocidas y espectaculares en la composición de un gran mosaico con el tema del camino de Santiago. VAZQUEZ, L. O. de M. "Claustral Camiño de Santiago en Poio", en *XVI Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, 1 Febrero-14 junio de 1998, pp. 213-4.

<sup>813</sup> El fondo fundamental de la obra de Machourek lo forman la impresionante colección de mosaicos que se encuentra repartida por todo el monasterio y que tiene una presencia destacada en la colección visitable. De todos modos, mosaicos de su factura, y de sus alumnos, se encuentran decorando muros y salones de todo el monasterio en el que llegó a instalar una escuela de musivaria.

<sup>814</sup> La Ley del Patrimonio Cultural de Galicia establece en el Título V (dos museos) art.67 la definición de museo como "Os museos son institucións de carácter permanente, abertas ó público e sen finalidade de lucro, orientadas á promoción e ó desenvolvemento cultural da comunidade en xeral, por medio da recollida, adquisición, inventario, catalogación, conservación, investigación, difusión e exhibición, de xeito científico, estético e didáctico, de conxuntos e coleccións de bens patrimoniais de carácter cultural que constitúen testemuños das actividades do ser humano ou do seu contorno natural, con fins de estudo, educación, gozo e promoción científica e cultural", mientras el art.68 lo dedica a la definición de Colección visitable como "aquela colección que non reúna tódalas características e condicións que constitúen os requisitos necesarios para o seu recoñecemento como museo (...) sempre que os seus titulares faciliten, mediante horario accesible e regular, a visita pública e o acceso dos investigadores, gozando os seus fondos das atencións básicas que garantan a súa custodia e conservación".

### 6.2.5.- MUSEO DA TERRA SANTA

Nombre:	Museo da Terra Santa	
Dirección:	Convento de San Francisco de Santiago de Compostela	
Director/a:	Cerrado actualmente	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos, diplomática, maquetas	
Año de creación:	1984 (inaugurado en 1993)	
Documentación básica:	Inventario, catálogo y guía	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Santiago de Compostela	

*“Rastriños, anticuarios surten a outros coleccionistas, compran e venden todo tipo de retrincos da historia que seguirán facendo historia. A mellor novela resultaría si unha peza de museu contara súas aventuras e desventuras. Nós podemos falar por elas...”*

Felipe-Senen López, 1994

El viajero que desee visitar el Museo da Terra Santa se encontrará con dificultades para hacerlo ya que, desde hace aproximadamente cinco años, se encuentra cerrado al público por obras en el edificio franciscano en el que se ubicó en la década de los ochenta. Pero su historia comienza mucho antes.

El *leif motiv* de este museo lo encontramos en una espléndida maqueta del Santo Sepulcro de Jerusalén, que formó parte de la Exposición de Arte Sacro Misional de 1950 en Roma con motivo del Año Santo. Dicha maqueta, construida por Fray Bartolomé de las Heras en los talleres de los Padres Franciscanos de Jerusalén, mereció la admiración de los visitantes e hizo germinar la idea en el Padre Juan Rodríguez de Legísima (Prior de la Orden del Santo Sepulcro y delegado de Tierra Santa para España) de trasladarla a Madrid para que formara parte de una nueva exposición que estaba organizando para el año 1954<sup>815</sup>.

Paralelamente, y dentro de una campaña de difusión sobre Tierra Santa y la labor de la Obra Pía, se habían iniciado trabajos como la celebración de la Exposición del Libro Misional Español (en 1946) y la creación de la Asociación Española de Amigos de Tierra Santa, como uno de las acciones principales para la divulgación del tema bíblico-

<sup>815</sup> ISORNA, J. OFM. “Notas históricas sobre a orixe do museo de Terra Santa do convento de San Francisco”, en *Museo da Terra Santa*, Comisión Mixta Xunta-Igrexa, Santiago de Compostela, 1993, p. 15.

palestino<sup>816</sup>. Dicha Asociación se puso en marcha el 27 de abril de 1951 y tuvo una participación destacada en la organización de la Exposición de Tierra Santa proyectada para 1954, que buscaba ser un reflejo más cercano de la que se había vivido en Roma en 1950 y motor de arranque de la Biblioteca y del Museo de Tierra Santa<sup>817</sup> en los que se guardasen de forma definitiva los fondos expuestos.

De la Exposición, celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid en 1954, han quedado tanto la documentación escrita por el Padre Legísima como la guía publicada por la Asociación Española de Amigos de Tierra Santa. El objetivo fundamental de dicha Exposición fue dar una mayor difusión a la maqueta del Santo Sepulcro así como los ideales que defendía la Asociación, es decir, *“defender los intereses católicos, de acuerdo con las órdenes y normas de la Iglesia; reavivar en todos los españoles el amor y devoción a Tierra Santa, para que su actuación futura sea émula y digna del glorioso legado recibido del pasado; despertar, fomentar y divulgar en España las ideas de responsabilidad y devoción que incumben a todos los católicos en orden a los Santos Lugares de nuestra Redención; trabajar, conforme a los deseos del Santo Padre, por la instauración de un Estatuto de derecho que garantice la custodia e integridad de los Santos Lugares, el culto, el libre acceso al país y la protección de sus establecimientos religiosos; promover periódicamente peregrinaciones a Tierra Santa y mantener relaciones con las entidades similares de otros países para la mejor realización de estos fines”*<sup>818</sup>.

Dicha exposición recogía el fruto de una labor de investigación de más de treinta años en la biblioteca de el Salvador, en Jerusalén, llevada a cabo por el Padre Agustín Arce, gracias a la aportación de material bibliográfico e histórico. Además se contó con la colección de maquetas realizadas bajo la dirección del Padre Bartolomé de las Heras, así como con el trabajo inestimable del Padre Vicente Juhász en el campo de las colecciones arqueológicas y de historia natural de la zona palestina y sus alrededores. Junto a ellos, una importante cantidad de personas trabajaron para que todo estuviera a punto: desde los organismos oficiales hasta coleccionistas particulares.

Tal y como se detallaba en la Guía publicada con motivo de la Exposición, *“Su realización ha sido hecha también con miras a la creación de un museo y una biblioteca de Tierra Santa, que recojan y guarden permanentemente lo que con tanto trabajo,*

---

<sup>816</sup> GÁNDARA FEIJÓO, A. OFM. “Labor del P. Legísima a favor de Tierra Santa”, en *Liceo Franciscano*, 2ª época, año VI, nº 16-17, enero-agosto 1953, pp. 75-78.

<sup>817</sup> En realidad, aquella primera idea no albergaba únicamente el proyecto del museo, sino que también preveía la formación de un Colegio de Misionología, Biblioteca Bíblica y Albergue u Hospedería. GIGIREY LISTE, M<sup>a</sup> E. “El Museo de Terra Santa. Origen, tipología de sus fondos y su actual instalación en el Convento de San Francisco de Santiago de Compostela”, en *Monjes y monasterios españoles*, (Actas del Simposium), Estudios Superiores del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y artísticas, vol. III, 1995, pp. 324.

<sup>818</sup> GÁNDARA FEIJÓO, A. OFM. “Labor del P. Legísima a favor de...”, Op. Cit., p. 76.



esfuerzo y amor se ha logrado". Pero si algo tenían claro los organizadores a la hora de trabajar en la muestra, es que ésta tendría una doble visión, una científica y una popular. Es decir, a cerca de los estudios científicos de los últimos años sobre Tierra Santa, desarrollarían una labor de divulgación del tema, nunca visto hasta entonces<sup>819</sup>.

Tras el cierre de la Exposición, los objetos que habían sido adquiridos se embalaron y se depositaron en el convento de San Francisco el Grande de Madrid, devolviéndose aquellos que habían sido presentados como depósitos. El proyecto del Museo se quedó en el olvido para muchos, aunque no para el Padre Legísima que, en los años 60, volvió sobre el tema proponiendo como lugar de ubicación el convento franciscano de Salamanca. Finalmente, y en vista de que el proyecto no arrancaba, tras la muerte del Padre Legísima ocurrida el 15 de febrero de 1984, se procedió al depósito de todo el material que se había ido acumulando con el tiempo en la sede de Madrid, en el convento compostelano<sup>820</sup> que, a partir de entonces, asumiría la labor de poner en marcha el Museo.

Con la idea de abrir el nuevo museo de cara al año 1993, coincidiendo con la celebración del Año Santo Compostelano, se iniciaron, en 1989, los trabajos de inventario, catalogación y ordenación. Tras una primera fase de inventario, finalmente se procedió a la redacción del proyecto museológico que daría lugar al Museo de Terra Santa<sup>821</sup>. Dos ciudades de peregrinación quedaban nuevamente unidas: Jerusalén y Santiago de Compostela.

El convento de San Francisco de Santiago, al igual que el de muchas comunidades monásticas, había sufrido los envites de la desamortización durante el siglo XIX con el resultado trágico de su abandono, y posterior deterioro. Sin embargo, en 1862 resurgió de nuevo la actividad en él, al ser destinado a Colegio de Misioneros para Tierra Santa y Marruecos. Debido a su labor de formación, muy pronto fue dotado de biblioteca, laboratorios y colecciones naturales que estaban dirigidas, básicamente, a la enseñanza. Comenzaba, de este modo, una tradición coleccionista propia del siglo XIX, que, diluida en el tiempo, retomó su actividad pública con la apertura del nuevo museo a finales del siglo XX.

Así pues, la tradición coleccionista y anticuaria del convento de San Francisco de Santiago puede ser rastreada en el tiempo remontándonos a los años finales del siglo XIX. Si bien, entonces, no realizó un coleccionismo de tipo artístico o histórico

<sup>819</sup> *Guía de la Exposición*, Asociación Española de Amigos de Tierra Santa, Madrid, s/a [1954], p. 15.

<sup>820</sup> Así lo dejó escrito en su testamento el Padre Legísima y así se procedió a cumplir su última voluntad. El Padre Legísima contaba con una relación especial con Galicia, ya por su pertenencia desde joven a la Provincia Franciscana de Santiago (donde se ubicaba el Colegio de Misioneros para Tierra Santa y Marruecos), ya por su cargo de Presidente de la Comisión Permanente de la Obra Pía de los Santos Lugares.

<sup>821</sup> GIGIREY LISTE, M<sup>a</sup> E. "El Museo de Terra Santa. Origen...", Op. Cit., pp. 329-330.

---


propiamente dicho, contó con uno de los gabinetes científicos más destacados de la ciudad jacobea, junto con el del Seminario Central de San Martín Pinario. La primera mención a la existencia de un Museo en San Francisco se recoge en 1886, año en el que aparece incluido dentro de la guía de la ciudad que redacta don Bernardo Barreiro de Vázquez Varela. En ella se mencionaba como Museo de Antigüedades, aunque, en realidad, el concepto de objeto de antigüedad incluía una parte muy pequeña de las colecciones que poseía el convento, en las que destacaban de forma evidente los Gabinetes de Física, Química e Historia Natural<sup>822</sup>. En concreto, aquel pequeño museo de antigüedades compartía sala con las colecciones científicas, y estaba formado por un conjunto de objetos de lo más variado, más en la línea de gabinetes de curiosidades que de una colección coherente: monedas, pergaminos, momias, etc. que tenían en común haber llegado de lugares muy lejanos en donde se habían instalado los misioneros franciscanos. De hecho, en algunas guías de principios de siglo, fue incluido como Museo Misional.

Aunque el origen del actual Museo de Terra Santa no tiene una relación directa con aquellas primeras colecciones franciscanas, lo cierto es que la tradición y el deseo de que éstas estuvieran al servicio de la educación y la enseñanza es algo que resulta difícil perder de vista y de vincular con los objetivos del Padre Legísima y, sin lugar a dudas, uno de los nexos de unión entre el pasado y el presente del Convento franciscano de Santiago.

---

<sup>822</sup> SERRANO TÉLLEZ, N. "La creación de los museos eclesiásticos de Galicia", en *C. E. G.*, vol. XLIII, nº 109, 1997, pp. 267-273.

### 6.2.6.- MUSEO-COLECCIÓN DE ARTE SACRO DE LAS CLARISAS DE ALLARIZ

Nombre:	Museo-colección de Arte Sacro de Allariz	
Dirección:	Convento de Clarisas de Allariz, Ourense	
Director/a: Gestor/ayudante:	Sor. María Fe de San José (abadesa) don Jesús María Llorente de Cea	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos, diplomática	
Año de creación:	Noviembre 1989	
Documentación básica:	Libro de registro, inventario, archivo gráfico y fotográfico	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Ourense	

*“Tienen una Imagen de marfil de nuestra Señora con su Niño en brazos. Dicen que la hizo de su mano el Infante D. Henrique hijo, dicen las Monjas, de la Reyna D. Violante, ó del Rey D. Sancho su hijo. Era mudo y por esto, y por tener ingenio, y manos para aquello, y devocion, se egercitaba en labrar asi de talla, y que acabada la Imagen luego habló. Tiene al derredor muchos Misterios de la Vida de nuestro Redemptor sutilmente labrados. Toda la tierra tiene mucha devoción con esta Imagen”*  
Ambrosio de Morales, 1572

De fundación real, a cargo de la esposa de Alfonso X el Sabio, doña Violante, el Convento de Clarisas de Allariz guarda un tesoro que, recientemente ha sido abierto a la vista de visitantes y curiosos en su pequeño Museo de arte sacro<sup>823</sup>. Sin duda se trata de uno de los museos eclesiásticos gallegos que, desde sus limitaciones de tamaño y personal, lucha por difundir un patrimonio hasta hace poco desconocido para el público en general. Es, pues, un centro de reciente creación y por tanto con una historia breve ligada a los últimos años. En este caso no es tanto el interés histórico el que centra la atención sobre la institución sino otros aspectos más relacionados con las motivaciones para su

<sup>823</sup> VALLE PÉREZ, C. y FERNÁNDEZ OTERO, J. C. *Os Museos da Igrexa en Galicia*, Op. Cit. SÁNZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. *Museos y colecciones...*, Op. Cit., pp. 441-2. AVELLANOSA, T y FRANCISCO, C. de. *Guía de los Museos de España*, Op. Cit., p. 378.

apertura, la importancia de la colección o el establecimiento de convenios con la administración pública hasta ahora desconocidos y que permiten su funcionamiento.

Este museo resulta singular en el caso gallego, puesto que la labor de montaje, organización y formación estuvo a cargo de la Xunta de Galicia que, además, se encarga de la gestión diaria del mismo a través de un convenio con el monasterio que permite el mantenimiento de una persona dedicada a esta colección. La peculiaridad de este centro radica también en las causas mismas de su apertura, de modo que, si en la mayoría de los casos de museos eclesiásticos, los motivos que originan su creación los encontramos en los esfuerzos personales de los párrocos (en el caso de museos parroquiales), o en el impulso de los obispos (como en el caso de los diocesanos), el Museo de Arte Sacro de Allariz tuvo su motor en el entonces Conselleiro de Cultura, don Alfredo Conde (originario de la villa orensana) preocupado por ampliar una oferta cultural y de ocio hasta entonces limitada en Allariz, uniéndosele a ello el interés por la difusión y el conocimiento de un patrimonio casi desconocido, del que la Virgen *Abrideira* era la protagonista. Probablemente este caso pueda ser comparado, teniendo en cuenta la perspectiva en el tiempo, con lo que ocurrió a finales de los años 60 en Vilanova de Lourenzá, donde la existencia de un grupo de piezas de primera calidad y el empeño del entonces Comisario de Patrimonio, Sr. Chamoso Lamas y del párroco de Lourenzá, hicieron posible el Museo de arte sacro de ese lugar. Otros paralelismos entre estos dos museos los encontramos en el modo de gestión basado en la firma de convenios con las administraciones públicas, que serían las encargadas del mantenimiento, la atención al público y la gestión económica de personal.

## EL CONVENTO<sup>824</sup>

Fundado por la reina Violante, su construcción data de 1286<sup>825</sup>, momento a partir del cual la reina comenzó una serie de donaciones, privilegios y rentas que enriquecieron al convento recién fundado. La generosidad de la soberana también se dirigió al patrimonio mueble, de modo que alguna pieza que exhibe el museo puede considerarse como parte del conjunto de joyas y objetos de valor que la reina regaló al convento antes de su muerte, en 1300<sup>826</sup>.

---

<sup>824</sup> Declarado Conjunto Histórico-Artístico por D. 1319/71 de 20 de mayo del Ministerio de Educación y Ciencia.

<sup>825</sup> *Santa Clara de Allariz. 7º Centenario da Fundación*, Boletín Auriense, anexo 5, (catálogo de la exposición) Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1986, p. 43. LÓPEZ, A. "Apuntes históricos sobre el convento de Santa Clara de Allariz (ss. XIII-XIV)", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, tomo VIII, nº 172, enero-febrero de 1927, pp. 8-18, nº 173, marzo-abril de 1927, pp. 25-32 y nº 174, mayo-junio de 1927, pp. 49-53.

<sup>826</sup> MORALES, A. de. *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Crónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, Madrid, 1792, p. 203. "Tienen reliquias menudas que dexó la Reyna en cruces y portapaces de plata. En un relicario alto de plata, como una tercia, está una piedra tamaño como la uña del pulgar del sepulcro de nuestra Señora, y una raja pequeña de la cuna de nuestro Redentor".

Como ocurrió en la mayoría de monasterios gallegos durante el barroco, las fábricas comenzadas durante la Edad Media<sup>827</sup> fueron sustituidas por el nuevo lenguaje de los siglos XVII y XVIII. El convento alaricano, de sobrio estilo gótico mendicante, fue sustituyéndose hasta prácticamente desaparecer bajo los muros de las fábricas construidas en la Edad Moderna<sup>828</sup> y como consecuencia del incendio que asoló la iglesia gótica del convento<sup>829</sup> a mediados del XVIII. Apenas quedan ya algunos restos del primitivo edificio a los pies de la iglesia y en el lienzo Norte del claustro del XVIII. La fachada hacia el Campo da Barreira resulta de una contundencia evidente al formarse por un, más que sencillo, muro liso salpicado de pequeñas ventanas enmarcadas que, al llegar a su extremo izquierdo, nos anuncia la situación de la iglesia conventual a través de las formas visuales del barroco compostelano de mediados del XVIII (1759-61).

A comienzos del siglo XIX las monjas vieron concluidas ya definitivamente las obras en el edificio. Pero ante la invasión de las tropas francesas, las religiosas consiguieron un permiso del obispo para ausentarse del convento ante el temor a la guerra. Abandonaron el edificio el 23 de enero de 1809, justo el mismo día que las tropas llegaron a Allariz y ocuparon el conjunto como alojamiento de los soldados hasta el 20 de mayo en que se fueron de la villa. Su paso por el convento dejó como herencia el asalto del archivo, de los graneros y la desaparición de mobiliario<sup>830</sup>. En julio de ese mismo año volvió la comunidad a ocupar su casa y a hacer las reparaciones necesarias, aunque bajo unas condiciones económicas precarias ante la falta de cobro de las rentas de aquellos que sabían que la documentación había sido destruida por los franceses.

Con la desamortización decimonónica, el convento perdió todas sus posesiones y se cerró el noviciado durante 18 años, aunque no se procedió a la exclaustación. El enorme poder económico que había ostentado hasta la fecha el convento se desmoronó y a partir de entonces, el convento se convirtió en lo que actualmente podemos ver, es decir el edificio claustral, la iglesia y la huerta. La prohibición de no admitir novicias desembocó irremediablemente en el fin de la comunidad, por lo que la solución adoptada por las monjas fue la dedicación a labores de educación y beneficencia, en contra de la clausura.

---

CONDE-VALVIS FERNÁNDEZ, F. "Doña Violante, Reina de Castilla, está enterrada en Allariz", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, tomo XVII, fasc. II, enero-diciembre, de 1950, pp. 179-188.

<sup>827</sup> LÓPEZ, A. "Apuntes históricos sobre el convento de Santa Clara de Allariz (ss. XIII-XIV)", en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, tomo VIII, Op. Cit., pp. 49-53.

<sup>828</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "El arte en el monasterio de Santa Clara de Allariz", en *Santa Clara de Allariz. 7º Centenario da Fundación*, Boletín Auriense, anexo 5, (catálogo de la exposición) Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1986, pp. 232-236.

<sup>829</sup> FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C. "La iglesia de Santa Clara de Allariz y sus relaciones con el barroco compostelano", en *Santa Clara de Allariz. 7º Centenario da Fundación*, Boletín Auriense, anexo 5, (catálogo de la exposición) Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1986, pp. 119-120.

<sup>830</sup> CALVO MORALEJO, OFM G. "Santa Clara de Allariz en el siglo XIX", en *Santa Clara de Allariz, historia y vida de un monasterio*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions da Deputación de Ourense, 1990, pp. 204-5.

Así, en 1853 el Obispo sufragó los gastos de adaptación de locales para la enseñanza, ejerciendo labores de educación hasta finales de siglo.

## EL MUSEO

Las dependencias del actual Museo-colección de Arte Sacro de Allariz se encuentran situadas en el lateral izquierdo que mira al Campo da Barreira, en unas estancias a la derecha de la puerta regular de la clausura que antiguamente estaban dedicadas a la servidumbre del convento y que, estilísticamente, se enmarcan dentro de la arquitectura barroca compostelana de la primera mitad del XVIII impuesta por Simón Rodríguez. La elección de estas dependencias pareció la más adecuada en su momento, ya que uno de los requisitos que había de cumplir el espacio de exposición, era que estuviera perfectamente aislado de la clausura, característica que cumplían a la perfección dichas estancias.

Se trata de tres salas, dos de las cuales muestran bóveda de arista con arcos de medio punto descargados sobre ménsulas, y la tercera, más pequeña, cubierta con falsa bóveda de cañón muy rebajado y arcos fajones. La colección que albergan estas salas pertenece exclusivamente al convento de Clarisas, a excepción de una cruz procedente de la iglesia de San Pedro de Allariz<sup>831</sup>. El primer borrador del proyecto, proponía la apertura de un Museo en el Convento de Clarisas que, puesto que con las obras que las monjas poseían no se justificaba, era necesario enriquecer con piezas procedentes del resto de la comarca que se encontrasen en peligro de desaparición o con graves problemas de seguridad y conservación<sup>832</sup>. A pesar de la búsqueda de una mayor proyección del Museo a través de un proyecto de dimensión comarcal, finalmente, el discurso y contenido del mismo se limitaron al marco conventual.

La idea de crear un museo con las obras pertenecientes al convento, que sin ser un número elevado, sí eran de una calidad e importancia de primera fila, surgió en 1986 cuando el convento celebró su séptimo centenario. A raíz de esta efeméride, los trabajos de investigación y las publicaciones en torno al edificio y su patrimonio se multiplicaron y surgió la propuesta de abrir la colección de arte mueble al público, junto con las obras que

---

<sup>831</sup> También formaron parte de la exposición un grupo de obras de la colección del Sr. Aser Seara por un tiempo limitado de un año, al final del cual pasaron a formar parte de un nuevo espacio expositivo e independiente abierto al público en Allariz.

<sup>832</sup> "La Consellería de Cultura acordó la adquisición de la antigua cárcel de Allariz para ubicar en el edificio la "casa de la cultura", en *La Región*, miércoles 4 noviembre de 1987, p. 6. Para la Delegación de Cultura de la provincia de Ourense, con don Anselmo López Moráis a la cabeza, uno de los objetivos clave en Allariz era la finalización de las obras de las cubiertas del monasterio de Clarisas y la obtención, a cambio de estas inversiones, de compensaciones en la forma del museo. Incluso se llegó a convocar una beca para la catalogación de los fondos de las Clarisas así como de Allariz y su entorno, que permitiera conocer las posibilidades con las que contaban para este museo de ámbito comarcal.

se pudieran traer de otras iglesias de la villa de Allariz<sup>833</sup>. La idea como tal no prosperó, pero sí la de formalizar la apertura del Museo del Convento con obras procedentes del mismo<sup>834</sup>. Así, las cosas, en julio de 1988 se redactó, por encargo de la Dirección Xeral de Patrimonio Artístico, Arqueológico e Histórico, el proyecto básico de ejecución de las obras de retejado que, en su segunda fase incluía la adaptación de dos salas para museo<sup>835</sup>. Los trabajos comenzaron con la renovación total de cubiertas y, sólo a finales de 1989 las salas del museo estuvieron listas, tras las obras de rehabilitación.

Mientras tanto, se había iniciado el proceso de elaboración del proyecto museológico, primero con la catalogación de los fondos por parte de doña Belén Rumbao, y después, con la redacción de dicho proyecto por don Francisco Fariña, conservador del Museo Arqueológico de Ourense.

Sin embargo, un desacuerdo en el convenio entre las monjas y el gobierno autonómico abocó al futuro museo al cierre del mismo<sup>836</sup> hasta 1993 en que, tras haber llegado a un acuerdo, se abrió definitivamente al público. Durante ese tiempo, el propio Ayuntamiento de la villa había establecido la posibilidad de hacerse cargo de la gestión y apertura del museo, y así se lo planteó el alcalde al Obispo orensano en carta de 8 de marzo de 1990<sup>837</sup>. La propuesta parecía razonable desde el principio, e incluso llegó a contar con el beneplácito de la Xunta de Galicia que emitió un informe favorable a todas luces<sup>838</sup>. Pero de nuevo tuvo lugar un desencuentro entre las partes que provocó el abandono de esta idea. Por fin, en 1993 se produjo la apertura del Museo al público y el establecimiento de las actividades regulares del mismo tras la firma de un convenio, esta vez con la Xunta de Galicia<sup>839</sup>. En este largo camino, un paso importante fue la inclusión

---

<sup>833</sup> A. X. X.; caja 20719; Allariz; Oficio, fecha 31 octubre de 1989, del Director Xeral do Patrimonio Histórico e Documental, don Miguel Anxo Montero Vaz, al obispo de Ourense, don José Dieguez Reboredo solicitando para el museo de las clarisas las siguientes obras: de la iglesia de Santiago, una Virgen de la O de Juan de Juni, un Cristo crucificado del siglo XVI, una cruz procesional de plata del s. XVIII y una custodia de pie renacentista; de San Salvador de Penedos, un Cristo románico; de la Capilla do Mato, una Virgen sedente gótica y de la iglesia de San Pedro una imagen del siglo XVI.

<sup>834</sup> Este proyecto, apoyado personalmente por el Conselleiro de Cultura, don Alfredo Conde, se presentó ante la comunidad de religiosas como una compensación ante la inversión pública en el tema de las cubiertas.

<sup>835</sup> A. X. X.; caja 73112; Allariz; Proyecto básico y de ejecución de obras de intervención en el convento de Santa Clara (Allariz) a cargo de don José Javier Suances Pereiro. En la memoria del proyecto se especifica que éste había sido redactado en 1983 pero que no había sido llevado a cabo, por lo que se volvía a redactar actualizando los presupuestos y añadiendo la habilitación de las salas de exposición. La actuación en estas salas consistía en limpiar la piedra, la reposición del suelo de piedra en las dos salas abriendo un hueco que las comunicase, cegamiento de una puerta entre la sala dos y el convento, sustitución de una reja entre la sala pequeña y el resto del monasterio por una puerta de seguridad y la reposición de la puerta principal.

<sup>836</sup> ARIAS SANTIAGO, A. "Un exemplo de museo eclesiástico: análise da colección de arte sacra do mosteiro de Santa Clara de Allariz", en *Historia Nova*, Asociación galega de historiadores, nº 5, Santiago de Compostela, 1998, p. 34.

<sup>837</sup> A. X. X.; caja 20719; Allariz; copia de la carta fechada el 8 marzo de 1990, con fecha de salida de 16 de marzo.

<sup>838</sup> A. X. X.; caja 20719; Allariz; Informe sobre a proposta presentada polo concello de Allariz para facilitar a apertura ó público da colección de arte sacra do Convento das Clarisas de dita vila, firmado por el Jefe del Servicio de Museos y Archivos, don Gabriel Quiroga Barro el 11 de mayo de 1990.

<sup>839</sup> "El convento de clausura de Allariz abre las puertas de su museo", en *La Región*, sábado 28 de septiembre de 1993, p. 18.

---

de este nuevo museo en el Sistema de Museos de Galicia, por petición de la madre abadesa en junio de 1991, siendo efectiva en el siguiente año. Desde entonces hasta la actualidad, el museo mantiene su actividad gracias a este convenio de colaboración que se renueva anualmente entre la comunidad de monjas y la Xunta de Galicia.

En total, el número de obras expuestas se eleva a 18, entre piezas exentas y conjuntos, de las cuales, la gran mayoría pertenecen a los siglos XVII y XVIII. Coincidiendo con la época de mayor esplendor del monasterio en cuanto a su reforma arquitectónica, era lógico que su patrimonio mueble se enriqueciera de la misma manera, habiendo quedado numerosas muestras de ello. El resto de piezas pertenecientes al final de la Edad Media son dos de tipo litúrgico-devocional y cuatro restos arquitectónicos de antiguas estructuras.

En la breve andadura del Museo de Arte Sacro se han producido cambios museográficos que han variado el plan inicial de rehabilitación y, desde hace apenas tres años, la disposición y complemento textual de las piezas (Ver Figura 21). En el proyecto inicial de rehabilitación de espacios de exposición, se habían planteado tan sólo las dos estancias más grandes a las que se les aplicaría un nuevo enlosado, una limpieza de paramentos y el cierre y apertura de huecos que permitieran su comunicación y el aislamiento de la clausura. Finalmente, la superficie total del Museo pasó a ocupar tres salas puesto que, a las dos previstas se unió una tercera de dimensiones reducidas que se dedicó exclusivamente a la muestra de la Virgen *Abrideira* del siglo XIII (joya principal de la exposición). La distribución original de las obras se diseñó para mostrar en la primera sala, coincidiendo con el espacio de toma de contacto del visitante, los restos más antiguos conservados del monasterio (una pila bautismal gótica, un capitel geminado de la misma época, y dos leones procedentes de un monumento funerario) junto con la información textual y gráfica del mismo. La segunda sala contenía los ejemplos de orfebrería y vestimenta litúrgica más importantes del convento, reservando para la sala III el espacio exclusivo de la delicada Virgen de marfil. Desde su inauguración pública en 1993 se mantuvo esta distribución que, recientemente ha sufrido algunas variaciones en aras de una mayor gestión de la movilidad del público dentro del Museo, además de una modernización de los paneles explicativos y de la información gráfica, que se vio renovada completamente.



## 6.2.7.- MUSEO LAPIDARIO DEL MONASTERIO DE OSEIRA (OURENSE)

Nombre:	Museo Lapidario del Monasterio de Oseira	
Dirección:	Museo Cisterciense de Oseira, Ourense	
Director/a:		
Tipo de fondos:	Arqueología	
Año de creación:	Década de 1980	
Documentación básica:		
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Ourense	

*“En general, el gran monasterio parecía una ciudad de piedra medio desolada y cubierta de verdín, sin otros habitantes que las aves nocturnas y de rapiña”*

Hº Pablo García Gorritz, 1929.

En el caso del monasterio cisterciense de Oseira la posibilidad de encontrar un pequeño museo, a nuestro entender mejor calificado como colección visitable, es real y, sin duda meritoria. Al igual que el resto de monasterios gallegos avocados a la ruina tras la ocupación francesa, la desamortización y la exclaustración de sus habitantes, Oseira supo renacer de sus propias cenizas<sup>840</sup> (que eran muchas) y devolver la vida a un monasterio que durante años sirvió únicamente como cantera para la fabricación de muros de casas y fincas<sup>841</sup>.

Desde la vuelta de la comunidad de monjes cistercienses a Oseira, impulsada por el obispo orensano Mons. Florencio Cerviño y González, en 1929, no se ha dejado de mejorar el conjunto arquitectónico para intentar devolverlo a un estado, sino original, sí de funcionamiento. Comenzando por las dependencias más necesarias para la vida de la comunidad y el culto, se fueron reconstruyendo poco a poco los espacios más representativos. En los primeros años contaron con la ayuda de la Diputación de Ourense y el trabajo profesional del arquitecto don Alejandro Ferrant Vázquez, además de con su propio esfuerzo. Pero no sería hasta la segunda mitad de los años 60 cuando las

<sup>840</sup> Para una información más detallada de la vida del monasterio desde los años de la desamortización hasta la recuperación total del monumento ver, FONTENLA SAN JUAN, C. “El monje ante la conservación y el mantenimiento del patrimonio monástico. El caso de Oseira”, en *Actas del II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. 3, Ed. Monte Casino, Ourense, 1999, pp. 1327-1352. GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. “La restauración y reconstrucción del Monasterio cisterciense de Oseira (Ourense)”, en *Actas del Simposium Monjes y monasterios españoles*, Estudios Superiores del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, El Escorial, 1995, vol. I, pp.691-716.

<sup>841</sup> YÁÑEZ NEIRA, Fr. Mª D., VALLE PÉREZ, J. C. y LIMIA GARDÓN, F. J. *El monasterio de Oseira, cincuenta años de restauraciones*, Diputación provincial de Ourense, 1988, pp. 91 y ss. Tras la venta de los terrenos por cantidades ridículas, continuó la desamortización de los bienes con todo aquello susceptible de venderse o enajenarse, desde el reloj, hasta las fuentes, los libros, los cuadros, la sillería del coro, objetos de la liturgia y del culto, muebles, armarios, puertas, ventanas, balcones, piedra, etc.

subvenciones estatales se hicieron efectivas y continuas hasta los 80, pudiendo en este período atender a la restauración de dependencias como la biblioteca, el calefactorio, la vivienda de los monjes, la antigua cocina, y refectorio, la iglesia, etc.

Precisamente la realización de este tipo de obras de acondicionamiento en los últimos años, sacó a la luz una serie de piezas de antiguas estructuras o de decoración escultórica que, en opinión de los monjes, merecieron ocupar un espacio propio dentro del monasterio con la categoría del museo. Nació así el Museo Lapidario del Monasterio de Oseira en la segunda mitad de los años 80<sup>842</sup>. En aquel momento se trataba de una iniciativa más o menos informal, que buscaba el agrupamiento de ese conjunto de piezas salidas de las obras de restauración con las que no se sabía muy bien qué hacer. Venía, este Museo, a completar el de tipo etnográfico que, en 1972, había instalado don Olimpio Liste en dependencias de su propiedad dentro del monasterio (correspondientes a la antigua hospedería y vivienda del párroco entre 1832 y 1877)<sup>843</sup>.

Desde aquel primer montaje, los trabajos de conservación de las piezas que iban apareciendo en cada obra aumentaron considerablemente los fondos, haciendo cada vez más difícil la colocación de éstos en una sala que comenzaba a quedarse pequeña. Ésta había servido antiguamente como pasadizo y sala capitular, y estaba situada entre el Claustro Procesional y el Patio de los Pináculos<sup>844</sup>. A principios de los años 90 se decidió el traslado del Museo al local que antiguamente había servido de Refectorio a los monjes. Éste, situado al otro lado del claustro regular y con la peculiaridad de orientarse paralelo al mismo (en vez de perpendicular como solía ser habitual en este tipo de estancia) venía a ser una sala abovedada con cañón, de 27 m. de largo por 6 m. de ancho, y apoyada sobre arcos fajones de refuerzo. Con entrada desde su lateral occidental, los muros Norte y Este presentaban una serie de siete nichos en los que se fueron recolocando las piezas.

El Museo había adoptado en nombre de lapidario, precisamente porque el total de las obras que guardaba eran piezas pétreas procedentes de las antiguas fábricas del monasterio. Los fondos que actualmente se pueden observar en este curioso Museo conservan esta característica, es decir, todas las obras expuestas son piezas graníticas de arquitectura o escultura que van desde el final de la Edad Media hasta el siglo XVIII. En general, el contenido del Museo Lapidario está formado por un grupo de 30 dovelas de diferentes modulaciones, 16 ricas claves decoradas, cuatro capiteles y tres basas de época medieval, dos hileras de canalizaciones de agua en granito, tres ménsulas pétreas

<sup>842</sup> YÁÑEZ NEIRA, Fray M<sup>a</sup> D. "Museo lapidario en el monasterio de Oseira", en *Porta da Aira*, Revista de Historia del Arte Orensano, grupo "Francisco de Moure", nº 9, Ourense, 2002, p. 149.

<sup>843</sup> El Museo Etnográfico "Olimpio Liste" fue creado en 1972 e instalado en la hospedería de peregrinos del monasterio de Oseira. Ocupa cinco salas con un fondo de 1400 piezas procedentes de la comarca y bajo la dirección de don Olimpio Liste Regueiro. LÓPEZ REDONDO, A., LÓPEZ DE PRADO NISTAL, C., LEMOS RAMOS, B. *Censo de museos de Galicia, normas para o inventario*, Op. Cit., pp. 106-7

<sup>844</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 183-287.

---

que hasta 1967 sirvieron de soporte de las columnas de baldaquino de la capilla mayor de la iglesia, tres piletas de credencias, dos piletas, cinco laudas sepulcrales pertenecientes a abades y caballeros que fueron enterrados en el monasterio, dos púlpitos barrocos, dos ménsulas, restos de edificaciones (restos de balaustres, pasamanos) y de esculturas (la figura de un león perteneciente a un sepulcro, la cabeza de un personaje, la cabeza de un pontífice, la estatua de un monje mutilada, una gárgola, etc.)<sup>845</sup>.

En la misma medida que los monjes se ocuparon en la salvaguarda de estos restos, el conjunto de bienes muebles fue atendido y aumentado con frecuencia. Aunque había sido mucho lo que había desaparecido tras el abandono del monasterio, todavía se conservaron algunos objetos de notable valor gracias a haber sido utilizados en el culto parroquial. Todos ellos y otros pertenecientes a la pintura, la escultura o la orfebrería conforman hoy el patrimonio mueble del monasterio, menos conocido que sus muros<sup>846</sup>.

Y todo este trabajo de recolección, salvaguarda y exposición de los restos del antiguo monasterio se debió exclusivamente a la comunidad de monjes que ocupan Oseira. Hoy, esta sala, es parte de la visita que los miles de turistas hacen al monasterio. Sin que exista ninguna otra actividad de tipo museístico que justifique la adopción de la denominación técnica de museo, creemos más conveniente la calificación de Colección VISIBLE, sin que por ello desmerezca la importancia de sus obras y de los trabajos que permitieron que hoy en día se pueda disfrutar de ellas.

---


<sup>845</sup> YÁÑEZ NEIRA, Fray M<sup>o</sup> D. "Museo lapidario en el monasterio...", Op. Cit., pp.152-160.

<sup>846</sup> YÁÑEZ NEIRA, Fray M<sup>o</sup> D. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. *El monasterio de Oseira*, Caixa Ourense, 1996. Ver "Inventario de obras para un museo ursariense", pp. 187-196.

### 6.3.- MUSEOS CATEDRALICIOS



## 6.3.1.- MUSEO CATEDRALICIO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Nombre:	Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.	
Dirección:	Catedral de Santiago de Compostela (A Coruña)	
Director/a:	D. Alejandro Barral	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, Objetos litúrgicos, y Numismática	
Año de creación:	1930	
Documentación básica:	Inventario y catálogo	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Santiago de Compostela	

*Se han persuadido de que el secreto del florecimiento de las Artes reside en estos agrupamientos de obras llamados Colecciones, Gabinetes, Museum. Todos las naciones los han hecho a porfía, y es cosa singular, de la que tal vez no se han dado cuenta, que las obras maestras o modelos, recogidas y acumuladas con grandes esfuerzos, existían ya de antemano, antes de ser recogidas y acumuladas, y que después de hacer los museos para que se crearan obras maestras, ya no hay obras maestras para llenar los museos*

Quatremère de Quince,

Consideraciones morales sobre el destino de las obras de arte, 1815.

Para contextualizar el Museo Catedralicio de Santiago<sup>847</sup> es obligado remontarse a los años finales del siglo XIX y la formación de las primeras colecciones de arte y arqueología que, años más tarde, darían lugar a este museo. Estos primeros intentos coleccionistas se intentaron materializar en los proyectos del Museo Diocesano de Santiago (que debía crearse en el Seminario Central de San Martín Pinario), el Museo Arqueológico de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago y el Museo del Colegio de Misioneros de Tierra Santa y Marruecos<sup>848</sup>.

Por una parte, la creación del Museo Diocesano se inscribió en un momento de revalorización de las muestras del mundo antiguo y las manifestaciones artísticas del pueblo gallego en relación con el mundo sagrado y litúrgico. Las primeras opiniones en relación a este centro, se dejaron ver en las publicaciones de la revista *Galicia Diplomática*<sup>849</sup> donde se anunciaba su próxima apertura y se calificaba como “de los

<sup>847</sup> ARROJO IGLESIAS, M<sup>a</sup> J. *Museos de España. La Coruña*, Op. Cit., pp. 32-39.

<sup>848</sup> SERRANO TÉLLEZ, N. “La creación de los museos eclesiásticos de Galicia”, Op. Cit., p.260.

<sup>849</sup> Ver Miscelánea, en *Galicia Diplomática*, vol. II, n<sup>o</sup> 21, 2 de diciembre de 1883, p. 164.

mejores de España, especialmente en objetos del culto cristiano de los pasados siglos”, tal y como se hemos explicado en otros apartados de este trabajo.

Por otra, la Sociedad Económica de Santiago intentó crear un Museo Arqueológico de tipo civil a escala regional, ante la imposibilidad de llevar adelante el proyecto de creación de Museos Provinciales<sup>850</sup>. El movimiento fundacional de este nuevo museo había nacido, en 1868, con la celebración de una junta para la creación de un “*Centro para fomentar el estudio de la Historia, de la Arqueología y de las Bellas Artes en Galicia*”, momento en el cual comenzaron a recibirse donaciones para la colección que se abriría años más tarde. Este proyecto pretendía recobrar el interés y estudio por la Historia de Galicia, sus manifestaciones artísticas, y recuperar los maltratados restos que todavía se encontraban repartidos por Galicia. Dicho interés se inscribía en un movimiento mayor, característico del siglo XIX, en el que el arte adquiría una especial atención como generador de las nacionalidades, exponente máximo del espíritu romántico y base de los estudios de Arte y Arqueología que comenzaban a gestarse.

El nuevo museo nació<sup>851</sup> con la intención de formar una gran colección con los depósitos y donaciones de todos aquellos que, poseyendo algún objeto de interés, estuvieran dispuestos a cederlos. Gracias a una Comisión encargada de enviar y recoger los objetos, éstos se reunirían en Santiago de Compostela, donde se instalaría el Museo en un local todavía sin especificar, del que se nos dice que debe ser: “... *digno y suficiente, de fuertes muros y de abundante luz, además de las salas destinadas á las vitrinas y á los aparadores, á los yesos, cuadros, tapices y objetos de indumentaria, cerámica, etc. y que deben preferirse en pisos altos, bien preservadas de la humedad y con anchas claraboyas en el techo*”<sup>852</sup>. A falta de uno mejor, se decidió que la sede sería el edificio San Clemente, donde la Sociedad Económica poseía varios locales<sup>853</sup>.

Cinco años después de su inauguración, el Museo Arqueológico no había conseguido alcanzar los objetivos propuestos inicialmente y, ante las necesidades que le afectaban, se planteó la posibilidad de que el Estado se hiciese cargo de la creación de un nuevo Museo Arqueológico<sup>854</sup>.

Poco más sabemos de los años finales del siglo pasado, en el que parece que los proyectos pensados para Santiago no llegaron a cuajar. Ni el proyecto del Museo

---

<sup>850</sup> BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B. “Dictamen presentado á la Sociedad Económica de Santiago acerca de la fundación del Museo Arqueológico de Galicia”, en *Galicia Diplomática*, vol. II, nº 43, 19 junio de 1884, pp. 320-323.

<sup>851</sup> RODRÍGUEZ SEOANE, L. *Discurso de la inauguración del Museo Arqueológico de Galicia* (fundado por la Sociedad Económica de Santiago el 19 de julio de 1884). Suplemento nº 46 de *Galicia Diplomática*, vol. II.

<sup>852</sup> BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B. Op. Cit., p.322.

<sup>853</sup> Se utilizan los locales de la planta baja y dos salas superiores en el ala Este. BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B. “Objetos expuestos en el Museo Arqueológico Gallego”, en *Galicia Diplomática*, vol. II, nº 46, 19 julio de 1884, p.343.

<sup>854</sup> BARREIRO DE V. V., B. “Los museos de las Diócesis”, en *Galicia Diplomática*, vol. IV, nº 42, 3 noviembre de 1889, p.304.

Diocesano compostelano se llevó adelante, ni el Museo de la Sociedad Económica tuvo los resultados esperados

La celebración en 1909 de la Exposición Regional Gallega, con una Sección dedicada a la Arqueología y a las Bellas Artes, trató de revitalizar y dar un nuevo impulso al papel de las artes y la historia en la imagen cultural e industrial que entonces se quería ofrecer de Galicia, a través de una muestra expositiva que trataba de abarcar todos los campos de la economía, la cultura y la sociedad del momento. La denominada Sección Arqueológica fue instalada en el colegio San Clemente, en el que se habían iniciado obras de acondicionamiento. Para esta nueva exposición se contaron con los fondos de la Sociedad Económica, la colección de don José Villamil y Castro<sup>855</sup> y varios depósitos de particulares.

Se habilitaron para la exposición: la entrada principal, el claustro, las galerías bajas, dos salas de la planta baja, y las escaleras a la planta alta. Finalmente, en el nivel superior, se dispusieron varias salas donde la ordenación cronológica marcaba la pauta de visita. Tras el cierre de la Exposición Regional muchas de las obras que se habían expuesto quedaron “*olvidadas*” en el mismo lugar en el que habían sido instaladas para la muestra.

Se asiste, a partir de entonces, a un momento crucial, en el que el ámbito museístico compostelano sufre un notable decaimiento en comparación a la activa fuerza demostrada a finales del siglo XIX con los proyectos antes mencionados. Por razones que se nos escapan el Museo Diocesano nunca llegó a su conclusión. Por su parte, el Museo fundado por la Sociedad Económica parecía haber caído en un olvido y abandono destacable y, finalmente, el Museo Arqueológico patrocinado por el Estado se quedaba en un simple proyecto.

Ante esta situación, en 1930<sup>856</sup> surgió el Museo Catedralicio<sup>857</sup>, en un intento por cubrir un hueco en el ámbito cultural representado hasta entonces por museos más de carácter científico. El Museo Arqueológico de la Catedral de Santiago nació, de este

---

<sup>855</sup> CARRO GARCÍA, J. *12ª Exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega y al centenario del nacimiento de Alfredo Brañas*, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, Santiago de Compostela, julio de 1959, pp. 15-16.

<sup>856</sup> La organización del Museo se había empezado a plantear algunos años antes como podemos comprobar en un texto de Jesús Carro García en relación con el ingreso de tres esculturas del taller del Maestro Mateo en 1928 al decir: “*Na actualidade vense xa na sala A do Museo de catedral compostelán, aínda non inaugurado, e que a maior parte da súa organización débese a os traballos de Filgueira Valverde e do autor d’istas liñas*”, en CARRO GARCÍA, J. “Unhas estatuas do Pórtico da Gloria”, en *Nós*, nº 55, ano X, 25 julio de 1928, p.127. Ver también LÓPEZ Y LÓPEZ, R. *Guía del peregrino y del turista*, Santiago de Compostela, El Eco Franciscano, 1943 (6ª ed.), p. 118 “*Este Museo en formación es de reciente fecha. Fué abierto en 1930, y como la instalación ha sido motivo de cambios frecuentes, no es conveniente hacer una descripción minuciosa. Por otra parte, el Cabildo proyecta la catalogación y etiquetado de los objetos en varios idiomas*”.

<sup>857</sup> REQUEJO ALONSO, A. B. “El Museo de la Catedral de Santiago y el inicio de la actividad museística en la ciudad del Apóstol”, en *Ars Sacra*, nº 17, Madrid, 2001, pp. 113- 117.

modo, con la intención de sintetizar las dos posturas vistas en los proyectos de finales del siglo XIX: un museo arqueológico y un museo diocesano.

Fue don Robustiano Sández Otero uno de los impulsores de este nuevo proyecto, gracias a la aprobación del Excmo. Sr. Arzobispo y del Excmo. Cabildo, en el que se incluyeron las muestras artísticas y arqueológicas de la catedral compostelana; algunas obras que habían quedado en el patio del edificio San Clemente, propiedad, en su mayor parte, de párrocos que las habían enviado a la muestra de 1909<sup>858</sup>; y adquisiciones posteriores que completaron la nueva colección. La fundación de este Museo, partió de la idea de crear un “*Museo con carácter diocesano*”, según palabras de su impulsor, sin embargo, el concepto de Museo Diocesano que se recogía aquí, no se ajustaba exactamente a la realidad de un museo de esta tipología, ya que éstos<sup>859</sup> habían nacido con la intención de coleccionar aquellos objetos que se habían dejado de utilizar en las parroquias de las diócesis para conservarlas y protegerlas, bien por falta de uso, bien por el peligro que pudieran correr en sus respectivos lugares de origen ante la falta de medios de seguridad. La propuesta inicial del Museo Catedralicio recogía esta definición sólo hasta cierto punto, puesto que se limitaba a trasladar algunas piezas depositadas en San Clemente por párrocos de las diócesis gallegas. Para ello, el mismo año de su creación, fue redactado y publicado un inventario<sup>860</sup> en el que se recogía una relación de las obras que se incluirían en el museo.

Los locales habilitados para albergar el Museo fueron las dependencias claustrales situadas en el lado Occidental del claustro que dan a la Plaza del Obradoiro, y que en un principio se pensaron como locales provisionales. La historia posterior confirmó estas estancias como las definitivas en las que se presentaría el Museo de la Catedral hasta la actualidad. Los espacios denominados específicamente como “Salas de los Museos” recogían siete ámbitos materializados en: la Antesala Capitular (o Biblioteca), la Sala Capitular y cinco salas de tapices en el piso superior. El resto de la muestra se designaba como “Museo de piedra y mobiliario” y se disponía en las dos plantas inferiores. Esta sección arqueológica incluía elementos de carácter arquitectónico pertenecientes a la basílica, piezas de escultura y de mobiliario, todos de diferentes épocas y estilo, reunidos con la provisionalidad de un museo recién creado.

Rápidamente este nuevo centro expositivo formó parte de las recomendaciones en las guías de la ciudad, como la que publicó Filgueira Valverde en 1932, donde recogía ya

---

<sup>858</sup> SÁNDEZ OTERO, R. “Museo Arqueológico de la Catedral de Santiago”, en *Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales*, vol. IV, Madrid, 1944, p.209. GAYA NUÑO, J. A. *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1968 (2ª ed.), pp. 261-262.

<sup>859</sup> ROMEO GARRE, T. “Breve aproximación a los museos y colecciones eclesiásticas”, en *ANABAD*, vol. XXXVIII, nº 3, 1988, p.51.

<sup>860</sup> *Museo Histórico Artístico de la Santa Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*, Tipografía del Seminario, 1930.



su existencia, la posibilidad de visitarlo y el estado de formación de la parte dedicada a la arqueología<sup>861</sup>. El Museo así configurado, no incluía todas las instalaciones que hoy en día conforman su recorrido. Con el tiempo se fueron recuperando y añadiendo nuevos espacios, tales como la Cripta, la Capilla de San Fernando (donde hoy se dispone el Tesoro al ser trasladado desde la Capilla de las Reliquias) o el claustro (que hoy se utiliza también como ámbito de exposición de piezas de carácter funerario: sepulcros, laudas...).

Desde su creación, la dirección del nuevo Museo estuvo en manos de don Robustiano Sández Otero, a la sazón miembro del Cabildo Catedralicio y profesor de Arqueología Sagrada en el Seminario Compostelano. Sin embargo, y de forma simultánea, a partir de mediados de los años 40, don Manuel Chamoso Lamas intervino en las actuaciones más destacadas dentro del museo para su mejora y ampliación.

Chamoso había llegado a Compostela en 1945 en calidad de Comisario de la Primera Zona del Servicio de Defensa del P. A. N. y enseguida se interesó por la mejora del Museo Catedralicio, del que llegaría a ser director en los años 60 tras la muerte de don Robustiano Sández<sup>862</sup>, en octubre de 1961. Desde su llegada, las primeras actuaciones fueron encaminadas a la demanda de subvenciones que le ayudaran a mejorar el espacio expositivo que se había encontrado, así como la rehabilitación de las salas de la fachada catedralicia de Platerías que le servían de oficina. El Museo Catedralicio, o diocesano como era conocido, fue objeto de alabanzas por parte de Chamoso aunque reconocía que la instalación no era la correcta para garantizar la conservación de los objetos. Según él, la voluntad con la que se había creado no impedía apreciar la falta de medios económicos que frenaban la mejora museográfica y así se expresaba al poco de su llegada a Santiago: *“Produce desagradable impresión ver las hermosas esculturas románicas de una de las portadas de la Catedral sostenidas de pié por medio de alambres o hierros que las sujetan a la pared”*<sup>863</sup>.

A parte de la instalación de las salas del Museo, la supresión del coro de la catedral y la realización de excavaciones en el subsuelo de la misma, comenzaron a generar un volumen de material importante en cantidad y calidad como para formar parte de la exposición. El deseo de ampliar y mostrar los nuevos descubrimientos en el Museo, fue otro de los motivos que impulsó a Chamoso a volcarse en la mejora de las salas y del discurso expositivo, ante la amenaza de que todo este material acabase almacenado en cualquier rincón. Comenzó así una constante comunicación con Madrid en busca de

<sup>861</sup> FILGUEIRA VALVERDE, J. *Guía de Santiago de Compostela*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1932, pp. 68-71.

<sup>862</sup> Así lo expresaba en un oficio a don José Ortiz Crespo (Jefe de la Sección del Tesoro Artístico, el 12 de enero de 1963 *“puedo informarle que este Museo está ahora a mi cargo, pues lo tengo en plena obra de reorganización e instalación, así pues, de acuerdo con los Sres. Capitulares a quienes acabo de consultar, puedo dar mi nombre como Director Encargado, pues no existe por ahora ninguna persona designada”*. A. X. X., Fondo Chamoso Lamas, caja 72499, Oficio de Chamoso Lamas al Comisario General del Servicio de Defensa del P. A. N., 18 de septiembre de 1945.

<sup>863</sup> A. X. X., Fondo Chamoso, caja 72499.

---

subvenciones que le permitieran reinstalar las piezas, y mejorar las salas y los sistemas de conservación. Éstas no tardaron en aparecer tras su aprobación por O. de 6 de octubre de 1945 en forma de 10.000 pesetas, tal y como Chamoso había presupuestado. Probablemente, entusiasmado con la posibilidad de ponerse manos a la obra, Chamoso pensó en utilizar parte de este dinero para la confección del catálogo de los fondos y la realización de estudios de los mismos<sup>864</sup>.

De este modo, comenzaron a darse los primeros pasos de una larga etapa para la mejora de las instalaciones del Museo Catedralicio que se alargaría hasta bien entrados los años 60. Más de 15 años en los que las sucesivas excavaciones, la magnitud de las obras en un conjunto monumental de tal envergadura y la exigüidad de los medios económicos impidieron la aceleración de las intervenciones.

Tras aquellos primeros pasos, a finales de los años 50 se volvió a poner sobre la mesa la posibilidad de adecuar la exposición del Museo, puesto que las excavaciones que se realizaban en esos años en la catedral nutrirían de gran cantidad de material al Museo tras una buena reorganización. En las cartas de esta época, Chamoso hizo constar también una cuestión que comenzó a preocuparle: el deseo de agradar a los visitantes del museo. Hasta ahora, la justificación de sus actuaciones habían sido las necesidades del museo, de la conservación y de la difusión, pero es en estos años, con el crecimiento del turismo, cuando Chamoso se dio cuenta de que otro de los objetivos importantes era crear una experiencia agradable al visitante del museo. Con este planteamiento de base, redactó una primera propuesta para la mejora del Museo al Presidente del Cabildo en 1957 (Apéndice documental 13) en la que, además proponía el aprovechamiento de otros espacios catedralicios para la visita externa, como era el triforio catedralicio.

Sin duda el gran acontecimiento de los años 60, tanto a nivel cultural como de posibilidades para el museo de reorganizar sus salas, fue la organización de la Exposición de Arte Románico, simultáneamente en Santiago y Barcelona, en 1961. Para la instalación de la muestra en Santiago se solicitó permiso al Cabildo catedralicio que puso como condición para la cesión de los locales del Museo que tras la muestra éste volviera a montarse beneficiándose de las obras que debían hacerse para la temporal. Con el compromiso de Chamoso de que sería así, los grandes apoyos económicos para la dotación de las obras vinieron de mano de la Dirección General de la Vivienda (que aprobó una subvención de 500.000 pesetas para la rehabilitación de los locales), la Dirección General de Arquitectura (con el Sr. García Lomas al frente) y la D. G. BB. AA.

---

<sup>864</sup> Así se lo explica en una carta al Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, el 30 de octubre de 1945. A. X. X., Fondo Chamoso, caja 72499.

(encabezada por don Gratiniano Nieto) que posibilitaron la puesta en marcha del plan expositivo de Chamoso<sup>865</sup>.

Pero la muestra del románico cerró en octubre de 1961 y el Museo continuó arrastrando problemas de espacio y de necesidades estructurales en las salas del museo, que se resolvieron en los siguientes 5 años (Ver figura 22). Tal y como se venía hablando desde hacía tiempo<sup>866</sup>, el Museo de Tapices de la catedral presentaba importantes deficiencias en su presentación lo que obligó a una rehabilitación de sus cubiertas que sustituyera el entramado de madera por una nueva cubierta de hormigón y forjado. Aprovechando el cierre de este espacio para su rehabilitación en 1962, se puso en marcha un programa de restauración de algunos de los tapices más destacados de la colección afectados de graves problemas de conservación, que se enviaron a la Real Fábrica de Tapices de Madrid para su tratamiento (en concreto viajaron 6 tapices de Teniers y una alfombra de Goya).

El conjunto monumental de la catedral era, en estos momentos, un hervidero de actividad ya que no debemos olvidar que por esas mismas fechas las bóvedas bajas del claustro estaban en proceso de excavación y, por tanto, estaba saliendo a la luz gran cantidad de material arqueológico que colocó al Museo en el mismo punto que años atrás en lo que a la exposición del material. Las soluciones planteadas fueron varias: utilizar otros espacios de la catedral, habilitar zonas inutilizadas de las dependencias del claustro, trasladar parte del material al anhelado Museo de la Peregrinaciones, etc.

El Museo crecía, y lo hacía no sólo gracias al material arqueológico. Otra fuente importante de fondos fueron los depósitos y donaciones hechos por coleccionistas, como la familia Blanco-Cicerón. Antiguos y reconocidos coleccionistas, además de amigos personales de Chamoso, colaboraron en la exposición de 1961 con el préstamo de un conjunto de obras de época románica que ya no volvieron a salir del museo. Según palabras de Chamoso "*Cuando fui a visitar a los Sres. de Blanco Cicerón para tratar de la devolución de sus importantísimas piezas y tantear sobre sus proyectos respecto de ellas me respondieron diciéndome "las tenía Ud. tan bien colocadas ... ¿para qué quiere devolverlas? Mientras Ud. esté al frente de estas cosas en Santiago puede tenerlas donde quiera"*<sup>867</sup>. La confianza depositada en Chamoso se formalizó un par de años después, el

<sup>865</sup> Apéndice documental 14.

<sup>866</sup> A. G. A., Fondo cultura, IDD 26, caja 156. Proyecto de nuevas cubiertas para el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela, La Coruña, abril de 1958. "*El estado de los locales del Museo y su instalación sólo puede calificarse de lamentables e inadmisibles dada la riqueza de sus colecciones y la afluencia de visitantes de todo el Orbe. Los tapices, doblados por falta de altura en techos y destruyéndose por las filtraciones de agua de cubiertas amenazan con desaparecer en pocos lustros, encontrándose ya hoy muy perjudicados y con necesidad de importantes restauraciones. Es obra previa e imprescindible dotar a toda la zona a que nos referimos, de unas cubiertas impermeables e incombustibles sin lo cual es inútil pensar en instalación decorosa*". (Ver Figura 23).

<sup>867</sup> A. X. X., Fondo Chamoso, caja 72499. Carta de Chamoso Lamas a don Juan Ainaud de Lasarte con fecha 5 de diciembre de 1961.

5 de febrero de 1963, con la firma de un documento de depósito de 26 piezas de la colección Blanco-Cicerón en el Museo Lapidario de la Catedral, a condición de que figurara en su exposición la procedencia de las mismas.

En su compromiso de volver a montar el Museo tras la exposición de 1961, Chamoso decidió que, dentro del llamado Museo Lapidario, el montaje de la sala dedicada al Maestro Mateo quedaría igual, aunque completándola con algunas piezas más. El resto de las salas, sin embargo, necesitarían una reestructuración para poder abrirlas al público. Mientras tanto, en septiembre de 1963 se finalizaron las obras de acondicionamiento del Museo de Tapices y se procedió a su apertura tras la recepción e instalación de los tapices que habían sido enviados a la Real Fábrica de Madrid para su restauración<sup>868</sup>.

Concluida la primera parte de los trabajos, era hora de iniciar la última fase de acondicionamiento de los locales del Museo, y para ello se redactó, a finales de 1963, un Plan de reorganización de las instalaciones museísticas, que también incluía apartados concretos para el Archivo y la Biblioteca catedralicias (Apéndice documental 15). Dentro del plan, se especificaba la necesidad de restaurar las escaleras de acceso a la planta inferior del claustro, donde se había proyectado instalar el Museo de Epigrafía Romana y también se proponía la ampliación del Museo Lapidario hacia el triforio de la catedral (idea que ya había tenido su primer intento en 1957). De nuevo fueron las ayudas económicas de la Dirección General de la Vivienda las que posibilitaron al año siguiente la instalación de vitrinas, armarios y luz en la Biblioteca, la Sala Capitular y el Archivo (hasta entonces los locales más visitados por los turistas). También hicieron posible el inicio de los trabajos de instalación de la sala de epigrafía en el sótano.

La misma situación se repitió al año siguiente en que otra subvención de 500.000 pesetas, por parte de la Dirección General de la Vivienda, permitió la puesta en marcha de las obras de instalación del Museo, además de la restauración de la bóveda y pinturas de la Biblioteca, la apertura de puertas para una mejor circulación y la rehabilitación de la escalera pétreo de Gil de Hontañón en el claustro. El objetivo final era la finalización de las obras de cara a la celebración del Año Santo de 1965, en el que el Museo se presentaría como uno de los mejores de Europa.

Por fin, después de más de una década de obras y restauraciones, el Museo finalizaba su proceso de remodelación y abría sus puertas con una nueva organización. En ese año compostelano se inauguraba también el polémico Museo de Peregrinaciones, con una muestra temporal sobre arte jacobeo en la Casa Gótica. Las dificultades para su formación y el mantenimiento de su servicio al público obligaron a su cierre posterior, a pesar de los deseos de Chamoso por llevar adelante el proyecto. Hasta tal punto deseaba

---

<sup>868</sup> A. X. X., Fondo Chamoso, caja 72522, Acta de recepción de los Tapices enviados a Madrid para su restauración, fecha 25 marzo de 1963.

su apertura que, ante la falta de espacio en el Museo Catedralicio de Santiago de parte de la colección de escultura compostelana, propuso el traslado de algunas de sus piezas al Museo de Peregrinaciones<sup>869</sup>. Repartía así la colección catedralicia entre los dos museos, ante la incapacidad de exponerlo todo en las instalaciones de la catedral, además de añadir un motivo de peso a la apertura de su ansiado Museo de Peregrinaciones.

La labor de Chamoso a favor del Museo catedralicio continuó una vez acabadas las obras de ampliación (y a pesar de la limitación de los locales) con el incremento de la colección, hecho que se reflejó, por ejemplo, en el intento de trasladar el tesoro de la parroquia de San Jorge de A Coruña al Museo compostelano, ante la situación de desconocimiento y desuso de sus piezas y la imposibilidad de mostrarlas a través de un museo parroquial en dicha iglesia<sup>870</sup>.

Sea como fuere, el Museo de la Catedral de Santiago se situó entre los más importantes del panorama eclesiástico en Galicia en esos años. Ciertamente es que, el resto de catedrales gallegas se embarcaban en los montajes de sus museos, pero con graves problemas de medios económicos y humanos que en Santiago se hicieron menos evidentes por la presencia de Chamoso y su interés personal en el Museo Catedralicio.

La desaparición de las Comisarías de Zona en 1969, llevaron a Chamoso a ocupar el puesto de Asesor Nacional de Museos y del Patrimonio Artístico. Ello suponía que no participaría tan directamente como antes en los asuntos del Museo de la Catedral aunque su vinculación con el mismo nunca se perdió. De hecho, el Cabildo continuó consultando directamente con él todas aquellas cuestiones relativas al museo.

El panorama de los años 80 vino marcado por el traspaso de competencias, en el marco del Estado de las Autonomías, a las diferentes Comunidades Autónomas y el establecimiento de nuevas relaciones entre la Iglesia y la Xunta de Galicia en materia patrimonial. Así, tras el Acuerdo-Marco de 17 de abril de 1985 entre la Xunta y los Obispos de las diócesis de Galicia, la Comisión Mixta Igrexa-Xunta, a través de la Subcomisión de Patrimonio Mueble y Documental, concedió ayudas específicas para obras en museos eclesiásticos. A través de este nuevo tipo de subvenciones, se hizo

---

<sup>869</sup> A. X. X., Fondo Chamoso, caja 72509, Copia de la carta de Chamoso Lamas a don Fernando A. González, Jefe de la Sección de Museos, fecha 18 de febrero de 1969 *"Es muy importante el lote de piezas de escultura en piedra compostelana que aun tengo sin recoger y trasladar en unas dependencias de la Catedral, piezas que son fruto de nuestros trabajos de excavaciones y restauraciones en ella (...). Éste está [se refiere al Museo de la Catedral] ya con sus Museos atiborrados, ya no tengo espacio para montar en ellos más piezas, por lo que el Museo de las Peregrinaciones puede ostentar aquellas más representativas del arte compostelano..."*

<sup>870</sup> A. X. X., Fondo Chamoso, caja 72513, Copia de un oficio de Chamoso al Vicario Capitular de la Archidiócesis de Santiago de Compostela explicándole la idea del traslado del tesoro de San Jorge de A Coruña al museo catedralicio de Santiago, 22 de enero de 1969.

posible, por ejemplo, la rehabilitación de la escalera que desde el museo bajaba al claustro<sup>871</sup>.

Al igual que había ocurrido con la exposición de 1961, en 1988 tuvo lugar la celebración del octavo centenario de la colocación de los dinteles del Pórtico de la Gloria, motivo por el cual se organizó una nueva macro-exposición<sup>872</sup> con sede en los locales del Museo Catedralicio. En este caso, las estancias escogidas para la exposición se ampliaron con respecto a la muestra de 1961, lo que trajo consigo la reorganización de las salas, al tener que ser “liberadas” de su contenido habitual para dejar paso a la muestra. El desmantelamiento del Museo para la ubicación de la exposición supuso el compromiso del remontaje tras el cierre de la muestra, aprovechando esta circunstancia para la redacción de un nuevo proyecto museológico<sup>873</sup>. Entre 1988 y 1989 se redactan varios proyectos relativos al Museo Catedralicio que supondrían la actualización del discurso expositivo en la planta baja de las dependencias del claustro<sup>874</sup> una vez habilitados los nuevos espacios de la Buchería.

Entre los informes redactados destaca el de don Javier García Gómez y don Manuel Silva Hermo en el que proponen una nueva organización y discurso museológico para el Museo Arqueológico de la catedral. En él, de forma sumaria, desarrollaron un recorrido que, con algunas modificaciones, es el que se ha mantenido hasta la actualidad y que, partiendo del arte anterior al Maestro Mateo, continuaba con el tema del Pórtico de la Gloria y el prerrománico en Galicia para acabar con las obras del coro pétreo y el claustro románico<sup>875</sup>.

Los años noventa han supuesto un nuevo cambio para el Museo al embarcarse en una empresa hartamente ambiciosa (Ver Figura 24). En el año 1998 se asistió a la remodelación del discurso expositivo de la Cripta catedralicia, en la que se abrieron al público dos nuevas salas con muestras arqueológicas obtenidas de las últimas excavaciones y piezas de orfebrería medieval. También durante ese mismo año se iniciaron los trabajos de

---

<sup>871</sup> A. X. X., Fondo Museo Catedral de Santiago, caja 30177, Expediente de inversiones para ampliación del archivo de la catedral y de ciertas reformas en la escalera de acceso al Museo de Tapices de la Catedral (1989). Memoria explicativa de las obras “*Rehabilitaríanse tamén unha antiga escaleira que desde o Museo baixaba ó claustro e que agora permitirá, dunha parte, racionalizar o circuito de visitas ó propio museo (ó poderse contar desta forma cunha saída independente da entrada) é, doutra, servirá igualmente de acceso desde o claustro á Sala de Investigadores...*” (21 xuño de 1989).

<sup>872</sup> Catálogo de la exposición *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, Santiago de Compostela, 1988.

<sup>873</sup> A. X. X., Fondo Museo Catedral de Santiago, caja 30177, Expediente de inversiones para ampliación del archivo de la catedral y de ciertas reformas en la escalera de acceso al Museo de Tapices de la Catedral (1989). Acta de reunión da subcomisión do patrimonio mobiliario e documental do día 26 de abril de 1989 “*Punto 4º Información sobre o Patrimonio Moble e Museos Eclesiásticos. (...) Por outra banda iniciárase o remontaxe do Museo da Catedral de Santiago, de forma que esté aberto novamente no verán deste presente ano; para 1990 estudarase un replantexamento do mesmo ex-novo*”.

<sup>874</sup> A. X. X., Fondo Catedral de Santiago, caja 72719, Proyecto de adaptación de las salas del Palacio Xelmírez y 1ª Fase del Museo Catedralicio, Santiago de Compostela, mayo de 1988. Caja 72713, Proyecto reformado del de Acondicionamiento das saas do Pazo de Xelmírez e antiga Buchería da Catedral, en Santiago de Compostela, julio de 1988.


<sup>875</sup> A. X. X., Fondo Catedral de Santiago, caja 20719, Informe para la reapertura de las Salas del Museo Arqueológico y primer tramo de la Buchería, 29 de agosto de 1989.

---

reconstrucción de una de las obras más importantes del final del Románico: el Coro catedralicio construido por el Maestro Mateo a finales del siglo XII. Dicho proyecto, posible gracias al apoyo de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, fue presentado durante 1999, con motivo del último año santo del milenio, y se dispuso en las dependencias de la Buchería, en la planta baja Occidental del claustro donde se puede visitar dentro del recorrido habitual del Museo.

Desde su formación inicial en los años 30 del siglo XX, el Museo de la Catedral ha tenido una de las historias más largas de la museología eclesiástica en Galicia, junto con el Museo Diocesano de Lugo. En todos estos años, las progresivas ampliaciones de las salas y el aumento de los fondos han sido una constante que ha convertido el Museo de la Catedral en uno de los más importantes centros expositivos de Santiago. Actualmente conforman su estructura las cuatro plantas de la fachada occidental del Claustro hacia el Obradoiro (Museo de Tapices, Sala Capitular, Biblioteca, Museo Arqueológico), la Cripta, el Tesoro Catedralicio en la Capilla de San Fernando y el propio Claustro, todo ello bajo la dirección de don Alejandro Barral.

## 6.3.2.- MUSEO CATEDRALICIO DE OURENSE

Nombre:	Museo Catedralicio de Ourense	
Dirección:	Clastra Nova de la Catedral de Ourense	
Director/a:	D. Miguel Ángel González García	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos, diplomática,	
Año de creación:	1944	
Documentación básica:	Inventario	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Ourense	

*No, no son piedras hermosamente muertas que invitan a los sabios a inventar con ellas tratados de simbólicas arquitecturas, ni quieren ser solo pasado y futuro de más ruina con turistas ávidos de un instantánea para un álbum de decadencias*  
Miguel Ángel González, Poemas del claustro, 1998.

Los inicios del Museo de la Catedral de Ourense parten de las conversaciones habidas en 1944 entre el Vicario General de la diócesis, don Diego Bugallo Pita, é arquitecto de la Primera Zona del Servicio de Defensa del P. A. N., don Luis Menéndez Pidal, y el Comisario de dicha zona don Manuel Chamoso Lamas<sup>876</sup>. Las conversaciones internas mantenidas por el Cabildo catedralicio resultaron positivas ante la posibilidad de contar con la subvención total de las obras de restauración necesarias, librada por la D. G. BB. AA.<sup>877</sup>.

El siguiente paso fue la elección de un espacio dentro de las limitadas dependencias catedralicia para su ubicación. La decisión final hizo del antiguo vestuario de canónigos, en la llamada *Clastra Nova*, el lugar apropiado para sede del Museo. La elección supuso el traslado del vestuario a otras dependencias y el inicio de las obras de rehabilitación de la Clastra para su acondicionamiento museístico<sup>878</sup>. Este marco escogido formaba parte del inacabado claustro gótico de finales del siglo XIII, iniciado por maestros del llamado “gótico orensano”, con una belleza arquitectónica que elevaba el espacio hasta considerarlo como un elemento más del Museo.

<sup>876</sup> CHAMOSO LAMAS, M. “El Museo de la Catedral de Ourense”, en B. C. P. M. H. A. O., tomo XVIII, fasc. IV, julio-diciembre de 1956, pp. 250-284.

<sup>877</sup> Apéndice documental 16.

<sup>878</sup> BARRIO MOYA, J. L. “El museo diocesano de Ourense. Sede privilegiada de piezas medievales”, en *In Antiquaria*, año 6, nº 55, octubre de 1988, pp. 39-44.



El primer proyecto, encargado por la D. G. BB. AA. al arquitecto don Luis Menéndez Pidal, data de noviembre de 1942<sup>879</sup> y en su memoria determinaba el traslado del guardarropa del cabildo para la instalación del Museo Catedralicio. Para ello, el claustro gótico se debía restaurar cuidadosamente, abriendo los arcos que entonces estaban tabicados, desencalando sus paramentos y bóvedas, restaurando también las pinturas góticas murales que se descubrieron bajo el encalado, pavimentando de nuevo con losas de piedra todas las estancias, y reforzando los huecos exteriores con rejas de seguridad y nuevos cerramientos.

Partiendo de esta primera idea inicial y contando con la aprobación del Cabildo catedralicio al año siguiente, se redactó un nuevo proyecto que tenía como objetivo principal el acondicionamiento de los nuevos espacios para la instalación del vestuario que permitiera, posteriormente, la ubicación del museo en el espacio liberado<sup>880</sup>. Los años siguientes se dedicaron a la ejecución de esta primera fase de los futuros espacios expositivos.

Tuvieron que pasar nueve años para que llegaran los trabajos de rehabilitación de las salas de la *Claustra Nova* (ver Figuras 25 y 26). Chamoso Lamas fue el protagonista indiscutible de la iniciativa y de la elaboración del proyecto museológico que comenzó a preparar a finales de 1951<sup>881</sup>. De nuevo el proyecto arquitectónico fue obra de los arquitectos L. Menéndez Pidal y F. Pons Sorolla, que lo presentaron en mayo de 1953<sup>882</sup>.

La muerte del Obispo orensano, uno de los apoyos más importante en el proyecto del nuevo Museo, en enero de 1952, trajo a primer plano el temor de don Manuel Chamoso de no ver realizado el Museo ante los recelos del Cabildo<sup>883</sup>. Este temor se vio disipado enseguida gracias al apoyo del Capítulo y la continuación de los trabajos, a falta de adecentar las salas y colocar las vitrinas.

Entre 1956 y 1957 se procedió a la realización de las últimas obras de acondicionamiento, así como el diseño e instalación de las piezas en los espacios y vitrinas diseñadas para ello,<sup>884</sup> y que concluyó con la apertura del museo. Chamoso Lamas fue el coordinador general de este proyecto, aunque no le faltaron otros apoyos

<sup>879</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD, 26, caja 270, Proyecto de restauración de la Catedral de Orense (noviembre de 1942).

<sup>880</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 270, Obras preliminares: traslado del vestuario y acceso a la Sala Capitular y Archivo. Instalación del museo de la catedral de Orense (junio de 1944).

<sup>881</sup> A. X. X., Fondo Chamoso Lamas, caja 72499. Informe enviado al Comisario General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional sobre la preparación del plan de obras de la catedral y la adaptación de los locales para instalar el museo, fecha 27 de septiembre de 1951.

<sup>882</sup> Apéndice documental 17.

<sup>883</sup> A. M. P., Correspondencia personal de Chamoso con Francisco Sánchez Cantón entre 1942 y 1968. En carta fechada en Carballino el día 21 de enero de 1952, Chamoso le hace partícipe de la noticia de la muerte del obispo y de sus temores respecto al museo.

<sup>884</sup> GUZMÁN NOVOA, J. *Guía eclesiástica destinada al clero de la diócesis de Orense*, Ourense, 1956, p. 55. "En la actualidad, terminadas las obras de adaptación del local, se está procediendo a la colocación de interesantísimas piezas de gran valor artístico, histórico y arqueológico, y muy pronto el Museo Diocesano abrirá sus puertas al público para que pueda visitarlo".

profesionales que le ayudaron, como don Francisco Sánchez Cantón o los arquitectos encargados de la rehabilitación de los espacios<sup>885</sup>.

Así pues, el Museo de la Catedral de Ourense nació entre el año 1954-7 gracias al esfuerzo del Comisario de la Primera Zona del Servicio de Defensa del P. A. N., D. Manuel Chamoso Lamas, el Obispo de la diócesis Monseñor Ángel Temiño (que facilitó la reunión de diversos objetos procedentes de la diócesis y otros, propiedad de la Mitra), y la colaboración de importantes personalidades de la cultura gallega y orensana como don Joaquín Lorenzo, don Florentino Cuevillas, don Jesús Ferro Couselo o el canónigo archivero don Emilio Duro Peña.

El hecho de haber escogido un espacio con un valor arquitectónico y artístico tan destacado, se convirtió en un gran reto para Chamoso Lamas a la hora de establecer el criterio expositivo. Prefirió una valoración individual de los objetos dentro de un espacio remarcado por la iluminación, a la creación de un discurso cronológico, temático o estético. Esto dio como resultado una distribución aleatoria de las piezas seleccionadas, puesto que también se apostó por no presentar toda la colección y evitar así la acumulación innecesaria de obras. Tal y como él mismo explica “...este criterio excluye toda posibilidad de una exhibición cronológica, y por consiguiente, de ulterior aprovechamiento pedagógico, siempre estimable en un Museo, pero teniendo en cuenta las distancias de época que separan al grupo de objetos de primera categoría que constituían el fondo básico del Museo, se hacía imposible todo intento de ordenación en tal sentido”<sup>886</sup>.

A partir de este momento comenzó la vida del Museo Catedralicio con la apertura de las salas a los visitantes. Sin embargo, el paso de los años y el deterioro progresivo de las instalaciones y de los sistemas de seguridad, así como la acumulación cada vez mayor de nuevas obras, puso sobre la mesa la necesidad de una renovación museística, en 1992. Hasta ese momento, el crecimiento de la colección de piezas del Museo no se había visto acompañado por un crecimiento en los espacios de exposición o la elaboración de un discurso más coherente. Durante estos años las limitaciones del propio Cabildo para llevar a cabo un nuevo proyecto de musealización se tuvo que contentar con

---

<sup>885</sup> A. M. P.; Correspondencia personal de Chamoso con Francisco Sánchez Cantón entre 1942 y 1968. Carta de 10 de noviembre de 1956 “Mucho agradezco esta actitud de Vd. valorando calurosamente mi intervención que realmente poco podría valer sin la magnífica restauración que Menéndez Pidal llevó a cabo en aquellos harto averiados locales (...) Como la formación del Museo fue idea mía que Pidal apoyó con entusiasmo en todo momento yo puse todo mi cariño y empeño en lograr un conjunto que no desentonase a tan bello local, pero a Pidal y a Pons, que mucho me ayudó, también en la instalación, se debe en su mayor parte el éxito que el Museo pueda tener”.

<sup>886</sup> CHAMOSO LAMAS, M. “El Museo de la catedral de Orense”, Op. Cit.

---

el diseño de nuevas vitrinas, la renovación de la instalación eléctrica y la incorporación de nuevas piezas a un espacio cada vez más pequeño<sup>887</sup>.

Ante el constante crecimiento de los fondos que se ha ido produciendo en los últimos años (ver Figura 27), y la necesidad de reformar un modelo de museo que ha quedado anticuado, en 1997 el arquitecto del Plan Director de la Catedral, don Alfredo Freixedo Alemparte, fue el encargado de proyectar la rehabilitación de los espacios que habían quedado inutilizados en las dependencias Sur de la catedral. En su propuesta de reforma<sup>888</sup> se propone el reaprovechamiento de las criptas inferiores de la *Claustra Nova* (actualmente usadas como almacenes y sala de calderas), los antiguos espacios de escuela y lavandería ubicados en el edificio del siglo XVIII de la cara Sur, así como el patio interno que genera con la cara externa de la catedral para un nuevo acceso a las salas que actualmente conforman el Museo (ver Figura 28).

Su proyecto se ajusta así a los objetivos marcados en el Plan Director de la Catedral en el que se destacaba la importancia de los espacios a recuperar y los beneficios de su tratamiento como nuevas áreas de exposición y visita. Dentro del Plan de Intervenciones a medio plazo del Plan Directo de la Catedral, se incluían el acondicionamiento de las criptas y las dependencias adyacentes para Museo, así como al reubicación de la lavandería y los vestuarios a otros espacios más convenientes. Esta actuación estaría incluida dentro del Plan de Usos<sup>889</sup> de la Catedral en el que también se valora el aspecto cultural de su patrimonio y la necesidad de presentarlo al público según unas exigencias mínimas que completen la visión litúrgica y cultural. Actualmente, el proyecto de ampliación y mejora del Museo Catedralicio de Ourense continúa siendo un deseo no cumplido.


---

<sup>887</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "El Museo", en *La Catedral de Orense*, Ed. Edilesa, León, 1993, p. 167. GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "Museo, Tesouro e Sala Capitular", en *A Catedral de Ourense*, Ed. Xuntanza, A Coruña, 1997, p. 402.

<sup>888</sup> Propuesta de reforma y ampliación del Museo Catedralicio de la Catedral de San Martiño de Ourense. Plan Director de la Catedral. Archivo del despacho del Arquitecto don Alfredo Freixedo Alemparte, Ourense.

<sup>889</sup> A. C. O. Plan Director de la Catedral de San Martín de Ourense, Memoria a cargo de don Alfredo Freixedo Alemparte.

## 6.3.3.- MUSEO CATEDRALICIO DE TUI

Nombre:	Museo Catedralicio de Tui	
Dirección:	Catedral de Tui, Pontevedra	
Director/a: Gestor/ayudante:	D. Antonio Hernández Matías (deán de la catedral)	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos, diplomática	
Año de creación:	18 diciembre 1976	
Documentación básica:	Inventario	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Tui-Vigo	

**EL NACIMIENTO DE UN NUEVO MUSEO**

Hablar del Museo catedralicio de Tui supone inevitablemente hacerlo del Diocesano de la misma ciudad puesto que, aunque con colecciones de características diferentes, su nacimiento y buena parte de su andadura han sido paralelos e inseparables. Las piezas que habían sido custodiadas en la catedral a lo largo de los siglos, formando parte de lo que se denomina tradicionalmente “Tesoro”, pasaron así a exponerse al público de forma permanente. El punto de arranque se puede establecer a partir del nombramiento de don Jesús Gómez Sobrino como encargado del Archivo catedralicio así como director del Museo Catedralicio y del Diocesano, el 14 de septiembre de 1973<sup>890</sup>. Puesta en marcha la actividad del Museo Catedralicio al año siguiente, la Capilla de Santa Catalina se convirtió en su primera sede. La inauguración oficial tuvo lugar el 18 de diciembre de 1976<sup>891</sup>, por el obispo que entonces tomaba posesión de la sede tudense, don José Cerviño Cerviño. Este primer montaje de la colección contó básicamente con piezas de la catedral hasta entonces desconocidas, y que con el tiempo se fue enriqueciendo con nuevas obras.

Su disposición estuvo a cargo del entonces Director Técnico del Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnográfica de Galicia, don Manuel Chamoso Lamas que diseñó las vitrinas y escogió las obras de mayor calidad artística para la muestra<sup>892</sup>. El complemento a la orfebrería y la imaginería que se expuso en esta capilla, fueron el

<sup>890</sup> Ver el capítulo dedicado al Museo Diocesano de Tui y a la figura de don Jesús Gómez Sobrino.

<sup>891</sup> “Inauguración del Museo de la Catedral de Tui”, en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. I, Tuy, 1977, pp.195-196. VALLE PÉREZ, J.C. y FERNÁNDEZ OTERO, J.C. *Os museos da Igrexa en Galicia*, Xunta de Galicia, 1993, s/p.

<sup>892</sup> “Inauguración del Museo de la catedral de Tui”, en *B. O. O. T-V*, año 188, nº 2, 1 Febrero de 1977, pp. 82-3.

Claustro Catedralicio y la Antigua Sala Capitular, donde se dispusieron los restos arqueológicos de la catedral y del, incipiente, Museo Diocesano (todavía en proceso de formación).

A pesar de estar ligado al Museo Diocesano tanto en personal director como en mantenimiento, el devenir de cada uno de estos dos museos fue diferente. Si en el Diocesano se observó una actividad vertiginosa durante los primeros años, en los diferentes aspectos que atañen a la función museística y conservadora del patrimonio, en el Museo Catedralicio de nuevo nos encontramos con la visión tradicional del museo-exhibición. Así, cualquier actividad desarrollada desde el Museo quedó reducida ante la importancia dada a la exposición de los objetos. Ninguna otra actividad tuvo lugar desde la institución, si exceptuamos las exposiciones y cursos organizados por la Asociación de Amigos de la Catedral, en colaboración con el Museo Diocesano (y desarrolladas en la Sala Arzobispo Lago del Museo Diocesano). La conclusión es clara, la actividad del Museo Catedralicio se redujo al mantenimiento de una colección inaugurada en 1976 para la que se dedicaron un mínimo de personal y medios.

Ello se debió, al igual que en el caso de la mayoría de museos catedralicios, a la imbricación que existe entre el Museo y la propia catedral. Así, el primero no se concibe como una entidad individual, sino como un elemento más que conforma la catedral y que hace que no esté presente como un servicio completo de gestión, ya que forma parte de la administración conjunta de la catedral que está en manos del Cabildo. El Museo Catedralicio se convierte, de este modo, en un servicio más de la catedral unido al resto de actos que le afectan, nunca actúa como unidad independiente y el resultado obtenido de la venta de entradas (uno de sus mayores ingresos) revierte sobre el conjunto de la catedral, no sólo del museo<sup>893</sup>.

## LOS LOCALES DEL MUSEO DE LA CATEDRAL DE TUI

El Museo de la Catedral de Tui se encuentra repartido por varias de las dependencias que forman su conjunto monumental<sup>894</sup>. Lo que en su día nació como Tesoro Catedralicio puede ser contemplado actualmente en la capilla de Santa Catalina, a los pies de la nave de la Epístola de la catedral, como parte de su colección permanente, mientras su sección arqueológica se ha instalado en las diferentes pandas del claustro.

<sup>893</sup> Un ejemplo de lo que puede significar la venta de entradas para la financiación del museo y la catedral es la cantidad de 1.250.000 pesetas que se recaudaron en 1991. *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral, agosto 1992, nº 23, s/p.

<sup>894</sup> La catedral de Tui fue declarada Monumento Histórico-Artístico por D. de 3 de junio de 1931. *Monumentos españoles. Catálogo de los declarados Históricos Artísticos 1844-1953*, tomo II, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984 (3º ed.), p. 354.

Estos son los dos grandes espacios que recogen la exposición museal de la catedral, además de la propia iglesia que se convierte en un museo viviente de arte e historia.

### **La Capilla de Santa Catalina:**

La Capilla de Santa Catalina es obra del obispo don Diego de Muros, prelado de finales del siglo XV que la mandó construir a los pies de la catedral hacia el lado Sur, donde también se situaba su Palacio Episcopal. Esta primera construcción gótica fue rehecha por su sucesor Fray Anselmo Gómez de la Torre<sup>895</sup> a principios del siglo XVIII en dos momentos. Primeramente se renovaron las bóvedas dándoles mayor altura, se abrió una nueva puerta y se decoró con nuevos retablos barrocos<sup>896</sup>. A un segundo momento parece corresponder la ampliación de la capilla hacia el lado oriental que pegaba con la Capilla de la Soledad, obra que llevó a cabo el arquitecto de Ribadavia don Agustín Cousiño, según contrato firmado el 17 de diciembre de 1726 por un valor de 12.500 reales de vellón<sup>897</sup>.

El conjunto, realizado en un corto período de tiempo tal vez por el mismo taller que había trabajado en el convento de Santo Domingo de Tui<sup>898</sup>, estaría formado por la capilla en la planta baja (a un nivel inferior al actual correspondiendo con el solado del claustro); la primera planta, situada a la altura de las bóvedas del claustro y que constaría de dos salas comunicadas entre sí; y el último nivel, formado igualmente por dos salas que se iluminarían a través de saeteras, hoy tapiadas.

Desde que se realizó el montaje e inauguración del Museo en 1976 y hasta finales de los años 90, esta sala dedicada a la exposición de orfebrería religiosa e imaginería no fue remodelada, lo que ha supuesto mostrar la colección bajo una apariencia anticuada y obsoleta (ver Figura 29). Una revisión del aspecto externo de la muestra tuvo lugar en la segunda mitad de los 90 con el desarrollo de una serie de actuaciones tendentes a la renovación museográfica de la muestra. Dentro de esas actuaciones se encontraba la retirada de algunas piezas, el cambio de las vitrinas y del sistema de iluminación para una mejor presentación, en 1996<sup>899</sup>, o la sustitución de las cartelas y etiquetas que identificaban las obras, en 1998<sup>900</sup>.

<sup>895</sup> Religioso de la Orden benedictina, llegó a la sede tudense en 1689 ocupándola hasta 1721. Se encargó de la realización del coro de la catedral y de las obras en la capilla de Santa Catalina, además de promover el culto a San Telmo.

<sup>896</sup> CAMESELLE BASTOS, D. e IGLESIAS ALMEIDA, E. *La catedral de Tui, historia y arte*, Ed. Edilesa, León, 1993, p. 10.

<sup>897</sup> IGLESIAS ALMEIDA, E. "Obras en la capilla de Santa Catalina", en *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral, mayo de 1995, nº 56, s/p.

<sup>898</sup> IGLESIAS ALMEIDA, E. "El palacio de D. Diego de Muros en la catedral de Tui", en *Actes du colloque international de glyprographie de Cambrai*, 1985 (citado por CENDÓN FERNÁNDEZ, M. *La catedral de Tui en época medieval*, Colección Historia y arte de la Fundación Cultural Rutas del Románico, Pontevedra, 1995, p.85.)

<sup>899</sup> *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral, abril de 1996, nº 67, s/p.

<sup>900</sup> *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral, septiembre de 1998, nº 96, s/p.

### El Claustro:

El claustro de la Catedral de Tui es uno de los escasos ejemplos gallegos de conservación total del edificio. De evidentes recuerdos cistercienses en el estilo de su construcción, los estudios que sobre él se han realizado a lo largo de los últimos años son abundantes y no siempre concurrentes. Su construcción parece haberse iniciado a mediados del siglo XIII, como continuación de las labores de la catedral. La noticia más antigua conservada del Claustro es una referencia de 1264 en el testamento del arcediano de Tui Fernán Yáñez que deja 100 maravedíes para la obra del claustro. A principios del siglo XV la contribución del obispo don Juan Fernández de Sotomayor II a su construcción no debió ser despreciable<sup>901</sup>, habiendo historiadores que incluso afirman que fue totalmente reedificado por este prelado<sup>902</sup>, a pesar de lo cual la conclusión de esta parte del conjunto catedralicio no tuvo lugar hasta el siglo XVI, como lo corroboran los datos documentales que sitúan diferentes obras en el claustro en los años 60 del siglo XV.

A lo largo de las cuatro pandas de su estructura se fueron almacenando, a lo largo de los años, los restos arqueológicos obtenidos de las diferentes obras de restauración y excavaciones planeadas en las dependencias de la catedral y claustro. Esta acumulación lo convirtió en una improvisada sala de exposiciones con fondos lapidarios que acogían, no sólo piezas de la catedral, sino también el fondo arqueológico del Museo Diocesano que lo depositó allí temporalmente mientras llevó a cabo el acondicionamiento de sus propios locales en los años 70. El rico conjunto de obras acumuladas incluyó piezas representativas de todos los estilos que fueron apareciendo en los diferentes locales catedralicios y que, a pesar de haber sido inventariados, fueron escasos o nulos los datos relativos a los mismos. En muchos casos, en el momento de su descubrimiento no se recogieron las informaciones básicas que permitieran saber en qué lugar aparecían, cuándo exactamente, en qué obra, junto a qué piezas... por lo que los estudios no fueron abundantes. Por su parte, en las memorias de restauración realizadas con motivo de obras en la catedral se limitaron a recoger básicamente el plan de trabajo y el proyecto a desarrollar pero nunca incluyeron datos a *posteriori* con el resultado de lo obtenido o los posibles cambios que se pudieran haber realizado durante la marcha de los trabajos.

Del conjunto del claustro, uno de los elementos arquitectónicos de mayor interés es la **Antigua Sala Capitular románica** levantada en el lateral Este del mismo. Este espacio, recuperado no hace muchos años, es utilizado actualmente como contenedor de parte de la colección lapidaria del Museo. Se trata de una sala rectangular situada a 1'50

<sup>901</sup> IGLESIAS ALMEIDA, E. "La obra del obispo D. Juan Fernández de Sotomayor II en la catedral de Tui", en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. 3, Tui, 1980, pp. 183-202. La labor de este prelado en el claustro se centró en la galería Sur donde levantó el palacio episcopal y la torre de la esquina suroccidental conocida como Torre de Sotomayor, y algunos tramos de los laterales Oeste y Este.

<sup>902</sup> CENDÓN FERNÁNDEZ, M. Op. Cit., p.93. (son autores como Adolfo Fernández Casanova)

m. de desnivel con respecto al suelo del claustro a la que se accede a través de unas escaleras de descenso de doble tiro (construidas en 1969 con motivo del descubrimiento de la sala) que conducen a una puerta de arco de medio punto doblado. A cada lado de la entrada se sitúa una sucesión de arcadas de igual perfil (cuatro arcos a cada lado, aunque en el lado izquierdo sólo se conservan dos<sup>903</sup>). Esta sala es anterior al resto del claustro y parece ser que coincidiría en el tiempo con la construcción del transepto según el estudio de los signos lapidarios que aparecen en el muro Sur de la misma<sup>904</sup>.

El descubrimiento de esta sala tuvo lugar en 1969, a pesar de que ya se habían hecho algunos trabajos, tras un largo período de obras realizadas en diferentes partes de la catedral<sup>905</sup> (consolidación de la nave de la epístola, instalación del coro en la capilla mayor, enlosado de la nave mayor, nueva organización del presbiterio, montaje bajo los órganos de dos líneas de coro...) y, ya entonces, se proyectó como lugar idóneo para formar parte de un museo (todavía inexistente) *“es lógico y obligado que esta Dirección General acometa la conservación de esta gran pieza, por su carácter de obra especializada y por constituir una futura sala de Museo de gran belleza para la presentación de las propias piezas pétreas procedentes de la Catedral”*<sup>906</sup>. Para poder llevarlo a cabo se proyectó una importante labor de consolidación de muros y de diseño de apoyos entre los arcos, que pudieran soportar los empujes que el estado de las arquerías no permitía por sí mismas debido al estado de mutilación en que se encontraban. Además se proyectó la limpieza y consolidación de paramentos, la creación de un acceso, el enlosado de la sala y reposición de vidrio y emplomado del rosetón que se conservaba. La obra, en general, fue planteada con un cuidado especial ante el estado de las arcadas que hacían peligrar el conjunto, se tomaron medidas de prevención y seguridad fortaleciendo con cementos los morteros y las juntas para conseguir la menor movilidad de los muros.

---

<sup>903</sup> La zona Norte de la Sala fue modificada durante las obras de construcción de la Capilla del obispo Torquemada en 1564, desapareciendo parte de la estructura arquitectónica y su decoración. La mayor parte de las piezas que hoy se sitúan en esta sala fueron obtenidas de las obras que se realizaron en los años 50 entre la Sala Capitular y la Capilla del obispo Torquemada, según nos ha contado don Ernesto Iglesias Almeida. A pesar de esta información, no hemos encontrado ningún proyecto de restauración ni obras en esos años en esa zona del claustro.

<sup>904</sup> IGLESIAS ALMEIDA, E. “Los signos lapidarios de la catedral de Tuy en los siglos XII y XIII”, en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. 2, 1977, Tui, p.144.

<sup>905</sup> REQUEJO ALONSO, A. B. “La catedral de Tuy: Intervenciones de los siglos XVIII al XX”, en *XVIII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, 2000, pp.191-196.

<sup>906</sup> A. G. A. Fondo Cultura, IDD 26, caja 143. Proyecto de descubrimiento de la Sala Capitular románica de la catedral de Tuy (presentado por Francisco Pons Sorolla en junio de 1969 y aprobado el 26 de noviembre de ese año).



## 6.4.- MUSEOS DIOCESANOS



### 6.4.1.- MUSEO DIOCESANO DE LUGO

Nombre:	Museo Diocesano de Lugo	
Dirección:	Triforio de la Catedral de Lugo	
Director/a:	Don Jesús Guerra Mosquera	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos, diplomática, cerámica y numismática	
Año de creación:	1918	
Documentación básica:	Libro de registro y varios inventarios	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Lugo	

*“Defenden a cidade as antigas murallas, que vén ser unha das sete marabillas de Galicia. Porque, ao dicir de Ramón Sanfiz, Galicia ten, como o mundo antigo, as súas sete marabillas. Explica tamén que Galicia enxendrou a Lugo xunto ao muro de pedra que o envolve”.*

Francisco Fernández del Riego

Resulta curioso que siendo la diócesis compostelana la más importante en el territorio gallego, y a pesar de haber concebido en los años 80 del siglo XIX su propio museo diocesano, fuera el obispado lucense el primero en abrir las puertas del que sería el primer Museo Diocesano de Galicia en 1918. Su creación no resulta espontánea, sino que responde a una serie de circunstancias que arrancan de las décadas anteriores y deben ser analizadas dentro de un contexto más amplio. Algunas de estas razones las encontramos en hechos como la aparición de la Cátedra de Arqueología Sagrada como asignatura dentro de los programas del Seminario Conciliar de Lugo, la importancia que adquirió la defensa de la muralla romana, las excavaciones y obras de la ciudad, y la presencia de personajes interesados en la recuperación de los restos históricos y artísticos desde diferentes posiciones eclesíásticas.

*“Por eso la Iglesia católica, madre verdadera de la civilización y del progreso, protectora de las Bellas Artes, guardadora celosa de cuanto nos legaron las generaciones pretéritas, ha puesto empeño especial en reunir en magníficos y espléndidos museos todos aquellos objetos que la incuria de los tiempos hubiese condenado a la destrucción;*

-----  
*y que de algún modo pueden dar idea de la cultura de los siglos pasados y de su evolución a través de la Historia*<sup>907</sup>.

Las palabras pronunciadas por el organizador del Museo Diocesano de Lugo, durante la apertura del curso 1927-8 en el Seminario de Lugo, nos hablan del interés que la Iglesia había adquirido desde el final del siglo XIX en lo relativo a la conservación de su patrimonio histórico-artístico dentro de los museos. Pero esto no debe hacernos perder de vista que, desde la formación de los primeros museos diocesanos, estas instituciones tuvieron como prioridad casi absoluta la recolección de obras y su acumulación. El concepto de museo y de sus funciones actuales fueron cuestiones que se definieron en épocas más recientes.

El gusto romántico por la historia y los restos del pasado, do una importancia destacada al campo de la Arquitectura y la Arqueología (de la "ruina"). Esto se dejó ver, por ejemplo, en la gran cantidad de restos arquitectónicos que poblaron las colecciones, no sólo eclesiásticas. Capiteles, canecillos, relieves, basas, etc., salidas de obras y excavaciones fueron el punto de arranque de muchos museos, que se fueron completando con trabajos de pintura, escultura, diplomática, numismática, etc. Es el caso del Museo Diocesano de Lugo que arrancó, precisamente, con motivo de la aparición de destacadas piezas durante los trabajos de remodelación de la Plaza de Santa María y las del *Campo da Feira*. El deseo de conservar y mostrar los ejemplos del arte del pasado hizo posible la cesión, por parte del Ayuntamiento, del material recogido para la creación del museo que, más tarde, se completó con obras de los campos históricos y artísticos más diversos.

## LOS ANTECEDENTES

En lo que se refiere a la conservación del arte y la historia por parte de la Iglesia en las décadas finales del siglo XIX, los movimientos direccionales procedían de Roma, donde el papa León XIII ya había expuesto su posición y política sobre la consideración que la Iglesia hacía del tema. Estas intenciones fueron seguidas tempranamente por las diócesis catalanas, que comenzaron la formación de los primeros museos diocesanos en nuestro país. En Galicia no dejaron de observarse alguna actuación interesante, como el proyectado Museo Diocesano de Santiago de Compostela, aunque sin éxito en su materialización.

Dentro del campo concreto de la formación, en los primeros planes de estudios de los seminarios, las asignaturas se habían centrado hasta el momento exclusivamente en

---

<sup>907</sup> LORENZO LÓPEZ, A. "El Museo Arqueológico Diocesano. Discurso leído en la apertura del Curso académico de 1927 a 1928 en el Seminario Conciliar por el Catedrático de dicho Centro", en *B. O. O. L.*, año LV, nº 19, 20 octubre de 1927, pp. 301-302.

temas religiosos. Es a partir de mediados del siglo XIX cuando empiezan a aparecer paulatinamente materias de cultura general, que irían aumentando a partir de los años 60. Una importante novedad de los 80 dentro los seminarios fue la creación de la Cátedra de Arqueología Sagrada que debía servir para la instrucción de los futuros sacerdotes en cuestiones de historia y arte que les permitieran valorar los objetos de las parroquias que más tarde dirigirían.

En un principio, estos nuevos estudios tuvieron un carácter secundario en comparación con otras asignaturas de la carrera de Sagrada Teología, pero no dejó de tener importancia la valoración que entonces se dio a la formación en asuntos de arte a los futuros sacerdotes. El siguiente paso hacia el reforzamiento de estos estudios fue la formación de pequeñas colecciones artísticas que, además de garantizar la salvaguarda del arte religioso, servirían como complemento práctico de las lecciones.

En lo que a Galicia se refiere, las diócesis que inicialmente se hicieron eco de este nuevo interés fueron las de Santiago y Mondoñedo. En la primera, don Antonio López Ferreiro se hizo cargo de su enseñanza en 1887<sup>908</sup> y en Mondoñedo hizo su entrada en el seminario de Santa Catalina en 1890. La diócesis de Lugo se estrenó en este campo con la celebración del Sínodo Diocesano de agosto de 1891. En la publicación de sus resultados, podemos descubrir por primera vez la *Archeologia Christiana* como parte del nuevo plan de estudios<sup>909</sup>. El seminario lucense inició así un camino que había sido puesto en marcha en otros muchos seminarios y de cuyo desarrollo hemos hablado en el capítulo correspondiente.

Los impulsos hacia la formación del museo vinieron también de a la existencia de un tímido, aunque no por ello menos importante, movimiento en defensa del patrimonio de la ciudad por parte de instituciones de carácter civil. Éstas contribuyeron a formar un ambiente cultural y de respeto hacia las obras del pasado, a pesar de haber caído muchas veces en la inoperancia. Nos referimos por un lado, a la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo (nacida el 29 septiembre 1844) y por otro, a la Sociedad Económica de Amigos del País de Lugo, que aunque no con la misma fuerza de su homónima en Santiago, intervino en algunas cuestiones sobre conservación y valoración del patrimonio artístico<sup>910</sup>.

Sobre el papel real de las Comisiones Provinciales de Monumentos se ha comenzado a escribir en los últimos años. Las conclusiones a las que se han llegado se

<sup>908</sup> El inicio de estos estudios en Santiago de Compostela se vieron reforzados pocos años después por el Arzobispo José Martín de Herrera al declarar obligatoria la materia de Arqueología Sagrada para los alumnos de 5º y 6º de Teología siguiendo los acuerdos tomados en el Concilio Provincial Compostelano reunido en 1887 sobre el encarecimiento de la enseñanza de dicha asignatura. OVIEDO ARCE, E. *Discurso inaugural del curso académico de 1891 a 1892...*, Op. Cit., p. 58.

<sup>909</sup> *Synodus Diocesana Lucensis*, Lugo, 1891, pp. 136-7.

<sup>910</sup> ABEL VILELA, A. de. "La sociedad lucense y la arqueología", Op. Cit., pp. 16-17.

resumen, en general, en su ineficacia en la mayoría de los casos, debido a la falta de un apoyo económico que permitiera llevar adelante las múltiples obligaciones a las que estaban dedicadas. Este fue también el caso de la Comisión lucense que, un año después de su formación apenas había hecho nada por mejorar la situación del campo patrimonial de la provincia<sup>911</sup>. Su participación se hizo más activa a partir de los años 70 del siglo XIX cuando trataron de evitar la salida hacia Madrid de las piezas incautadas en 1869 en la Catedral de Mondoñedo mediante la creación de un Museo Arqueológico Provincial, amparándose en el Art. 17 del Reglamento de 1865. La idea del museo provincial se extendió también a la recogida de piezas en otros ámbitos que, por supuesto, incluían el patrimonio eclesiástico<sup>912</sup>. En noviembre de 1876, la Comisión Provincial envió una carta al obispo de Lugo presentando su proyecto “... *de coleccionar y conservar en beneficio de los estudios arqueológicos y de las glorias del país todos cuantos efectos de mérito se le presenten y pueda adquirir.*”, e invitándole a que “... *siempre que tenga conocimiento de haberse descubierto en ese distrito algun objeto ó efecto de los que se espresan en la adjunta nota, invite á las personas que los encuentren ó los tengas en su poder á cederlo al museo provincial.*...”<sup>913</sup>.

En el campo de la defensa del patrimonio histórico, el tema estrella durante la segunda mitad del siglo XIX no sólo había sido el destino de los conventos desamortizados y su contenido, sino, y sobre todo, el destino de la muralla romana y los restos arqueológicos de la misma época que se encontraban por toda la ciudad. Las discusiones sobre el futuro del recinto amurallado, que impedía el crecimiento de la ciudad, fueron polémicas y a punto estuvieron de zanjarse con su derribo, hecho que no tuvo lugar gracias a los informes de la Junta Consultiva de Urbanización y Obras, y a la Academia de San Fernando tras el informe de la Comisión Provincial. El papel de los restos arqueológicos y de los diferentes monumentos que poblaban la ciudad de Lugo fue adquiriendo un lugar destacado favoreciendo que muchas obras se conservaran, aunque no pudo evitar que otras muchas desaparecieran en favor del nuevo urbanismo.

Dentro del espíritu y la política implantada por León XIII desde el Vaticano, también tuvo un lugar destacado la revalorización del sacramento eucarístico y la presencia de Cristo en la Eucaristía, que él mismo se propuso revitalizar a través de los Congresos Eucarísticos. Tal y como se ha explicado en capítulos anteriores, el celebrado en Lugo en 1896 fue, junto con el de Valencia de 1893, de los más destacados en el tratamiento del tema de los estudios histórico-artísticos en los seminarios y la formación de museos

<sup>911</sup> *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino...*, Op. Cit., pp. 65 y 103.

<sup>912</sup> Ver el capítulo de este trabajo dedicado a las Comisiones Provinciales de Monumentos.

<sup>913</sup> *B. O. E. O. L.*, año IV, nº 34, lunes 18 diciembre de 1876, p. 524.

arqueológicos eucarísticos. Asimismo, la organización de una Exposición Eucarística en Lugo, dentro de los actos del Congreso, contribuyó a la atención del arte y los museos.

Todos estos elementos configuraron un panorama definitorio de la actividad desarrollada en Lugo sobre el campo artístico de la conservación y la difusión de la historia pretérita. No debemos pensar que esta serie de elementos conferían una relevancia destacada al tema, todavía demasiado novedoso y dominado por instituciones y pequeños grupos intelectuales, aunque es cierto que sirvió como incipiente demostración del interés por la conservación y exhibición de los restos históricos y artísticos de la ciudad, tanto por parte de la Iglesia como por parte del gobierno civil.

### 1918, EL MUSEO ARQUEOLÓGICO DIOCESANO DE LUGO

En diciembre de 1917 se iniciaron las obras municipales en el extremo del brazo Norte del crucero de la catedral, en su unión con el Palacio Episcopal, con el fin de eliminar el paso cubierto que los unía. También se encontraba en proceso de reforma el *Campo da Feira*, en cuyas obras de rebaje fueron apareciendo varios enterramientos. No debemos olvidar tampoco la muralla romana de la ciudad que se convirtió en “donadora” de numerosas inscripciones que se encontraban formando parte de sus muros. Estas fueron, en general, las grandes fuentes que surtieron de obras al museo en los primeros momentos<sup>914</sup>. Pasaron al museo esculturas en piedra, relieves, sarcófagos, monedas, lápidas con inscripciones, etc., de la mano de don Alfredo Lorenzo, profesor de Ciencia Exactas en el Seminario, donde se había encargado de formar también los Gabinetes de Historia Natural y Física y Química. Fue él el encargado de recoger todas las obras que salían de las excavaciones para formar la primera colección. Su pasión por este nuevo proyecto le llevó a recolectar cada vez más piezas, ayudado por alguno de sus alumnos y por don Luis López Martí<sup>915</sup>, además de recibir el apoyo del director del periódico *A Monteira*, don Amador Montenegro<sup>916</sup>. Una de las cosas que más sorprende es que apenas dejase publicaciones sobre su trabajo en este campo, reduciéndose a una semblanza de su paso por Roma<sup>917</sup> y al mencionado discurso inaugural del curso

<sup>914</sup> LORENZO LÓPEZ, A. “*El Museo Arqueológico Diocesano...*”, Op. Cit., pp. 304-306. LÓPEZ VALCÁRCEL, A. *Episcopologio lucense*, separata de la revista El Liceo Franciscano, año XLIII, 2ª época, 1991, p. 621.

<sup>915</sup> Don Luis López Martí se había dedicado desde joven al estudio de la historia y la arqueología lucense. Fue presidente de la Comisión Provincial de Monumentos y director de las excavaciones en Santa Eulalia de Bóveda, además de correspondiente de las Reales Academias de Historia y Bellas Artes. En 1932 se convirtió en el primer director del recién creado Museo Provincial. “D. Luis López Martí”, en *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Lugo*, tomo III, nº 23 y 24, 3º y 4º trimestre, 1947, pp. 3-4.

<sup>916</sup> SÁNCHEZ MILAO, Mª C. “El museo y su significado en la comunidad. Los museos diocesano y catedralicio de Lugo”, en *Lucensia*, nº 12, vol. VI, Lugo, 1996, p. 129, nota 8. GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Begoña. “Don Alfredo Lorenzo (“Cornide”). Un lucense creativo y entusiasta”, en *Lucensia*, nº 24, vol. XII, Lugo, 2002, pp. 119-124.

<sup>917</sup> LORENZO LÓPEZ, A. *Mi viaje a Roma: impresiones 1925*, Artes Gráficas G. Castro, Lugo, 1925. Esta obra es un resumen de las experiencias de don Alfredo en la ciudad de Roma y un bello testimonio del estado de la

académico 1927-8. Nuestra incertidumbre es mayor si repasamos algunos de los cargos que ocupó: Miembro de la Comisión Provincial de Monumentos<sup>918</sup>, Director del Museo Diocesano, Miembro de la Junta del Museo Provincial, Miembro de la Junta Diocesana de Arte Sacro y Miembro de la Real Academia de Bellas Artes<sup>919</sup>. Concluyendo, y paradójicamente, a pesar de la pasión demostrada hacia el nuevo proyecto, de su trabajo continuo en la recogida de piezas, de su dedicación y conocimiento, don Alfredo Lorenzo López ni siquiera aparece como profesor de la asignatura de Arqueología Sagrada.

Volviendo a las obras de esos años, otras intervenciones importantes fueron las que realizadas durante el mandato del obispo don Manuel Basulto Jiménez en la reforma de la cubierta del Palacio Episcopal, entre 1911 y 1912, y las que en 1920 habilitaron locales, en este mismo edificio, para la Curia eclesiástica<sup>920</sup>. Junto a estos acontecimientos, la prelatura de Basulto Jiménez contó con dos hechos destacados que muestran una interesante relación con la defensa del arte. Por una parte el encargo a los sacerdotes de su diócesis de un Inventario de Bienes Eclesiásticos, el 10 de septiembre de 1913<sup>921</sup>; y por otro el discurso de apertura del curso académico 1913-4 a cargo de don Francisco Paredes Fouz sobre *La Iglesia y las Bellas Artes*<sup>922</sup>.

Desde instancias más elevadas de la jerarquía eclesiástica dos documentos ocupan relevancia en estos años, son las cartas circulares remitidas desde la Nunciatura Apostólica en 1914 y en 1920 sobre la conservación de los tesoros artísticos de la Iglesia y la prohibición de enajenar bienes eclesiásticos de valor histórico o artístico, que, sin duda, vinieron a incidir sobre el deseo de conservación con el que había nacido el Museo de Lugo.

---

ciudad en el primer cuarto del siglo XX. Describe detalladamente cada uno de los sitios que visita y dedica los capítulos XXXI, XXXII y XXXIII a su estancia en los Museos Vaticanos. La emoción con que describe el recorrido por las diferentes estancias y sus comentarios sobre la defensa que la Iglesia había hecho de las Bellas Artes, nos ayudan a entender su pasión por el arte y la historia.

<sup>918</sup> A. R. A. BB. AA. S. F.; Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Lugo; legajo 51-1/5 (1835-1934). Don Alfredo Lorenzo y don Luis López Martín fueron propuestos como correspondientes de la Real Academia de Bellas Artes por la Comisión Provincial de Lugo el 21 de enero de 1919 "*bastaría para justificarlo, el hecho de ser dichos dos ilustradísimos convecinos los fundadores y mantenedores de un verdadero museo arqueológico, de carácter particular, recientemente establecido y en el cual han logrado acumular buen número de antigüedades...*" Oficio de la Comisión Provincial al Director de la Real Academia de Bellas Artes fecha 18 febrero de 1919.

<sup>919</sup> CARMONA ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> D. "Gabinetes de Historia Natural e de Física e Química do Seminario de Lugo", en *Lucensia*, vol. XI, nº 23, Lugo, 2001, p. 337.

<sup>920</sup> LÓPEZ VALCÁRCCEL, A. *Episcopologio lucense*, Op. Cit., p. 618.

<sup>921</sup> "Circular interesando a los señores curas un inventario de bienes eclesiásticos", en *B. O. O. L.*, año XLI, nº 22, 16 septiembre 1913, pp. 338-339 "...remitan antes del día 31 de octubre próximo una relación detallada de las casas y huertos rectorales, fincas rústicas, alhajas y objetos de reconocido valor por su antigüedad o mérito artístico (...) En las alhajas y objetos de arte se expresará si son casullas, capas, cálices, cruces, copones, etc., la materia, antigüedad y estilo, si son conocidos, el estado de conservación y demás circunstancias principales".

<sup>922</sup> Publicado en el *B. O. O. L.*, año XLI, nº 25, 17 octubre de 1913, pp. 385-403. D. Francisco Paredes Fouz, nacido en 1885, había sido profesor en el Seminario lucense de Latinidad en 1907 y 1909. Secretaria del Palacio Episcopal de Lugo, Libro de personal.

Una vez obtenido el permiso del Ayuntamiento para la cesión de las piezas y contando con un seminario en el que se impartían clases de Arqueología Sagrada, resultaba lógico que la instalación del Museo se realizase precisamente en el Seminario. Éste fue instalado en una de las salas del primer piso del edificio que se había construido, apenas 15 años antes, durante el obispado de don Gregorio María Aguirre. Preconizado el 27 de marzo de 1885 por León XIII, enseguida propuso al cabildo catedralicio la posibilidad de construir un nuevo seminario. Tras su aprobación, los planos fueron encargados al arquitecto don Nemesio Corberos y Cuevillas en 1888 y la financiación necesaria se hizo posible gracias a varias fuentes: la venta de la casa del Castillo y del seminario existente, la creación de una suscripción popular, la aportación mensual de los capitulares mientras durasen las obras, donativos particulares y subvenciones oficiales<sup>923</sup>.

En julio de 1893 el edificio estaba terminado y listo para iniciar el nuevo curso académico en octubre de ese año. Arquitectónicamente estaba compuesto por tres cuerpos paralelos unidos por dos alas menores que formaban dos patios cuadrados hacia el Norte y dos semi-patios abiertos hacia el Sur. El esquema recordaba una planta en forma de parrilla (símbolo de San Lorenzo, uno de los patronos del seminario)<sup>924</sup>.

Este nuevo edificio, no falto de polémica, se convirtió en la primera sede del Museo Diocesano donde, poco a poco, las obras se fueron acumulando de tal modo que más que una sala de exposición se convirtió en un gran almacén. En un principio, y durante los años de dirección de don Alfredo Lorenzo, el acceso era casi exclusivo para los alumnos del seminario. Apenas recibía visitas externas, si exceptuamos la de grandes historiadores e investigadores interesados por los fondos. Esta situación se agravó todavía más en los años posteriores en los que, los sucesivos directores del centro, prácticamente cerraron el museo dedicándose casi exclusivamente a mantener lo recogido hasta entonces.

A pesar de la progresiva decadencia que sufrió el Museo a partir de los años 40, no debemos menospreciar el interés especial que habían demostrado hacia el mismo las décadas anteriores, gracias al entusiasmo de su primer director. Así, por ejemplo, en 1926 un nuevo Reglamento del Seminario Conciliar de Lugo no dejaba en el olvido esta sección y dedicaba cuatro artículos específicos a su control:

*“Art.196.- Todos los objetos conservados en el Museo tendrán una tarjeta con las oportunas indicaciones técnicas, y la del propietario los que estén en depósito.*

*Art.197.- Habrá un catálogo en que estén registrados según las normas seguidas en los Museos de esta índole.*

<sup>923</sup> FRAGA VÁZQUEZ, G. *El seminario Diocesano de Lugo*, Op. Cit., p. 55.

<sup>924</sup> FRAGA VÁZQUEZ, G. “El nuevo seminario cumple un siglo”, en *Lucensia*, vol. I, Lugo, 1990, pp. 14-18 y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. *Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914)*, vol. I, Edificación institucional y religiosa, Universidad de A Coruña, A Coruña, 1995, pp. 215-218.



-----  
*Art. 198.- No se admitirán en depósito ningún objeto sin previa autorización del Prelado.*

*Art. 199.- Tendrán una llave del Museo el Conservador del mismo y otra el Rector, quienes no la confiarán sino a personas de toda responsabilidad cuando la urgencia del uso de las mismas no les permita acompañar personalmente a quienes hayan de visitar el Museo*<sup>925</sup>.

Un año después tuvo lugar la apertura del curso con el discurso de su director sobre el Museo Diocesano y la defensa del patrimonio eclesial que la Iglesia realizaba a través de este tipo de instituciones. La alocución se centró, tras una presentación general, en los hechos que determinaron su formación, así como en las obras más destacadas que formaban parte de él. El entusiasmo con el que don Alfredo Lorenzo hablaba de su proyecto era evidente a pesar de las dificultades económicas con las que debía enfrentarse para su mantenimiento.

Don Alfredo ocupó el puesto de director del Museo hasta su muerte, el 10 de mayo de 1943, siendo sustituido simultáneamente por don Luis López Leirado, don Nicandro Ares y don Jesús Guerra Mosquera, su actual director. Antes de ese momento todavía tuvo tiempo de ser testigo de la redacción del Reglamento de la Comisión Diocesana de Arte Sacro, de la que él era miembro, en 1942. Este reglamento disponía entre las atribuciones de la Comisión, labores de consulta en lo relativo a compras, obras en iglesias, modificaciones en conjuntos escultóricos o arquitectónicos y restauraciones; también estaban encargados de la valoración de edificios y objetos de interés artístico con expedientes de enajenación; así como labores de asesoramiento al obispo. El Art. 21 del capítulo II del reglamento exponía textualmente *“La Comisión realizará y tendrá a su cargo la confección del catálogo o inventario de todos los edificios y objetos artísticos de la Diócesis y cuidará de la conservación y ampliación del Museo Diocesano*<sup>926</sup>.

## LA ACTUALIDAD.

Tras la desaparición de don Alfredo Lorenzo el Museo Diocesano permaneció prácticamente cerrado, incluso a los seminaristas. En 1968 fueron nombrados como Director del Museo, don Nicandro Ares Vázquez y como Secretario don Jesús Guerra Mosquera, el cual reinició la labor de recogida y salvaguarda de piezas ampliando la naturaleza de la colección. Éstas se fueron acumulando sin orden ni concierto en la sala del primer piso (de 80m. cuadrados) dispuesta en el Seminario, por lo que la falta de espacio llevó al Sr. Guerra a comenzar la búsqueda de un nuevo espacio donde poder

---

<sup>925</sup> *Reglamento del Seminario Conciliar de Lugo*, promulgado por el Excmo. Sr. don Fr. Plácido Rey Lemos, Artes Gráficas Gerardo Castro, Lugo, 1926, p. 42.

<sup>926</sup> “Reglamento de la Comisión Diocesana de Arte Sacro”, en *B. O. O. L.*, año LXX, nº 15, 8 julio de 1942, pp. 243-247.

exponer adecuadamente. Una semblanza del estado en que se encontraba el Museo en 1991 nos lo ofrece M<sup>a</sup> Carmen Sánchez Milao<sup>927</sup> en un artículo publicado tras su paso por el mismo, con motivo de la elaboración del inventario. El panorama era verdaderamente desolador.

Precisamente en esos años el Obispado estaba interesado en la elaboración de un proyecto para la nueva instalación del Museo que permitiese no sólo una mejora en la exposición, sino también en las condiciones de conservación de las obras. El anteproyecto fue redactado por don Felipe Arias Vilas y doña M<sup>a</sup> del Carmen Sánchez Milao en 1993, y fue utilizado parcialmente en la nueva instalación del Museo un año después.

El proyecto arquitectónico para la exposición conjunta de la colección del Museo Diocesano y las obras del, nunca creado, Museo Catedralicio<sup>928</sup>, fue encargado por el Consello de Fábrica de la Catedral el 15 julio de 1993 a los arquitectos don José M<sup>a</sup> Alonso Montero y don José Antonio Ruíz del Río, obteniendo la aprobación el 16 de noviembre de ese año<sup>929</sup>. La novedad del proyecto residía no sólo en la nueva ubicación de la colección diocesana, sino su unión expositiva con los fondos artísticos de la catedral que hasta entonces habían permanecido guardados en diferentes espacios del templo lucense (sacristía, capillas, sala capitular, archivo...)<sup>930</sup>. La idea original era la elaboración de un nuevo montaje en un edificio construido *ex novo* que se levantaría sobre terrenos de la diócesis. Teniendo esto en cuenta, la propuesta de instalar las dos colecciones mencionadas en la tribuna de la catedral, suponía una medida provisional hasta la terminación del proyecto definitivo (“... *el criterio de instauración de este museo en la Catedral, es temporal, hasta que el Museo diocesano cuente con las nuevas instalaciones en el edificio que se pretende construir*”), aunque las circunstancias lo han convertido, hasta hoy día, en el lugar definitivo de exposición.

La propuesta de mostrar conjuntamente las obras del Museo Diocesano y las de la Catedral respondía a una sencilla razón, la imposibilidad de crear dos museos y la perfecta combinación de las obras de ambas colecciones, que respondían a tipologías afines y complementarias. Los espacios catedralicios destinados a Museo quedaron

---

<sup>927</sup> SÁNCHEZ MILAO, M<sup>a</sup> C. “Presente e futuro do museo diocesano de Lugo”, en *Lucensia*, nº 5, Lugo, 1992, pp. 101.112. La autora había sido elegida para la elaboración del inventario del museo gracias a las becas de catalogación del Servicio de Museos de la Dirección Xeral de Patrimonio de la Xunta de Galicia.

<sup>928</sup> A pesar de encontrar en ciertas publicaciones el nombre de museo catedralicio de Lugo, lo cierto es que éste como tal no existió nunca. Las obras pertenecientes a la catedral estuvieron guardadas en su Tesoro aunque sin acceso al público. Durante los años 60 parece haber un intento de creación del mismo animado por don José Trapero Pardo que solicitó al entonces Comisario de la Primera Zona del P. A. N. una subvención de casi medio millón de pesetas para el acondicionamiento de una dependencia de la catedral como tesoro, abierto a la visita pública. A. X. X., Fondo Chamoso Lamas, caja 72503, oficio 12 diciembre de 1968.

<sup>929</sup> A. M. D-C. L., Proyecto de instalación de los museos diocesano y catedralicio en la Catedral de Lugo, octubre de 1993.

<sup>930</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 163-167.


---

determinados con la elección de: el Claustro, el Vestíbulo de entrada y la Antesala del Archivo y de la Sala Capitular, las tribunas que rodean la nave central de la catedral, y los espacios de las torres occidentales (en donde se instalaron los almacenes y la dirección del Museo). Tras las obras de acondicionamiento y la elección de las piezas que se mostrarían al público (de un total de más de 2200 obras), las puertas del Museo se volvieron a abrir el 1 de abril de 1995.

La distribución espacial de los objetos tuvo en cuenta la propia naturaleza de los mismos, de modo que el claustro se convirtió en el expositor de las grandes piezas pétreas, sobre todo sarcófagos, escudos, inscripciones, molinos, etc. El vestíbulo se acondicionó como espacio de recepción y la antesala capitular como contenedor de los objetos prehistóricos. La tribuna de la catedral fue la que aglutinó la mayor parte de la colección, organizada por sectores y vitrinas. En ellas podemos ver, aunque no siguiendo ningún orden preestablecido, muestras de la orfebrería religiosa desde el siglo XV a la actualidad. Adosadas a las paredes se encuentran los ejemplos de escultura en relieve e imaginería religiosa que se acompañan de restos arquitectónicos de los santuarios alto medieval más destacado de Lugo. La pintura completa la exposición, aunque sin obras destacadas. La torre Norte fue acondicionada para albergar la sección profana de la colección, con muestras de numismática, cerámica, armas y otros objetos varios.

Aunque algunos aspectos han seguido el plan ideado en el proyecto de instalación, lo cierto es que algunas ideas se han quedado por el camino. La distribución de las piezas variaron respecto al proyecto original y se obviaron las recomendaciones sobre la complementariedad de los sistemas informativos (de los que no hay rastro, exceptuando alguna cartela individual elaborada manualmente).

### 6.4.2.- MUSEO CATEDRALICIO Y DIOCESANO “SANTOS SAN CRISTOBAL” DE MONDOÑEDO

Nombre:	Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo	
Dirección:	Catedral de Mondoñedo, Lugo	
Director/a:	Don Santos San Cristóbal Sebastián	
Tipo de fondos:	Arte, arqueología, objetos litúrgicos, etnología, diplomática y numismática	
Año de creación:	1969	
Documentación básica:	Inventario	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Mondoñedo-Ferrol	

*“Los museos jamás serán otra cosa que cementerios;  
y antes de enterrar ningún dudoso cadáver,  
no cabe afán ni dispendio excesivo para averiguar  
si aún tiene vida y prolongársela”*  
José María Quadrado, 1885.

El Museo Catedralicio y Diocesano de Mondoñedo es hoy día uno de los más destacados de Galicia en cuanto al volumen de su colección y a la ubicación del mismo dentro de los espacios que conforman la catedral y las estancias episcopales del claustro. En su caso, combina la formulación del museo catedralicio, con obras procedentes del tesoro de la catedral y del Cabildo, y la tipología del diocesano en el que se recogen obras de las diferentes parroquias que conforman el obispado. Esto contribuye a un mayor enriquecimiento de la colección aunque no deja de provocar otros inconvenientes.

Haciendo balance de la participación del obispado de Mondoñedo en congresos y exposiciones, la imagen que obtenemos es la de una escasa cooperación, limitada, cuando se produce, a las piezas más conocidas: el báculo y las sandalias del obispo don Pelayo, y los alabastros catedralicios. Resulta curiosa la insistencia que se hace de estas piezas, presentadas como el campo de batalla entre las instituciones civiles y eclesiásticas para la defensa de lo que, unos consideraban que debía ser parte del arte nacional y otros, muestra de uno de los períodos más importantes de la diócesis mindoniense. A pesar de esa defensa acérrima, no deja de sorprender que tras años de lucha, el báculo lemosino acabara vendiéndose y pasara a engrosar una colección particular.

Centrándonos más detenidamente en los antecedentes del museo, llegamos a los inicios del siglo XX cuando se hace la primera mención a la creación de un Museo Diocesano en Mondoñedo (1908). Este hecho coincidió en el tiempo con la entrada en la diócesis del obispo don Juan José Solís y Fernández (1907-1931), cuya prelatura no tuvo un peso importante dentro del campo patrimonial si exceptuamos el infortunado hecho de la venta del báculo del obispo don Pelayo, del siglo XII, al coleccionista catalán Lluís Plandiura en 1913, y su paso posterior a la colección del MNAC<sup>931</sup>.

En la documentación consultada sobre este obispo nada se encuentra que pueda darnos una pista sobre sus intereses personales hacia el campo del arte y de la defensa del patrimonio histórico de la Iglesia, sin embargo la mención en el Boletín Eclesiástico de 1908 de su intención de formar un Museo Diocesano para fomentar el interés por los estudios históricos y arqueológicos siguiendo las corrientes de la época, nos llena de desconcierto, sin que hayamos podido localizar ningún otro dato relacionado con ese deseo. Su preocupación por esta temática se manifestó en el propósito *“de imprimir á los estudios históricos la importancia que en los actuales tiempos es de rigor se les conceda [sic], dado el vuelo que en nuestros días han tomado. En especial la Arqueología que, según las modernas corrientes, entra de lleno en la cultura general y que para un teólogo es fuente de decisivos argumentos plenamente probatorios de muchas verdades religiosas, será prácticamente estudiada en la medida que los medios de que pueda disponerse lo consienta. A este fin, para mayor difusión de estos conocimientos entre los seminaristas, se propone el Sr. Obispo la reunión de objetos de valor histórico ó de carácter arqueológico, que será el principio de un MUSEO DIOCESANO...”*<sup>932</sup>. La falta de cualquier otro dato nos hace pensar que, tal vez, se tratase de una primera idea que viniera a completar los incipientes estudios de arqueología cristiana impartidos en el Seminario, aunque finalmente no se llegó a realizar. De cualquier modo se trató de un precedente aislado con nula relación a las acciones posteriores que tuvieron lugar en la diócesis.

El siguiente paso nos lleva a los años 40. Son los años posteriores a la Guerra Civil y, aunque Galicia no sufrió la devastación de otras regiones españolas, los destrozos

<sup>931</sup> Agradecemos a don Enrique Cal la aportación de este dato. Sobre esta pieza ver el catálogo *De Limoges a Silos*, catálogo de la exposición, 15 noviembre de 2001- 28 abril de 2002, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pieza nº 20, pp. 130-132. Sobre la formación de las colecciones privadas catalanas como la de Lluís Plandiura ver FONTBONA, F. “Comercio de arte y coleccionismo en Cataluña”, en *Les antiquitats i els antiquaris*, Barcelona, 1985, pp. 32-53. El 18 de octubre de 1932 la colección era comprada por la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Barcelona al Sr. Plandiura por un valor de 7 millones de pesetas, para pasar a engrosar los fondos de arte de la Junta de Museos en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Esta colección era una de las más importantes en cuanto arte catalán aunque también contaba con obras de otras procedencias, entre las que estaba el báculo esmaltado mindoniense como una de las más importantes, “L'adquisició de la col·lecció Plandiura”, en *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. II, nº 19, desembre de 1932, p. 393 (foto pág. 378).

<sup>932</sup> B. E. O. M., año LII, nº 28, 10 octubre de 1908, pp. 314-5.

también habían sido destacados en los primeros años de la contienda. Durante el período bélico un nuevo obispo se hizo cargo de la diócesis mindoniense en 1935; se trataba de don Benjamín Arriba Castro<sup>933</sup> que enseguida hizo pública su repulsa a los ataques cometidos contra las iglesias y las “injurias” vertidas contra la institución eclesiástica en una circular de 19 de Marzo de 1937 *Sobre auxilio a las diócesis devastadas*<sup>934</sup>. Su prelatura nos interesa fundamentalmente en el campo del arte y los museos ya que coincide con el momento de formación la Comisión Diocesana de Liturgia y Arte Religioso de la diócesis, así como con el primer museo que tuvo el obispado.

El 8 de enero de 1943 el obispo Sr. Arriba Castro firmaba el Reglamento de la Comisión Diocesana de Liturgia y Arte Religioso<sup>935</sup> destinada a la defensa de las leyes sobre arte sacro (Art.1º) y el asesoramiento al prelado sobre cualquier cuestión relativa a los objetos destinados al culto y a la conservación del patrimonio artístico diocesano (Art.5º). Su capítulo III se reservó para el tema del arte religioso, centrando sus artículos en las cuestiones de la restauración arquitectónica, la adquisición de nuevas imágenes, la venta o enajenación de obras, la formación de inventarios y, como no, “organizar, bajo la dirección inmediata del Prelado, un Museo Diocesano de Arte Religioso en el que se conserven y defiendan del deterioro todos aquellos objetos que sin perjuicio del culto puedan coleccionarse” (Art.22º).

La respuesta no se hizo esperar demasiado y, un año después, el obispo hizo pública su intención de crear el Museo Diocesano de Mondoñedo. En el Boletín Eclesiástico de 30 de agosto de 1944 se incluyó ya una lista de obras que habían sido cedidas para ese nuevo museo que debía instalarse en la sala de profesores del rectorado del Seminario mindoniense<sup>936</sup>. Las obras procedían de diversas parroquias de la diócesis, que el obispo había ido recogiendo en sus visitas pastorales e incluían piezas de escultura, marfil, arquetas de alabastro, mobiliario, una colección del obispo de piezas de Sargadelos y el báculo de San Gonzalo de la iglesia parroquial de San Martín de Mondoñedo. El proyecto parece que llegó a realizarse instalándose en una sala del Palacio Episcopal, lo que dificultó su visita libre y lo convirtió más bien en un gabinete

<sup>933</sup> Nacido en Penamayor (Lugo) en 1886, había obtenido los grados de Filosofía y Teología en Roma y el doctorado en Derecho Canónico en la Universidad Pontificia de Toledo. Fue catedrático en el Seminario de Madrid donde impartió las cátedras de Teología Fundamental, Metodología, Crítica Histórica, Hebreo y Griego clásico; además de diferentes cargos en la diócesis madrileña.

<sup>934</sup> La circular además de internarse en los hechos políticos del momento, nos informa de algunos de los pocos destrozos que se cometieron en la diócesis y que se reducían a tres iglesias destruidas, otras tantas profanadas así como destrucción de imágenes de culto y otros objetos. *B. E. O. M.*, año LXXXI, nº 6, 20 marzo de 1937, pp. 62-66. Quizás esas tres iglesias de las que hace mención sean las mismas tres que se incluyen en el informe redactado por la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de la provincia de Lugo, constituida el 9 de enero de 1937, siguiendo la O. de 23 de diciembre de 1936 (B. O. E., 24 diciembre de 1936). En dicho informe se recogían los datos sobre incendios y destrozos en el patrimonio artísticos antes del 18 julio de 1936 y, en concreto, menciona las iglesias: parroquial de Cospeito, parroquial de Lousana y Santa María de Villapene. A. G. A., Fondo Educación, IDD 31, caja 3949.

<sup>935</sup> *B. E. O. M.*, año LXXXVII, nº 1, 20 enero de 1943, pp. 11-14.

<sup>936</sup> *B. E. O. M.*, año LXXXVIII, nº 11, 30 agosto de 1944, pp. 207-8.

particular con acceso permitido previa autorización. Según hemos sabido, esa primera colección todavía sigue dentro de las dependencias episcopales (aunque no como museo propiamente dicho sino con las obras distribuidas en diferentes salas del Palacio, acompañadas por un depósito de cuadros del Museo del Prado) sin que sus fondos pasaran a engrosar el Museo Catedralicio-Diocesano abierto en 1969, para incompreensión de su director Santos San Cristóbal.

Este primer y desconocido Museo Diocesano nada tuvo que ver con el que años más tarde se convirtió en el Museo Catedralicio-diocesano propiamente dicho. El proyecto, ideado por el obispo Sr. don Jacinto Argaya Goicoechea, fue posible gracias a la labor de don Santos San Cristóbal que consiguió inaugurarlo en 1969 cuando el prelado ya no dirigía la diócesis gallega. El interés de este obispo, llegado a Mondoñedo en 1957, comenzó a despuntar en 1962 cuando, con motivo de las obras en el Palacio Episcopal, inició una recolección de “... *las pinturas que existían, reunir otras antigüedades y colocarlas con gusto en la Casa de la Diócesis, que queda convertida en un pequeño museo de arte, que con constancia iremos ampliando puesta la mirada en un Museo Diocesano*”<sup>937</sup>. Evidentemente esta primera reunión de piezas no consiguió formar un museo sino más bien un pequeño almacén donde colocar las obras que, engrosando su número con el tiempo, permitirían abrir el museo definitivo.

Entre esta fecha y la apertura del Museo se intercaló uno de los acontecimientos más importantes de la Iglesia en el siglo XX y que, en el campo artístico también tuvo sus consecuencias: El Concilio Vaticano II. La Iglesia se reunió para tratar de situar su posición dentro de los nuevos márgenes de la sociedad y con el propósito de adaptarse a unos tiempos que pedían una reforma en muchos de los aspectos internos de la Iglesia. Esta adaptación y reforma llegó al mundo del arte a través de la Constitución “*Sacrosanctum Concilium*” del 4 de diciembre 1963 sobre la Sagrada Liturgia, cuyo capítulo VII quedaba exclusivamente centrado en el arte sacro. En él se hablaba de una Iglesia abierta a las manifestaciones artísticas de las que había sido siempre gran mecenas, su aceptación de cualquier estilo artístico, la creación de las Comisiones diocesanas de Arte Sacro<sup>938</sup> o la formación del clero en materia de arte. Ninguno de sus artículos mencionaba explícitamente la formación de museos diocesanos aunque era evidente que, con la austeridad que se planteaba la decoración de las iglesias y la reducción de las imágenes en las mismas<sup>939</sup> se estaba poniendo una clara cimentación para los museos, ya que todas esas obras que debían ser retiradas de los templos no

<sup>937</sup> “Mejoras en el Palacio Episcopal”, en *B. E. O. MF*, febrero de 1962, pp. 51-52.

<sup>938</sup> La Comisiones Diocesanas de Arte Sacro habían sido constituidas en el artículo XXI del Concordato entre la Santa Sede y el Gobierno Español de 27 agosto de 1953 aunque su actuación real fue casi inexistente hasta varios años más tarde. *B. O. A. S.*, año XCII, nº 2980, 21 septiembre 1953, pp. 345-365.

<sup>939</sup> Ver el capítulo dedicado al Concilio Vaticano II y el arte. *Arte Sacro y Concilio Vaticano II* (Ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro, León 2-7 Julio 1964), León, 1965.

podían ser destruidas ni vendidas, y por tanto, sólo la solución de un museo que las recogiera y mantuviera el significado y el espíritu con el que habían sido creadas, tenía cabida en estas normas.

El espíritu de sencillez, claridad y simplicidad que emanaba del Concilio ya había sido puesto de manifiesto por el propio obispo mindoniense, Sr. Argaya Goicoechea, en la redacción de informes previos sobre los temas que, a su juicio, debían presidir las discusiones del Vaticano II<sup>940</sup>. Su propio deseo de creación de un museo en 1962 junto con la Constitución emanada del Concilio Vaticano II fueron los empujes para el inicio de las obras que culminarían en 1969 y que le llevaron a encargar un informe sobre la viabilidad del proyecto unos meses antes. Dicha memoria fue redactada por quien, posteriormente, se convertiría en director y alma del museo, don Santos San Cristóbal<sup>941</sup>, y en ella hacía un repaso por las disposiciones de la Santa Sede sobre arte sacro. Además, insistía en la necesidad de una institución que se encargase de recoger y guardar las obras que se estaban retirando del culto por su falta de uso, su peligro de robo o su estado de conservación<sup>942</sup>, y finalmente mostraba la imagen de un museo concebido en un sentido amplio, con secciones diferentes para multitud de tipologías de fondos, con una sección bibliográfica y un departamento de asesoramiento para sacerdotes interesados en el tema.

Para la historia de este reciente museo contamos con dos fuentes de información importantes, por una parte el Boletín Oficial del Obispado y por otro la revista que, desde 1978, publicó el propio museo y en la que detalladamente se ofrecían noticias puntuales de todo lo relacionado con la institución. Así las cosas, en diciembre de 1968 comenzaron los trabajos de rehabilitación de las estancias que se dedicarían a museo dentro del conjunto catedralicio de Mondoñedo y se hizo un llamamiento a los párrocos para que contribuyesen al proyecto con obras de sus respectivas iglesias que estuvieran en peligro de desaparecer. Éstas no dejaron de llegar en los primeros meses de 1969 para formar parte de esa primera colección que inauguraría el museo.

Las transformaciones sufridas con las sucesivas ampliaciones de las estancias dedicadas a la exposición de piezas se sucedieron a lo largo de veinte años desde la inauguración. Un breve repaso a la historia de esas modificaciones nos lleva a 1968 cuando comenzaron los acondicionamientos de las cuatro estancias y la capilla del siglo

<sup>940</sup> ARAUJO IGLESIAS, M. A. "Aportaciones de Mons. Xacinto Argaya Goicoechea, bispo de Mondoñedo-Ferrol (1957-1968) á comisión antepreparatoria do Concilio Vaticano II", en *Estudios mindonienses*, nº 12, 1996, pp. 595-601.

<sup>941</sup> B. E. O. *M-F*, septiembre-octubre de 1968, pp. 176-180

<sup>942</sup> En un estudio posterior publicado en la revista del museo el Sr. Santos San Cristóbal resumía los peligros a los que estaban expuestos los objetos de arte de la Iglesia fijándose en las ventas de objetos para costear las obras de mantenimiento de una iglesia, la adaptación a la nueva liturgia que acabó con muchas piezas, restauraciones equivocadas de iglesias, el papel "ficticio" de las comisiones diocesanas de arte sacro, existencia de inventarios incompletos, robos sacrílegos... "El Arte sacro, algunas consideraciones de actualidad", en *Cuadernos del Museo Mindoniense*, nº 7, año 6, 1983, pp. 23-4.



XII adosadas al claustro catedralicio por su lado oriental y que formaban parte de la vivienda episcopal. Los trabajos transcurrieron rápidamente, siendo costeados con la dotación de 50.000 pesetas que el obispo Argaya había dejado para tal fin, lo que permitió que en el verano del año siguiente se abrieran las puertas del museo, en el que la cantidad de piezas llegadas desde toda la diócesis comenzó a plantear el problema del espacio. Se inició pues una segunda fase, entre 1974 y 1975, que incluyó el salón gótico sobre la nave lateral derecha de la catedral junto con las estancias del obispo Fray Antonio de Luján. De nuevo, la acumulación de obras y la existencia del otro salón gótico de la catedral hasta entonces inutilizado, motivó la recuperación de este espacio como ámbito expositivo, entre 1986 y 1988<sup>943</sup>. Por fin, la última intervención dentro del museo tuvo como objetivo la mejora de los accesos y así, fue habilitada una nueva escalera desde el vestíbulo al Palacio Episcopal, en 1989.

Las últimas intervenciones en el espacio del Museo se están produciendo en estos momentos gracias al apoyo de la Fundación Pedro Barrié de la Maza. Esta entidad, de gran importancia en el campo patrimonial y cultural, viene colaborando con el Museo de Mondoñedo desde 1973. Desde el año 2002, a través de un nuevo programa de ayuda a proyectos culturales y patrimoniales, el Museo y la Fundación están llevando a cabo la rehabilitación integral de las tres primeras salas del mismo ante la precariedad de sus instalaciones y las deficiencias museísticas detectadas.


Sobre el contenido de los fondos, sería una labor desbordante hacer aquí incluso un mero acercamiento al catálogo de las piezas que se cuentan por miles dentro del museo. Desde su apertura no ha parado de crecer con depósitos, compras, regalos, etc. de todo tipo de piezas que han dado al Museo ese aire gabinete de coleccionista en el que se mezclan objetos de la más diversa tipología. Opinamos que tal vez el objetivo ahora sería, no tanto, la ampliación de locales, como la ordenación racional de los existentes, aunque conocemos los problemas de dotación económica y de personal que tiene el museo y que dificulta esta labor. Para una mejor idea del contenido de la exposición remitimos al lector a una reciente y completa guía publicada bajo la pluma de Sr. Santos San Cristóbal<sup>944</sup> así como al resto de sus trabajos publicados relativos a Mondoñedo y su Museo.

---

<sup>943</sup> Tras la remisión de un *memorandum* a la Dirección Xeral do Patrimonio Artístico de la Consellería de Educación e Cultura de la Xunta de Galicia del director del museo explicando el proyecto, en septiembre de 1985 se autoriza la redacción del proyecto al arquitecto don Xosé M. Casabella López por un valor total de 7 millones de pesetas. El proyecto preveía la reposición de la cubierta, la limpieza de los muros, la pavimentación con madera de la sala, el diseño de los elementos expositivos (pedestales, vitrinas...) y la instalación eléctrica necesaria para la exposición. A. X. X., caja 20955, *Proxecto de rehabilitación e acondicionamento dunha nova sala no museo da catedral de Mondoñedo-Lugo*.

<sup>944</sup> SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S. *Museo Santos San Cristóbal (Museo catedralicio y diocesano de Mondoñedo)*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1999.

## 6.4.3.- MUSEO DIOCESANO DE TUI

Nombre:	Museo Diocesano de Tui	
Dirección:	Antiguo Hospital de Peregrinos de Tui, Pontevedra	
Director/a:	Don Jesús Casás Otero	
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología, objetos litúrgicos, diplomática, etnología	
Año de creación:	1 mayo 1974 (inaugurado el 11 de abril de 1983)	
Documentación básica:	Libro de registro, inventario	
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Tui-Vigo	

*“... As rúas ascenden cara á catedral e baixan cara ao Miño. Amósanse como afundidas na saudade medieval, con luz de media mañá. Ao percorrelas, adiviñan unha certa síntese de melancolía e lenda, que lles suxire o afán de soñar no pasado. Algunhas, arcaicas e silandeiras, móstranse entre muros grisallos de conventos, ao pé da basílica”*

Francisco Fernández del Riego.

### EL MUSEO COMO EDIFICIO Y SUS TRANSFORMACIONES EN EL TIEMPO

El Museo Diocesano de Tui se encuentra instalado en el antiguo Hospital de Pobres y Peregrinos de la misma ciudad. Se trata de un edificio contiguo a la catedral tudense que desde los años 70 fue remodelado para albergar la colección de arte y arqueología procedente de toda la diócesis.

El origen de este inmueble, hoy reutilizado como museo, se puede rastrear desde 1181, momento en que se levantó el primer edificio del hospital en la casa de la Alóndiga, para dar servicio a pobres y peregrinos según se establece en un apeo fechado en 1700. De este primer edificio se nos dice que contaba con capilla y que en su puerta trasera tenía un nicho con una imagen de bulto redondo de la Virgen, un rótulo con la fecha y un escudo de armas del obispo<sup>945</sup>. De la Baja Edad Media conserva el Archivo Histórico Diocesano un tomo, con documentos del hospital, en el que se detalla la organización del mismo durante el siglo XV bajo el patrocinio del concejo de la ciudad, cuyas funciones se

<sup>945</sup> AVILA Y LA CUEVA, F. *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado*, vol. I, 1858 (edición facsímil publicado por el Consello da Cultura Galega, 1995), pp. 184-5.

reducían al nombramiento de la persona encargada de la administración así como de procurar los medios para su sostenimiento<sup>946</sup>.

Sobre esa antigua construcción se levantó, a mediados del siglo XVIII, el actual edificio, bajo el patrocinio del obispo don Juan Manuel Rodríguez Castañón<sup>947</sup>. Para ello añadió al solar original otro contiguo que compró a las religiosas de Nuestra Señora de la Concepción, además de conseguir la cesión de un cuerpo de Guardia Militar que existía al Este del edificio<sup>948</sup>. Las obras comenzaron en 1756 y durante las mismas, los enfermos fueron trasladados a la vieja cárcel eclesiástica. Una vez terminadas las tareas se procedió de nuevo al traslado de los enfermos en un acto de gran pompa. Con el tiempo el edificio se fue quedando pequeño por lo que se hizo necesaria la construcción de uno nuevo, hecho que tuvo lugar en 1902<sup>949</sup>. Cuando éste estuvo terminado y fueron desplazados de nuevo los enfermos, el edificio del antiguo Hospital, que se quedaba vacío, fue ocupado por las Franciscanas Misioneras de María, también conocidas como Blanquitas. Allí estuvieron hasta el 20 de abril de 1968 en que abandonaron el edificio y lo donaron al obispado.

Antes de convertirse en Museo Diocesano, el edificio del antiguo hospital fue objeto de un curioso, y arriesgado, proyecto que podría haber supuesto su desaparición. Entre las noticias contenidas en el Boletín Informativo del Centro de Iniciativas y Turismo de Tui sobre las obras realizadas en los años 60 en la catedral y su entorno, encontramos, en el número correspondiente al mes de septiembre de 1961, una nota-resumen de las dos propuestas de remodelación de la Plaza Consistorial (hacia la que se encontraba la entrada del edificio) del ingeniero de caminos tudense don Carlos Pérez Cela. En uno de sus proyectos para ampliar dicha plaza (curiosamente el que más apoyo tuvo por parte de la revista), el ingeniero proponía la demolición del edificio del hospital. Con esta propuesta *“Desaparecería el Hospital del obispo Castañón, y toda la manzana, formando una unidad la plaza del Generalísimo y la de San Fernando. El antiguo Hospicio, ruinoso, debe desaparecer y en su lugar se abriría un balcón mirador y amplísimos y sugestivos horizontes (...) Y si en su lugar se elevase un parador de turismo, miel sobre hojuelas”*<sup>950</sup>. Con ello se pretendía conseguir un nuevo espacio de aparcamiento de coches en una

<sup>946</sup> SÁNCHEZ CARRERA, M<sup>a</sup> del C. “El Concello y el Hospital de Tui”, en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. II, Tuy, 1977, pp. 185-187.

<sup>947</sup> Este obispo leonés fue conocido por su gran actividad edilicia ya que, junto con el edificio del hospital, promovió la restauración de la Capilla de San Andrés y la construcción de la iglesia de San Telmo, para la que cedió 40.000 reales. SANTISO, A. G. “Obispos de Tui del s. XVIII”, en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. I, Tuy, 1975, pp. 53-63 y “Los obispos de Tui” en *B. E. O. T.*, 1 junio de 1859, año I, nº 9, pp. 69-70.

<sup>948</sup> GÓMEZ SOBRINO, J. “Un edificio con historia”, en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. I, Tuy, 1975, pp. 46-7, nota 6.

<sup>949</sup> GÓMEZ SOBRINO, J. “Un edificio con historia”..., Op. Cit., p.48.

<sup>950</sup> *Boletín Informativo del Centro de Iniciativas y Turismo de Tui*, septiembre de 1961. El artículo incluye dos croquis de los proyectos propuestos.

.....

iniciativa en clara oposición a los cánones de conservación monumental, pero en consonancia con una agresiva política de atracción del turismo. Finalmente esta desafortunada proposición no se hizo realidad, lo que permitió conservar el edificio como uno más de los que cerraba la plaza de San Fernando, hasta su transformación en Museo. Además de afectar a la plaza Consistorial, este edificio formaba parte también del cierre de la plaza de San Fernando, por lo que se incluyó dentro del programa de remodelación de la explanada que tuvo lugar en los años centrales de la década de los 60. Finalmente, las obras de la plaza se centraron, únicamente, en la transformación de la fachada de la catedral y en el edificio de La Integridad, justo al otro lado del, hasta entonces Hospicio<sup>951</sup>.

Con la creación, el primero de mayo de 1974, del Museo Diocesano, comenzó una nueva etapa en la historia de este edificio al convertirse en su sede. Éste es una edificación de planta baja y dos pisos ordenados en torno a un patio interior de cuidada balaustrada y una capilla (hoy convertida en sala de exposición). Posee dos accesos, el principal por la plaza del Ayuntamiento y el otro por la plaza de San Fernando que da entrada a la sala de conferencias Arzobispo Lago. Su entrada principal está formada por una simple puerta adintelada de sencillas molduras rehundidas, sobre la que se dispone una hornacina con la imagen de la Virgen, flanqueada por un par de pilastras con frontón superior y remate en cruz; a ambos lados de la hornacina se encuentran motivos de espirales con remate en pináculo.

En el interior, las obras de reforma han ido modificando ligeramente la distribución original de los espacios, aunque es probable que los elementos principales, como la escalera, la balaustrada o la capilla, se mantuvieran tal y como fueron construidas en su día. Las noticias sobre las obras llevadas a cabo para la adaptación del edificio a Museo son escasas y proceden de las memorias publicadas en la revista del museo (sin que, por otro lado, sean demasiado detalladas), los datos del Boletín Oficial de la Diócesis y algún proyecto conservado en el Archivo Xeral da Xunta.

Las primeras obras de reforma comenzaron en mayo de 1974 y duraron hasta noviembre de ese mismo año. La falta de un presupuesto mayor impidió el establecimiento de un plan integral que afectara a todo el edificio, por lo que las intervenciones se fueron desarrollando a lo largo de varios años con el acondicionamiento progresivo de los locales en función de los medios económicos disponibles. Lo primero en ser organizado fue la planta baja, en donde se situó el Archivo Diocesano (creado a la par del Museo), mientras los fondos que pasarían a formar parte del museo se instalaron

---

<sup>951</sup> En el número de noviembre de 1961 del Boletín Informativo del Centro de Iniciativas (pág. 4) se nos dice que de las obras de ambientación de la plaza “... sólo se salva, de momento, el edificio llamado de las Blanquitas, pues su oponente, el de La Integridad habrá de sufrir la amputación de su moderno saliente tan desafortunado...”.

provisionalmente en el Palacio Episcopal a la espera de acondicionar nuevas estancias en el nuevo edificio<sup>952</sup>. Al año siguiente las obras se centraron en los forjados de cubierta y la carpintería exterior, con un presupuesto de 1.552.209 pesetas aportadas por la Administración Diocesana. Entre los años 1977 y 1979 fueron varias las instituciones que colaboraron económicamente en las obras de instalación del Museo: el Obispado, la Dirección General de Patrimonio Artístico, la Fundación Pedro Barrié de la Maza, el Ayuntamiento de Tui y la Delegación Provincial de Cultura, a pesar de lo cual las obras se desarrollan con una lentitud no deseada. Las diferentes salas del museo se fueron abriendo progresivamente al público a medida que se concluían las obras.

El resultado parcial de éstas pudo ser contemplado el día de la inauguración oficial del Museo y Archivo Diocesano (11 abril de 1983)<sup>953</sup>. En los nueve años transcurridos desde su creación, el museo había estado trabajando en la recogida de objetos y documentación, en la publicación de la revista, en el acondicionamiento de los locales, en la creación de un archivo gráfico, etc. Restauradas algunas de las salas del Museo que albergarían la colección, la distribución final del edificio quedó de la siguiente manera<sup>954</sup>:

- Planta baja: se recuperó la antigua capilla, se habilitaron dos salas dedicadas a San Telmo (patrón de la ciudad) y se estableció el patio central para la exposición de piezas de arqueología románica. La sección arqueológica del museo se encontraba aún sin organizar completamente y algunos de sus fondos se encontraban formando parte de la muestra lapidaria del Museo Catedralicio (donde continúan algunas obras en la actualidad).

- Primera planta: Distribuidos en tres salas, se ubicaron objetos relativos a la liturgia, muestras de orfebrería, cuadros de obispos, y una sección de iconografía (ver Figura 30).

- Segunda planta: Se dedicó a archivo, sala de investigadores, biblioteca y despacho del director.

Aunque en las memorias de los siguientes años nada se especifica sobre el progresivo acondicionamiento de los locales, suponemos que las obras continuarían hasta su total finalización. En 1989 comenzaban las labores de preparación de una sala en la planta baja para conferencias y sala de exposiciones temporales (hasta aquel momento ocupada como almacén) mientras se realizaban otras obras de carácter menor en el edificio.

<sup>952</sup> GÓMEZ SOBRINO, J. "Normas del Director del Museo", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. I, Tuy, 1975, p.22.

<sup>953</sup> Para entonces sólo se encontraban en condiciones de exposición la planta primera, la capilla y el patio. Ver las actividades del Museo durante 1983. *B. O. O. T-V*, año 125, nº 1, 1 enero de 1984, p. 29.

<sup>954</sup> Discurso pronunciado por el director del museo don Jesús Gómez Sobrino el día de la inauguración del mismo, ver "Inauguración oficial del Museo y Archivo Histórico Diocesano", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. IV, Tuy, 1986, pp. 55.

El nacimiento de esta sala, en 1989, tuvo su razón de ser en la exposición que ese mismo año se realizó (entre el 29 de noviembre y el 10 de diciembre) en torno a la figura del arzobispo don Manuel Lago González con objetos cedidos y donados por sus familiares. Este acto sirvió como punto de arranque de la Sala de Conferencias y de Exposiciones temporales que adoptó el nombre del prelado tudense<sup>955</sup>. Este nuevo espacio, recuperado para las instalaciones del Museo, gracias a las ayudas económicas de la Consellería de Cultura, posee entrada directa por la plaza de San Fernando además de un acceso desde el patio interior del edificio.

Tareas similares continuaron al año siguiente en que fue acondicionado un nuevo almacén para servicio de los investigadores<sup>956</sup>. Sin embargo, el gran cambio en el Museo llegó en 1991-1992 de la mano de una asignación presupuestaria de diez millones de pesetas para la remodelación del mismo, como resultado de un proyecto de actualización de los museos de la Iglesia, inscrito en el marco del Convenio Obispos-Xunta de Galicia<sup>957</sup>. Las obras, comenzaron en 1993 y se centraron, sobre todo, en la reestructuración y ampliación de las salas, además de invertir parte de la ayuda en la mejora de la presentación museográfica al adquirir nuevas vitrinas, sistemas de iluminación y sistemas de prevención de humedades<sup>958</sup> (que afectaba en mayor medida a la sección de orfebrería). Como parte del mismo proyecto se decidió el traslado del Archivo Histórico Diocesano al Archivo Catedralicio. Finalmente, en agosto de ese mismo año se procedió a la reapertura al público del Museo<sup>959</sup>.

Gracias a este proyecto de reestructuración la distribución de las diferentes salas y secciones se vio modificada, quedando la planta baja dedicada a: los restos arqueológicos de época prehistórica, castreña, romana y medieval; la sala de Conferencias "Arzobispo Lago"; la antigua capilla como espacio dedicado a imaginería religiosa medieval; y la última sala disponible como espacio de presentación de los objetos artísticos relativos al patrón de la ciudad, San Telmo. El primer piso se planteó en función de tres grandes salas distribuidas en torno al patio que mostraban: una destacada colección de petos de ánimas de interesante sabor popular; la importante sección de orfebrería; y un espacio dedicado a la imaginería religiosa medieval y moderna. Además, desde este nivel se accedía a un

<sup>955</sup> B. O. O. T-V, año 132, nº 2577, 1 enero de 1990, pp. 48-9 y año 132, nº 2578, 1 febrero de 1990, p. 89.

<sup>956</sup> Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano, vol. VI, Tuy, 1992 (ver memorias de 1989- 1990).

<sup>957</sup> El Convenio de colaboración entre los obispos de las diócesis que comprende el territorio de la Comunidad Autónoma de Galicia y la Xunta de Galicia, para la conservación, fomento y promoción del patrimonio artístico y documental de la Iglesia, fue firmado el 17 de abril de 1985 al amparo del artículo XV del Acuerdo entre la Santa Sede y el Estado Español sobre Enseñanza y Asuntos Culturales de 3 de enero de 1979 y del artículo 46 de la Constitución. Ver "Acuerdos Iglesia-Estado y gobiernos autonómicos sobre patrimonio histórico-artístico", en B. C. E. E., abril-junio de 1987, nº 14, pp.92-94.

<sup>958</sup> Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano, vol. VII, Tuy, 1994 (memoria de 1993). Estas obras de renovación de salas sirvieron de marco a la celebración de la Exposición *Iconografía y culto a Santiago Apóstol* que tuvo lugar con motivo de la celebración del Año Santo de 1993, B. O. O. T-V, año 136, nº 2625, enero de 1994, pp. 43-44.

<sup>959</sup> "Museo Diocesano", en Revista *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral, julio de 1994, nº 46, s/p.

balcón sobre la capilla abierto hacia el patio. El último de los pisos se dedicó a pinacoteca del Museo<sup>960</sup> y a instalación de las dependencias administrativas del mismo.

Desde esta importante intervención a nivel arquitectónico y museológico, pocos han sido los cambios que se han verificado en el museo hasta la actualidad. Únicamente podría mencionarse la labor de mejora en la Sala Arzobispo Lago, con la renovación de su carpintería en 1995<sup>961</sup>, siendo por entonces director de la institución don Domingo Cameselle Bastos.

### EL MUSEO COMO INSTITUCIÓN

La labor desarrollada por el Museo Diocesano de Tui a lo largo de sus casi 30 años de existencia se ha ido diversificando aunque, justo es decirlo, la vitalidad con la que se trabajó en los primeros años, gracias al impulso de su primer director don Jesús Gómez Sobrino, no ha tenido parangón y en los últimos años la actividad se ha limitado a la publicación de la revista y la organización de varios cursos y conciertos. Con el estudio de los diferentes museos de la Iglesia, es fácilmente observable que el objetivo fundamental en el momento de su creación es el de la exposición. Sin embargo en el Museo Diocesano de Tui, a pesar de contar con deficiencias, se podía encontrar toda una labor de activación en lo que a conservación del patrimonio diocesano se refiere, además de una preocupación por elaborar programas de difusión, celebración de exposiciones, creación de un servicio de publicaciones o establecimiento de un equipo de investigación de los fondos del museo. En fin, un completo conjunto de actividades que hizo que este Museo se acercara, de manera más racional, a la definición de museo establecida por el ICOM, la L. P. H. E. y la propia legislación gallega.

El Museo Diocesano de Tui fue creado, conjuntamente con el Archivo Diocesano, el 1 de mayo de 1974 por decreto del Obispo Monseñor José Delicado Baeza<sup>962</sup>. Varios meses antes se habían comenzado a dar los primeros pasos con el nombramiento del canónigo don Jesús Gómez Sobrino como director del Museo Catedralicio y del Archivo y Museo Diocesanos<sup>963</sup>. Éste, además de poseer estudios específicos en el campo del arte, participaba activamente en el Equipo Arqueológico del Bajo Miño, que desde 1968 venía realizando trabajos de prospección y recuperación de objetos arqueológicos, etnográficos

---

<sup>960</sup> Esta sección quedó definitivamente organizada y se abrió al público en julio de 1999 con la exposición de pinturas de la Virgen, retratos de obispos tudenses de los siglos XIX y XX, y con una de las colecciones más importantes de anuncios de reconciliación de judaizantes o "sambenitos". Revista *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral, nº 106, julio de 1999. Esta última ampliación formó parte de los actos de celebración de los 25 años de existencia del Museo Diocesano.

<sup>961</sup> Revista *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral de Tui, nº 65, febrero de 1996, s/p.

<sup>962</sup> B. O. O. T-V, año 115, nº 5, 1 mayo de 1974, pp. 211-213, 256-7 y 588-589.

<sup>963</sup> Hecho que ocurría el 14 de septiembre de 1973. "Creación en Tui del Museo Diocesano", en *Faro de Vigo*, sábado 29 de septiembre de 1973, p. 19 y ALONSO, E. "Un museo arqueológico en Tui", en *ABC*, viernes 12 de octubre de 1973, p. 47.

y artísticos de la diócesis<sup>964</sup>. El establecimiento de una relación directa entre este grupo y el Museo favoreció su creación bajo la insistencia del primero y la posibilidad de que los hallazgos del equipo pasaran a formar parte de los fondos arqueológicos del mismo.

Al igual que la mayor parte de los museos de la Iglesia nacidos en el siglo XX, este nuevo centro nacía al amparo de las disposiciones emanadas del Concilio Vaticano II sobre Sagrada Liturgia y como consecuencia directa de la Carta Circular a los Presidentes de las Conferencias Episcopales sobre la conservación del patrimonio histórico-artístico de 1971, en cuyo punto número 6 se recomendaba el traslado de los elementos que han sido objeto de la reforma litúrgica a los museos diocesanos. Se proponía también, con esta iniciativa, la recuperación de los elementos documentales y artísticos que por entonces se encontraban en estado de semi-abandono y bajo el riesgo de desaparecer ante la desidia o la venta fraudulenta (de gran actividad en los años 70 junto con los robos en las iglesias). La recogida de la documentación parroquial, así como de obras de arte religioso de cierto valor artístico o histórico, se convirtió en la preocupación principal en los primeros tiempos, siendo la base de trabajos posteriores de catalogación, estudio e investigación. Para conseguirlo se intentó elaborar un inventario del patrimonio artístico de la diócesis de Tui siguiendo el guión elaborado por don Jesús Gómez Sobrino<sup>965</sup> y pedir la colaboración de párrocos y rectores de iglesias para que enviasen al museo aquellos objetos fuera de culto con cierto valor histórico-artístico.

Si la idea de crear un museo de carácter diocesano que recogiera el patrimonio que se encontraba en peligro de desaparecer en todo el territorio de la diócesis, era una idea que venía gestándose desde atrás, el hallazgo del Cristo románico de Mougás<sup>966</sup> fue el detonante que motivó su formación. El descubrimiento de esta pieza de singular valor estableció un dilema a la Comisión de Arte Sacro de la Diócesis, en 1974, sobre el lugar dónde debía conservarse. La inexistencia del museo diocesano no dejaba otra alternativa que su traslado al Museo de Pontevedra. El deseo de que se quedase en la diócesis, además de la aparición de nuevas piezas de destacado valor, impulsó de manera efectiva la formación del nuevo museo<sup>967</sup>.

---

<sup>964</sup> El Equipo Arqueológico del Bajo Miño estaba compuesto, además de por el director del museo, por don Xoán Martínez do Tamuxe y por don Aquilino González Santiso, cuyos resultados fueron publicados en varios números de la revista del museo y en separatas.

<sup>965</sup> B. O. O. T-V, año 112, nº 12, 1 diciembre de 1971, pp. 700 y ss. Se trataba de un cuestionario a cubrir por cada parroquia en el que el apartado de recursos materiales incluía una sección sobre la parroquia cuyo punto 5 se dedicaba al tesoro artístico. En él se solicitaba información sobre el templo, las imágenes religiosas, las cruces, los objetos de culto, los muebles, los ornamentos, los libros y las reliquias.

<sup>966</sup> CARRO OTERO, J. "El Cristo protogótico de Mougás (Oia, Pontevedra)", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. VIII, Tui, 1998, pp.95-100.

<sup>967</sup> El deseo de conservar las obras lo más cerca posible de su lugar de origen como forma de evitar su descontextualización además de mantener los lazos con la comunidad que las considera "suyas" son algunos de los motivos que llevaron a la formación de los museos locales y comarcales, no sólo eclesiásticos, desde el siglo pasado y que justificó la creación de numerosos museos parroquiales en los años 70 del siglo XX.



La base económica sobre la que se sostuvo la nueva institución desde el principio estaba sustentada por varios pilares: por un lado la propia Diócesis, y por otro, las aportaciones esporádicas de diferentes instituciones privadas y públicas (Cajas de Ahorros, Ayuntamiento, Dirección General Cultura, Diputación Provincial, Fundación Barrié de la Maza, donativos de particulares tudenses...) que se invirtieron en obras y proyectos puntuales. Actualmente la actividad del museo se ha reducido notablemente y, con ello, los gastos, que se reducen a las publicaciones, el mantenimiento y el personal. Para su sostenimiento, la fuente de ingresos más destacada es la venta de entradas, una vez deslindada de la propia visita a la catedral y a su museo<sup>968</sup>.

### LA APLICACIÓN DEL TÉRMINO MUSEO AL DIOCESANO DE TUI

La calificación de museo al centro creado bajo la iniciativa de don Jesús Gómez, creemos se ajusta a lo que se entendía entonces por tal, al cumplir todas, o la mayor parte, de las funciones que se le venían asignando a este tipo de centros. Tal y como se incluye en la definición de museo dado por el ICOM y recogido, con ciertas modificaciones menores, por la legislación estatal y autonómica, los objetivos fundamentales de un museo se resumen en: adquirir, conservar, investigar, comunicar y exhibir.

En lo que a la adquisición y recogida de materiales nuevos se refiere, la labor del museo se mostró, desde el principio, inclinada a esta actividad como base para la formación de una colección estable contando, no sólo, con el trabajo de descubrimiento del Equipo Arqueológico del Bajo Miño, sino con la labor de información a párrocos y rectores de los beneficios de enviar las obras de cierto valor histórico-artístico al museo, sin que la parroquia perdiese la propiedad de cada uno de los objetos. La respuesta inicial pareció ser bien acogida desde todos los puntos de la diócesis que comenzó a enviar objetos de los más diversos ámbitos del arte. También diferentes particulares mostraron su conformidad con el nuevo proyecto enviando elementos de su propiedad para que figurasen en la exposición. El volumen de ingresos alcanzó un nivel destacado en los primeros años de andadura del museo, observándose un decaimiento a partir de finales de los años 80.

El tema de la conservación fue, sin duda, uno de los más complicados puesto que implicaba una serie de actividades diversas en el proceso museológico. Siendo una de las funciones más importantes del museo también se convirtió en la más complicada a la hora de poner en práctica todos los medios posibles de mantenimiento y conservación de los fondos.

---

<sup>968</sup> Durante muchos años, la escasa afluencia de visitantes al museo propicio la venta conjunta de la entrada para acceder al Museo catedralicio y al diocesano, lo que favoreció el aumento de público. Actualmente ambos museos trabajan separadamente y poseen entradas independientes (ver Figura 31).

En el Museo Diocesano de Tui podemos encontrar actuaciones conservadoras, por ejemplo, en la creación de un archivo gráfico de la diócesis en 1975, que permitió el conocimiento de casi todo su material artístico. Con ello se consiguió también un control sobre las obras de las que se comenzaba a tener constancia y el descubrimiento de piezas de singular valor. A medio camino entre la conservación y la investigación se encontró una de las labores fundamentales del museo: el inventariado de sus fondos. En el Museo Diocesano de Tui esta labor estuvo a cargo de dos becarios entre los años 1989 y 1991. La primera fase fue realizada por don Juan de Nieves Lamas entre octubre de 1989 y marzo de 1990 con un total de 499 obras inventariadas. La segunda fase la protagonizó I. Solla, en enero de 1991, con la realización de 229 fichas más del modelo oficial de la Xunta para el inventario y catalogación de colecciones y museos de interés de la comunidad gallega<sup>969</sup>.

Otro de los pasos importantes fue la creación de un Taller de Restauración a cargo del propio director, en 1979<sup>970</sup>, a pesar de que su labor restauradora había comenzado unos años antes. Probablemente la calidad de las restauraciones emprendidas por este equipo no alcanzase un nivel destacado (de hecho, ni siquiera existen expedientes de restauración de las piezas, con lo que se ha perdido una información valiosísima sobre las obras intervenidas y los procesos a los que fueron sometidas), pero no debemos olvidar que en los años 70 las ayudas económicas no eran suficientes como para hacer frente a los precios de los talleres de restauración y que, entonces, funcionaba más la buena voluntad que el rigor científico y coherente de la restauración. La ampliación del campo de actividad de este taller, desde las obras del museo hasta toda la diócesis, debió favorecer el establecimiento de relaciones entre las parroquias y el museo y, sin duda, la colaboración mutua a favor de este último que veía incrementado sus fondos. La labor del taller de restauración tenía su motor principal en la figura de don Jesús Gómez, por lo que, tras su muerte en 1986, su actividad se suspendió<sup>971</sup> dejando atrás una cantidad de obras intervenidas más que destacable.

Si la restauración suponía la intervención directa sobre las obras, los sistemas de conservación preventiva que debían existir en el edificio del Museo no siempre estuvieron a la altura de las colecciones. De nuevo nos encontramos con las dificultades de instalar

---

<sup>969</sup> El inventario del museo puede ser consultado en el Archivo catedralicio de Tui, a donde se trasladaron los fondos del Archivo Diocesano. *B. O. O. T-V*, año 132, nº 2578, 1 febrero de 1990, p. 91 y *B. O. O. T-V*, año 133, nº 2590, 1 de febrero de 1991, p. 117.

<sup>970</sup> Además de sus conocimientos de arte, don Jesús Gómez Sobrino había completado sus estudios con los cursos de Conservación y Restauración de Arte Antiguo, organizados por el Secretariado Nacional de Liturgia y el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, en Madrid. Junto a él trabajaron otros colaboradores, como don Ernesto Iglesias Almeida, en la restauración de obras del museo, de la catedral, de las iglesias de la diócesis e, incluso, de colecciones particulares. *B. O. O. T-V*, año 120, nº 8, 1 de agosto de 1979, pp. 263-264.

<sup>971</sup> La última obra en la que trabaja el taller en noviembre de 1986 es una imagen de Santa Lucía de la parroquia de A Cañiza, *B. O. O. T-V*, año 129, nº 2, 1 de febrero de 1988, p. 91.

un museo en un edificio histórico que no ha nacido para la nueva función que se le otorgaba. Ello dificultó notablemente el mantenimiento de unas condiciones mínimas de “habitabilidad” de unas obras más o menos sensibles a los agentes externos. Sobre la creación de un ambiente adecuado, debemos decir que el control de la humedad relativa y la temperatura fueron y son casi inexistentes. Si bien ello no afecta a materiales como el granito (que conforma una gran parte de la colección arqueológica) sí lo hace en elementos más delicados como la madera, la orfebrería o los lienzos. Otros agentes como el polvo y los xilófagos podemos encontrarlos poblando algunas de las obras en un descuido que viene dado por la relajación en la atención del museo en los últimos años y la falta de personal.

Dentro de la función investigadora podemos destacar varios frentes abiertos durante los años de mayor actividad del museo. En primer lugar, desde su creación se trabajó en la formación de una biblioteca especializada en temas de arte, arqueología, heráldica, etc., que pudiera servir de ayuda a investigadores externos y a los que trabajaban dentro del museo. Por su parte, el Equipo Arqueológico del Bajo Miño continuó su trabajo de prospección y estudio de los restos arqueológicos creando una Sección Arqueológica específica con restos prehistóricos, romanos, medievales, etc. cuyas investigaciones se vieron publicadas en el boletín del propio museo, así como en otras publicaciones afines. Pero, sin duda, fue el director del museo uno de los más fervientes investigadores de los fondos contenidos en el mismo. La mayor parte de sus estudios publicados entonces, se refirieron a fondos del museo y muy pocos al propio museo.

Con la creación simultánea del Archivo Diocesano, se puso en marcha en el Museo una sala dedicada a los investigadores como complemento de su biblioteca. Si bien es cierto que la investigación desde dentro del museo se fue reduciendo poco a poco a los estudios de don Ernesto Iglesias Almeida (actual encargado del mismo), también es cierto que se ha ido produciendo un aumento más que destacado de los investigadores externos que se acercan al museo y al archivo en busca de documentación.

La comunicación, como otra de las funciones del museo, se desarrolló a través de actividades como el asesoramiento que, desde el principio, se ofreció a las diferentes parroquias que solicitaban ayuda en temas de restauración y valoración artística. Pero donde la labor de comunicación se observó de una manera más clara fue en la sistematización de exposiciones, la publicación de estudios y la organización de ciclos de conferencias. Todas ellas se han venido desarrollando en los últimos años en colaboración con la Asociación de Amigos de la Catedral<sup>972</sup> en la Sala Arzobispo Lago y

---

<sup>972</sup> La Asociación de Amigos de la Catedral nació en junio de 1991 y su revista de información general había sido creada por don Domingo Cameselle Bastos un año antes con el nombre de *Pórtico*. La finalidad de la Asociación fue la “...celebración de actos en la catedral, el estudio, difusión y conservación del legado cultural

han tenido como protagonistas tanto a artistas locales como temas relacionados con la ciudad de Tui o con temática religiosa (para conocer todas las muestras organizadas por el museo y la asociación se recomienda acudir a las memorias del museo insertas en la Revista). Algunas de estas exposiciones se acompañaron de ciclos de conferencias y cursos. Sobre la función editorial del centro, ésta se desarrolló en torno a la publicación de una revista que debía recoger, desde sus inicios, los acontecimientos más destacados relativos al Museo, además de artículos de investigación sobre fondos del mismo. También se apostó entonces por la publicación de obras de investigadores internos, de guías de la ciudad de Tui, series de postales y de diapositivas, y colaboraciones con el Ayuntamiento de la ciudad en obras colectivas.

Por último, al tema de la exhibición es al que, tal vez, se le haya dedicado menos atención a pesar de haber sido objeto de revisión en la importante intervención que tuvo lugar en 1993 en todo el museo. El factor fundamental que determinó el recorrido expositivo fue el propio edificio, que marcó con sus pautas arquitectónicas el guión a seguir. Sin embargo, y a pesar del esfuerzo que supuso la adaptación de un edificio y la dotación de mobiliario necesario, creemos que el diseño expositivo no resultó todo lo claro que cabría esperar. Como ya se ha comentado, la muestra se distribuyó en tres niveles: el inferior dedicado a la arqueología antigua y medieval, a San Telmo, a la imaginería religiosa medieval en la capilla y a la sala de exposiciones temporales; el segundo piso se reserva para la orfebrería, la colección de petos de ánimas y el resto de imaginería religiosa; y el tercer nivel queda dedicado a pinacoteca y dependencias administrativas.

Si la exposición debía tener en cuenta el espacio con el que contaba, también había de prestar atención al resto de elementos que contribuían a una mejor comprensión del mensaje de cada obra. Nos referimos a cuestiones técnicas como podrían ser el diseño de las vitrinas y los carteles informativos, la instalación lumínica, las condiciones de temperatura y humedad que hagan una visita agradable al público, y la colocación de las piezas. Es decir, todo aquello que contribuya a que la obra llegue de la mejor manera posible al visitante. En el caso del Museo Diocesano, como ocurre en la mayoría de los museos de la Iglesia, éstas cuestiones no han sido las prioritarias en el diseño de la exposición y así, podemos encontrarnos con objetos sin ningún tipo de cartel, otros con diseños diferentes y antiguos (además de con una información escasa), piezas colocadas sin orden en función del espacio que va quedando libre, cuadros que cubren las paredes casi desde el techo al suelo, vitrinas y peanas de formas y colores diferentes, etc.

---

*y artístico que atesora entre sus muros nuestro primer templo diocesano*". Entre sus actividades está la organización de representaciones teatrales, exposiciones, conferencias... en relación con la catedral, pero en estrecha colaboración con el Museo Diocesano.

#### 6.4.4.- MUSEO DIOCESANO DE OURENSE

Nombre:	Museo Diocesano de Ourense
Dirección:	Palacio Episcopal de Ourense
Director/a:	Don José Carlos Fernández Otero
Tipo de fondos:	Arte, Arqueología y objetos litúrgicos
Año de creación:	1982 (en formación)
Documentación básica:	Inventario
Titularidad:	Eclesiástica. Diócesis de Ourense

*“Una de las cosas, en mi opinión, más singulares de este reino es la ciudad de Orense, parte de la cual goza siempre de los suaves climas de la primavera y de los frutos del otoño a causa de una gran cantidad de fuentes de agua hirviendo, que calienta el aire con sus exhalaciones, mientras que la otra parte de esta misma ciudad sufre los riesgos de los más largos inviernos, por estar al pie de una montaña muy fría; así se encuentra en ella, en el espacio de una sola estación, todo lo que compone el curso del año”*

Madame D’Aulnoy

Relación del viaje de España a su alteza Real Monseñor el Duque de Chartres,  
1679.

En Ourense, la creación de un Museo Diocesano se presentó como una labor tardía puesto que hasta el momento de su formación, a principios de los años 80, la labor de custodia de los objetos procedentes de las diferentes parroquias de la diócesis había quedado en manos de su Museo Catedralicio.

Esta confluencia de funciones, fruto más bien de la obligación de atender unas necesidades que de la competencia, llevó a la confusión en la separación de ambas instituciones. Así, el Museo Catedralicio de Ourense fue confundido y etiquetado, en muchas ocasiones y desde el principio de su historia, como Museo Diocesano ya que además de la colección de objetos de la catedral y de la mitra episcopal, contaban (y cuenta) con piezas procedentes de todos los rincones de la diócesis. La inexistencia de otra institución similar en aquellos años de formación, llevó a la creación de una colección un tanto heterogénea que definía al propio Museo como Catedralicio y como Diocesano.

Eso es lo que le ocurrió, por ejemplo, a Gaya Nuño en su *Historia y guía de los museos de España* de los años 60 cuando catalogó el Museo de la Catedral de Ourense como diocesano. Pero no fue el único, ya que en un artículo de *La Noche*, del periodista

Boboró, titulado “Un museo precioso” y publicado el 19 de enero de 1954, se volvía a nombrar a este museo como Diocesano, probablemente por la variedad de la procedencia de las piezas que contenía. Esta es la confusión más habitual en la documentación trabajada durante la segunda mitad del siglo XX. Si bien organizativamente el Museo inaugurado en la catedral de Ourense estuvo siempre en manos del Cabildo, el contenido de sus fondos mostró desde el principio una realidad más amplia que favoreció este desconcierto.

Los cambios políticos de finales de los años 70 así como el nuevo orden concordatario entre la Iglesia y el poder civil, favorecieron el desarrollo de una conciencia de sensibilización hacia el patrimonio religioso que antes no había cuajado y que concluyó con la puesta en marcha de algunos proyectos por entonces.

En Ourense esta necesidad se hizo evidente a principios de la década de los 80, coincidiendo con otro de los proyectos básicos de carácter patrimonial que se estaban desarrollando: el inventario de los bienes histórico-artístico de la diócesis. El punto de arranque fue una ponencia encargada a don José Carlos Fernández Otero por el comité ejecutivo del presbiterio diocesano, sobre la posibilidad de formar un museo diocesano en Ourense<sup>973</sup>.

En su discurso, el Sr. Fernández Otero hacía un repaso por la historia más reciente de la Iglesia y por los cambios que el Concilio Vaticano II había impulsado en cuanto a la atención de aquel patrimonio que dejaba de ocupar un lugar funcional en muchas iglesias. La situación creada tras el Concilio había obligado a buscar mecanismos de defensa de todo este patrimonio que quedaba fuera de actividad pero que no por ello debía abandonarse. La alusión en el texto de Sr. Fernández Otero al *Sacrosanctum Concilium* nos demuestra como esta disposición conciliar se convirtió en la base de las actuaciones en patrimonio más inmediatas y que, posteriormente, fue completada con la publicación de la Carta Circular de 1971 o el Acuerdo sobre enseñanza y asuntos culturales de 1979.

Un último detalle podría acabar de perfilar el momento en el que se iniciaron los procesos de formación de este museo en Ourense. El escenario político de los primeros años 80 estuvo marcado por la publicación de algunas de propuestas del PSOE sobre política cultural, en las que se apostaba por una total socialización del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia<sup>974</sup>. Ante esta nueva “amenaza” política de cara a la Iglesia, el refuerzo del interés por su patrimonio y el fortalecimiento de las instituciones que lo defendían fueron mayor durante los siguientes años. Esta constatación parte, no sólo de

<sup>973</sup> “El Patrimonio Artístico de la Diócesis de Orense”, en *B. O. O. Q* año CXLIV, nº 4, abril de 1981, pp. 89-100.

<sup>974</sup> *Propuestas culturales. PSOE*, Op. Cit., p. 85.

los resultados cuantitativos de los museos nacidos en esos años, sino también del tono de muchos de los escritos publicados entonces por los miembros de la Iglesia, en los que se denunciaba el atropello que significaría la nacionalización y socialización de unos bienes que habían nacido para el culto católico bajo custodia de la Iglesia.

En su ponencia, el Sr. Fernández Otero partía de las normas del Concilio para establecer las bases del nuevo museo y ofrece una aproximación al tipo de fondos que podría albergar. *“Formarían parte de él todos los objetos que directa o indirectamente hubieran estado relacionados con lo religioso. A él podría ir todo aquello que no sea desedificante para la religión. Todo lo que incluso contribuya a crear un ambiente en el museo”*.

Finalmente, atendía a la naturaleza propia de un museo diocesano, de forma que, a pesar de defender claramente la conservación de los objetos religiosos en el lugar para el que fueron creados, reconocía que en muchos casos esto no era posible y, por tanto, se hacía necesaria la existencia de un espacio que recogiera estos bienes, en este caso, un museo diocesano. Desde su punto de vista, el museo debía abrir sus puertas a aquellos objetos recogidos en la diócesis de mutuo acuerdo con los sacerdotes, e irse formando poco a poco alejando la idea de que se tratara de un proyecto a corto plazo, *“que nadie sueñe con hacer un museo de hoy para mañana ni para pasado mañana. Es labor de años”*.

Como final de la ponencia se exponían una serie de proposiciones que fueron aprobadas por unanimidad de todos los miembros del presbiterio, entre ellas destacamos:

*“3.- Este presbiterio diocesano juzga conveniente y necesario la pronta y urgente creación de un Museo diocesano, como lugar apropiado y seguro, donde se recojan:*

- a) Objetos fuera de culto*
- b) Objetos que por el deterioro en que se encuentran deban ser recogidos*
- c) Objetos que puedan correr peligro para su conservación por falta de custodia y garantía, en lugar de origen*
- d) Objetos que ni litúrgica ni artísticamente cumplan su propia misión de culto*

*4.- En este Museo se reconocerá la procedencia y propiedad de cada parroquia o entidad eclesiástica, sobre sus objetos depositados en el mismo*

*5.- Aquellos objetos del museo que juzgue necesario la parroquia su uso en ciertos días, se le deberán facilitar para que puedan ser trasladados con las debidas precauciones*

*6.- Todos aquellos objetos que se encuentren depositados en casas particulares, se debe procurar su traslado al museo<sup>975</sup>.*

<sup>975</sup> “El Patrimonio Artístico de la Diócesis..., Op. Cit., pp. 100.

Con esta firme declaración de intenciones, por Decreto Episcopal de 1982<sup>976</sup>, se creaba el Museo Diocesano de Ourense dentro del recinto que formaba parte del Palacio Episcopal. Para ello, el obispado comenzó un período de obras de acondicionamiento de la antigua iglesia del palacio, que albergará el museo<sup>977</sup>.

Sin embargo, el proyecto no acabó de arrancar y se alargó progresivamente en el tiempo hasta 1987. En este año, el arquitecto don Alfredo Alemparte Freixedo, por encargo de la Consellería de Cultura e Benestar Social<sup>978</sup>, redactó un nuevo proyecto de actuación en el recinto de la iglesia para su acondicionamiento como museo. Partiendo del análisis general del edificio, la propuesta de intervención prioritaria se centró en la mejora de las condiciones climáticas del espacio, eliminando o reduciendo del alto grado de humedad que presentaba de la iglesia, con el objeto de que no dañara el material que debía exponer el museo.

En la descripción del encargo, se detallaban de forma imprecisa los contenidos del futuro museo: "*Esculturas de tamaño medio. Objetos de arte de valor histórico como, cálices, etc. cuya custodia se confía a las vitrinas en vidrio tipo Stadip que se diseñan al efecto*". El objetivo general del proyecto se redujo, pues, a la adecuación mínima de un espacio para la exposición de obras de arte.

Tal y como había expuesto el Sr. Fernández Otero cinco años antes, se puso en marcha una campaña paralela a las obras de acondicionamiento para la recogida de material con destino al museo, bajo la dirección del obispo Mons. Ángel Temiño. Parece que la campaña funcionó y pronto comenzó a incrementarse una colección que, en espera de acabarse las obras, se mantuvo fuertemente custodiada<sup>979</sup>. Esta era la situación hacia 1989, pero suponemos que problemas presupuestarios alargaron la espera varios años más y así constatamos como en 1993 todavía aparecía en las guías con la coletilla "en formación"<sup>980</sup>.

¿Qué fue desde entonces del museo? Más de una década ha pasado desde la última referencia al museo y podemos decir que todavía no es una realidad. Desde hace unos años el Palacio Episcopal está siendo objeto de importantes restauraciones que incluyen la capilla en la que se había proyectado inicialmente la instalación del museo. Esperemos que una vez finalizadas las obras pueda por fin abrir sus puertas este ansiado centro.

<sup>976</sup> SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. *Museos y colecciones...*, Op. Cit., pp. 439-440.

<sup>977</sup> En diciembre de 1982 los gastos de dicho acondicionamiento ascendían a casi seis millones y medio de pesetas, por lo que el designado director del museo se dirige al entonces Conselleiro de Cultura, José Filgueira Valverde solicitando las ayudas necesarias para poder seguir con el proyecto museográfico. A. X. X., caja 20956, Expediente Museo Diocesano de Orense.

<sup>978</sup> A. X. X., caja 30336, Propuesta Museo Palacio Episcopal, Iglesia Antiguo Seminario, Ourense.

<sup>979</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 245-247.

<sup>980</sup> VALLE PÉREZ, J. C. y FERNÁNDEZ OTERO, J. C. *Os Museos da Igrexa en Galicia*, 1993, s/p.



---

## 6.5.- OTRAS REFERENCIAS A MUSEOS

*“Somos o que recordamos”*

Manolo Ribas, *Muller no baño*, 2002.

En este breve apartado trataremos de hacer referencia a los datos que hemos obtenido sobre proyectos de museos eclesiásticos nunca realizados o sobre colecciones que en algún momento de su historia fueron consideradas museos pero que, actualmente, no pueden considerarse dentro de este grupo de la misma manera que hemos hecho con los ya tratados. En su mayor parte se trata de pequeños museos parroquiales en los que la existencia de una curiosa colección de piezas motivó su ubicación en salas adyacentes a las propias iglesias, pasando a denominarse museos a estos pequeños tesoros. En otros casos, nos encontramos con museos de tipo monasterial cuya base está en la recolección de los restos dispersos por las dependencias monacales en unas salas que permiten su acceso como una parte más de la visita que se puede realizar al resto del edificio.

La confusión inicial en torno a estos centros derivó de la aplicación a estas colecciones del término de museo en algunos trabajos consultados, lo que ha provocado una reproducción de errores en las publicaciones posteriores. Sin desmerecer la importancia que dichas colecciones adquirieron dentro de la historia de sus respectivas sedes y en la historia del arte en general, consideramos que en ningún caso deben ser tratadas como museos, siendo, tal vez, el término más adecuado el de colección visitable, en los casos en los que se haya reunido en un lugar estable y con un horario de visita determinado.

Teniendo en cuenta la delicadeza con que utilizaremos el término de museo para definir estos espacios, respetando la denominación que se le dio en su momento aunque incorrecta en la actualidad, nos encontramos con los siguientes centros:

- Museo Parroquial de Xunqueira de Ambía
- Museo Parroquial de Santa Marina de Augas Santas
- Museo Parroquial de Castro Caldelas
- Museo Parroquial de Ribadavia
- Museo Parroquial de Montederramo
- Museo Monasterial de Sobrado dos Monxes

### 6.5.1.- MUSEO PARROQUIAL DE XUNQUEIRA DE AMBÍA (OURENSE)

*“Os arqueólogos levan ós Museos o que rouban nas sepulturas e póneno en alzadeiros pechado con portas de cristais, imitados das cristaleiras das tendas; un Museo é unha ringleira de escaparates onde expoñen cálices e patenas como no de D. Celedonio queixos e salchichas. O noso tempo que xurdiu para profanalo todo, tiña que chegar a esta máxima profanación que é a arqueoloxía”*

Vicente Risco, O porco de pé.

Fundado por la madre y el hermano de San Rosendo en 955, el Monasterio de Xunqueira de Ambía fue ocupado en el siglo XII por los canónigos de San Agustín hasta su conversión en Colegiata en el siglo XVI. El culto colegial se convirtió en parroquial a partir de 1853, según se detallaba en la orden de extinción de colegiatas de octubre de 1852 a raíz del Concordato de 1851<sup>981</sup>. En octubre de 1928 ocuparon sus dependencias los Padres Mercedarios, produciéndose en el año 2003 su salida. Los problemas que el abandono de los años había producido en un edificio de las características del de Xunqueira, resultaron de una gravedad tal, a principios del siglo XX, que se inició un proceso a favor de la recuperación del mismo.

Con una iglesia de tres naves y tres ábsides a medio camino entre el final del románico y los albores del gótico (1164), el resto de construcción que la acompaña responde a las formulaciones constructivas de los claustros del siglo XVI<sup>982</sup>, siendo también reformado con posterioridad.

Desde los años de la exclaustación, el deterioro al que se vio sometido el edificio año tras año llevó casi a la ruina a uno de los conjuntos más importantes de la arquitectura monástica de la provincia de Ourense. La iglesia, el claustro, el retablo mayor y el coro presentaban, a principios de siglo XX, un estado lamentable debido, básicamente, a los problemas de las cubiertas que, casi derrumbadas, filtraban el agua y la humedad. El aspecto que debía presentar el monumento, entonces medio abandonado a excepción de la iglesia en la que sí se oficiaba culto, debía ser desolador<sup>983</sup>.

<sup>981</sup> PLACER, Fr. G. “Junquera de Ambía. Datos para la historia de esta villa y su colegiata”, en *B. C. P. M. H. A. O.*, vol. XI, nº 240, mayo-junio de 1938, p. 428 y nº 242, septiembre-octubre de 1938, p. 485.

<sup>982</sup> *Galicia. Arte*, vol. XII (Galicia na época do Renacemento), Ed. Hércules, A Coruña, 1993, pp. 35-6. Las primeras obras del XVI en Xunqueira se deben a la mano del cantero portugués Bartolomeu de Nosendo a quien el chantre don Alonso de Piña (vicario y provisor de la diócesis orensana y prior de Xunqueira en 1500) encarga la realización de la sacristía del monasterio.

<sup>983</sup> “Aun no siendo monumento de gran importancia, es forzoso decir algo del claustro de la colegiata, ni amplio en sus proporciones, ni regular en sus líneas, pero extremadamente curioso por revelar hasta en sus menores detalles la interesante época del arte en que fué construido (...) La mayor parte de las riquezas artístico-arqueológicas que poseyó la colegiata de Junquera de Ambía, puede considerarse como definitivamente perdida (...) Algunas antiguas vestiduras y unos frontales de cuero de Córdoba es lo único que

Muchas fueron las obras que a lo largo del siglo buscaron mejorar las condiciones del antiguo monasterio. Comenzando por la triste y errónea supresión del retablo<sup>984</sup> y la restauración del ábside en 1911<sup>985</sup>, hasta la dedicación que durante más de veinte años se impuso a la restauración de las cubiertas tanto de la iglesia como del claustro<sup>986</sup>. Una vez los graves problemas de conservación del inmueble habían disminuido, fue la hora de encargarse de los bienes muebles que guardaba el monasterio<sup>987</sup>. La iniciativa, planteada por el Comendador de los Mercedarios, proponía la idea de formar un museo en las dependencias del edificio en 1964<sup>988</sup>. No cabía duda de que la importancia de las obras contenidas en el monasterio hacía necesario el acondicionamiento de un espacio donde poder colocarlas y exhibirlas. Así de claro lo tenía también Chamoso Lamas, del que ya hemos visto su propensión a la formación de pequeños museos de carácter religioso en donde hubiera una colección de interés. De modo que, en el informe sobre el *Plan de Obras de Restauración de Monumentos Nacionales* (y Xunqueira de Ambía lo era desde el 3 de junio de 1931) se incluía, para su aprobación en 1966, la continuación de las obras

---

vale la pena de consignar.” Así describía la situación VÁZQUEZ NÚÑEZ, A. “La ex-colegiata de Junquera de Ambía”, en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo I, nº 17, noviembre de 1900, pp. 300-301.

<sup>984</sup> La traza del antiguo retablo de Xunqueira está considerada obra de Cornielles de Holanda y data de 1535. *Galicia. Arte*, vol. XII (Galicia na época do Renacemento), Ed. Hércules, A Coruña, 1993, pp. 228-235.

<sup>985</sup> “Restauración de la iglesia de Junquera de Ambía”, en *B. O. D. O.*, año LXXIX, nº 1789, viernes 1 diciembre de 1911. Las obras habían consistido en la retirada del retablo renacentista, la restauración del ábside y las vidrieras que antes quedaban ocultas y la reinstalación de un nuevo retablo a modo de baldaquino. La solemne consagración del nuevo altar tuvo lugar el 20 de junio de 1911. El antiguo retablo mayor, colocado en el lateral de la Epístola donde fue restaurado en los años 60, era descrito por el párroco de Xunqueira de la siguiente manera: “... *había desaparecido el viejo y carcomido retablo que ni correspondía al estilo de la Iglesia; ni tenía la antigüedad que algunos quisieron suponer, según consta de documentos auténticos que se conservan en el Archivo parroquia, ni era proporcionado al sitio en que le colocaran (...) de modo que muy bien pudiéramos calificarlo de pobre, tosco y desflorado cortinón que cubría las ventanas del ábside, ocultando al mismo tiempo trabajos arquitectónicos de indiscutible mérito...*”

<sup>986</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 270. Proyecto de la ex-colegiata de Junquera de Ambía, Orense, enero de 1945 (restauración de muros descompuestos, de armaduras y artesonados, retejo general de iglesia y claustro). A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 364. Proyecto de obras de restauración en la Colegiata de Junquera de Ambía, marzo de 1964 (restauración de las cubiertas del claustro adosadas a la iglesia). A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 213. Proyecto de reposición de cubiertas en la Colegiata de Junquera de Ambía, enero de 1966 (renovación total de las cubiertas de la iglesia y sector del claustro adosado a ella).

<sup>987</sup> Entre las obras de importancia que se conservaban todavía y que vio Fray Gumersindo Placer en su viaje a Xunqueira, estaban: un cuero cordobés, un terno de dalmáticas, un espejo de ágata negra, un cazo bruñido de cobre, una colección de mosaicos antiguos, el fondo de libros y manuscritos y una vitrina-relicario en la sacristía. PLACER, Fr. G. “Junquera de Ambía. Datos para la...”, *Op. Cit.*, nº 242, septiembre-octubre de 1938, pp. 486-488.

<sup>988</sup> A. X. X.; caja 72802; Expediente: Xunqueira de Ambía; Instancia del comendador de los mercedarios a la Dirección General de Bellas Artes, Sección de Museos, Exposiciones y Concursos con fecha 24 de noviembre de 1964 “... *siendo esta ex-Colegiata monumento nacional y habiendo en ella importantes unidades artísticas en vestiduras y orfebrería del siglo XV y XVI y posteriores, se ve la necesidad de instalar un salón Museo, para conservación de las mismas y conveniente presentación al turismo. La ex-Colegiata ofrece local adecuado y solicitamos de V. Il.tra. los fondos suficientes para hacer unas cuantas vitrinas que guarden tan preciosas joyas artísticas*”. Esta comunicación fue reenviada desde la Sección de Museos a don Chamoso Lamas para que fuera éste el encargado de buscar presupuestos para las solicitadas vitrinas. Chamoso consultó al arquitecto Pons Sorolla que se mostró favorable a la idea, considerando que la importancia de las piezas justifican la creación del museo. Finalmente, Chamoso encargó la búsqueda de los presupuestos a don Jesús Ferro Couselo partiendo de las características determinadas por él “*pueden ser tres vitrinas de 2,00 m. de largo, 0,70 m. de ancho y 1,80 m. de alto, en hierro y lunas dobles. También convendría incluir poyos y soportes, perchas, etc.*”. A. X. X.; Fondo Chamoso Lamas; caja 72499; Copia de una carta de Chamoso a Ferro Couselo fechada en Ourense el 19 de abril de 1965.

de reconstrucción de cubiertas en la Iglesia “y Museo Monaca”<sup>989</sup>. Pero el proyecto de restauración de cubiertas de 1966 no intervino en los espacios que se habían reservado para el museo, atendándose sólo las cubriciones del ala del claustro que pegaba con la iglesia. Tampoco volvieron a aparecer en los años siguientes, teniendo que esperar hasta mediados de los 70 para que, por fin, se incluyera, dentro del proyecto arquitectónico, el acondicionamiento de una pequeña dependencia con acceso desde el claustro para museo<sup>990</sup>. La historia volvía a repetirse y el entarimado de la sala que debía convertirse en museo, tampoco se llevó a cabo entonces, incluyéndose en el proyecto del año siguiente<sup>991</sup>.

A pesar de la noticia de su creación en 1977<sup>992</sup> (ver Figura 32), lo cierto es que en 1980 el deseado museo todavía era un proyecto en busca de financiación, como se expresaba en la *Relación de museos que actualmente existen en Galicia, se hallan en proceso de instalación o está programada su realización*<sup>993</sup>. La historia de este museo nunca se acabó de cerrar, pues siempre apareció descrito como “en formación”. A pesar de los esfuerzos por establecer un pequeño museo parroquial, diferentes hechos imposibilitaron la instalación del mismo en la sala que se había previsto, pasando a colocarse las piezas en una antigua capilla de la comunidad de San Agustín en la planta superior, en espera de poder mejorar y ampliar sus fondos. Éstos estaban compuestos de destacadas obras de orfebrería gótica, tejidos y diplomática, así como las piezas del coro desmontado en 1948, que se guardaban en la Sala Capitular, o el antiguo retablo mayor conservado en la sacristía.

En la actualidad nada queda de la memoria de aquel deseado museo entre los que ocupan sus muros. El proyecto se quedó, como muchos otros, en el camino. Ni los esfuerzos desarrollados desde el sector oficial-administrativo<sup>994</sup>, ni las facilidades de la comunidad mercedaria sirvieron para poner en marcha el museo.

<sup>989</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72515; Copia del informe de Chamoso con fecha 24 noviembre de 1965.

<sup>990</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 26, caja 81. Proyecto de restauración y acondicionamiento en el Monasterio de Junquera de Ambía, enero de 1975 (arquitecto: Carlos Fernández-Gago Varela). Entre las obras que debían realizarse en esta estancia estaban la sustitución del solado de madera y la construcción de un techo nuevo de madera.

<sup>991</sup> I. P. H. E.; Sección: Restauración Monumental; caja 860. Proyecto de obras de restauración en la Colegiata de Junquera de Ambía, octubre de 1976 (arquitecto: Carlos Montero López).

<sup>992</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 309-313.

<sup>993</sup> A. M. N. P.; Carpeta: Informes, planes, avances; Informe redactado desde el Servicio de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, del Distrito Universitario de Santiago de Compostela, fecha de salida 31 diciembre de 1980 “La Dirección General de Bellas Artes restauró el templo y el claustro. Está en proyecto la creación del Museo por su valioso contenido. Pendiente de financiación”.

<sup>994</sup> LÓPEZ GÓMEZ, F.-S. “Ourense, Boborás, O Carballino, As Terras do Ribeiro...”, en Ourense *no obxectivo de M. Chamoso Lamas*, Ourense, 1997, p. 50 “Xunqueira de Ambía, hoxe convento de mercedarios, onde Chamoso tamén insistía en crear un museo de arte sacra; era esta unha das súas teimas para garantirlo estudio, a sensibilización e a conservación de tanta riqueza de bens: maxinería, litúrxia, documentación, restos arquitectónicos...”.

---

### 6.5.2.- MUSEO PARROQUIAL DE SANTA MARIÑA DE AUGAS SANTAS (OURENSE)

*“El hombre se consuela de su presente por lo que fue su pasado”*

Germain Bazin,

Los datos sobre la formación de un museo o colección visitable en el Monasterio de Santa Mariña de Augas Santas son, si cabe, más escasos y vagos. Las restauraciones realizadas en el monumento para la recuperación de las cubiertas y la protección de la iglesia y el claustro no fueron suficientes para impulsar actuaciones del tipo de las vistas en otros conjuntos, lo cual no quiere decir que no se hubiera tenido en cuenta esta posibilidad en algún momento. La idea surgió de nuevo, de la iniciativa de Chamoso Lamas que, en una carta de 22 de octubre de 1965 al párroco de Santa Mariña, don Leopoldo Quintas Rodríguez, exponía *“No crea Vd. que no estudié yo la posibilidad de mantener un pequeño Museo ahí, pero esto es asunto a tratar detenidamente y así lo haremos cuando salga de estas complicadas tareas del Año Santo...”*<sup>995</sup>. La impresión que nos ofrecen estas palabras es la de que, la propuesta inicial debió ser planteada por el párroco, tal vez para evitar la salida de la importante colección de vasijas medievales encontradas pocos años antes, hacia el Museo Arqueológico Provincial, tal y como obligaba la Ley de Patrimonio con el material extraído mediante subvenciones estatales. De hecho, por esas mismas fechas, Chamoso le escribía al párroco instándole a la entrega de las 130 las vasijas salidas de las excavaciones del Horno de la Santa, y que estaban depositadas en la casa rectoral, al Museo de Ourense (una vez recibida la orden del Obispo).

Sea como fuere, la idea del museo no fue adelante entonces. No sabemos si realmente Chamoso dedicó sus esfuerzos a intentar una nueva fundación de un Museo de Arte Sacro en este lugar, aunque por la inexistencia de documentación en sus archivos deducimos que no debió ser así.

Pasado el tiempo, un nuevo intento de formalizar aquel proyecto lo encontramos a finales de los años 80 en las palabras de don Luis Álvarez Tejada, párroco de Santa Mariña, al solicitar una subvención a la administración autonómica para su creación. Justificaba su petición en la imposibilidad de exponer convenientemente las importantes piezas históricas y artísticas conservadas en la parroquia y la viabilidad de contar con un local conocido como *“adro cuberto”* en uno de los laterales de la iglesia para su ubicación. *“O local é un espacío rectangular, moi regular, con posibilidade de acceso directo dende o*

---

<sup>995</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72499; copia de la carta remitida por Chamoso.

*exterior e tamén con paso interior á eirexa, da que a visita interior se incluírá na visita da que é merecente. A instalación que se pretende, máis como Colección aberta ó público que como Museo propiamente dito, con todas súas funcións, cubre claramente as funcións de conservación e presentación pública e sistemática de fondos, razón pola que entra dentro da consideración habitual de museo, aínda que a función investigadora non se contemple propiamente como un dos seus fins específicos. Integran os fondos unha serie de elementos recuperados entre os que, se poden destacar os restos do retablo gótico, cadros..., algunhas esculturas e elementos de platería. Complétase a serie cos sartegos con escultura de bulto e heráldica existente no local e coa importante serie de cerámica medieval procedente do Forno da Santa, recuperados con motivo das obras alí realizadas”<sup>996</sup>.*

En este estadio encontraron la situación Anselmo López y Rosa Casado en su viaje por los museos gallegos a finales de los 80<sup>997</sup>, y así lo encontraríamos ahora si nos acercáramos a Santa Mariña de Augas Santas. La conclusión a esta referencia es que a pesar de los esfuerzos de sus párrocos, nunca llegó a prosperar la idea de crear un museo parroquial, ni siquiera una colección visitable en Santa Mariña.

### 6.5.3.- MUSEO PARROQUIAL DE CASTRO CALDELAS (OURENSE)

*“Diz-se que a paisagem é um estado de alma,  
que a paisagem de fora a vemos com os olhos de dentro”*

José Saramago, *A caverna*.

Si hasta ahora las noticias recogidas sobre estos centros eran escasas e inconcretas, en lo que se refiere al supuesto Museo de Castro Caldelas sólo hemos encontrado la que nos facilita la obra de López Moráis y Casado Nieto. Ésta se refiere a una breve mención al deseo de instalar en una de las dependencias auxiliares del templo de Nuestra Señora de los Remedios un pequeño museo parroquial donde se exhibirían las obras recogidas tanto en esta iglesia como en la iglesia titular del siglo XVI cerrada<sup>998</sup>.

De nuevo, la alusión a esta idea como museo resultó errónea en su día, y lo es en la actualidad puesto que no hay constancia de la existencia de ningún museo parroquial en dicha villa ni hemos encontrado ningún rastro documental que nos induzca a pensar en el deseo de su creación.

<sup>996</sup> A. X. X.; caja 20719; expediente: Aguasantas; Solicitud de subvención y memoria del museo de Aguasantas, 10 de octubre de 1989.

<sup>997</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 261-263.

<sup>998</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 269-271.

---

#### 6.5.4.- MUSEO PARROQUIAL DE RIBADAVIA (OURENSE)

*“De la misma suerte que para ver con perfección cada pintura,  
no hay más que un sitio, así el sitio único para gozar  
y aprovechar en la contemplación de toda obra artística,  
es aquél donde fue producida y colocada por el autor...”*

Antolín López Peláez,

Discurso de inauguración del Museo Diocesano de Tarragona, 1915

Una de las cosas que más nos ha llamado la atención en la recogida de información sobre este proyecto, y es la ausencia de don Manuel Chamoso en su realización. En su archivo oficial no se ha encontrado ningún documento que vincule a Chamoso con la idea de crear un museo parroquial en Ribadavia, a pesar del interés que la villa había despertado siempre en él. De hecho, había escrito monografías y artículos de temas vinculados con Ribadavia y se habían venido haciendo, desde los años 60, obras de restauración en la iglesia de Santiago, que Chamoso debía conocer bien. Sin embargo nada se ha encontrado sobre la creación de uno de esos museos en los que estaba tan acostumbrado a participar.

Efectivamente, la elección de la iglesia tardorrománica de Santiago de la ciudad de Ribadavia como sede de ese teórico museo, a la altura de 1973, se debió al un buen estado de conservación que presentaba el edificio, fruto de varias campañas de restauración que habían convertido la inutilizada iglesia en un lugar seguro. Arregladas las cubiertas, los problemas estructurales de sus muros, y todo lo relativo a las filtraciones de humedad, y teniendo en cuenta que ya no funcionaba como iglesia desde la unificación del culto parroquial en la iglesia de Santo Domingo, pareció el lugar más adecuado para la instalación de unas vitrinas que protegieran los objetos guardados hasta entonces o traídos de otras iglesias. Además, contaba con la ventaja de estar situada junto al Museo Etnográfico del Ribadavia, lo cual lo convertiría en un elemento más para la diversificación de la oferta cultural de la villa.

La iniciativa surgió del entonces párroco, don Benito Hermida Atrio que, en virtud de una O. de 1970 sobre la colaboración del Estado en Museos no estatales, dirigió a la D. G. BB. AA. una solicitud y memoria justificativa de la formación de un Museo Parroquial en la villa<sup>999</sup>. La descripción del proyecto se basó en la disponibilidad de los 180 m2 de

---

<sup>999</sup> A. G. A., Fondo Cultura, IDD 25, caja 1294, Expediente: Subvenciones a la creación, conservación y mantenimiento de museos no dependientes de la Dirección General de Bellas Artes (Sección de museos y exposiciones), Ministerio de Educación y Ciencia. Carta enviada por el párroco de Ribadavia el 10 de julio de 1973.

superficie útil de la iglesia en los que se instalarían dos vitrinas (una para la vestimenta y otra para la orfebrería), un soporte de piedra y seis de madera para la colocación de las obras que, en conjunto, resultaban ser:

- Procedente de la iglesia de Santiago:
  - o Imagen románica de Santiago Apóstol en piedra
  - o Imagen gótica de la Virgen en madera
  - o Virgen de la O del siglo XVIII
  - o Retablo del altar mayor con imágenes de San Pedro, San Pablo, San Gregorio y Santiago, del siglo XVIII
- Procedente de la iglesia de San Juan:
  - o Imágenes de San Roque y San Benito del siglo XVIII
- Procedente de la iglesia de Santo Domingo:
  - o Imágenes de San Fructuoso y San Miguel de finales del siglo XVII
  - o San Telmo, San Alberto Magno, San Vicente Ferrer y Santo Tomás de Aquino del retablo barroco, obras de Castro Canseco
- Orfebrería:
  - o Corona de plata del siglo XVII
  - o Copón expositor de plata del siglo XVII
  - o Cruz procesional de plata de estilo renacentista
  - o Incensario de plata del siglo XVII
  - o Naveta de plata del siglo XVII
  - o Relicario de plata
  - o Vinajeras de plata
  - o Dos relicarios de plata
  - o Dos copones de plata
  - o Cáliz de plata
- Vestiduras:
  - o Terno completo de damasco rojo del siglo XVIII de la iglesia de Santo Domingo

El museo, aunque sospechamos que no del mismo modo en que se había pensado, fue abierto hacia 1977 con el traslado de las imágenes que no tenían culto en las iglesias de la ciudad. Por la descripción que de él hicieron López Morais y Casado Nieto, se trataba de un museo exclusivamente de imaginería, compuesto por 23 obras<sup>1000</sup>, por lo que debemos pensar que la orfebrería y la vestimenta nunca se llegó a trasladar a la iglesia de Santiago.

<sup>1000</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 299-301.



Hoy en día no existe memoria de la existencia de ningún museo religioso en Ribadavia. La iglesia de Santiago ha pasado a integrarse dentro del circuito de visita turística gestionada por el Ayuntamiento de la villa y en ella sólo se pueden ver algunas obras de la iglesia. Actualmente no se presenta ante el visitante como museo, ni la selección y colocación de las piezas lo pretende.

### 6.5.5.- MUSEO PARROQUIAL DE MONTEDERRAMO (OURENSE)

*“El caso de este Monumento es el mas penoso que he tenido en mis 25 años de conservador del Patrimonio Artístico”*

Chamoso Lamas, 1963.

Con el Monasterio de Montederramo estamos, probablemente, ante el caso de conservación más dramático al que se tuvo que enfrentar el Comisario de la Primera Zona. Desde los años de la desamortización<sup>1001</sup>, la ruina había comenzado a acampar sobre los muros de la iglesia y claustros de este centro cisterciense<sup>1002</sup>, heredero de los principios estéticos del Escorial. Ni siquiera la declaración de Monumento Histórico Artístico, el 16 de marzo de 1951, le salvó de la rapiña, el abandono y la ruina<sup>1003</sup> (ver Figura 33). Todo el conjunto pedía a gritos una intervención, pero la imposibilidad de acometer una obra de tal envergadura, obligó a la racionalización de las inversiones, que se aplicaron escalonadamente en el desmontaje del retablo y su tratamiento dentro de la casa rectoral (donde fue instalado hasta que la restauración de la iglesia hiciera posible su vuelta al lugar original), la aplicación de pequeñas soluciones puntuales en las estructuras de la zona Norte de la iglesia, la más afectada por la humedad y los fallos de cimentación, etc.

La suspensión del culto en la iglesia, única actividad desarrollada hasta entonces, por riesgo de derrumbe de las bóvedas, obligó a afrontar el problema de una forma clara, ofreciendo soluciones que respondían a los intereses de unos y otros. La ambiciosa propuesta del traslado de la iglesia de Montederramo a Vigo para su conversión en con-

<sup>1001</sup> OTERO PEDRAYO, R. "Ensayo sobre la desamortización eclesiástica en tierras de Orense", en C. E. G., tomo 10, 1955, p. 103. En la subasta de los bienes de Montederramo anunciada para el 30 de septiembre de 1848 se relacionaban: dos colegios, un aula vieja, refectorio nuevo, panera nueva, dos claustros, salas y habitaciones abaciales de verano y de invierno, con dos paneras, cocinas y otras dependencias. Decía también el anuncio que se *“considera muy idóneo para la construcción de varias fábricas, por la mucha abundancia de agua”*. La tasación fue de 445.000 reales. Paradójicamente, Montederramo había sido el monasterio del Cister más importante de Galicia detrás de Oseira y Sobrado dos Monxes.

<sup>1002</sup> LIMIA GARDÓN, F. J. "El claustro abacial o de la hospedería del ex-monasterio cisterciense de Montederramo: aproximación a su estudio", en *Actas del II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. 3, Ed. Monte Casino, Ourense, 1999, pp. 1421-1438.

<sup>1003</sup> La declaración de Monumento Histórico Artístico fue una de las medidas adoptadas para frenar el abandono y la ruina del conjunto cuando ya éste se encontraba en una situación lamentable, pero aún así, en nada mejoró su situación con respecto a años anteriores.

catedral de la ciudad olívica fue rotundamente rechazada por el Comisario de Zona del P. A. N. alegando la existencia de otros medios que, sin obligar a su traslado, se podían utilizar para su conservación en el lugar donde había sido levantada. La venta del retablo a un anticuario, que le ofrecía 450.000 pesetas, también fue otra posible solución aportada por el Obispo orensano, que veía en esta propuesta una buena oportunidad de obtener el dinero necesario para levantar una nueva capilla ante el estado de la del monasterio. De nuevo, la Comisaría se opuso en rotundo a la venta de una parte del patrimonio que, por otra parte, había motivado la declaración de Monumento Histórico Artístico.

Parece claro que Montederramo no admitía soluciones fáciles a una situación complicada como era la suya: la iglesia a punto del derrumbe, el claustro reglar completamente abandonado, el claustro de la Hospedería ocupado por la viviendas de nueve familias, sus salones dedicados a la celebración de bailes<sup>1004</sup>, su patio ocupado por la celebración de ferias de ganado, algunas tallas del coro objeto de robos y los problemas de inundación amenazando cada invierno. Todo un rosario de problemas para el que no fueron suficientes los esfuerzos de los responsables del patrimonio.

¿Cómo en un lugar así se podía instalar un museo? En verdad, nunca hubo un centro de este tipo en Montederramo, ni existe en la actualidad. Simplemente ese fue el nombre que le dieron a la ubicación de las piezas del retablo en parte de las instalaciones de la casa rectoral para su tratamiento de restauración<sup>1005</sup> y que, gracias al párroco, podían ser visitadas por los turistas en los años 60<sup>1006</sup>. Pero nunca fue un museo, ni siquiera una colección visitable, ni nada que se le pareciera: sólo un almacén para un retablo.

#### 6.5.6.- MUSEO DEL MONASTERIO DE SOBRADO DOS MONXES (A CORUÑA)

*“A todos los huéspedes que vengan se les recibirá como a Cristo en persona”*

Regla de San Benito, 53-1

<sup>1004</sup> “... tanto la iglesia como las dependencias conventuales se hallan en estado ruinoso que amenaza la seguridad de quienes lo habitan. Esta amenaza se acentúa al haber sido instalada una sala de baile en las dependencias conventuales hoy en propiedad particular contiguas a la iglesia, y no solo por la concurrencia de público en lugar ruinoso sino, también, por el daño que las vibraciones de los pisos donde se instaló el baile pueden ocasionar en las zonas próximas a la construcción averiada...”. A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72501; Copia de oficio de salida nº 796 de Manuel Chamoso al Gobernador Civil de Ourense con fecha 12 de mayo de 1947.

<sup>1005</sup> A. X. X.; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72501; Acta de desmontaje del retablo mayor del monasterio de Montederramo, fecha 7 de julio de 1959.

<sup>1006</sup> LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos...*, Op. Cit., pp. 279-281.

Si hasta ahora hemos detectado el uso indiscriminado de la palabra museo para la calificación de colecciones más o menos visitables o de cierto interés, en el caso del monasterio cisterciense de Sobrado dos Monxes, las razones para su inclusión como museo<sup>1007</sup>, nos parecen del todo arbitrarias. Así, se justificaba en la publicación su inclusión como museo *“Como vemos, el monasterio no posee una dependencia específica dedicada a museo, pero lo hemos incluido como tal por tres razones: la primera, por que el recorrido se realiza guiado, acorde con un criterio museístico. La segunda por que creemos que constituye un ejemplo claro de arquitectura monástica, es decir de la pervivencia de varias épocas y estilos formando un conjunto que da idea de unidad. La tercera, por que en Galicia la importancia de los monasterios fue enorme y representan un hecho singular en el que se unen arte e historia”*. Objetivamente ninguno de estos argumentos justifica el tratamiento de museo en Sobrado, a pesar de la incuestionable importancia de su conjunto. La realización de una visita ordenada no indica, por sí misma, que tenga carácter museístico; el hecho de que sea un ejemplo de arquitectura monástica no le otorga el título de museo, que habría que dar, en ese caso, a muchos de nuestros monasterios, y la importancia del mundo monástico en Galicia no determina que un cenobio se convierta por sí solo en museo.

Estas necesarias aclaraciones sobre centros a los que en algún momento se les dio nombre de museo, vienen a redundar en la idea, ya expuesta a lo largo de este trabajo, de la necesidad tener claro el concepto de museo. Ateniéndonos a la definición oficial (que debe ser, en cualquier caso, nuestra meta), la delicadeza con la que debe ser aplicada esta denominación debería responder a criterios conscientes y objetivos, más que a impresiones o deseos que retrotraen la imagen del museo a las antiguas definiciones del siglo XIX. Hoy a un museo se le exige algo más que el ser un conjunto de piezas colocadas según un orden más o menos establecido en un espacio determinado, a pesar de que la percepción del público en general pueda ser la de que, con esto es suficiente.

Esta reflexión nos lleva a analizar las razones por las que consideramos museos algunos de la Iglesia, cuando éstos no cumplen muchas de las características que se plantean como mínimas para la adopción de este término. Las deficiencias en muchos aspectos funcionales de los museos de la Iglesia son evidentes, lo que nos llevaría a concluir que ninguno de los museos que hemos caracterizado en este trabajo merece dicho título. Sin querer dramatizar la situación, hemos considerado como más positivo

---

<sup>1007</sup> ARROJO IGLESIAS, M<sup>a</sup> José. *Museos de España. La Coruña*, F. & G. editores, Madrid, 1993, p. 68.

---

analizar cada uno de ellos y llegar a la conclusión de la existencia de una clasificación entre aquellos museos que se acercan más a la definición objetiva y los que por simple expositores, deberían considerarse colecciones.

*“La idea del museu com a receptacle neutre dins el qual  
es distribueix un conjunt d’objectes que el públic  
hauria de percebre sense interferències és utòpica”*  
Manuel J. Borja-Vilell, Els límits dels museus, 1995.



---

## CONCLUSIONES

Desde el inicio de este trabajo, uno de los objetivos básicos fue dar respuesta a la pregunta de si existía una museología y una museografía eclesiásticas. Por museología se entiende la ciencia dedicada a los museos y por museografía la técnica que materializa los resultados de los estudios museológicos. Parece evidente que la museología abarca a todo tipo de museo, incluidos los de titularidad eclesiástica, aunque hayan sido pocos los estudios específicos de su especialidad. Sobre la museografía, podemos decir que todos tenemos la sensación de que los museos eclesiásticos responden a una serie de criterios que hacen que se parezcan mucho y que mantienen unas características comunes y diferentes al resto de museos. ¿Podríamos hablar de una museografía eclesiástica?

A partir del estudio a pie de campo de los ejemplos gallegos, así como del conocimiento, a través de viajes y publicaciones, de otros museos fuera de la comunidad gallega, hemos querido ofrecer una radiografía del estado de los museos eclesiásticos. Ciertamente que las generalizaciones son atrevidas, incorrectas e injustas, pero éstas deben ser valoradas dentro de un contexto mayor que denota una actitud general, pero que no excluye la existencia de elementos de cambio y mejora.

### 7.1.- ELEMENTOS CARACTERIZADORES DE LA MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA ECLESIÁSTICAS.

Desde el más estricto punto de vista de la definición de museos del ICOM, la mayoría de museos de la Iglesia no cumplen con ella, a pesar de lo cual mantienen su denominación como museo. En el caso gallego, ninguno de los centros tratados cumple de forma estricta todos los requisitos para llevar el nombre de museo, aunque es cierto que algunas de estas instituciones se acercan más que otras al ideal.

El museo eclesiástico, en general, fue pensado más como lugar de acumulación de piezas y de conservación ante los posibles riesgos de robos o desapariciones, que como espacio para el visitante. Por ello, en la mayoría de los casos los recorridos no son cómodos, lógicos o pensados. La prioridad ha sido mantener unida una colección en un espacio concreto (en muchos casos sin tener en cuenta otras cuestiones relacionadas con la seguridad).

En la mayoría de los casos, la determinación de crear un museo eclesiástico ha salido de iniciativas particulares de párrocos u obispos, pensando más en la salvaguarda urgente de los objetos que en un planteamiento museológico de cómo hacerlo.

---

✍ Aunque cada vez más los estudios se han ido mejorando y se tiende a una mayor especialización, existe una falta de profesionalización dentro de la Iglesia en el campo museológico y patrimonial.

✍ Una de las causas de esa poca profesionalización procede de la presencia mayoritaria y generalizada de personal perteneciente al estamento religioso en los museos. Estos responsables patrimoniales deben compaginar sus tareas como religiosos con el cuidado del museo, sin que éste sea una prioridad ni una dedicación exclusiva. Tampoco se ha dado, de forma normal, vía libre a la entrada de profesionales externos en estos museos.

✍ La ubicación de los museos ha respondido más a conceptos de utilidad, reciclaje y contextualización, que a cuestiones técnicas sobre la idoneidad de dichos espacios como lugares de exposición, sobre todo en momentos pasados, en los que los técnicos no contaban con los medios actuales para la adecuación física y de accesibilidad de espacios.

✍ En la mayoría de los casos no alcanzamos a descubrir un discurso claro en el desarrollo expositivo y, por norma general, la distribución de los objetos se realiza siguiendo un criterio cronológico, tipológico o espacial, en función de las salas disponibles.

✍ A pesar de todo ello, la Iglesia católica cuenta con organismos, instituciones y asociaciones profesionales dedicadas a cuestiones patrimoniales y, en concreto, a las instituciones museísticas tanto a nivel internacional como a nivel nacional. Éstas tratan el tema de los museos eclesiásticos de forma individual y atienden a los problemas particulares de dicho patrimonio.

✍ Por último, la promoción de este tipo de instituciones se vio favorecida desde sus primeros años, a finales del siglo XIX, por un impulso a la formación específica de sacerdotes. Los estudios de los seminarios fomentaron la preocupación por el patrimonio eclesiástico abandonado y la responsabilidad de sus vigilantes para su conservación, con estudios específicos a base de clases, libros, manuales, etc. que facilitaron la formación de los primeros museos eclesiásticos.

Todas estas cuestiones han afectado al modo en que los museos se presentan ante nosotros y la forma en cómo los vemos. Algunos de los rasgos museográficos que caracterizarían a los centros eclesiásticos son:

✍ El contenedor es un elemento más a considerar dentro de la visita puesto que el museo suele ubicarse en edificios históricos (salas capitulares, catedrales, palacios episcopales, sacristías, etc.) que aportan un valor añadido al museo en cuanto

espacio de contextualización de los objetos, pero que imponen su arquitectura a un nuevo uso.

✍ En muchos de estos museos las propias arquitecturas históricas sirven de fondo al patrimonio mueble, siendo el mobiliario museográfico el reducido exclusivamente a peanas, vitrinas y algún plafón informativo.

✍ En muchos casos la distribución de las piezas se ha hecho en relación con dos parámetros: un criterio tipológico en función de los materiales (orfebrería, arqueología, vestimenta litúrgica...) y un criterio espacial en función de la estructura de las salas. Parecen, o parecían, más almacenes que museos.

✍ Resulta todavía difícil encontrar de forma unánime material de sala complementario: plafones, cartelas individuales, textos de sala y cuando existen, la traducción a otros idiomas casi nunca se tiene en cuenta. Esto hace que no exista ayuda para la contextualización de los objetos y que su interpretación se deje en manos de los visitantes.

✍ El criterio para el ingreso de piezas ha sido su retirada del culto o su recolección de parroquias en base a criterios propios de la liturgia y la normativa conciliar. Eso ha hecho que en los museos eclesiolásticos podamos encontrar de todo, desde lo que realmente tiene un valor estético y espiritual hasta lo que no presenta un interés mayor que el de ser obras religiosas.

✍ Una de las premisas de muchos responsables del patrimonio y los museos eclesiolásticos respecto a este tipo de instituciones es que los museos de la Iglesia necesitan de un ambiente y atmósfera especial que esté acorde con la naturaleza de los objetos que contiene, para que inspiren y contextualicen el mensaje que le es propio. Sin duda éste podría ser un buen motivo para centrarse en la mejora de la museografía eclesiolástica que, hasta ahora, no ha sido objeto de excesivas atenciones por lo visto en nuestras investigaciones.

A pesar de estas consideraciones sobre la forma en que se nos presentan las colecciones eclesiolásticas en los museos, lo cierto es que, en los últimos años, los museos-cabecera han iniciado un camino de cambio y modernización hacia las nuevas formas de presentación, que hace que cada vez las formas se asimilen más a los mecanismos de la museología moderna y que la calidad de las exposiciones permanentes estén al nivel de muchos museos públicos.

## **7.2.- LA ESENCIA DEL COLECCIONISMO ECLESIOÁSTICO**

Aunque el tema del coleccionismo no ha sido el objeto de estudio central de este trabajo, está claro que era y es uno de los más relacionados con el nacimiento de los



museos y la formación de sus colecciones. En el campo del coleccionismo eclesiástico, a través de varios capítulos, se han dejado claro los motivos de dichas acciones y la diferenciación entre dos tipos de coleccionismo religioso.

Si bien los motivos generales del fenómeno coleccionista abarca a laicos y religiosos, en el campo eclesiástico distinguimos entre el coleccionismo practicado desde las instituciones y el coleccionismo particular de determinados miembros de la Iglesia. Sobre la base de los principios coleccionistas, la gran diferencia entre ellos es la variación, por pequeña que sea, en los objetos coleccionados. Las instituciones eclesiásticas formaron conjuntos a partir de los objetos de la liturgia (valorados por su importancia simbólica, mítica, económica, histórica, etc.) y sin una intención “*a priori*” de coleccionar (en el sentido moderno de la palabra). Por su parte, las jerarquías más elevadas de la Iglesia vieron en el coleccionismo una actitud más de las clases elevadas y eruditas de la sociedad (de la que ellos eran parte importante) y que ellos mismos practicaron con una cierta libertad respecto al tipo de objetos coleccionados, no exclusivamente de orden sagrado.

El atesoramiento institucional fue el origen de gran cantidad de museos catedralicios y parroquiales, cuyos fondos fueron, precisamente, el conjunto de objetos guardados y conservados hasta la fecha dentro de cada una de estas entidades jurídicas. El coleccionismo erudito de muchos miembros de la Iglesia acabó integrándose, de modos diferentes, en museos diocesanos o particulares a través de donaciones.

### **7.3.- EL ORIGEN HISTÓRICO DE LOS MUSEOS RELIGIOSOS BAJO EL CONCEPTO DEL MUSEO MODERNO**

Otro de los objetivos básicos de este trabajo era determinar los orígenes de la museología eclesiástica en el sentido moderno de la palabra museo, es decir, tras la aparición del concepto ilustrado de educación, del derecho a la cultura, de la aparición de nuevas disciplinas históricas, de la institucionalización de las ciencias, etc. Es decir, del concepto salido de la Revolución Francesa y desarrollado a lo largo del siglo XIX.

Los estudios sobre la museología eclesiástica en el siglo XIX no son muy abundantes pero, sin duda, son de vital importancia para entender el nacimiento de los museos diocesanos y el movimiento de recuperación patrimonial iniciado entonces. A través de varios apartados hemos ido desgranando algunos de los factores que, en las postrimerías del siglo XIX confluyeron en el nacimiento de los primeros museos eclesiásticos. Son temas como la institucionalización de la Arqueología Sagrada en el Vaticano, la potenciación de los Seminarios y de las cátedras de Arqueología Sagrada, el movimiento ideológico-político de las estancias católicas para la renovación del espíritu católico, con León XIII a la cabeza, la aparición de los eclesiásticos-arqueólogos, la

celebración de exposiciones de arte en los Congresos Eucarísticos y Católicos, la concienciación sobre los peligros de desaparición del patrimonio y la memoria del pasado católico del país, etc.

Estos y otros muchos elementos entraron en juego en un momento especialmente favorable, dando como resultado una época de relativa importancia para este campo dentro de la Iglesia. Este camino continuó durante los primeros años del siglo siguiente pero, en el caso de España, la llegada de la guerra supuso un freno en todos los niveles de la vida. El régimen posterior a la contienda civil situó a la Iglesia en una posición más que destacada y eso, es evidente, favoreció las empresas llevadas a cabo por ella. Una de estas actividades fueron los museos, que pasaron a formar parte de una red de entidades de instrucción católica en la que la exaltación de la religión destacaba sobre cualquier otra motivación.

Con la conversión del patrimonio en uno de los motores de la actividad económica del país, así como la modernización de los estudios específicos en este campo, la apertura al resto de Europa, el fin del régimen franquista y la readaptación a los nuevos modelos sociales y económicos de finales del siglo XX, los museos comenzaron a dar respuesta a otras necesidades no tanto de exaltación como de comunicación del mensaje cristiano, el deseo de conservar el patrimonio y ponerlo a disposición de todo el mundo (católicos o no) e integrar los valores del patrimonio histórico-artístico de la Iglesia dentro del proyecto pastoral de la Iglesia católica.

#### **7.4.- LA FORMACIÓN DE LAS DIFERENTES TIPOLOGÍAS DE MUSEOS ECLESIAÍSTICOS**

Siguiendo un modelo clásico en la clasificación de los museos eclesiásticos, se ha optado por su división en función de la entidad jurídica que representa y ostenta la propiedad del patrimonio. Sobre ella se ha hecho un análisis definitivo y evolutivo que nos ayuda a comprender su formación a lo largo del tiempo.

De este estudio se deduce que:

a/ Los museos diocesanos inauguran una tradición que no dejará de crecer en relación a la recuperación del pasado y la conservación de los bienes artísticos, unida a una vertiente claramente pedagógica dentro del ambiente de recuperación de los seminarios y las cátedras de arqueología sagrada. Esta tipología ha ido evolucionando con el tiempo para convertirse en núcleos cabecera de las acciones patrimoniales desarrolladas en cada una de las diócesis.

b/ Los museos catedralicios son el exponente más claro del concepto de atesoramiento medieval puesto en valor y al alcance del público. Presente a lo largo del siglo, su vinculación con los museos diocesanos en los últimos años ha dado paso a una

nueva manera de gestión coordinada del patrimonio y de conexión entre la diócesis y su templo principal: la catedral.

c/ Los museos parroquiales representan el aspecto más voluntarioso de la comunidad eclesial ya que en un porcentaje muy elevado fueron puestos en marcha gracias a la voluntad de los párrocos y la ayuda de sus feligreses. Sin llegar a alcanzar un gran nivel técnico, el deseo de conservar y mostrar una parte importante del patrimonio local, ha servido también para revitalizar la afluencia de visitantes a muchos pueblos. Los cambios sociales y económicos de los años 60 y 70 fueron el escenario de su multiplicación y, probablemente, el momento más característico en su evolución, a pesar de encontrar ejemplos aislados en épocas anteriores.

d/ Los museos conventuales y monásticos, por las propias características de muchas de las comunidades en las que aparecen, donde el retiro, la clausura y la tranquilidad marca el ritmo de la vida, son un fenómeno relativamente reciente que defiende la compatibilidad de la vida consagrada con la puesta en valor del patrimonio contenido en los monasterios. Desde hace algunos años hemos visto como muchos monasterios diversificaban sus actividades hacia sectores relacionados con el turismo y la cultura, como la creación de hospederías, centros culturales, hoteles, museos, salas de exposiciones, etc. Evidentemente, la particularidad de cada una de las comunidades religiosas impondrá unas normas que deben ser tenidas en cuenta, pero el resultado de las últimas experiencias ha sido muy positivo para un patrimonio que, con toda seguridad, ha sido el más desconocido hasta el momento, por el carácter de las instituciones que lo contenían.

## **7.5.- VALORACIÓN CUANTITATIVA Y CUALITATIVA DE LOS MUSEOS ECLESIASTICOS**

Tal y como se ha aclarado en el apartado dedicado a las tablas de evolución en el crecimiento cuantitativo de los museos, la dificultad para su clasificación y datación no ha sido poca. Una parte importante han perdido la fecha exacta de su creación (que, además, difiere notablemente con la de su apertura) y su denominación ha cambiado con el tiempo. Así, lo que un día nació como museo diocesano en una catedral acabó siendo un museo catedralicio o fue trasladado a otro lugar para ser exclusivamente diocesano; lo que en una publicación se llama diocesano, en otra se denomina catedralicio; lo que se publica como museo parroquial apenas es una colección de objetos de acceso más o menos fácil... La cuestión es la gran cantidad de casuística que es posible encontrar cuando hablamos de un período de tiempo tan amplio. ¿Qué debemos hacer? ¿Cómo deben ser catalogados museos que nacieron de un modo y se han convertido en centros

---

específicos? La respuesta es complicada, pero creo que sólo tiene una solución: el estudio pormenorizado de cada caso.

La tabla que se presenta con los datos tipológicos de formación responde a una intención orientativa. Ni están todos los que son ni son todos los que están. La secretaria de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural<sup>1008</sup> tampoco cuenta con la información completa así que resulta complicado verificar todos los datos y las fechas.

---

<sup>1008</sup> Durante la redacción de este trabajo, la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural trabajaba en la elaboración de una Guía de museos de la Iglesia a partir de informaciones recogidas de los diferentes museos españoles. Dicha información no estaba todavía al alcance del público por lo que su conocimiento se centró en los ubicados en la comunidad gallega.



**CAP.8 APÉNDICES DOCUMENTAL Y GRÁFICO**

## 8.1.- APÉNDICE DOCUMENTAL



---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 1

Descripción de los Museos Vaticanos visitados por los catedráticos de la Universidad de Santiago de Compostela en mayo de 1875 en su viaje de peregrinación por Santiago, Jerusalén y Roma. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. y FREIRE BARREIRO, F. *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, vol. 3, Santiago de Compostela, Imp. del Seminario Conciliar, 1882, pp. 794-799.

Saliendo de la Biblioteca y Archivos Vaticanos... "Al salir de la sala principal, causa maravillosa sorpresa, inexplicable asombro, la inmensa galería, de más de trescientos metros de longitud, en que nos hallamos. Está dividida en diferentes secciones en comunicacion unas con otras por entradas rectangulares y de medio punto, adornadas con soberbias columnas de mármol y de pórfido. Desde el sitio en que nos hallamos reproducese la ilusion del horizonte sensible: diríase que allá en ambos extremos el techo se junta con el piso. A lo largo de los muros hay tambien preciosas estanterías con libros impresos, manuscritos é infinita variedad de monumentos arqueológicos. En las pinturas encima de los estantes están representados los principales hechos de la historia de diferentes papas, desde Nicolao V hasta Pio VII. (...) En el fondo septentrional de la interminable galería hay amontonados con increíble profusion objetos antiguos de grandísimo interes histórico arqueológica: idolillos y estautas de bronce, adornos áureos de mujer, tubos de plomo con inscripciones, otras inscripciones en láminas de bronce, bajos relieves de marfil, mosaicos, bustos de bronce, etc., etc. Llama sobre todo la atención una cabellera de mujer en admirable estado de conservacion, descubierta en un sepulcro pagano cerca de la puerta Capena. Tal es el museo Profano. En el extremo opuesto vimos el museo Cristiano, riquísimo é inestimable tesoro de objetos de culto, hallados en las catacumbas, consistentes la mayor parte en inscripciones y bajos relieves de mármol, en anillos, dípticos y trípticos de marfil, lámparas, copones, cálices y otros vasos sagrados, urnas cinerarias de vidrio, etc. Es admirable la colección de pinturas al temple en madera, de maestros bizantinos anteriores al Renacimiento. No hay, quizá, en este género nada más hermoso que el entierro de S. Efrén. Enriquece también el museo Cristiano una obra del maravilloso buril de Benvenuto Cellini, que representa el triunfo de Cárlos V. Encima de ocho de sus preciosos estantes vimos los retratos en bronce de los cardenales bibliotecarios de la Santa Iglesia, entre los cuales figuran nombres tan venerables por su ciencia y virtud como Guillermo Sireto, César Baronio, el español Luis de Torres, Jerónimo Casanate, Luís Lambruschini, Ángel Mai. (...) En la sala de Pinturas antiguas haylas muy hermosas del Margaritone, Cimabue, Giotto, Masaccio y el Beato Angélico, que florecieron en los siglos XIII y XIV. Es preciosa una gran cruz de cristal de

roca con grabados de la pasión del Señor, obra del siglo XV, y muy curioso un calendario ruso en forma de cruz griega con miniaturas, delicada é inteligentemente ejecutadas en el XVII (...) entramos en el gabinete Numismático, bárbaramente saqueado por las hordas napoleónicas á fines de la pasada centuria y por las de Manzini y Garibaldi en los infaustísimos días de 1848 y 1849. Las pérdidas son irreparables, pues los ladrones fundieron gran cantidad de monedas y medallas muy antiguas y raras, algunas de ellas únicas (...). Entre otros objetos de arte que enriquecen éstas como las demás salas del museo, merece una mención especial la numerosa y magnífica colección de grabados en cobre, empezada á formar por Pio VI y constantemente enriquecida por sus sucesores, que contiene lo mejor de cuanto en materia de grabados antiguos puede desearse. Llamamos también la atención una fotografía del Emperador de Siam y diferentes objetos de oro y plata, muestras preciosas de la orfebrería y arte orientales modernos, regalo todo del mismo Príncipe al inmortal Pio IX”.

“La galería de Chiaramonti con el brazo Nuevo forma el museo Chiaramonti, así dicho de su fundador el pontífice Pio VII, de gloriosa memoria, que llevaba aquel apellido. Entramos primeramente en el Braccio Nuovo, espléndida sala de igual extensión que la principal de la Biblioteca, y paralela á ella. Diez millones de reales empleó en su decoración el santo Pontífice, que, á pesar de la calamidad de los tiempos y de la pobreza á que le redujo el Capitan del siglo, fue en su tiempo el más generoso protector de las artes y las letras. Columnas elegantísimas de granito y mármoles preciosos, pavimento, también de mármol, y mosaicos antiguos, estucos y bajos relieves soberbios constituyen la decoración de aquel salón, que recuerda las pinacotecas más grandiosas de la antigüedad, cuya descripción ha llegado hasta nosotros. Antiguas son, en efecto, y obras maestras en casi su totalidad las estatuas y bustos que allí se admiran, entre las cuales sólo citaremos un sátiro en reposo y un atleta, atribuidos á Praxiteles y Lisipo respectivamente, y el famoso grupo colosal del Nilo, rodeado de diez y seis niños, símbolo de las crecidas periódicas del río, y con escenas cómicas, que representan luchas entre pigmeos y cocodrilos. También son antiguas y de revelante mérito artístico muchas, las setecientas esculturas de mármol, estatuas, bustos, bajos relieves, aras, sarcófagos, etc. que llenan los treinta compartimentos de la galería de Chiaramonti, sorprendente vestíbulo del Museo Pio-Clementino, dicho así de los papas Clemente XIV y Pio VI, que colocaron en sus once departamentos las ricas colecciones de Julio II, Leon X, Clemente VII y Paulo III. (...)

El museo Pio-Clementino es el primero del mundo: solo Pio VI le enriqueció con más de dos mil estatuas. Al pasear la vista por tan inestimable tesoro artístico ¿no se llenarán de confusión y vergüenza los insensatos que en su delirio impío declaran al Pontificado enemigo del arte y de todo linaje de cultura? En el vestíbulo Cuadrado,



enriquecido con frescos de Daniel Volterra, admírase el famosísimo Torso de Belvedere, al cual debió Miguel Ángel, según confesión propia, su estilo grandioso. Es un fragmento de una estatua marmórea de Hércules, esculpida por Apolunio, hijo de Néstor, ateniense, como indica la inscripción griega del zócalo. Allí vimos también el sepulcro de la vía Apia. Del Cuadrado pasamos al vestíbulo Redondo, desde cuyo balcón se disfruta de una de las más pintorescas vistas de Roma y su campiña hasta los montes de Albano y la Sabina, á lo que debe el nombre de Belvedere esta parte del Vaticano.

Vimos en el balcón mismo una rosa de los vientos antigua, esculpida en mármol, con los nombres en griego y en latín. El vestíbulo Redondo está en comunicación con el gabinete del Meleagro, así dicho por la estatua del héroe argonauta, una de las mejores que nos legó la antigüedad, y con el pórtico Octógono, que ciñe el patio, dicho también del Belvedere. Las cuatro salas del pórtico Octógono encierran obras maestras, las joyas más preciosas de la colección; pero sólo mencionaremos el grupo de Laocoonte y el Apolo (...). No acabaríamos nunca si diésemos cuenta siquiera de lo más importante que vimos en los otros departamentos del museo Pio Clementino, á saber, en la sala de los Animales, en la galería de las Estatuas, en la de los Bustos, en el gabinete de las Máscaras, en la cámara de las Musas, en la sala Redonda, en la de Cruz griega, en la de la Biga y en la de los Candelabros. Los nombres indican bastante bien, por regla general, la clase de objetos que cada sala encierra, no todos plausibles, ni mucho menos, según las leyes de la moral. En la sala Redonda, á que sirvió de modelo el Panteón de Agripa, vimos, entre otras muchas y excelentes estatuas, bustos y bajos relieves, un mosaico antiguo con nereidas, tritones y centauros, procedente de las termas de Otricoli, y una bellísima cabeza de Júpiter, del mismo origen, la más hermosa que del falso númen nos legó la antigüedad; y en la de Cruz griega, donde también se hallan confundidos, bustos, estatuas y bajos relieves, de mérito moral y artístico diferente, un liadísimo canastillo de flores y los sarcófagos venerandos de las Santas Elena y Constanza, madre e hija respectivamente del emperador Constantino. Por una magnífica escalera, adornada con balaustrada de bronce, cornisas de mármol y veinte columnas antiguas de Preneste, subimos á la sala de la Biga, que forma una rotonda coronada de elegante cúpula. Debe su nombre á la hermosa carroza de dos caballos, con preciosos follajes, que se admira en el centro. De la sala de la Biga pasamos á la galería de los Candelabros, de cosa de cien metros de longitud, en la cual, al lado de algunos interesantes monumentos cristianos y paganos, á que debe su nombre, están expuestas otras muchas esculturas de diferentes clases, valor, tamaño y procedencia.

Aquí termina el museo Pio Clementino, pero no las maravillas del Vaticano”

“Saliendo de la galería de las Cartas geográficas, fuimos recorriendo una por una las doce salas del museo Etrusco o Gregoriano, dicho así del Papa Gregorio XVI, de

---

gloriosa y santa memoria, que mandó colocar allí la numerosa colección de estatuas, ídolos, pinturas, mosaicos, aras, armas ofensivas y defensivas, sarcófagos, bajos relieves, objetos de cerámica, muebles, joyas y adornos de oro, plata y vidrio, utensilios y otros monumentos antiguos, descubiertos en diferentes ciudades etruscas, como Vulci, Toscanella, Chiusi, etc., de interés capital para el estudio de la arqueología y arte de los antiguos pueblos de Italia y de las costumbres é instituciones de los Etruscos, tribu no bastante conocida aún, á pesar de las pacientes investigaciones hechas en estos tiempos y de las obras publicadas. La colección de vasos, amontonados con extraordinaria profusión en cuatro salas, sin contar los que llenan algunos estantes de las demás, no tiene precio. Los bajos relieves y pinturas revelan la altura á que aquel antiquísimo pueblo había llegado ántes que Roma fuese; y las inscripciones dan subidos quilates á su ya inmenso valor histórico”.

“Debajo del Etrusco está el museo Egipcio, en cuyas diez salas reunieron Pio VII y el mismo Gregorio XVI gran número de inscripciones coptas, jeroglíficas, demóticas y aún cuneiformes, el modelo de la pirámide, manuscritos en papiro, ídolos, joyas y toda clase de adornos, piedras talladas en forma de escarabajo, estatuas, algunas de ellas colosales, procedentes de diferentes pueblos de Egipto, ataúdes de momias, tres de las cuales son de basalto verde y cuatro de sicomoro pintado, etc., etc.”

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 2

Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela, caja 12, Sig.72

“Deseoso este Gobierno político de dar una resolución acertada acerca de un expediente que se agita en el mismo con motivo de la alarma que ha producido en esa Ciudad, la presentación de Dn Vicente Galiana apoderado de los Señores rematantes de las maderas doradas de Monasterios y Conventos suprimidos, he resuelto dirigirme á esa muy ilustre Corporación, para que á la mayor brevedad posible, y con la imparcialidad que tanto la distingue, previos los oportunos reconocimientos, se sirva manifestarme, que retablos de las Iglesias de los Monasterios y Conventos ahí suprimidos, deberán conservarse por su mérito artístico, no solo para perpetuar la memoria de los eminentes profesores que los construyeron, sino p<sup>a</sup> que puedan servir como de tipo, y estímulo á los que en lo sucesivo se dediquen á la Escultura, por que no és presumible, á juicio de este Gobierno político, el que todos los retablos de la especie mencionada ecsistentes en esa ciudad sean otros tantos Monumentos preciosos dignos de reserva, y así no puedo menos de volver á insistir y rogar á esa sociedad, los reconozca y me indique circunstanciadamente y sin miramiento alguno personal ó de afección, su sentir en este punto, por que en ello se interesa el decoro del Gobierno de S.M.; el cumplimiento de una subasta celebrada pública y solemnemente, ó lo que és lo que és (sic) lo mismo, la buena fé en el cumplimiento de un contrato hecho con todas las formalidades de ley, sumamente ventajoso á los intereses nacionales; y finalmente la observancia de una orden superior que todos debemos acatar, masime cuando toma en consideración las necesidades de los pueblos, la atención y aprecio que se merecen las artes y los Monumentos históricos enlazados con nuestras glorias nacionales, tratando solo de utilizar en beneficio del Estado lo superfluo, y lo que de otro modo esplotaria el interés pribado de ciertas personas.

Dios g?e a V. S. ms. as. Coruña, 7 Abril de 1843

Fdo: Miguel.... Hoscasitas”

### APÉNDICE DOCUMENTAL 3

Archivo del Museo de Pontevedra; Fondo: Com. Prov. Mon.; sig. 1.15; carpeta nº 3, museos arqueológicos; Interrogatorio referente al estado de los Museos Provinciales

- 1.- ¿Existe Museo de Bellas Artes ó de Antigüedades en esa Provincia?
- 2.- ¿Desde cuando?
- 3.- ¿Cual es su historia?
- 4.- ¿Donde está situado?
- 5.- ¿Se ha formado inventario ó catálogo? Remítase copia ó ejemplar.
- 6.- ¿No se ha formado? Redáctese con arreglo al adjunto modelo\*.
- 7.- ¿Quien lo tiene a su cargo? ¿En virtud de que nombramiento?
- 8.- ¿Existe restaurador permanente? ¿Quien le nombró? ¿Con que sueldo?
- 9.- ¿Que fondos goza el Museo para su conservación y custodia? Dividase al personal del material.
- 10.- ¿Quien los suministra?
- 11.- ¿Está abierto al público? ¿Qué dias? ¿Qué horas?
- 12.- ¿Qué número de personas lo visitan anualmente?
- 13.- ¿De que mejoras sería susceptible?
- 14.- ¿Existen objetos en poder de Corporaciones del Estado que pudieran reconcentrarse en el Museo? Enumerense los objetos en relacion aparte con expresión de los corporaciones que los conservan.
- 15.- ¿Existen objetos en poder de particulares que podrían ser adquiridos á título oneroso ó mediante recompensas honoríficas? Diganse los nombres de los particulares, y enumérense los objetos en relacion aparte.

Madrid, 20 Febrero 1882

Fdo: El académico Secretario de  
la Comisión Inspector de Museos

\*Inventario de los objetos pertenecientes al museo de ...

Nº de orden	Naturaleza del objeto	Procedencia	Descripción	Dimensiones alto/ancho	Estado de conservación	Observaciones
-------------	-----------------------	-------------	-------------	------------------------	------------------------	---------------

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 4

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Fondo: Comisiones Provinciales de Monumentos Orense; legajo 50-3/2 (1835-1871); carpeta: Orense Museo Biblioteca; Oficio de la Comisión Provincial al presidente de la Comisión Central.

“Las piezas habilitadas en este nuevo edificio con destino especial para la Comisión de Monumentos son las siguientes.

1º En el piso principal: un salón grande con su rotulata sobre la puerta de entrada que dice Biblioteca pública. Este salón tiene 84 pies de largo, 25 pies de ancho, y, 14 de alto, con un hermoso cielo raso. Recibe abundantes luces por siete espaciosas ventanas que dicen al poniente, y todo su derredor lo llena una estantería nueva para libros, sencilla y bien acomodada. Al par de este salón, hacia el oriente, hay otro menor que sirve para ampliación del primero; se comunican por dos entradas, y sobre cada una se ve escrito, Salón 2º. Tiene este salón 40 pies de largo, 16 de ancho y el mismo alto que el mayor, y recibe abundantes luces por cuatro ventanas que dicen al oriente. Por este salón segundo se pasa a un gabinete que está á continuación de él, de 22 pies de largo, con dos ventanas espaciosas hacia el oriente, y sobre la puerta de entrada su rótulo que dice Reservados. Todas estas salas están destinadas para el servicio que expresan sus rotulatas. En este mismo piso principal y junto á la entrada exterior de la Biblioteca hay una habitación con rótulo sobre su puerta que dice Bibliotecario, se compone de dos gabinetes con luces de oriente y su destino el que dice la inscripción.

En el segundo piso alto y sobre las oficinas ya expresadas de la Biblioteca hay otras tantas de iguales dimensiones y la misma distribución que las de abajo con destino para el museo y con las inscripciones siguientes, sobre la puerta de entrada del salón principal se lee: Museo provincial. En las otras dos entradas por donde esta comunica con el otro salón menor que tiene de costado hacia el oriente, dice, en la una Salón 2º y en la otra Salón de Sesiones: y a la entrada del gabinete que está al correr y continuación de este salón 2º tiene Monetario y antigüedades. Todas estas piezas y oficinas así como las dedicadas para el uso particular del Instituto y servicio común del edificio, son grandiosas y bien ejecutadas y forman un conjunto agradable y majestuoso, que da al establecimiento un cierto aire de esplendor y magnificencia (...)

Con los libros reunidos hasta aquí, que solo son de los cuatro conventos principales, Celanova, Osera, Melon y San Clodio, se há llenado ya la estantería del Salón grande, cuya cavida es como de cinco mil volúmenes y como quedan aun otros muchos

---

por colocar desordenados en los cajones mismos en que vinieron, se esta poniendo en urgencia la correspondiente estantería en el salon 2º y cuarto de los reservados, que carecian de ellas, para que todo quede en orden y dar forma completa á la Biblioteca que como dicho queda debe ser numerosa (...). No se puede decir otro tanto del Museo, por que los cuadros que en la visita del año ultimo, se hallaron en los conventos y estaban colgados aun por las paredes en los mismos sitios donde quedaran en la supresión, al descenderlos los Comisionados para recogerlos en sitio seguro y seco como se les ordeno, hallaron los lienzos podridos con la humedad y borradas muchas pinturas, especialmente los de Osera y San Clodio de donde los mas han venido enteramente destrozados. Sin embargo aun nos queda una buena coleccion de otros muchos preciosos y bien conserbados, que no solo sirven de adorno á estos salones y pueden esponerse para recreo del publico, sino que en ellas tendran tambien los artistas modelos que imitar y obgetos que admirar los aficionados. De todos modos se formará con el tiempo el correspondiente indice, con la posible clasificacion.

Orense, 28 de Diciembre de 1845

Fdo: Manuel Feijo”.

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 5

Circular sobre la Arqueología Sagrada, dada en Roma por León XIII el 4 de Diciembre de 1894.

Á Nuestro Venerable Hermano Luis Oreglia, Cardenal de la Santa Iglesia Romana, Obispo de Porto y de Santa Rufina, Protector de la Academia Pontificia de Arqueología.

Con dolor de todos los sabios, y con nuestro gran pesar tambien, Nós hemos visto desaparecer en el intervalo de algunos meses, arrebatados por una muerte inesperada, hombre eminentes por su saber, cuyo renombre habia agrandado la consagración de naciones extranjeras. Estos son: Hilario Alibrandi, Carlos Luis Visconti y Juan Bautista de Rosi, los tres que se habian distinguido en la ciencia Arqueológica.

Al deplorar con su pérdida la desaparición de una de las glorias más brillantes de Roma, Nós tememos tambien que la averiguacion de Antigüedades ha sufrido algun golpe. Desde el comienzo de nuestro Pontificado, Nós hemos tenido cuidado de proteger y procurar el progreso de los altos estudios, segun la práctica constante de nuestros antecesores. Y aunque Nós concedemos preferencia á las ciencias que iluminan y fortalecen la Religión, sin embargo, Nós no hemos dejado de conceder Nuestro auxilio á las otras que contribuyen al desarrollo de la civilización humana. Y entre estas, Nós hemos comprendido los estudios que tienen por objeto indagar é ilustrar la antigüedad.

Merced á ellos, en efecto, los sucesos del pasado y las acciones de los antecesores reviven de algun modo y reaparecen á la vista. Cuanto á lo concerniente á la antigüedad sagrada, resulta á todos de alguna utilidad, puesto que ha servido para la composición de la historia del Cristianismo y la defensa de los dogmas de la Iglesia contra los ataques de los temerarios. Es por esta razón por la que Nós hemos demostrado siempre una particular benevolencia á la Sociedad de los sabios anticuarios de Roma, y Nós no hemos descuidado nada con tal de que conservase su antiguo esplendor y no dejase de acrecentar su importancia y consideración.

En nuestro deseo de que dicha Sociedad no pierda nada de su esplendor, sino que, por el contrario, lo aumente, y para darle al mismo tiempo un testimonio de proteccion, Nós hemos decidido concederle cada año dos medallas de oro y seis de plata, como recompensa á los trabajos de erudición.

Nós ponemos esta condicion: que las medallas de oro serán concedidas á los sabios italianos ó extranjeros que traten mejor el objeto del concurso elegido por la

---

Sociedad; y que las medallas de plata sean distribuidas entre los que en el curso del año precedente se hayan distinguido más por su crítica y erudición en materias arqueológicas.

Nós no dudamos que esta institución de benévola prevision recibirá del celo de la Sociedad Arqueológica la dichosa abundancia de resultados que es permitido esperar.

Así lo esperamos, Venerable Hermano, y Nós concedemos en nombre del Señor al excelente protector de la Academia pontificia, y á toda la Academia, la Bendicion Apostólica.

Dado en Roma, cerca de San Pedro, e 14 de Diciembre de 1894 año decimoséptimo de nuestro Pontificado.

LEÓN XIII, PAPA.



---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 6

Conclusiones de la Sección IV, aprobadas por el primer Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Valencia en 1892.

1ª La Arqueología, como poderoso auxiliar de las Ciencias Sagradas, viene á ser en nuestros días, un lugar teológico casi imprescindible, que en defecto de monumentos, puede prestar pruebas concluyentes contra los ataques dirigidos á la doctrina católica.

2ª El estudio de la Arqueología eucarística, siendo de gran interés para la ciencia, exige la creación de Museos Arqueológicos eucarísticos en las respectivas Diócesis.

3ª Para la formación de los Museos eucarístico, se ha de contar con cuatro elementos: local, personal, material y recursos pecuniarios, debiendo quedar la organización de estos cuatro conceptos á la iniciativa y cargo de los Prelados de cada Diócesis.

4ª En cuanto a los objetos, sólo deberían destinarse á los Museos eucarísticos aquellos que no tengan aplicación para el culto.

5ª Convendría la formación de colecciones fotográficas de los objetos artísticos ó reproducciones de ellos por otros procedimientos, elegidos los más típicos por su pureza de estilo, cuyas colecciones, colocadas en los Seminarios, sirviese para la enseñanza práctica de la Liturgia de la Arqueología Cristiana.

6ª Igualmente convendría establecer cátedras de Arqueología, Estética é Historia de las Artes en los Seminarios con la ayuda de los Museos.

7ª Es muy conforme al espíritu de la Iglesia desterrar de los templos toda música que no tenga carácter religioso y esté debidamente autorizada.

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 7

Archivo General de la Administración. Fondo Educación, IDD 31, caja 3949.

**Informe oficial sobre incendios, destrozos y saqueos en el patrimonio artístico, llevados a cabo por la revolución marxista anterior al 18 de Julio de 1936. Lugo. (151 Págs.). JUNTA DE CULTURA HISTÓRICA Y DE TESORO ARTÍSTICO DE LA PROVINCIA DE LUGO**

Miembros de la Junta de Cultura y del Tesoro Artístico de Lugo

PRESIDENTE: Excmo. Sr. Gobernador Civil de la Provincia D. Leopoldo Sousa y Menéndez-Conde.

VOCALES: Presidente de la Diputación: José Pardo Pardo; Representante del Obispado: Francisco Vázquez Saco; Representante del Rectorado: Primitivo R. Sanjurjo; Arquitecto provincial: Alfredo Vila López; Director del Museo: Luis López Martí; Inspector de Primera Enseñanza: Joaquín García Ojeda.

MIEMBROS DE LA JUNTA NOMBRADOS POR ELLA EN USO DE LAS ATRIBUCIONES QUE LA CONFIERE EL ART. TERCERO DE LA LEY FUNDACIONAL: José Filgueira Valverde y Manuel Vázquez Seijas.

“Los atentados contra las iglesias lucenses comenzaron en el mismo año de 1931 en la provincia de Lugo con la quema de la iglesia de Martín. En el año 1933, y en la zona que se inicia en esta iglesia y alcanza hasta Castro de Rey de Paradela, tuvo lugar el incendio sistemático de una serie de templos que en esta memoria se reseñan. La fiebre incendiaria remite hasta 1936. En el mes de Febrero se realiza la incautación arbitraria de la inmensa mayoría de las rectorales de la tierra de Quiroga y el saqueo e incendio de numerosas iglesias de aquella zona. En Abril entra en turno la zona cercana a Lugo, de Villamayor de Negral y las Rectorales. En Mayo y Junio, con intervalos regulares, se procede al incendio en Becerreá, donde prosiguen definitivamente interrumpida y se inicia rápida y generosamente la obra de reconstrucción.

Por fortuna, aunque el número de las iglesias incautadas, saqueadas o incendiadas es muy grande, los daños en el patrimonio artístico son pequeños. Las iglesias perdidas totalmente son del tipo general en el campo lucense: una nave, abside rectangular con arco triunfal de medio punto, mampostería de lajas de pizarra, sillería labrada en las partes nobles de la construcción; altares de estilo barroco o neoclásico de tipo rural. De las iglesias románicas ha podido salvarse lo esencial; en las renacientes y

barrocas se han dado irreparables pérdidas en altares e imágenes de interés, no fotografiados, ni catalogados de una manera científica. Pero lo más deplorable no ha sido la pérdida material, que en lo artístico lleva aparejada siempre una enorme pérdida moral. Más deplorable es que este crecido número de atentados se ha dado en una tierra de raíz católica y hondas virtudes campesinas, y estos atentados han herido, con irreparable llaga, la tradición de nuestro pueblo.

En descargo de los fieles de esta comarca ha de decirse: que solo se ha dado un caso, el de Becerreá, de atentado contra una iglesia por motín popular, y que aún en este caso ha de anotarse, en todo su valor pintoresco, el que antes de incendiar los muebles y altares de la iglesia, se procediese ordenadamente al alojamiento de las imágenes en las casas de los vecinos y a la retirada de los objetos del culto. En segundo lugar el que se hayan realizado no solo por individuos aislados o por grupos reducidísimos de gentes, quizás pagadas y amparadas en la impunidad de la noche, sino también contra los esfuerzos del vecindario, que en muchas ocasiones logró frustrar los criminales propósitos de los nuevos bárbaros. Y finalmente, que la conducta generosa y diligente de los feligreses se ha apresurado a repar (sic) las más de las veces los destrozos, contribuyendo así a reivindicar la nombradía civil y cristiana de los lugares en que los atentados se habían producido...”

Recorridos realizados por la Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de la Provincia de Lugo a las iglesias damnificadas por las hordas marxistas.

“La Junta de Cultura Histórica y del Tesoro Artístico de Lugo, con el fin de lograr la información completa y exacta que determina la Orden funcional en su Art. Quinto, solicitó de los Alcaldes de la provincia la remisión de relaciones circunstanciadas de las destrucciones, mutilaciones y saqueos perpetrados por las hordas marxistas contra los edificios monumentales, objetos de arte y archivos históricos o administrativos, en el espacio de tiempo comprendido entre el 14 de Abril de 1931 y el 18 de Julio de 1936. A vista de tales relaciones hubo de pensarse en la necesidad de visitar los edificios y objetos damnificados con el fin de precisar su posible valor histórico-artístico, toda vez que se carece de fuentes descriptivas de la casi totalidad de ello por no haberse terminado de redactar el Catálogo Artístico-Monumental de la Provincia.[...]”

Primera excursión (28 Abril 1937) Becerreá-Nogales

Segunda excursión (3 Mayo 1937) Becerreá-San Martín de Ribera

Tercera excursión (9 Mayo 1937) Sarria

Cuarta y Quinta excursión (27 Junio y 5 de octubre 1937) Quiroga

Sexta excursión (19 Junio 1937) Partido de Monforte, ayuntamientos de Bóveda y Saviñao

Séptima excursión. Partido de Chantada, ayuntamientos de Taboada y Chantada

Octava excursión (2 Mayo 1937) Partido de Lugo, itinerario carretera de Friol

Lista de iglesias afectadas por los ataques en la provincia de Lugo

- ? San Julián de Ageira, Ferreiros de Balboa (Lugo)
- ? San Juan de Becerreá, Ferreiros de Balboa (Lugo)
- ? Iglesia de Cruzul, Ferreiros de Balboa (Lugo)
- ? San Juan de Furco, Vallepedroso, (Lugo)
- ? Capilla de Horta, Ferreiros de Balboa (Lugo)
- ? Iglesia parroquial de San Remigio de Liber, Cervantes (Lugo)
- ? Santa María de Penamayor, Neira de Jusá (Lugo)
- ? San Pedro de Tortes, Ferreiros de Balboa (Lugo)
- ? San Pedro de Vlachá, Cervantes (Lugo)
- ? Santa María de Vilachá, Cervantes (Lugo)
- ? Santa María de Vilamane, Cervantes (Lugo)
- ? Santa María de Castro, Cervantes (Lugo)
- ? San Felix de Donís, Navia de Suarna (Oviedo)
- ? Santa María Magdalena de Nogales, Ferreiros de Balboa (Lugo)
- ? Santa María de Nogueira, Caldelas (Orense)
- ? San Julián de Insua, Insua y Taboada (Lugo)
- ? San Miguel de Figueiras, Insua y Taboada (Lugo)
- ? Santa María de Marey, Fernadeiros (Lugo)
- ? Santa Cruz de Retorta, Cotos Derecha (Lugo)
- ? San Román de Retorta, Cotos de Derecha (Lugo)
- ? San Lorenzo de Villamayor de Negral, Ulloa (Lugo)
- ? San Pedro de Bacurín, Cotos de Derecha (Lugo)
- ? San Cristóbal de Martín, Santalla de Rey (Lugo)
- ? San Bartolomé de Villarbuján, Incio (Lugo)
- ? Capilla de Los Remedios de Lamaiglesia, Saviñao (Lugo)
- ? San Juan de Sobreda, Saviñao (Lugo)
- ? San Julián de Villacaiz, Saviñao (Lugo)
- ? Iglesia parroquial de Meiraos, Caurel (Lugo)
- ? Santa Isabel de la Enciñeira, Quiroga (Astorga)
- ? San Salvador del Hospital, Caurel (Lugo)
- ? San Lorenzo de Noceda, Quiroga (Astorga)

- 
- ? Capilla de San Pedro de Ribas de Sil, Quiroga (Astorga)
  - ? Iglesia de San Clodio, Quiroga (Astorga)
  - ? Santa Marina de Sequeiras, Quiroga (Astorga)
  - ? Iglesia de Santiago de Sotordey, Quiroga (Astorga)
  - ? Capilla de Cubela de la parroquia de Torbeo, Caldelas (Orense)
  - ? Santa María de Torbeo, Castro Caldelas (Orense)
  - ? Iglesia de Vilariño, Caldelas (Orense)
  - ? San Mamed de Villasoto, Incio (Lugo)
  - ? Santa María de Castro de Rey de Lemos, Paradela (Lugo)
  - ? Capilla de San Roque de Castro de Rey, Paradela (Lugo)
  - ? Santa Engracia de Saá, Páramo (Lugo)
  - ? Capilla de Nuestra Señora de los Remadios de Cesar, Sarria (Lugo)
  - ? San Andrés de Paradela, Paradela (Lugo)
  - ? Iglesia parroquial de Cospeito (Mondoñedo)
  - ? Santa María de Villapene (Mondoñedo)
  - ? Parroquia de Lousana (Mondoñedo)

[Cada una de las iglesias mencionadas en el informe cuenta con una papeleta acompañada de fotografías del edificio o de algún elemento importante del mismo. Se registran el nombre de la iglesia, el arciprestazgo y ayuntamiento al que pertenece, datos históricos de interés, los daños sufridos y la fecha].

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 8

Archivo General de la Administración. Fondo Educación, IDD 31, caja 3829

JUNTA DE CULTURA HISTÓRICA Y DEL TESORO ARTÍSTICO DE LA PROVINCIA DE ORENSE. RELACIÓN CIRCUNSTANCIADA DE LOS EDIFICIOS, OBJETOS Y FONDOS DESAPARECIDOS O QUE HAN SUFRIDO DAÑO, EXPOLIOS Y MUTILACIONES EN LOS PUEBLOS DE ESTA PROVINCIA, CARENTES TODOS ELLOS DE VALOR ARTÍSTICO. Orense, 22 Diciembre 1937.

? Amoeiro:

- Amoeiro: fue quemada la capilla de San Marcos y destruido un retablo y 3 imágenes

- Cornoces: Asalto a la capilla de San Esteban, siendo mutilados el retablo, imágenes (una de piedra muy antigua) y objetos de culto.

- Cornoces: asalto a la capilla del pueblo de Tabuje, con destrozos en el retablo e imágenes y desaparición de la de San Roque, un misal, un crucifijo y otros objetos de escaso valor.

- Fuentefria: Un crucero derribado

- Palmés: explosión de una bomba en la casa Rectoral. Asalto a dicha rectoral y robo de dinero y alhajas propiedad del Párroco.

? Barbadanes:

- Barbadanes: Fue quemada su iglesia quedando solamente en pie la obra de cantería y desapareciendo todas las imágenes y objetos de culto (9 abril 1936)

- Piñor: incendio de la ermita de Nuestra Señora de las Nieves (28 julio 1932)

- Valenzana: asalto del campanario y robo de los badajos, asalto a la iglesia parroquial con destrucción de 5 imágenes. Por segunda vez es asaltada la rectoral, destrozando el archivo parroquial y quedando convertida en casa del Pueblo.

? Barco de Valdeorras:

- fue incendiada la iglesia parroquial quemándose todo excepto 3 imágenes de escaso valor (abril 1936)

? Beariz y Boboras:

- Fueron destruidos varios cruceros

? Cenlle:

- Razamonde: Fue robado un copón de escudo valor

? Coles:

- San Miguel de Melias: Fueron quemados las sacristía y objetos de esta iglesia

- Gustey: incendiada la capilla de Villamaz

- 
- Rivela: rotos 2 cruceros
  - ? Freas de Eiras:
    - Grijó: destruidos dos cruceros de piedra de granito de poco valor
  - ? El Bollo:
    - Las Ermitas: robaron de la iglesia algunos objetos de poco valor, un cáliz de plata y el copón (abril 1936)
  - ? Nogueira de Ramuin:
    - Faramontaos: derribados 2 cruceros de escaso valor
  - ? Orense:
    - Cudeiro: robaron una imagen de San Pedro, dos misales y estropearon el retablo mayor, se incautaron de la rectoral e instalaron la casa del pueblo.
    - Rairo: asalto a la capilla de Santa Lucia apoderándose de las imágenes y ornamentos y destruzándolos. Pocos días después vuelven a atacarla y destruyen el retablo y libros... altar mayor. Por último quemaron lo que quedaba.
  - ? Paderne de Allariz:
    - Golpellas: destruido un crucero de piedra y una imagen de San Antonio. Pusieron 2 bombas
  - ? Pereiro de Aguiar:
    - destrozados varios cruceros
    - Melias: el 3 de mayo es invadida la iglesia mientras se celebraba misa. El 9 de junio incendio de la sacristía de la parroquia con destrucción de los ornamentos y objetos de culto. Ponen una bomba en la rectoral.
    - Santa María de Belle: incendio de la iglesia parroquial destruyendo la techumbre y un altar con sus imágenes.
  - ? San Juan de Río:
    - asalto a la iglesia parroquial de Río y robo de algunos objetos de culto que se recuperan después (marzo 1936)
    - Aledos: incautación de la rectoral para convertirla en casa escuela (7 abril 1936)
    - San Juan de Argas: violentada la puerta de la iglesia y robo del copón y de un cáliz viejo.
  - ? San Ciprian de Viñas:
    - Destruído un crucero, incendiada la iglesia de la Santa Cruz (junio 1936)
  - ? Sandianes:
    - derribada una cruz de madera
  - ? Sas de Penelas:
    - Villarda: robaron el archivo parroquial (26 abril 1936)

---

? Viana:

- Mormentelos: destrozos en la capilla y en la casa (noviembre 1934)
- Villameau: arrojaron los ornamentos sagrados a un pozo.

? Villamartín de Valdeorras:

- Correjanos: la iglesia fue utilizada por los comunistas para celebrar reuniones tras incautarse de ella.

- Portela de Corgomo: robaron en la capilla de San Martín los ornamentos sagrados y objetos de culto (mayo 1936)

- Villamartín de Valdeorras: incendiada la iglesia quedando completamente destruida, se quemaron todas las imágenes y objetos de culto (julio 1936)

? Torbeo:

- Incendio y destrucción de la iglesia parroquial con todos los objetos de culto a excepción de las campanas.



---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 9

Arquivo Xeral da Xunta; Expediente Catedral de Santiago; caja 72799, Copia del acta de la reunión mantenida el 1 de agosto de 1962 en Santiago para la resolución de la aplicación de la cera al Pórtico de Platerías.

“En el día de hoy primero de agosto de mil novecientos sesenta y dos, en la ciudad de Santiago de Compostela y en la Sala Capitular del templo Catedralicio, siendo las nueve horas y cuarenta y cinco minutos se hallan presentes el Ilmo. Sr. Dean de la Catedral Don Salustiano Portela Pazos y los Ilmos. Señores Don José Guerra Campos, Don Juan Martínez Bretal, Don Juan Pérez Millán y Don Pío Escudeiro, Canónigos Miembros de la Comisión Capitular de Arte y conservación de la Catedral, y asimismo presentes, también, el Ilmo. Sr. Don Gratiliano Nieto Gallo, Director General de Bellas Artes, Don Manuel Chamoso Lamas, Comisario de la Primera Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y Don Francisco Pons Sorolla, Arquitecto del citado Servicio y Conservador de la ciudad Monumental de Santiago.

El Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes expuso a los Sres. asistentes cuánta es la preocupación que pesa sobre los conservadores del Tesoro Artístico y Monumental, no sólo de España, sino de otros países, a causa del proceso de destrucción que presentan muchas y notables obras de escultura monumental, ocasionada casi siempre por esas enfermedades de las piedras ya conocidas, como la heladicidad, la salinidad, sulfatación, etc., pero destacando entre ellas y con notable virulencia en los últimos tiempos una acción destructora que afecta por igual al granito que a las areniscas, y a las calizas que a los exquistos.

Entre los conjuntos escultóricos afectados se hallaba la portada de Las Platerías de la Catedral de Santiago, lo que motivo una acción de defensa por parte de los Sres. Arquitecto y Comisario de la Zona, quienes, ante el avance de la destrucción probaron un procedimiento de gran tradición entre los canteros, marmolistas y librantas de piedra, gallegos, aplicación de cera fundida sobre las piezas previamente sometidas a una temperatura elevada a fin de que la humedad que pueda contener desaparezca permitiendo el paso de la cera fundida. Este procedimiento aplicado hace dos años, hasta el momento presente, se muestra como totalmente eficaz sobre granitos, mármoles y exquistos, lo que contrasta con la falta de otros medios seguros de protección, aun cuando desde la Dirección General de Bellas Artes se recabaron de los técnicos conservadores más famosos de distintos países no sólo procedimientos sino la realización de diversas pruebas. La aplicación de la cera, que en la portada de Las Platerías realizó el

---

escultor Don Alfonso Sanmartín, presenta como grave inconveniente el dotar a las esculturas de un aspecto engrasado o brillante, el cual, ciertamente, se va comprobando disminuye en intensidad a medida que transcurre el tiempo.

El Sr. Director General concluye su exposición sometiendo al Excmo. Cabildo representado por los Sres. Capitulares citados, el dilema siguiente: La aplicación de la cera es por el momento el procedimiento que mejores resultados está dando, tan sólo con el inconveniente en contra del ligero brillo o apariencia de engrasado que presenta durante algún tiempo, la acción destructora avanza en las zonas de Platerías que no se han tratado aun originando daños irreparables, tal el relieve que presenta a David Músico que aparece ya sumamente afectado, así pues, o se contiene la destrucción por la aplicación de la cera o se da lugar a que por carencia de otros procedimientos de mayor garantía y mejor apariencia se pierdan obras de tanto valor artístico. Por unanimidad se acordó aceptar el procedimiento de aplicación de la cera.

Seguidamente el Sr. Director General de Bellas Artes dio las oportunas instrucciones a los Sres. Chamoso Lamas y Pons Sorolla para que, previa la obtención de la oportuna información gráfica, se proceda inmediatamente a la aplicación de cera a las zonas de la portada que aún no habían sido enceradas.

A continuación se dió fin a la reunión leyéndose el presente escrito que de conformidad firman todos los Señores asistentes”.

---

**APÉNDICE DOCUMENTAL 10**

Arquivo Xeral da Xunta; Fondo Chamoso Lamas; caja 72513, Copia de un oficio enviado por Manuel Chamoso al Jefe de Sección del Patrimonio Artístico Nacional de la Dirección General de Bellas Artes.

“En contestación a su escrito de fecha 17 de los corrientes relativo a la venta de obras de arte efectuada por Sacerdotes en algunos templos de la Zona de mi cargo, incluso en alguno que es Monumento Nacional, tengo el honor de exponer lo siguiente:

En cuanto respecta a la Diócesis de Orense, esta Comisaría encuentra en el Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo la mayor colaboración y vigilancia para evitar tales hechos, y siempre que a la Delegación Provincial de este Servicio o a esta Comisaría ha llegado conocimiento de alguna de estas ventas, ya el Sr. Obispo había intervenido llegando en algún caso a procesar judicialmente al Sacerdote que efectuó clandestinamente una venta y por haber pasado la pieza al extranjero no le fué posible recuperarla. En la última reunión de la Comisión Concordataria de Arte Sacro, el propio Sr. Obispo denunció ante los que formamos la representación del Estado, la desaparición de una imagen de la Virgen de la Iglesia de Santa María de Mixós (Orense), Monumento Nacional, y como su desaparición no pudo justificarla el Sr. Cura Párroco ni fué posible probar la venta, le sancionó trasladándoles a una de las mas alejadas y peores parroquias de la Diócesis. En cuanto a otras ventas si se han efectuado lo han sido previo informe solicitado por el Sr. Obispo y emitido favorable por el Sr. Delegado Provincial de este Servicio y Miembro de la Comisión Concordataria, a causa de su falta de valor o interés artístico.

Mas no ocurre igual en la Archidiócesis de Santiago de Compostela a pesar de la reiterada publicación en el Boletín Eclesiástico de la disposición dictada por S. E. Rvdma. el Sr. Cardenal Arzobispo sobre la prohibición de efectuar la venta de imágenes u objetos de culto sin la debida autorización. Por el Comisario que suscribe fué denunciado al Sr. Cardenal Arzobispo lo mismo que a la Autoridad Gubernativa, la venta por parte del sacerdote encargado de la Parroquia de Tojosoutos, antiguo Monasterio (Noya-Coruña), de unos capiteles románicos, siendo comprobada fácilmente lo falso de la explicación que dicho Sacerdote dió de que habían sido trasladados al Museo de Pamplona por Orden Superior. Ante ello se reiteró por esta Comisaría la reclamación a la Autoridad Eclesiástica para que ordenase al referido Sacerdote la recuperación de las piezas por él vendidas, sin que hasta el presente se haya tenido contestación a esta última reclamación.

En lo que se refiere a los casos de ROSINOS DE VIDRIALES (Zamora), los de RIBERAS DE LEA y de FERIA DE CASTRO (Mondoñedo) y de la Ermita de VILLAFRIAS

---

(León), el Comisario que suscribe estima necesario dirigirse a los respectivos Srs. Obispos, como Presidentes natos de las Comisiones Concordatarias de Arte Sacro, invocando lo que preceptua la Ley al respecto y solicitando su intervención cerca de los Sacerdotes a fin de que reclamen la recuperación de las piezas enajenadas y, en su defecto, sean sometidos a la sanción correspondiente por lo que constituye un auténtico atentado a lo legislativo.

A la vez se dirige el Comisario que suscribe a los Srs. Delegados Provinciales de este Servicio para que presenten la oportuna reclamación ante la Autoridad Gubernativa, haciendo intervenir a las Autoridades Locales lo cual servirá, al menos, para hacer conocer la responsabilidad de unos y otros ante el despojo que España viene sufriendo en su Patrimonio Artístico confiado a la Iglesia.

A este respecto, el Comisario que suscribe, hace constar la eficacia lograda con sus constantes gestiones cerca de los Srs. Obispos y Sacerdotes, logrando que normalmente le consulten así como a los Srs. Delegados Provinciales, cualquier propósito de venta de objetos religiosos, si bien reconoce la imposibilidad, que la codicia o falta de ética en algunos Sacerdotes fuerza, de lograr un control plenamente efectivo.

Lo cual tengo el honor de exponer a V. S.

Dios guarde la vida de V. S.

SANTIAGO DE COMPOSTELA, 30 de Abril de 1969

EL COMISARIO DE LA 1ª ZONA

(firma de Manuel Chamoso Lamas)

Sr. Jefe de la Sección del Patrimonio Artístico Nacional  
Dirección General de Bellas Artes. MADRID".

---

**APÉNDICE DOCUMENTAL 11.**

Archivo Histórico Diocesano de Santiago; Fondo: General; Serie: Rentas y Bienes Beneficiales, 1859 Desperfectos Arciprestazgo de Iria, folios 121-126.

“En el día veinte de setiembre de mil ochocientos cincuenta y ocho los Sres. D. Baltasar Blanco; párroco de Santa Maria de Leiro, D. Manuel Loimil y Rodríguez, párroco de San Julián de Laiño, y D. Vicente Salgueiro, párroco de Santa Maria de Dobro, en concepto de reguladores propietarios, nombrados en junta arciprestal celebrada en diez y seis de Octubre del año último pasado para el reconocimiento, tasa y regulación de desperfectos y del tanto de reparos anuales de las casas rectorales y diestros de este Arciprestazgo de Iria Flavia (...) procediendo al reconocimiento, tasa y regulación de la casa rectoral y huerta de Santa Maria de Iria Flavia y su ausiliar Santiago Apostol de la villa de Padron (...)

1ª Esta casa, que antes había sido una de las del suprimido Cavildo de Iria y es la tercera yendo desde la villa de Padron a la ciudad de Santiago, está hoy y consta como declarada rectoral á solicitud del actual cura por el Excmo. e Illmo. Sr. Arzobispo. La puerta principal al oriente que la da entrada tiene de alto dos metros con siete centímetros diez y seis milésimas por uno de ancho con cuatrocientos setenta y tres milésimas, ó sea tres varas y nueve pulgadas de alto por una y veinte y siete pulgadas de ancho. Su cerco es de cantería bien egecutada; la cierran dos ojas de castaño, dividida en dos por la parte exterior y clavadas con clavos de boton; están sostenidas por siete palmetas de porlon y aseguradas por un tranquero, dos pasadores, pestillo y una cerradura con llave, todo de hierro y en buen estado, considerando solo como necesaria una mano de pintura, echar veinte clavos de botón y reforzar las palmetas de la parte inferior; se regulan ochenta reales.

2ª Oficina de la derecha. Le da entrada una puerta de un cerco de cantería con el vacio de dos metros y doscientas noventa y nueve milésimas de alto por un metro con cuatrocientas cinco milésimas de ancho (...). Ciérranla dos ojas de madera castaño sostenidas por cuatro palmetas en porlones de hierro y se asegura con un tranquero y una cerradura de llave de lo mismo en estado de servicio. Tiene de área esta cuadra treinta y nueve metros cuadrados con catorce centímetros: por la parte de Oriente tiene dos tragaluces con varones de hierro y ojas de madera, giratorias en palmetas todo en mal estado y se le regulan veinte reales.

3ª A la izquierda hay otra cuadra con puerta, dimension y tragaluces en un todo iguales á la cuadra de la derecha ó de enfrente, y se le regulan veinte reales.

4ª La puerta tercera del zaguán que está enfrente de la principal y dá entrada a otro segundo zaguán, dos oficinas á derecha é izquierda que hay en el mismo, á la huerta y á las piezas altas de la casa por su única escalera, tiene de alto dos metros con doscientas noventa y nueve milésimas, y de ancho uno con cuatrocientas veintiocho milésimas (...); la cierran dos ojas de madera castaño sostenidas por cuatro palmetas de porlon y aseguradas con un tranqueo, picaporte y cerradura de llave, todo de hierro y en buen estado.

A la derecha y junto á la escalera hállase otra puerta de alto de dos metros con doscientas noventa y nueve milésimas, por uno con doscientas cincuenta y cuatro milésimas de ancho, (...); la cierra una oja de castaño sostenida en dos palmetas de hierro con cerradura de los mismo; la oficina, a que dá entrada, tiene dos tragaluces por la parte de poniente cerrados con ojas de pino y marcos de castaño.

A la izquierda hay otra oficina con otros dos tragaluces al poniente cerrados igualmente que en la anterior; su puerta cerrada con una oja madera de castaño sin cerradura, tiene el mismo alto y ancho, y está sostenida con dos palmelas como la anterior.

La cavidad de cada una de las dos oficinas es de treinta y un metros cuadrados con cuarenta y seis centímetros, ó sea cuarenta y cinco varas cuadradas.

En la pared de poniente en el segundo zaguán, hay otra puerta por donde se vá a la huerta cerrada con una ója de madera de castaño y pino en su último tercio de vida, la sostienen dos palmelas de hierro y aseguran un tranquero y cerradura con llave de lo mismo y un pasador de madera; para reponer estas cuatro puertas y tragaluces de las dos oficinas se regulan cien reales.

5ª La escalera que arranca de dicho segundo zaguán y puerta de la oficina derecha; consta de diez y siete peldaños o pasos de cantería, y tiene un pasamanos de hierro cubierto de madera por la parte superior: en su primer descanso ó [ilegible] hay una ventana de un metro con seiscientas setenta y dos milésimas de alto y uno con quince centésimas de ancha (...); cerrada con un rejal de hierro y un bastidor de [ilegible] con doze cristales en cada una de sus ojas, y una contraventana de librillo de dos ojas con herrages, tranquero y clavijas de hierro, todo en buen estado de vida, á escepción del bastidor que se halla inútil y para uno nuevo y reparar lo demas se regulan ochenta reales.

6ª Al desembarcar la escalera hay un pasillo ancho ó antesala y á su parte derecha está la pieza común; para ella se entra por una puerta de madera de castaño sostenida en dos palmelas de hierro y cerrada con un pestillo: dentro al poniente hay un tragaluz con un marco madera de castaño sin cristal. Para hacer el vano común que está inútil, y mas reparos se regulan cincuenta reales.

7ª Enseguida y en la pared hay una alhacena cerrada con dos ojas de madera castaño sostenidas cada una por dos palmelas con su cerradura y llave de hierro todo en mediano uso.

Seguidamente y á la parte del vendaval hallase una sala, su longitud seis metros con novecientos setenta y cuatro milésimas por seis con ciento veintiocho milésimas de ancho (...); tiene dos ventanas regulares á la parte de naciente cerradas con bastidores y cristales sostenidas y aseguradas con sus respectivas palmelas, dos en cada una de las cuatro ojas y dos [ilegible] de hierro, todo de buen úso y lo mismo las contraventanas: el piso se halla sostenido por dos vigas, y por otras dos el fayado, todo de madera de castaño; a la parte de poniente de esta pieza, hay dos gavinetes y en cada uno su ventana cerradas las dos con vidrieras bastidores, su madera castaño ynútil por el temporal; están divididas por un taviqúe de canozo estos gavinetes, y de la sala lo están por una pared maestra. El piso y fayado y las cuatro vigas en que se hallan sostenidos son de madera castaño, hallandose en buen estado de vida, é igualmente los de la sala. Tanto la puerta de la sala como las de los gavinetes están cerradas cada una por dos ojas madera de castaño sostenidas por sus respectivas palmelas con sus cerraduras de hierro.

Para reparos de dicha sala sin contar con las cales, se precisan cien reales. Para los de los gavinetes sin cales, ciento cuarenta reales.

Ya para hacer nuevos los bastidores de las ventanas de dichos gavinetes y algunos de sus cristales, ciento sesenta reales; que hacen un total de cuatrocientos reales.

8ª En el centro del pasillo y al lado del Naciente, hay una pared taviqúe de canozo y en este una puerta con dos ojas de madera castaño que da entrada á otra sala cuadrilonga de veinte méetros cuadrados con veintisiete decímetros su hueco, la cual está sobre la puerta principal (...) con su balcón de hierro por la parte exterior. Esta pieza tiene una ventana rasgada para hír al balcón cerrada con dos ojas vidrieras y sus contraventanas, aseguradas por seis palmelas pequeñas las primeras, y cuatro las segundas, y un falleva de hierro; hallandose su madera deteriorada; pero en buen estado de vida el piso y fayado, y sus cuatro vigas en que están sostenidos, que son de castaño; para reparacion de todo, se regulan sesenta reales.

9ª Después de esta habitacion en el mismo pasillo á la parte del Norte hay otra puerta cerrada con dos ojas madera castaño sostenidas por sus correspondientes herrages, la cual dá entrada á otra pieza. Esta en su interior y en la pared de la izquierda contiene una alhacena de cantería cerrada con dos ojas de madera de castaño sostenidas

en cuatro visagras de hierro con su cerradura. Está dividida por un taviqúe de canizo en el que en su centro, hay una puerta marquéeada, cerrada con dos ojas también madera de castaño, a que dá entrada a un gavinete con alcoba; ámbas habitaciones tienen cada una su ventana con sus vidrieras á la parte de naciente como la sala del vendaval. El piso y fayado están sostenidos cada uno por dos vigas, todo madera de castaño y en buen estado de vida; dichas piezas miden cuarenta y un metros cuadrados con veinticuatro decímetros (...).

En dicho pasillo y enseguida de la última puerta, hay otra que dá entrada á la cocina; cierranla dos ojas de madera castaño en buen estado de vida, sostenidas cada una por dos palmelas de hierro. Dentro de esta pieza, en la pared á la derecha, hay una alhacena cerrada con dos ojas de igual madera, una de ellas estallada, sostenidas en seis palmelas de hierro, y aseguradas con pasadores de madera. A la parte izquierda en su ángulo está el hogar y encima la chimenea de cantería sostenida por una columna de piedra. A la parte de poniente hay un vertedero y en su cima una ventana que dá luz a dicha cocina, y la cierra un bastidor con cristales. En la misma pieza se encuentra un cuarto despensa dividido de la cocina por un taviqúe de canizo y en ese una puerta de una sola oja de castaño, en la misma despensa hay otra ventana a la parte de poniente cuyo bastidor, madera como el de la anterior, está enteramente inútil: el piso de la indicada despensa es de madera castaño y de piedra el de la cocina. Dichos pisos tienen treinta metros ó sea cuarenta y tres varas cuadradas.

Volviendo al pasillo ó ante sala a la puerta de la cocina y á la parte de poniente, arranca una escalera con diez y ocho pasos y dos descansos madera de castaño, la cual da subida á los fayados y tiene su pasamanos de la misma madera. En el primer descanso y pared de poniente hay una ventana con bastidor y cristales y contraventana, esta madera de pino y aquel de castaño, uno y otro inútiles. Para hacerlos nuevos y rectificar el descanso, se regulan ciento sesenta reales.

10ª La armazón que cubre á dos aguas toda la casa, es de madera castaño y consta de tiradores, tercios, cangos y ripia en buen estado, lo mismo que el tejado aún recientemente reparado.

Las ventanas y contraventanas de las veinte y una luces que tiene toda la casa, necesitan retocarse en las pinturas para su conservación, y se regulan ciento cuarenta reales.

11ª La casa gira de Norte á mediodía, teniendo de largo veinte metros lineales con sesenta y cuatro melesimas y ancho doce con nuevecientos treinta y una milésimas (...). Las paredes son de piedra asentada en barro y por lo exterior de sillería de cantería de buena ejecución y estado. Por norte y vendaval no tiene luces, por estar entre otras casas, que también fueron del suprimido Cavildo de Iria: el espesor de las paredes es de una vara á una vara y cuatro pulgadas. En la parte interior de las habitaciones altas y principales, en las entradas y pasillos están cubiertas con cal de recebo llano y blanco algo deteriorado; y para echarle en partes el que falta y darle un blanqueo general, se regulan quinientos reales (...).

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 12

Arquivo Xeral da Xunta; Fondo: Chamoso Lamas; caja 72802; Expediente: Museo Monforte.

### EL RELICARIO DEL CONVENTO DE LAS CLARISAS DE MONFORTE DE LEMOS

PROYECTO DE INSTALACIÓN DEL RELICARIO COMO MUSEO DE ARTE SACRO EN DEPENDENCIAS DEL REFERIDO CONVENTO DE FRANCISCANAS DESCALZAS O CLARISAS.

Una vez concluidas las obras de accesos a la gran sala elegida para la instalación del Museo, obras que por un importe de UN MILLÓN SEISCIENTAS MIL PESETAS (1.600.000 pts.) acaban de realizar los Servicios Técnicos de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, previo acuerdo con la CAJA DE AHORROS DE LA CORUÑA-LUGO digna promotora de la creación de dicho Museo, se hace urgente ahora proceder al montaje del ingente y valiosísimo conjunto de obras de arte, que el convento celosamente ha venido conservando y cuidando.

Puede afirmarse con toda seguridad que el Museo que es posible instalar en las dependencias conventuales, cedidas para tal fin por las Reverendas Madres Clarisas, constituye, después del Museo de las Descalzas Reales de Madrid, el mas importante en arte y riqueza que existe en España y uno de los mas notables del Mundo de esta clase de Museos conventuales. La abundancia, riqueza y variedad, de piezas, pero, sobre todo, la extraordinaria calidad artística de la mayor parte de ellas, así lo garantiza.

Cabe hacer en tan singular tesoro artístico una primera y mas amplia clasificación de su contenido en cuatro apartados.

#### ORFEBRERÍA, ORNAMENTOS, ESCULTURA, PINTURA.

En ORFEBRERIA destacan piezas de tal riqueza que no ha de tenerse en cuenta solamente su arte y la época a que pertenecen, sinó, tambien, las sorprendentes y valiosísimas piedras preciosas que en ellas aparecen engarzadas o en bellas aplicaciones. Custodias de artística traza en oro y plata cinceladas y repujadas, hállanse recubiertas de perlas, esmeraldas, rubies, zafiros, topacios, amatistas, etc.; Relicarios cuajados de rubies, otros contruidos con ágatas, lapislázuli, malaquita o serpentina; gran arqueta Eucarística de cristal de roca y guarnición de metalistería, plata, cobre, grabados y damasquinados, nielados, esmaltados; otros Relicarios de madera tallada y dorada, con apliques de ricos y variados metales, oro, plata, bronce, esculturas de dichos metales, otros Relicarios son bellas esculturas de plata cincelada, repujada y dorada; cálices,



copones, navetas y entre otros un Cristo en bronce dorado que Gómez Moreno atribuía a Miguel Ángel.

ORNAMENTOS. Destacan los ternos, capas pluviales y frontales, de ricas telas, algunas exóticas, brocados y tisús de plata y oro, con hermosos bordados en sedas y oro, alguno con las armas pontificias por ser obsequio papal. El número de estas ricas piezas es tan crecido que será menester realizar una cuidada y difícil selección, teniendo en cuenta la imposibilidad de exhibirlo todo.

ESCULTURA. Es aquí donde radica la mayor riqueza y variedad artística. El Cristo yacente de Gregorio Fernández en su urna, diseño del mismo, el mas bello quizás que salió de las gubias del famoso imaginero; una imagen de la Inmaculada en madera tallada policromada, mitad del natural, y otra en alabastro de iguales proporciones, ambas obra también de Gregorio Fernández, pero constituyendo la de alabastro, que luce rica ornamentación de piedras preciosas incrustadas, la única obra conocida ejecutada en este material no solo por Gregorio Fernández sino por cuantos imagineros españoles del siglo XVII y XVIII existieron. Esculturas de medio cuerpo en madera tallada y policromada que representan el Ecce Homo y la Dolorosa, obra de Pedro de Mena. Numerosísimas esculturas en tamaño natural, medio y pequeño, en madera tallada y estofada o policromada, destacando todas por su singular valor artísticos y acusando varias su procedencia italiana en tanto otras pertenecen al mejor momento de nuestra escultura barroca. También merecen especial mención los Crucifijos de marfil, de gran tamaño, obra de artistas italianos del siglo XVII y de españoles del XVIII, así como otros varios en madera tallada y policromada. En cuanto a Relicarios contruidos con maderas nobles, ébano, caoba, palo santo, en combinación con pórfidos, ágatas, malaquitas y esculturas o aplicaciones de plata o bronce cinceladas, su número y su riqueza es tal que su exhibición total es obligada.

PINTURA. Son varios los cuadros de gran tamaño, retratos en buena parte de los fundadores y familiares, así como de personajes de relevante importancia histórica, lo cual dota al Museo de un mayor interés, en tanto otros son lienzos y cobres que representan temas religiosos. Quizás sea este apartado donde el valor artístico queda un tanto apagado ante el brillante conjunto que constituye el famoso Relicario de las Clarisas de Monforte de Lemos.

Con arreglo a esta distribución general, cabe hacer un avance bastante ajustado de la instalación que se juzga imprescindible para la exhibición adecuada de las piezas mas valiosas de este grandioso tesoro artístico.

El resultado de un estudio detenido de dicha instalación, puede concretarse del modo que figura en el croquis a escala de Uno=Cien, que se adjunta y cuya relación de elementos se resumen en el presupuesto que se expone a continuación.

### PRESUPUESTO DE INSTALACIÓN

Tiene la gran dependencia conventual que se utiliza, 28 metros de largo por 7,50 metros de ancho y luce un bello artesonado del siglo XVII. El Patrimonio Artístico ya ha construido y ordenado los accesos mediante obras de edificación de muros, apertura de puertas, construcción de tabiques interiores para lograr un adecuado adecentamiento, servicios de señoras y de caballeros, acomodación de dependencias para el control de las visitas y pavimentaciones interiores y exteriores con enlosados y bordillos de granito, todo ello por un importe de Un Millón Seiscientas mil pesetas mas adicionales para la fijación de rejas y seguridad del Museo.

#### Elementos de instalación

**SIETE VITRINAS EXENTAS.** Montadas sobre soportes de madera con armadura metálica, forrado de tapicería, lunas dobles de cristal soldadas y atornilladas, con cubierta de madera forrada para colocación de tubos de luz. Iluminación por transparencia directa:

Cuatro de 2,00 metros de largo por 0,70 de ancho y 2,00 de alto (Para exhibición de ornamentos: ternos, capas, etc.) Dos de 1,50 metros de largo por 0,75 de ancho y 2,00 de alto (Para exhibición de custodias y Relicarios de oro y plata con pedrería valiosa). Una de 1,00 metro de largo por 0,75 de ancho (Para la gran arqueta eucarística de cristal de roca y armadura metálica damasquinada, plata grabada, bronce y ébano).

Importe de las siete vitrinas..... 230.000 pesetas.

**NUEVE VITRINAS DE ADOSAR A PARED O PANELES.** Con iguales materiales.

Cuatro de 2,00 metros de largo por 0,70 de ancho y 2,00 de alto (Para exhibición de relicarios de metales preciosos, piedras duras, pedrería de gran valor, plata, bronce, etc.). Dos de 4,00 metros de largo por 0,75 de ancho y 2,20 de alto, con armaduras metálicas y materiales idénticos en el resto a las anteriores (Para exhibición de relicarios de gran valor, escultura en oro, plata, bronce, maderas y metales así como piedras duras). Dos de 1,50 metros de largo por 0,70 de ancho y 2,00 de alto, en idénticos tipos y materiales (Para exhibición de diversos relicarios y piezas de orfebrería de gran riqueza artística y material). Una, de 1,00 metros de largo por 0,70 de ancho y 2,00 de alto (Para exhibir relicarios singulares).

Importe de las nueve vitrinas reseñadas..... 298.000 pesetas

**GRAN SOPORTE CON ARMADURA METALICA Y CUBRICIÓN DE MADERA FORRADA CON TAPICERIA, PARA EXHIBICIÓN DEL CRISTO YACENTE DE GREGORIO FERNANDEZ.** De 0,90 metros de alto por 2,20 de largo y 1,00 de ancho.

Importe..... 35.000 pesetas

**CUATRO PEDESTALES** de madera forrada con tapicería. Dos para esculturas de Gregorio Fernández. Dos para las esculturas de Pedro de Mena.

Importe..... 28.000 pesetas

VITRINA con soporte de madera y armadura metálica, forrado con tela de tapicería, lunas dobles de cristal soldadas y atornilladas, cubierta adaptada para iluminación directa (Para exhibición de la escultura de alabastro de Gregorio Fernández, que luce en el manto grecas de pedrería incrustada).

Importe..... 28.500 pesetas

ESTANTERÍA DE MADERA Y ARMADURAS METÁLICAS, compartimentada y forrada con tapicería, de 6,00 metros de largo por 0,65 de ancho y 3,00 de alto (Para exhibición de esculturas, arquetas, relicarios diversos de madera tallada, estofada y policromada, colección de bustos relicario y otras piezas talladas).

Importe..... 165.000 pesetas

CINCO ESTANTERÍAS, de armadura metálica y distribución compartimentada de madera tapizada. De 2,00 metros de largo por 3,00 de alto y 0,65 de ancho (Para exhibición de esculturas en maderas diversas y torsos relicario de tamaño natural).

Importe..... 70.000 pesetas

ADAPTACIÓN DE CUATRO VENTANALES PARA VITRINAS, mediante cierre con muros de ladrillo, ajustados a las rejillas que quedan al exterior, cubiertos de madera al interior, tapizado de las vitrinas obtenidas al reducir el hueco y cierre con marco metálico y luna doble de cristal.

Importe..... 90.000 pesetas

DIECIOCHO MARCOS, de ellos 10 de gran tamaño, con molduras especiales ajustados a los lienzos, que serán repuestos de bastidores, tensados y restaurados, al resto para lienzos y cobre con temas religiosos, siendo los diez primeros retratos de la fundadora y distintos personajes. Otros marcos mas en número aproximado de ocho serán necesarios para montaje de crucifijos sobre fondos de panilla, así como alguna otra pieza en relieve.

Importe..... 105.000 pesetas

VARIOS SOPORTES EN NÚMERO NO INFERIOR A VEINTE, POYOS, REPISAS FORRADAS, REPISAS, ZOCALOS Y BANDEJAS DE PLASTICO PULIMENTADO (Para colocación de piezas en vitrinas y en estanterías ponderando cada una singularmente, lo que obliga a proyectar directamente el soporte, la repisa, bandeja, etc., ante la pieza al efectuar la instalación).

Importe calculado..... 75.000 pesetas

CUATRO MARCOS Y ARMADURAS DE MADERA, para exhibición de los cuatro frontales mas valiosos..... 28 pesetas

#### Trabajos y elementos de acondicionamiento

ADECENTAMIENTO DEL LOCAL. Revocos de mortero de cal, pintura de carpinterías, encerado y repaso de pisos y reajuste o tapiado de ventanillos que dan al claustro. Pasada de aceite de linaza cocido a todo el artesonado.

Importe..... 190.000 pesetas

INSTALACIÓN DE LUZ. Se somete a un proyecto que facilita la toma de corriente de línea ocultas en zócalos de la gran sala, así como la adaptación de carriles para la colocación de proyectores dirigidos con diafragma, bajantes para tomar corrientes para iluminación de vitrinas, etc.

Importe..... 480.000 pesetas

MOQUETAS para ánditos y flanqueo de vitrinas y composición de ámbito en la salita de Gregorio Fernández. 40 metros de moqueta de 1,20 m. de ancho a 850 pts., importa la cantidad de..... 34.000 pesetas

PANILLAS PARA CORTINAJE, CUBRICIÓN DE PUERTA Y FORRADO DE PANELES DE SEPARACIÓN, así como de fondos intermedios para mantener rincones con estanterías o esculturas. Importe calculado sobre piezas.....72.000 pesetas

ROTULACIÓN, en tinta china y en cartulina recubierta de lámina de plástico. No menos de 200 carteles en diferentes tamaños y contenido.....60.000 pesetas

MANO DE OBRA, DESPLAZAMIENTO de personal especializado. TRANSPORTE de vitrinas. Materiales, máquinas y gasto para su utilización. JORNAL. ALOJAMIENTO.

Importe calculado..... 450.000 pesetas

SUMA TOTAL..... 2.438.500 Ptas.

IMPORTA el total de las cantidades anteriormente relacionadas DOS MILLONES CUATROCIENTAS TREINTA Y OCHO MIL QUINIENTAS PESETAS – (2.438.500,- Ptas).

Santiago de Compostela, 19 septiembre 1975'.

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 13

Arquivo Xeral da Xunta, Fondo Chamoso, caja 72501. Oficio de Chamoso Lamas al Excmo. Sr. Presidente del Cabildo Catedralicio de Santiago de Compostela.

Teniendo en cuenta determinados problemas que el Comisario que suscribe aprecia pesan sobre el aprovechamiento y aun funcionamiento de determinadas dependencias de la Catedral de Santiago, ajenas al culto, y cuya solución aportaría no solo un mayor lucimiento y ponderación de los valores artísticos y monumentales que aquella posee, sinó un incremento posible en los ingresos económicos que el turismo proporciona, me permito someter a la consideración de ese Excmo. Cabildo las propuestas que a continuación se exponen por si las estima susceptibles de aceptación y puesta en práctica.

Con motivo de los trabajos de excavaciones que se vienen efectuando en la Catedral, el material arqueológico que se va reuniendo es abundantísimo, pero principalmente el hallazgo de grandes piezas arqueológicas y artísticas, relieves, esculturas, sarcófagos y laudas, obligan a lograrles un emplazamiento e instalación adecuada para su exhibición, siendo para ello insuficientes los actuales locales del Museo Catedralicio, pues basta ver como se encuentran hoy amontonados laudes y sarcófagos del mayor interes en las salas a ellos destinados.

A este problema de local hallamos una facil solución en el aprovechamiento del gran sótano del claustro o bajoclaustro, actualmente convertido en almacén de maderas, viejos desperdicios de mobiliario y escombros, y que vaciado con un simple adecentamiento de su suelo y muros, quedaría convertido en el local apropiado para una instalación impresionante de las piezas que hoy se amontonan en el Museo y de las que en futuras etapas de excavaciones forzosamente han de recogerse.

En cuanto al secundario problema de la evacuación de los materiales allí existentes hoy, me permito sugerir al Excmo. Cabildo que, dada su clase y el daño que están sufriendo con la humedad y visto que no poseen condición alguna de aprovechamiento ni ulterior utilidad para la Catedral o sus dependencias, puede procederse a su venta en la seguridad de que el precio obtenido por las maderas que de permanecer allí sufren grandemente, así como de por la piedra amontonada, hierros, etc. se obtendrá cantidad de dinero bastante para atender a los gastos de adecentamiento e instalación.

---

Someto ahora a la consideración del Excmo. Cabildo otra propuesta que lleva en sí como fundamental idea el propósito de valorar debidamente zonas de la Catedral que hoy se hallan carentes de destino o aprovechamiento alguno.

Con motivo de la reciente apertura de la puerta de acceso a la torre de las campanas, se ha podido lograr, a la vez, un doble acceso a la galería del triforio, la cual en todo su recorrido se halla materialmente ocupada por restos de carpintería procedentes del antiguo y ya deshechado Monumento de Semana Santa, así como de otras varias piezas carentes actualmente de utilización. Teniendo en cuenta que el recorrido de la galería del triforio y deambulatorio alto permite examinar directamente la impresionante serie de capiteles del interior del templo, sin duda única en el mundo, ya que en ellos puede seguirse fielmente la evolución de la escultura románica desde su momento de formación en el último cuarto del siglo XI hasta su triunfo total en el primer cuarto del siglo XIII para culminar en la impresionante creación arquitectónica del sobrepòrtico del Maestro Mateo, primer heraldo en Europa del estilo gótico, el poder despejarla permitiría el acceso a los visitantes que disfrutarían así de uno de los mayores atractivos artísticos que en Compostela puede ofrecerse al turismo internacional y aun nacional. Al tener ahora doble acceso puede realizarse la visita en forma ordenada, manteniendo la entrada por la puerta que da acceso a la torre de la carraca y efectuando todo el recorrido por el deambulatorio alto y todo el triforio, descender por la puerta de acceso a la torre de las campanas, sin que los visitantes tropiecen con otros grupos al iniciar estos su visita.

Si las piezas que hoy ocupan la galería alta o triforio, carecen de aplicación o aprovechamiento para el templo, podría también procederse a su venta o a su retirada en la forma que juzgue procedente ese Excmo. Cabildo.

De esta manera podrían incorporarse al pequeño grupo de partes visitables de la catedral una mas del mayor interés e importancia.

Todo lo cual expongo a V. E. bajo el único deseo de lograr para la Catedral de Santiago el mayor número de valores posible y ponderar debidamente los tan admirables que posee.

Dios guarde la vida de V. E.

SANTIAGO DE COMPOSTELA, 6 de Junio de 1957.

EL COMISARIO DE LA 1ª ZONA

(firma de Manuel Chamoso Lamas)

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 14

Arquivo Xeral da Xunta, Fondo Chamoso Lamas, caja 72501. Oficio de Chamoso Lamas al presidente del Cabildo Catedralicio explicando el plan a desarrollar para el montaje de la Exposición sobre el románico europeo en 1961, con fecha 28 de febrero 1961.

ILUSTRÍSIMO SEÑOR PRESIDENTE DEL EXCELENTÍSIMO CABILDO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO.

Ilmo. Sr.:

Con el objeto de poner en práctica, con la urgencia a que obligan las fechas, el plan de organización de la Exposición del Románico Europeo en su sede de esta ciudad de Compostela, tengo el honor de exponer a ese Excmo. Cabildo el plan a desarrollar a fin de obtener para él la debida autorización.

Este plan puede resumirse en los apartados siguientes:

1º) Liberar de materiales y escombros la zona Sur del sótano del claustro, o bajo claustro, procediendo seguidamente a su pavimentación con un terrazo de cemento, adecentamiento de sus muros y bóveda e instalación de luz adecuada. En esta dependencia se colocarán a manera de depósito ordenado, todos los objetos y obras de arte que contienen las dos plantas del Museo de la Catedral.

2º) Una vez vacios los locales de las dos plantas del Museo de piedra, se procederá a su adecentamiento y acondicionamiento para la instalación de la Exposición. La planta segunda, salas primera y segunda, han sido elegidas para la instalación del conjunto de piezas procedentes del propio Museo catedralicio, las cuales quedarán así ya definitivamente instaladas. A este fin se instalarán rápidamente, una vez concluida la obra de su adecentamiento e instalaciones de luz, pavimentación, etc. plintos, poyos, zócalos, etc. para la exhibición de dichas piezas de arte románico compostelano. También se verificará la recomposición para su instalación definitiva de algunos conjuntos importantes, como son un sitial del coro pétreo románico, obra del Maestro Mateo, y un rosetón procedente de la fachada occidental románica destruida para construir la actual barroca. En las salas menores de dicha planta se instalaran maquetas de monumentos capitales del románico, tal la del Castillo de Loarre. La primera planta del Museo se adecentará y acondicionará, a la vez, para recibir los conjuntos siguientes: En la primera y mas extensa sala, colección de elementos ornamentales pétreos relacionados con el arte románico de la Peregrinación a Santiago de Compostela. En la segunda sala se centrará ésta con la

maqueta de la Catedral de Zamora, dedicándose el resto a muestras del arte de la expansión del románico compostelano.

3º) Se procederá a los estudios de iluminación especial de los dos salones principales del Palacio de Gelmírez (Palacio Arzobispal), para la instalación de las piezas de orfebrería, esmaltes y azabaches, relacionados con la Peregrinación Jacobea. El plan determina un ajuste adecuado de instalación eléctrica a la iluminación de vitrinas, en las cuales se buscarán efectos de luz equilibrada para la precisa valoración de las piezas. Los juegos de luz fría, negra e incandescente, según la calidad cromática de algunas piezas, principalmente esmaltes, se solicitará de ese Excmo. Cabildo autorización para su ensayo sobre una pieza de las que se expondrá, a fin de tener determinada de antemano su aplicación a las piezas forasteras.

4º) Se habilitarán los locales contiguos a las distintas plantas plantas (sic) utilizadas para la Exposición, dotandolas de las mayores garantías de seguridad para que sean utilizadas en el momento de recepción de las piezas y en el de su embalaje en ocasión de su partida a los lugares de procedencia, quedando tales locales dispuestos para alojamiento permanente de los Agentes de vigilancia y fuerzas de Policía durante los meses de exhibición.

5º) Se habilitarán, también, locales para almacenar estuches o embalajes especiales de las piezas forasteras, a fin de que no sufran deterioro durante la permanencia de las obras de arte en la Exposición.

6º) En la zona del bajo claustro quedarán instaladas de manera provisional pero cuidadosamente ordenadas todas las piezas no románicas que constituyen los fondos del Museo de la Catedral, a fin de que puedan ser admiradas por quienes lo deseen.

7º) Se efectuará una reinstalación de los tapices en las salas a ellos destinadas del Museo, si bien con carácter provisional ya que se cuenta con la realización de una importante obra de acondicionamiento de tales salas. Mas como la gran cantidad de tapices sobrepasa las posibilidades de su total exhibición, se propone a ese Excmo. Cabildo efectuar una selección de los mas importantes para montarles apropiadamente para su exhibición y destinar una sala al almacenamiento ordenado de los restantes, (...).

8º) Se prosiguen actualmente las gestiones oficiales para la obtención de préstamos habiéndose logrado ya la aportación de importantes Diócesis poseedoras de obras notables románicas. Los Museos del Estado proporcionarán, a su vez, las piezas de antemano seleccionadas para su exhibición.

En el caso de que los anteriores apartados cuenten con la aprobación de ese Excmo. Cabildo ruego a V. I. que a fin de poder iniciar su ejecución con la premura que los cortos plazos disponibles requiere, tenga a bien participar el lugar de emplazamiento de los locales en los que han de ser almacenados los materiales que ocupan los sótanos



del ala sur del Claustro, o bajo claustro, pues es ésta la primera tarea imprescindible a realizar.

Lo cual someto a la consideración de ese Excmo. Cabildo.

Dios guarde la vida de V. I.

Santiago de Compostela, 28 de febrero de 1961

EL COMISARIO DE LA 1ª ZONA (Comisario Adjunto de la Exposición del  
Románico Europeo).

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 15

Archivo Xeral da Xunta, Caja 72799, Expediente Catedral de Santiago (Obras).

PLAN DE REORGANIZACIÓN DE INSTALACIONES EN LAS DEPENDENCIAS DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO QUE POR LA IMPORTANCIA HISTÓRICA, ARTÍSTICA Y MONUMENTAL DE SU CONTENIDO SON VISITADAS POR EL PÚBLICO.

SALA CAPITULAR:-

Instalación de luz a base de lámparas de proyección cuidadosamente distribuidas que iluminen el complicado trazado ornamental de la bóveda y a la vez con su reflejo iluminen los tapices, cuadros y esculturas.

Restauración, forrado y nuevo montaje de los cuatro tapices grandes.

BIBLIOTECA:-

Carente de luz esta dependencia se efectuará una instalación de tubos de luz fría colocados sobre la cornisa y distribuidos bajo los lunetos que forman los arranques de la bóveda, de modo que su reflejo sobre ésta inunde de discreta luz todo el ámbito de la sala.

A fin de eliminar los aparatosos y feos estantes que en número de cuatro entorpecen el noble aspecto del recinto, se propone construir dos secciones enteramente similares a las de la hermosa librería del siglo XVIII ya existente, ejecutadas, igualmente, en madera de castaño con sus molduraciones, policromía y dorado, las cuales ocuparán los dos frentes o machones que quedan entre las ventanas que se abren en la fachada de la edificación y en las que serían colocados gran parte de los libros que actualmente llenan los estantes del centro de la sala. Como estas dos secciones no son suficientes para alojar todos los libros, es preciso construir dos vitrinas metálicas proyectadas especialmente y habilitadas en su parte alta para exhibir, a manera de pupitre transparente, los incunables más destacados de la Biblioteca, y en su pie estanterías recogidas que recibirán los libros restantes que no caben en las dos secciones de librería. Serán estas vitrinas, como se dice, metálicas, o sea construídas con angulares de metal dorado y obedecerán al proyecto cuyo pequeño croquis aquí se adjunta:

Estas dos vitrinas estantes se colocarán a uno y otro lado flanqueando el gran facistol que centra la sala y a eje longitudinal de ella.

En el facistol serán colocados cuatro cantorales especialmente restaurados, completando así la exhibición bibliográfica y artística de esta sala.

Encontrándose en un rincón de esta dependencia para su exhibición al público el famoso "Botafumeiro" y siendo difícil buscarle otro emplazamiento que justifique su traslado, proponemos para él en el mismo lugar, una instalación más conveniente a base de elevar su soporte separándolo del suelo, pintar éste y cubrir su basamento, ahora rudamente empotrado, con un cuerpo de madera policromado que no desentone del mobiliario de la Biblioteca.

#### ARCHIVO DE LA CATEDRAL.-

Por la extraordinaria importancia de los fondos que contiene, pero sobre todo por ser recinto que guarda los famosos libros "Códice Calixtinus" y Tumbo A y B de la Catedral, que conservan páginas trascendentales de la historia de Europa, urge procurar una ordenación y adecentamiento de esta dependencia, lo cual dada sus reducidas proporciones y la densidad de material histórico que contiene, resulta sumamente difícil. Sin embargo, cabe iniciar un plan de adecentamiento que debe partir fundamentalmente de aislar documentos bibliográficos de renombre universal, constantemente reclamados para ser contemplados por el público, exhibiéndolos en vitrinas metálicas de sólida y segura construcción y cuidada instalación de luz que permita su adecuada iluminación (...).

#### MUSEO DE EPIGRAFÍA ROMANA.-

A causa de las obras de albañilería que es preciso realizar en el sótano del claustro habilitando una especie de sala en la cual se desarrollaría una instalación adecuada de las estelas, miliarios, lápidas, etc. que constituyan la colección epigráfica romana, ésta obra, por su importancia, superó las posibilidades económicas disponibles el pasado año que se centraron preferentemente en los Museos Lapidario y de Tapices.

#### LAVADO DE TAPICES INSTALADOS.-

Es conveniente enviar a Madrid los tapices que se han rescatado de los asientos para ser instalados limpios en los nuevos bancos que se han construido. Los tapices españoles "Escenas de Caza" y el Teniers del lateral izquierdo de la Sala de Teniers, deberán ser llevados a lavar.

#### INSTALACIÓN DE TAPICES EN LA ESCALERA DE GIL DE HONTAÑÓN QUE SE DESARROLLA EN EL ÁNGULO S. O. DEL CLAUSTRO.-

Restauración de los paños y tapices que faltan por instalar de los cuales algunos, al haberse obtenido de la Dirección General de Bellas Artes la realización de la obra de la

escalera de Gil de Hontañón, cuyo presupuesto alcanza a 180.000 pesetas, pueden ser instalados en ella.

#### ESCALERA DEL MUSEO LAPIDARIO.-

Su estado actual no posee la dignidad que corresponde a la categoría del Museo al cual da acceso, siendo preciso restaurar sus paramentos, hoy recubiertos de cemento, reconstruyendo la sillería de granito. Una vez restaurada serán colocadas en sus paramentos algunas piezas a la vez que se efectúa una instalación adecuada de luz.

#### INSTALACIÓN EN LA GALERÍA DEL TRIFORIO DE LAS RESTANTES PIEZAS ARQUEOLÓGICAS Y ARTÍSTICAS QUE SE GUARDAN ACTUALMENTE EN EL SOTANO DEL CLAUSTRO.-

Uno de los problemas más urgentes que es preciso resolver es el que afecta a la conservación de las notables piezas de arte que, sobrantes de la selección hecha para el Museo Lapidario, se guardan en el sótano del claustro. Las piezas de madera son las que corren más peligro a causa de la fuerte humedad que invade esta zona soterrada, por lo que se hace urgente su traslado a zona más seca.

Siendo sumamente holgada la galería del triforio y correspondiendo al brazo Sur del crucero la parte de aquélla que será más visitada por el público a causa de la facilidad de los accesos y, también, el ambiente más seco que allí existe, ningún otro lugar mejor que éste para instalar lo que podría ser una ampliación del Museo Lapidario. Cuidadosamente instaladas las piezas pueden constituir uno de los más notables conjuntos artísticos que se exhiban en Galicia.

#### CÓDICES.-

El tumbo A será restaurado con cargo a la consignación de 20.000 pesetas del pasado año 1962, ya reservada para ello. En cuanto al Códice Calixtino es preciso decidir entre los dos proyectos de restauración, el que obliga a cambiar toda la paginación si se le une el Libro de Turpin, cuyo presupuesto alcanza a las SESENTA MIL PESETAS, o se mantiene según están, reduciéndose entonces bastante dicho presupuesto.

Todas estas obras y según presupuestos que se están confeccionando y presentarán seguidamente al Excmo. Cabildo, para su conformidad, podrán llevarse a cabo con la consignación facilitada en el año actual por el Ilmo. Sr. Director General de la Vivienda.

Santiago, 3 de Diciembre de 1963.

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 16

Archivo de la Catedral de Ourense. Libro de Actas Capitulares (1932-1949), fol. 368-370.

Cabildo extraordinario, 22 de marzo de 1944

Se propone el tema del museo catedralicio y su construcción en el lugar que entonces ocupaba el vestuario de los canónigos y antevestuario, trasladando éste a la dependencia que entonces ocupaba la escuela y anejos de los niños de coro y personal subalterno, siendo de cargo de los encargados por el Ministerio de Educación Nacional y Bellas Artes hacer todas las obras relacionadas con el proyecto.

Se toma el siguiente acuerdo:

- a) Que se presenten los planos al Cabildo
- b) Que todas las obras corran a cargo de los encargados del proyecto
- c) Que a pesar de llevarse a cabo las obras por una entidad externa al Cabildo, no exista ninguna ingerencia en la futura administración del museo que pertenecerá exclusivamente al Cabildo con el Prelado de la diócesis.

Bajo estas condiciones el Cabildo, por lo que a él respecta, no ve inconveniente en otorgar el debido consentimiento para una obra, que indudablemente ha de beneficiar a la Iglesia Catedral, proporcionando un lugar adecuado a los valiosos objetos de artes para que puedan ser justamente valorados y admirados por propios y extraños.

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL 17

Archivo General de la Administración, Sección Cultura 26, caja 270. Proyecto de obras de restauración y adaptación en los locales destinados al Museo de la Catedral de Orense. Mayo 1953.

### Memoria

II: La exposición y conservación en forma adecuada de la importantísima colección de piezas que integran el tesoro de la catedral de Orense, entre las que destacan, el Misal de Monterrey, frontal de esmaltes, cruz procesional de plata sobredorada del siglo XV con esmaltes antiguos y joyería moderna; cruz ojival de azabache, arquilla de marfil con representación de la historia de Santa Susana, etc., exige la instalación de un Museo de la Catedral y para ello nada mejor que los magníficos locales hasta hoy dedicados a almacenes y vestuario, situados en el ángulo S. O. del crucero, con entrada por la bellísima puerta abocinada que da a la nave lateral de la Epístola. Estos locales comprenden dos salas, una en forma de L, con cuatro tramos abovedados con ricas tracerías ojivales descansando en pilares decorados por haces de columnillas con basas y capiteles ricamente decorados, y otra trapezoidal que enlaza con la anterior por puerta y ventana gótica decorada. El estado de estos locales es lamentable: muros y bóvedas encalados con gruesa capa de blanqueo que llega a ocultar finas labores en la sillería labrada y tallada, pavimentos movidos y burdamente transformados a través del tiempo y numerosos pilares mutilados con falta de basas, capiteles y fustes desaparecidos.

El ingreso general desde la iglesia, por la puerta abocinada citada salva una diferencia de nivel de más de 1 metro mediante escalera desarrollada en la propia zona de derrames de la puerta con lo que a más de ocultar las zonas bajas decoradas de ésta, produce una sensación de ahogo sumamente desagradable y casi impide el acceso sin peligro de cabezada con las propias arquivoltas.

III: Las obras que proponemos a la Superioridad para su aprobación, tienen por objeto la restauración de los locales del incompleto claustro y sus adyacentes, todos de gran interés, donde se pretende realizar la instalación del futuro Museo catedralicio de la Diócesis de Orense.

Será preciso montar un sólido andamio que nos permita llegar a todas las partes donde necesariamente se ha de operar, así como de los apeos y demás medidas de seguridad, para la obra mientras se realizan las obras de consolidación propuestas.

---

Al dejar al descubierto los paramentos de las bóvedas y arcos que forman la estructura del antiguo e incompleto claustro, se ha puesto de manifiesto la necesidad de realizar en todas estas partes las debidas obras de consolidación, retacando y recibiendo con mortero hidráulico aquellas partes movidas o descompuestas donde sea preciso operar. También serán sustituidas aquellas dovelas, sillares o partes de plementería, en las bóvedas, que por su mal estado de conservación así lo exija (Sala I).

En la Sala II, será preciso, cubrir con sólido entramado de madera a la vista, formando así el piso de la Planta 1ª destinado a dependencias de la catedral, siguiendo así el mismo tipo de construcción al empleado en las partes contiguas donde ahora se ha de operar, manteniendo el carácter de esta vetusta construcción donde los entramados a la vista con recias escuadrías de maderas de castaño, han de proporcionar el ambiente deseado a los locales donde se ha de instalar el proyectado Museo. Del modo detallado en los estados de medición y del Presupuesto, se colocarán las sólidas vigas maestras de roble, allí existentes, para apoyar sobre ellas los pontones que han de recibir el sólido entablado de madera de castaño sujeto a ellos con los clásicos clavos de hierro forjado a la vista, siguiendo el modo de construir de antaño.

Decidimos realizar esta parte de la obra en la forma descrita, como ya queda dicho, para continuar el mismo sistema empleado en otras partes de la catedral que ahora también se ha de unir a los que destinaremos al mismo Museo catedralicio, conservando así el carácter de época que tienen estas partes de la catedral de Orense.

Las puertas que proponemos colocar en el Museo, serán del tipo de cuarterones, como las demás existentes en la catedral, enceradas y con fuertes herrajes de colgar y de seguridad, siguiendo en lo posible los tipos antiguos.

Tanto el artesonado como las demás partes construidas en madera, será teñido a la aguada, dando después dos manos de aceite de linaza a brocha. Las puertas, pasamanos de escalera, etc. serán enceradas con mezcla de cera y aguarrás.

## 8.2.- APÉNDICE GRÁFICO





**FIGURA 1**

Archivo: Biblioteca Deputación de Ourense

Fondo: Benito Fernández Alonso

Fecha: s/a

Museo de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Ourense



**FIGURA 2**

Archivo: Autora

Año: diciembre 2001

Actual Museo Episcopal de Vic (Barcelona)



**FIGURA 3**

Archivo: Autora  
 Año: 2001  
 Museo Diocesano de Tarragona



**FIGURA 4**

Archivo: Autora  
 Año: 2001  
 Museo Diocesano de Barcelona



**FIGURAS 5, 6 y 7**

Archivo: Archivo Gráfico Museo Nacional das Peregrinacións (Santiago de Compostela)  
 Claves de identificación: N6-71, N6-70 y N6-61  
 Fecha: 1954  
 Salas Altas (A) y Tesoro (B) de la Exposición de Arte Sacrode 1954



**A**



**A**



**B**

**FIGURA 8**

**Fundación de museos eclesiásticos en Galicia 1900-1930**



**FIGURA 9**

**Fundación de museos eclesiásticos en Galicia 1940-1970**

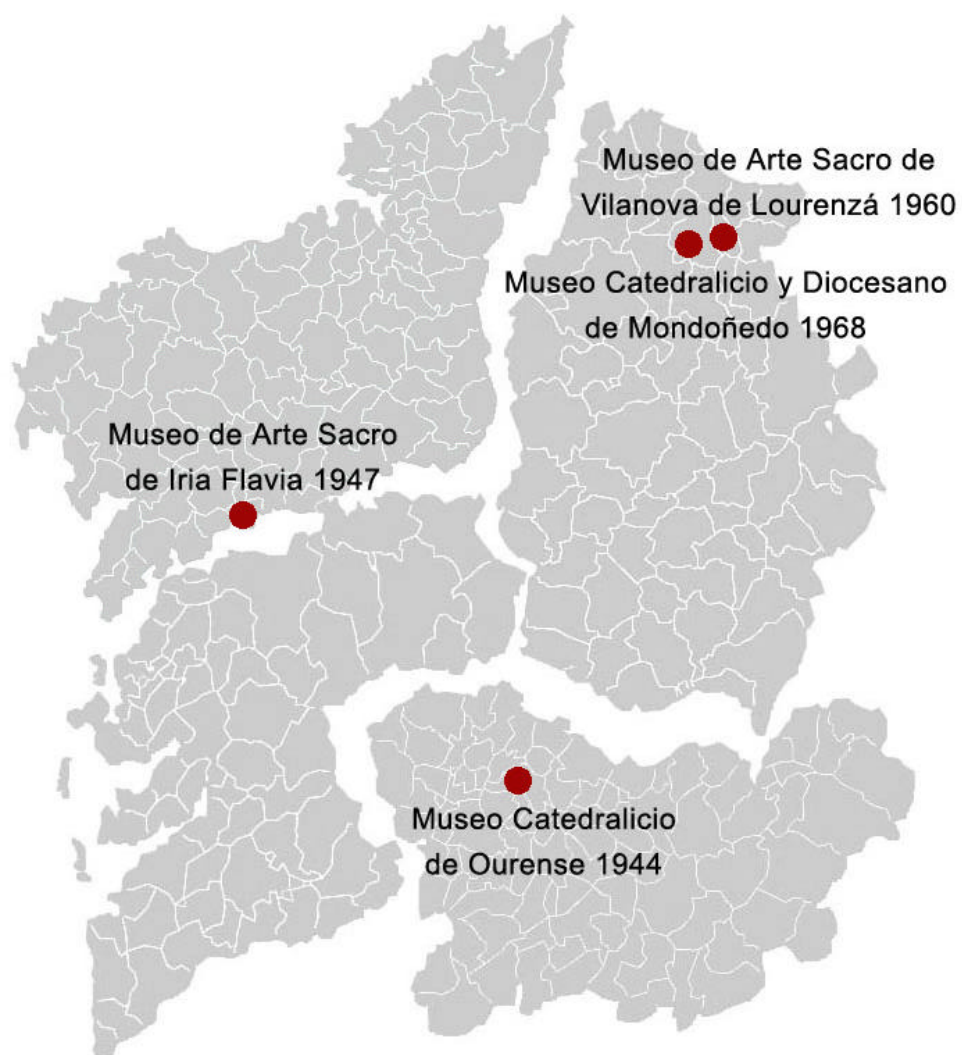
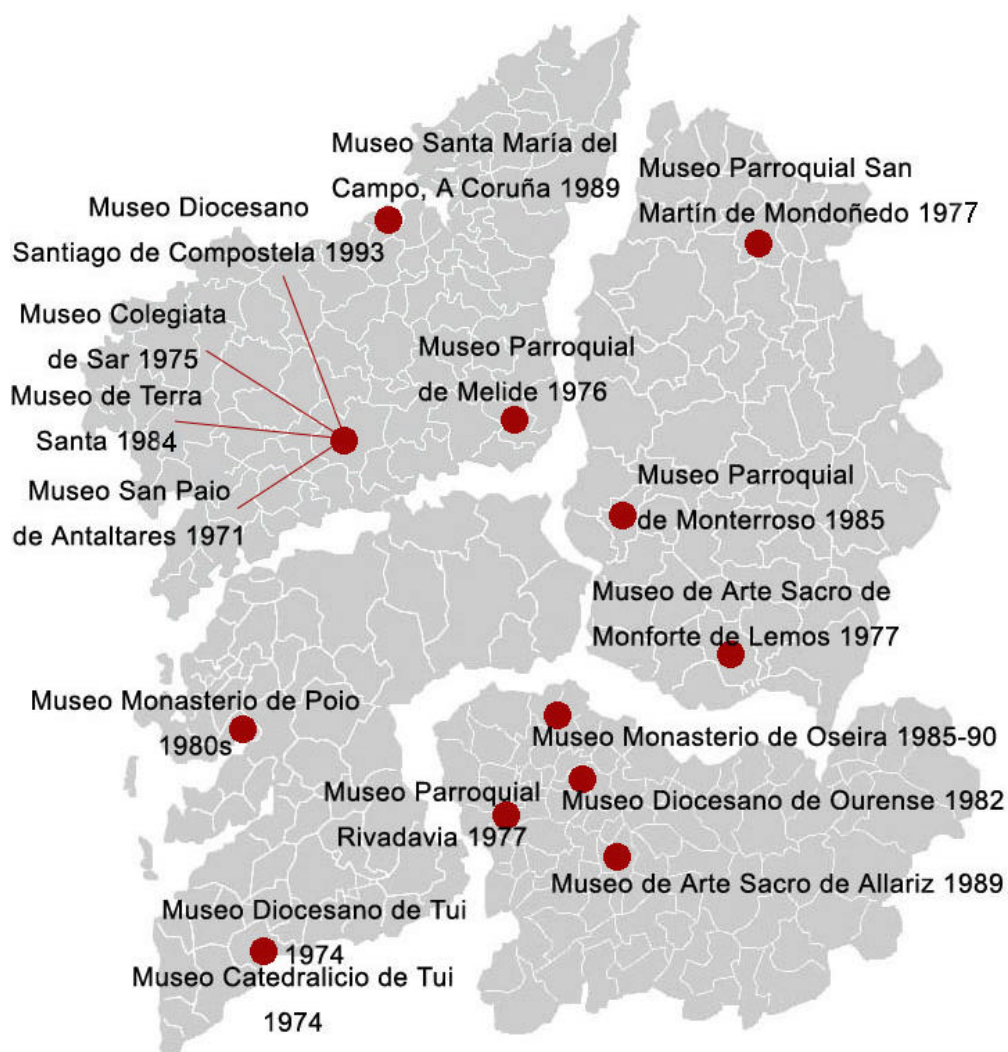


FIGURA 10

Fundación de museos eclesiásticos en Galicia 1970-2000



**FIGURA 11**

Archivo: Instituto del Patrimonio Histórico Español, I. P. H. E. (Madrid).  
Archivo Ruiz Vernacci, Fototeca del Patrimonio Histórico.  
Nº identificación: 52251  
Fecha: s/a (aprox. primeros años s. XX?)  
Colegiata de Santa María de la Real de Sar

**FIGURA 12**

Archivo: Archivo Gráfico Museo Nacional das Peregrinacións (Santiago de Compostela)  
Clave de identificación: N5-179  
Fecha: s/a. (1935-1947)  
Claustro y Fachada Sur de la Colegiata de Santa María la Real de Sar.



**FIGURA 13**

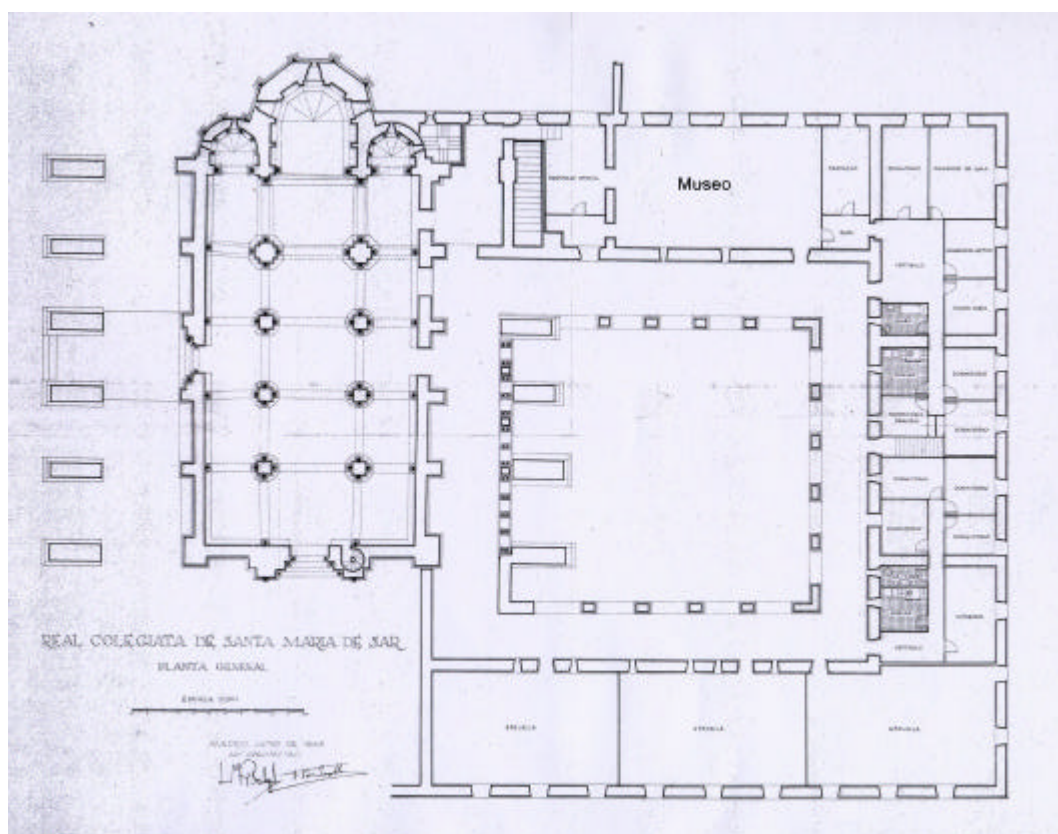
Archivo: Archivo General de la Administración, A. G. A. (Madrid)

Fondo: Cultura

Caja: 265

Fecha: junio de 1946.

Proyecto de reparación y acondicionamiento del claustro de la Real Colegiata de Santa María de Sar, Santiago de Compostela, Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla. (señalada la zona pensada para museo).

**FIGURA 14**

Archivo: Autora

**A** Sacristía-Museo de Santa María de Sar antes de la última remodelación (1997)

**B** Sala 1 del nuevo montaje del Museo de Arte Sacra de Sar (2000)



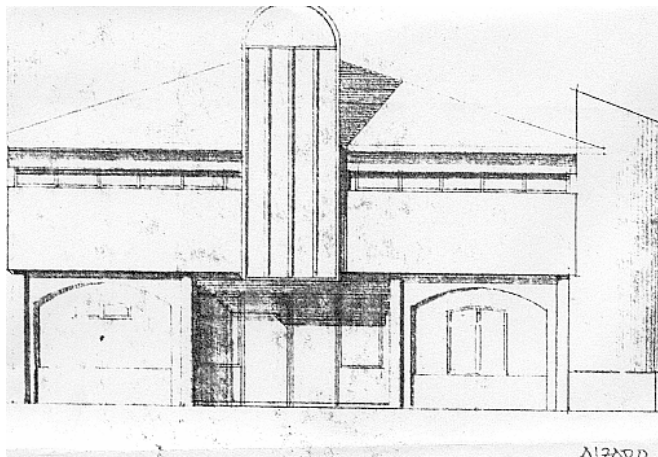


**FIGURA 15**

Archivo: Museo Parroquial de Monterroso (Lugo)

Fecha: mediados década de los 80.

Anteproyecto del arquitecto diocesano para la creación de un centro interparroquial y Museo Parroquial de Monterroso (Lugo).

**FIGURA 16**

Archivo: Autora

Fecha: 2001

Sala baja y Sala de pintura del Museo Parroquial de Monterroso (Lugo)



**FIGURA 17**

Archivo: Biblioteca Deputación de Ourense

Fondo: Benito Fernández Alonso

Fecha: s/a (aprox. 1920)

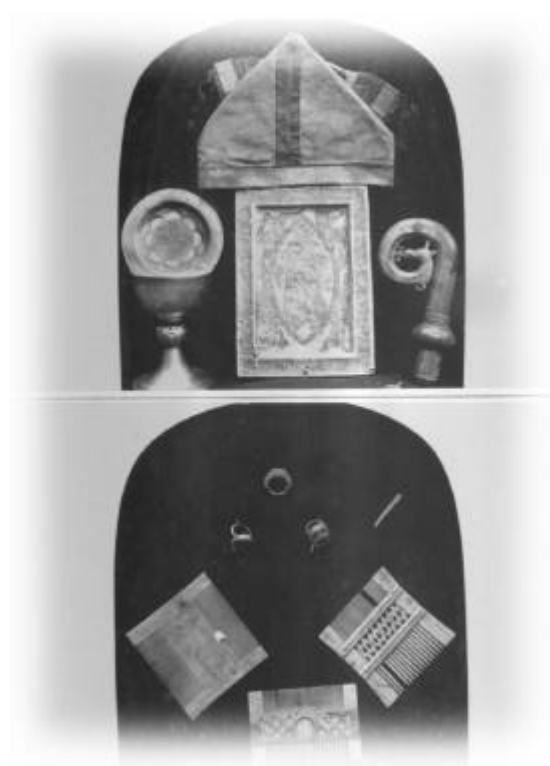
Museo de los Padres Escolapios en el Monasterio de San Salvador de Celanova (Ourense)

**A** Sacristía de Celanova

**B** Reliquias Museo del Colegio, Celanova



**A**



**B**

**FIGURA 18**

Archivo: Archivo General de la Administración, A. G. A. (Madrid)

Fondo Cultura, IDD 26

Caja: 57

Fecha: marzo 1973

Proyecto de ordenación de accesos del Museo de Arte Sacro en el Convento de Franciscanas Descalzas, Monforte de Lemos, Lugo. Futura zona de aseos y portería del museo de franciscanas de Monforte.

**FIGURA 19**

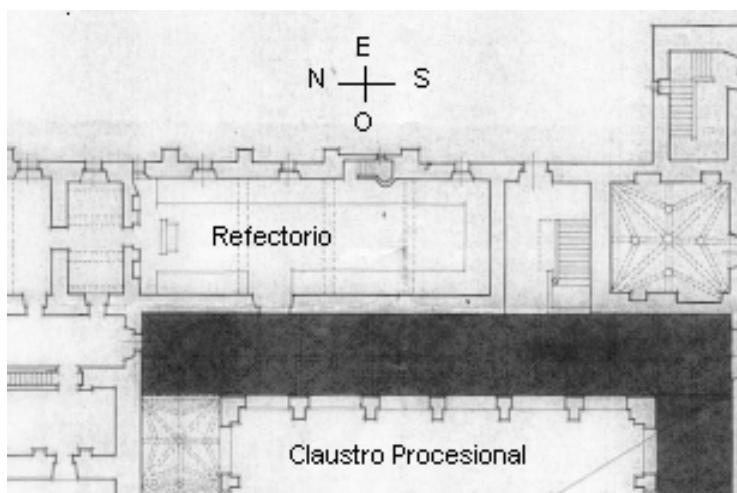
Archivo: Archivo General de la Administración, A. G. A. (Madrid)

Fondo Cultura, IDD 26

Caja: 1269

Fecha: 1982

Proyecto de obras de conservación del Monasterio de Poyo.



**FIGURA 20**

Archivo: Autora

Fecha: 2001

Sala del Refectorio dedicada a la Exposición de los trabajos de alumnos de la Escuela de Cantería de Poio.

**FIGURA 21**

Archivo: Autora

Fecha: noviembre 2003

Sala 1 del Museo-Colección de Arte Sacra de Allariz.



**FIGURA 22**

Archivo: Instituto del Patrimonio Histórico Español, I. P. H. E. (Madrid)

Fondo: Ruiz Vernacci, Fototeca del Patrimonio Histórico

Nº identificación: 59433 y 59476

Fecha: s/a.

Vista de la cripta de la Catedral de Santiago (A) y de parte del Tesoro Catedralicio (B)

**A****B**

Archivo: Archivo Gráfico Museo Nacional das Peregrinacións (Santiago de Compostela)

Claves de identificación: N5-100 y N5-101

Fecha: s/a

Vistas parciales de las salas del Museo de la Catedral de Santiago de Compostela



**FIGURA 23**

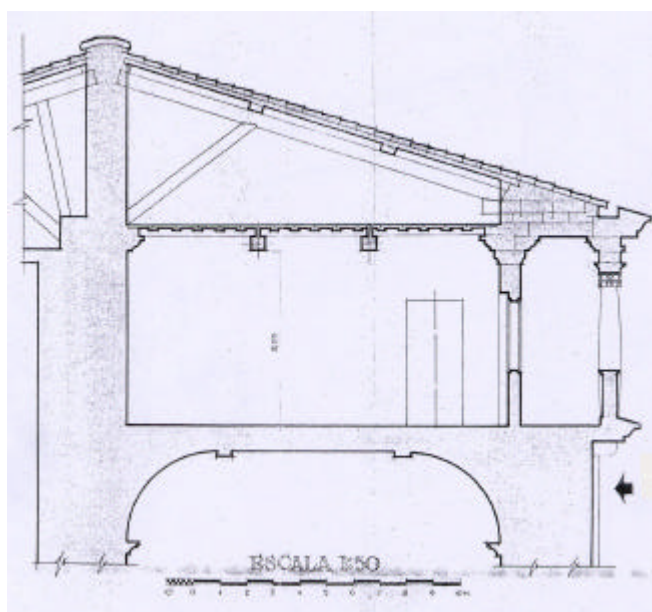
Archivo: Archivo General de la Administración, A. G. A. (Madrid)

Fondo: Cultura

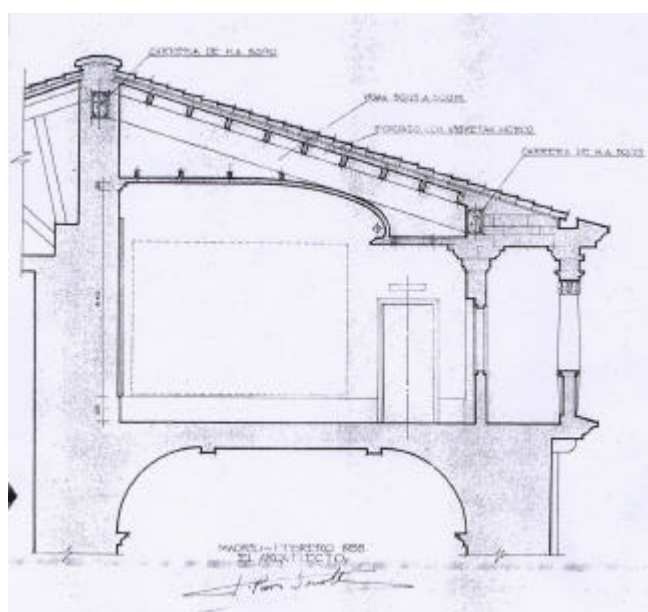
Caja: 156

Fecha: 1958.

Proyecto de reforma de las cubiertas del Museo de Tapices de la Catedral de Santiago de Compostela, Francisco Pons Sorolla.



Antes



Después

**FIGURA 24**

Archivo: Autora

Fecha: 1999.

Aspecto de varias salas del Museo de la Catedral de Santiago de Compostela.



Sala de Gótico



Tesoro



Sala Prerrománico

**FIGURA 25**

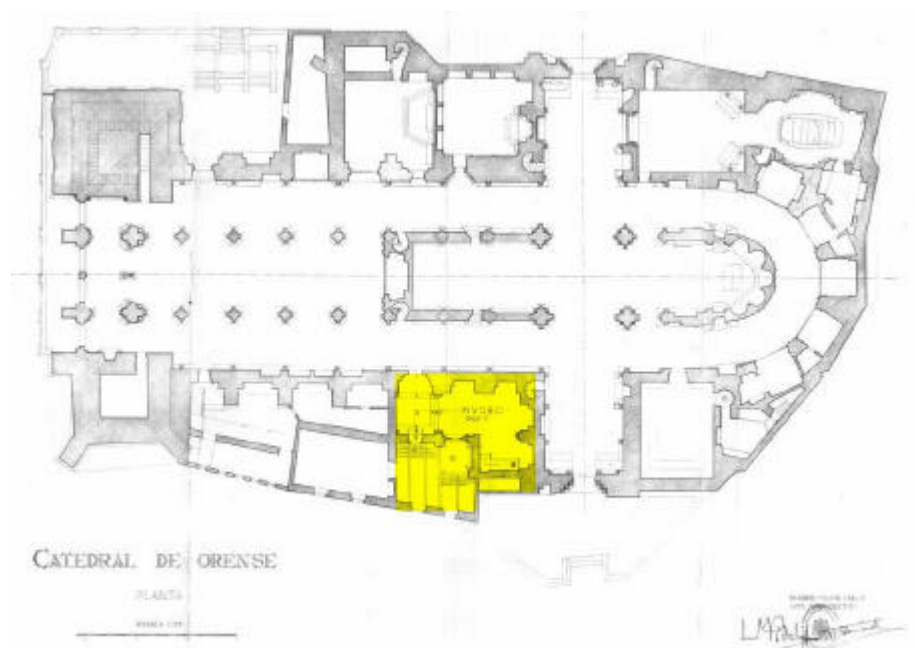
Archivo: Archivo General de la Administración, A. G. A. (Madrid)

Fondo Cultura, IDD 26

Caja: 270

Fecha: 1948

Plano de la Catedral de Ourense; Arquitectos: Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla.

**FIGURA 26**

Archivo: Archivo General de la Administración, A. G. A. (Madrid)

Fondo: Cultura, IDD 26

Caja: 307

Fecha: junio 1954

Locales del Museo Catedralicio de Ourense. Planos de Luis Menéndez Pidal y Francisco Pons Sorolla.





**FIGURA 27**

Archivo: Autora

Fecha: 2001

Vista parcial de una de las salas del Museo Catedralicio de Ourense

**FIGURA 28**

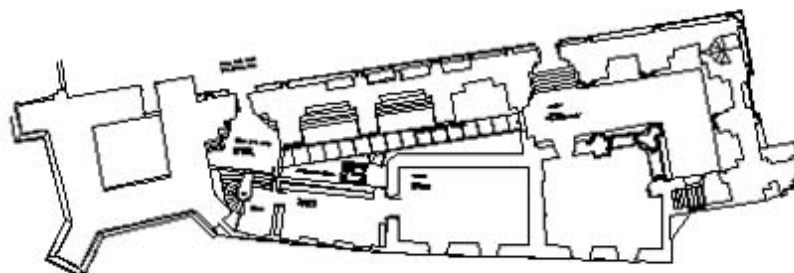
Archivo: Arquitecto don Alfredo Freixedo Alemparte (Ourense)

Fecha: 1997

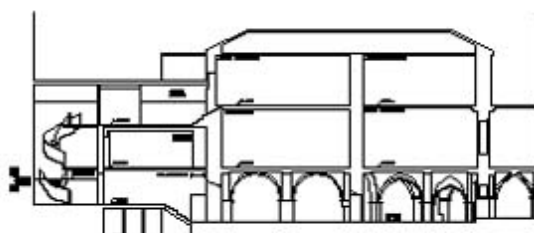
Propuesta de reforma y ampliación del Museo Catedralicio de Ourense



NIVEL CRIPTA (NUEVO ACCESO EXTERIOR A MUSEO)



NIVEL DEPENDENCIAS CAPITULARES Y CLAUSTRA NOVA



**FIGURA 29**

Archivo: Autora

Fecha: 2001

Capilla de Santa Catalina, Museo Catedralicio de Tui.



**FIGURA 30**

Archivo: Autora

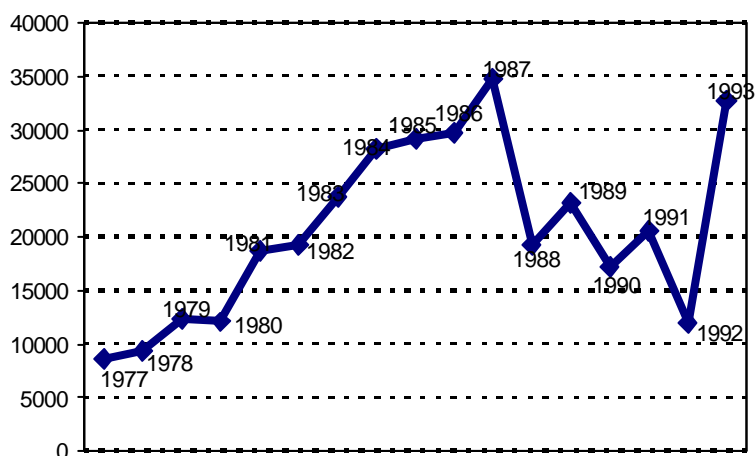
Fecha: 2001

Salas del Museo Diocesano de Tui.



**FIGURA 31**

Gráfica de evolución de las visitas conjuntas al Museo Diocesano y Catedralicio de Tui entre 1977 y 1993



**FIGURA 32**

Archivo: Archivo General de la Administración, A. G. A. (Madrid)

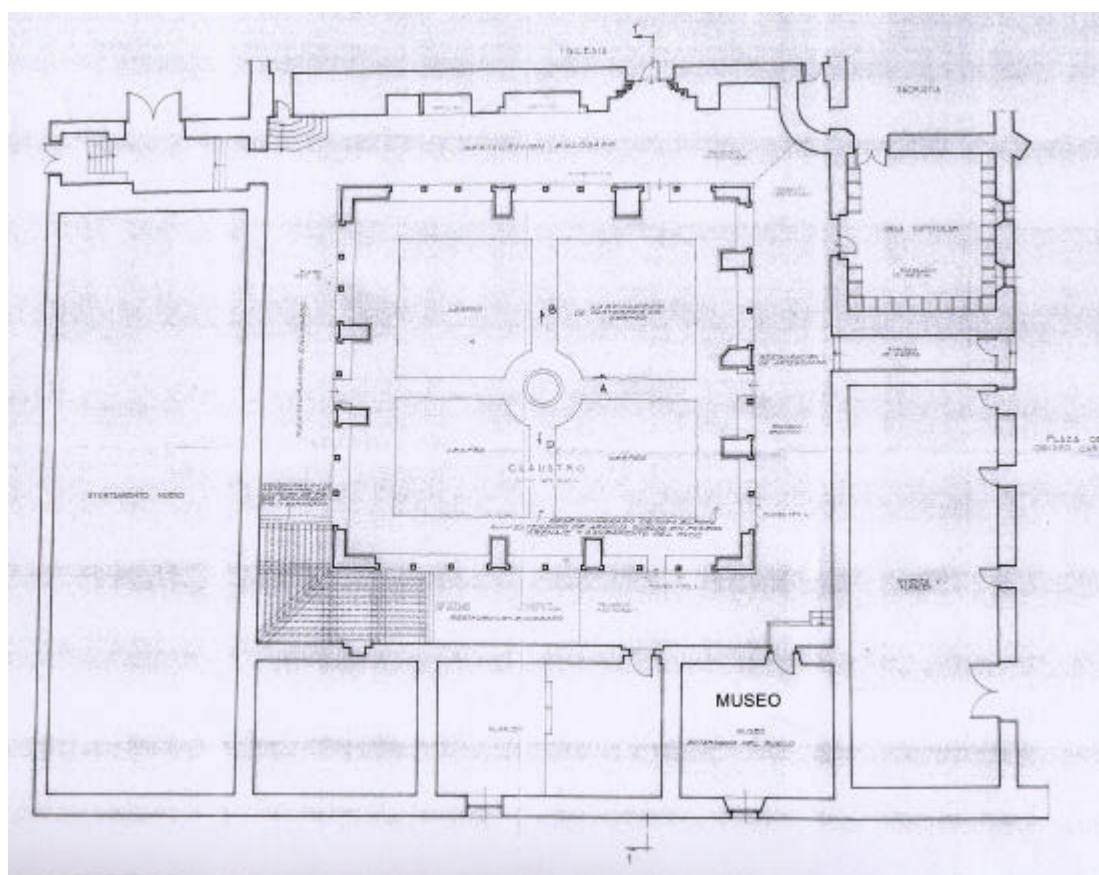
Fondo: Cultura

Caja: 410

Fecha: septiembre 1978

Proyecto de obras de restauración en la Colegiata de Xunqueira de Ambía.

Arquitecto: Carlos Montero López. (Señalada la zona pensada para albergar el museo).



**FIGURA 33****A**

Archivo: Arquivo Xeral de Galicia, Santiago de Compostela

Fondo: Manuel Chamoso Lamas

Caja nº 72801

Fecha: s/a

Estado de la iglesia y Claustros del Monasterio de Montederramo

**B**

Archivo: Autora

Fecha: noviembre 2003

Claustro del Monasterio de Montederramo

**A****A****A****B**

---

## FUENTES DOCUMENTALES

### A/ FUENTES MANUSCRITAS

- Archivo Xeral da Xunta.
  - ✎ Fondo Chamoso Lamas: cajas 72499, 72500, 72501, 72503, 72508, 72509, 72510, 72511, 72513, 72515, 72522, 72524 carpeta 38/6, 72527, 72798, 72801, 72802, 72803.
  - ✎ Cajas 20719, 20955, 20956, 30336, 72802, 73112.
  - ✎ Fondo Catedral de Santiago: cajas 30177, 72713, 72719.
  
- Archivo de la Secretaría del Seminario de Lugo.
  - ✎ Libro de servicios de los Superiores y Catedráticos del Seminario de Lugo, 1881-1928.
  - ✎ Libros de Actas del Seminario (1891-1905, 1906-1931 y 1914-1927).
  
- Archivo de la Catedral de Mondoñedo.
  - ✎ Armario 9, estante 3, legajo 2, nº 35.
  
- Archivo de la Catedral de Ourense.
  - ✎ Caja 69, expediente 4.
  - ✎ Libro de Actas Capitulares (1927-1931).
  
- Archivo Diocesano de Mondoñedo.
  - ✎ Carpeta Seminario, Administración (1849-1902). Cuadro de enseñanza 1900.
  - ✎ Documentación personal de sacerdotes, Sección Secretaría del Obispado, Expedientes de don Benigno Andrade y don Jesús Noya González.
  
- Archivo General de la Administración.
  - ✎ Fondo Cultura, IDD 26, cajas 28, 57, 72, 81, 82, 102, 105, 143, 156, 188, 196, 213, 264, 265, 266, 270, 345, 352, 358, 364, 389, 412, 647, 841, 849, 1231, 1269, 1684.
  - ✎ Fondo Cultura, IDD 25, cajas 11101, 1286, 1294.
  - ✎ Fondo Educación, IDD 31, cajas 3828, 3829, 3949, 4240, 4828, 6019, 6771, 6814, 6815.
  - ✎ Fondo Obras Públicas, IDD 26/60, caja 50.032, expediente 16-61; caja 50.072, expediente 36-2.
  
- Archivo Histórico Diocesano de Santiago.
  - ✎ Fondo General, Serie: Colegiatas (1825-1866).
    - ✎ Colegiata de Iria: Varia; Mazo 7º, casa de los canónigos; Expediente. Antecedentes relacionados con su supresión.
    - ✎ Colegiata de A Coruña: Mazo 5º (obras en la misma 1879-1896).
  - ✎ Fondo General, Serie; Rentas y Bienes Beneficiales 1847-1868.
    - ✎ Antecedentes sobre desperfectos de casas rectorales e iglesarios.
  
- Archivo del Museo Nacional das Peregrinacións.
  - ✎ Carpeta: Informes, planes, avances.
  - ✎ Carpeta: Salidas/Oficios/hasta 1980.
  - ✎ Carpeta: entradas/oficios/ hasta 1979.
  
- Archivo del Museo Parroquial de Monterroso.

- 
- ✍Correspondencia entre el párroco y las diferentes entidades entre 1985 y 1989.
  - ✍Estatutos de la Fundación Museo Parroquial de Monterroso.
  
  - Archivo del Museo de Pontevedra.
    - ✍Correspondencia de Chamoso Lamas con Sánchez Cantón 1942-1968.
  
  - Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares.
    - ✍Carpeta A-45.
    - ✍Inventario de la colección del museo.
  
  - Archivo del Museo de San Martín de Mondoñedo.
    - ✍Inventario de objetos de la parroquia (15 marzo 1986).
  
  - Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
    - ✍Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Lugo:
      - ✍ legajo 51-1/5 (1835-1934)
    - ✍Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Pontevedra:
      - ✍ legajo 7-6/2
    - ✍Fondo: Comisión Provincial de Monumentos Orense:
      - ✍ legajo 50-3/2 (1835-1871)
      - ✍ legajo 50-3/3
    - ✍Fondo: Comisión Provincial de Monumentos A Coruña:
      - ✍ legajo 47-4/2
      - ✍ legajo 43-3/4
  
  - Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago.
    - ✍Libro nº 9, Museo Arqueológico de la Sociedad Económica de Santiago de Compostela.
    - ✍Caja 97, Sig. 648/10.
  
  - Instituto del Patrimonio Histórico Español.
    - ✍Sección: Archivo de Monumentos Restaurados: caja 522
    - ✍Sección: Restauración Monumental: caja 860
  
  - Secretaría del Palacio Episcopal de Lugo.
    - ✍Libro de personal. D. Francisco Paredes Fouz
  
  - Archivo del Departamento de Edafología de la Universidad de Santiago de Compostela.
    - ✍Informe sobre la destrucción que, a causa de las enfermedades de las piedras, padecía el pórtico de las Platerías de la Catedral de Santiago y su consolidación y defensa mediante el tratamiento de cera, Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1962.

## **B/ FUENTES IMPRESAS**

- Archivo del Museo de Pontevedra.
  - ✍Fondo Comisión Provincial de Monumentos: sig 1.13; sig. 1.14; sig.1.15; sig.1.16; sig 5.3; sig. 2.4.
  
- Archivo de la Catedral de Ourense.
  - ✍Plan Director de la Catedral de San Martiño de Ourense a cargo de don Alfredo Freixedo Alemparte.

- 
- Archivo Municipal del Ayuntamiento de Lourenzá.
    - ☞ Carpeta: Convenio Obispado-Ayuntamiento sobre el Museo de Arte Sacro, Obra primera fase, 1992.
  
  - Archivo del Museo Catedralicio de Santiago de Compostela.
    - ☞ Informe resumen elaborado por el Secretariado de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural sobre la Reunión de Directores de Museos de la Iglesia celebrada el 24 de febrero de 2000.
  
  - Archivo del Museo Diocesano-Catedralicio de Lugo.
    - ☞ Proyecto de instalación de los museos diocesano y catedralicio en la Catedral de Lugo, octubre de 1993.

## C/ PUBLICACIONES PERIÓDICAS

☞ Vaciados documentales de las revistas: *Galicia Diplomática*, *Galicia Histórica*, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artístico de Orense*, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*, *Galicia Católica* (Revista quincenal de asuntos religiosos, científicos, literarios...), *Revista de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, *ARA* (Arte Religioso Actual), *Arte Cristiana*, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *La Patria Gallega*, *Boletín Informativo del Centro de Iniciativas y Turismo de Tui*.

☞ Vaciado de artículos publicados en prensa: *El Progreso*, *El Correo Gallego*, *Gazeta de Vich*, *ABC*, *Faro de Vigo*, *La Voz de Galicia*, *El Ideal Gallego*, *La Región*.

☞ Vaciados de: *Boletín Oficial del Estado*, *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, *Gaceta de Madrid*, *Boletín Oficial de la Conferencia Episcopal Española*, *Acta Apostolicae Sedis*.

☞ Vaciados de los Boletines Eclesiásticos de las Diócesis de Santiago, Lugo, Ourense, Mondoñedo-Ferrol y Tui-Vigo desde el inicio de su publicación hasta la actualidad.

☞ Vaciados de las Revistas *Patrimonio Cultural*, *Ecclesia*, *Pórtico* (Asociación de Amigos de la Catedral de Tui).

☞ Vaciados de los Boletines Eclesiásticos de los obispados de Lleida, Solsona y Vic.

## BIBLIOGRAFÍA

- "D. Luis López Martí", en *B. C. P. M. H. A. L.*, tomo III, nº 23 y 24, 3º y 4º trimestre, 1947, pp. 3-4.
- "Il Museo Diocesano di Bressanone", en *Arte Cristiana, Revista Mensile Illustrata*, anno XVI, nº4, aprile, 1928, pp. 98-102.
- *Museos de Lugo*, El Progreso, 2001.
- "Acuerdos Iglesia-Estado y gobiernos autonómicos sobre patrimonio histórico-artístico", en *B. C. E. E.*, abril-junio de 1987, nº 14, pp.92-94.
- "Creació i evolució del Museu Diocesà d'Urgell", en *Església d'Urgell*, nº 58, 1977, pp. 6-7.
- "Don Eladio Oviedo Arce", en *B. R. A. G.*, año XIII, nº 124, A Coruña, 1 abril 1918, pp. 89-95.
- "El Arte sacro, algunas consideraciones de actualidad", en *Cuadernos del Museo Mindoniense*, nº 7, año 6, 1983, pp. 23-4.
- "Inauguración del Museo de la Catedral de Tuy", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. I, Tuy, 1977, pp.195-196.
- "Inauguración del Museo Parroquial de San Martín de Mondoñedo", en *Cuadernos del Museo Mindoniense*, nº 1, año 1, enero-junio 1978, pp. 25-26.
- "Inauguración oficial del Museo y Archivo Histórico Diocesano", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. IV, Tuy, 1986, pp. 55.
- "L'adquisició de la col·lecció Plandiura", en *Butlletí dels museus d'art de Barcelona*, vol. II, nº 19, desembre de 1932, pp. 353-395.
- "La conservación del Patrimonio Artístico de la Iglesia", en *Ecclesia*, nº 1849, 13 agosto 1977, pp. 31-39.
- "La Exposición de Arte Sacro de Vitoria", *Destino*, nº 101, 24 junio de 1939, p. 7.
- "La Exposición Regional de Arte Sacro", en *Compostela*, Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago, nº 33, 31 diciembre 1954, p. 12.
- "Las riquezas del Museo Diocesano y la Exposición", en *Diario Oficial de la Exposición Internacional de Barcelona*, tomo I, nº 3, 5 mayo 1929, p. 37.
- "Los acuerdos Iglesia-Estado sobre patrimonio histórico-artístico", en *Patrimonio Cultural*, Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, nº 1, mayo 1983, pp. 6-7.
- "Los Ulloa y Mellid. Siglo XV", en *B. C. E. M.*, nº 1, agosto de 1982, s/p.
- "Museo Diocesano", en *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral, julio de 1994, nº 46, s/p.
- "Naixement i formació dels museus diocesans de Catalunya", en *Informatiu Museus*, tardor 1996, nº 32.
- "Primer Congrés de l'Art Cristià a Catalunya. Exposició de creus", en *Butlletí del C. E. C.*, año XXIII, nº 224/225, septiembre-octubre de 1913, pp. 283-285.
- ABEL VILELA, A. de. "La sociedad lucense y la arqueología", *Lucensia*, vol. VII, nº 1, 1995-6, pp. 9-27.
- ACOSTA DE LA TORRE, L. *Memoria sobre el estilo más conveniente para los edificios religiosos, sobre Museos diocesanos y sobre Juntas periciales consultivas respecto a la arquitectura, antigüedades y Bellas Artes Sagradas*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1889.
- *Acta Synodalia Sacrosancti Concilii Oecumenici Vaticani Secundi*, vol. I, periodus prima, pars II (Congregaciones Generales X-XVIII), Typis Polyglottis Vaticanis, 1970.
- ACUÑA CASTROVIEJO, F. "A arqueoloxía na obra de López Ferreiro", en *C. E. G.*, vol. 32, fasc. 96-7, 1981, pp. 57-80.
- ALAMO, A. del. "Seis décadas de apostolado y actividad educacional de las Escuelas Pías en la villa de Celanova (Orense)", en *Analecta Calasanciana*, vol. XXII, nº 43, enero-junio 1980, pp. 207-272.
- ALDANONDO SALAVERRÍA, I. "La Iglesia y los Bienes Culturales", en *Revista Española de Derecho Canónico*, vol. 39, nº 114, Madrid, septiembre-diciembre 1983, pp. 451-487.
- ALDANONDO SALAVERRIA, I. "Protección de los bienes culturales y libertad religiosa" *Patrimonio Cultural*, nº 5-6, 1987.
- ALMARCHA HERNÁNDEZ, L. "Directrices del Capítulo VII de la Constitución sobre Sagrada Liturgia", en *ARA*, nº 2, octubre 1964, pp. I-VI.
- ALMARCHA HERNÁNDEZ, L. *Arte Sacro: doctrina y normas*, León, 1965.
- ALMARCHA HERNÁNDEZ, L. *Instituciones diocesanas*, Centro de Estudios e Investigaciones San Isidoro, Archivo Histórico Diocesano, León, 1970.
- ALTED VIGIL, A. "Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del Ministerio de Educación Nacional durante la guerra", en *España bajo el franquismo*, (Josep Fontana ed.) Ed. Crítica, Barcelona, 1986.
- ALTED VIGIL, A. *Política del nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la Guerra Civil Española*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Ministerio de Cultura, 1984.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil Española*, vol. I, Dirección



- General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, Madrid, 1982.
- ANTEQUERA, J. M<sup>a</sup>. *La Desamortización eclesiástica considerada en sus diferentes aspectos y relaciones*, Madrid, Imprenta de a. Pérez Dubrull, 1885.
  - ARAUJO IGLESIAS, M. A. "Aportaciones de Mons. Xacinto Argaya Goicoechea, bispo de Mondoñedo-Ferrol (1957-1968) á comisión antepreparatoria do Concilio Vaticano II", en *Estudios Mindonienses*, nº 12, 1996, pp. 595-601.
  - ARAUJO SÁNCHEZ, C. *Los museos de España*, Madrid, 1875.
  - ARCO, A. del. "Memoria descriptiva de Museo Diocesano", en *Boletín Arqueológico de Tarragona*, época II, nº 7, enero-febrero 1915, pp. 7-8.
  - ARIAS SANTIAGO, A. "Un exemplo de museo eclesiástico: análise da colección de arte sacra do mosteiro de Santa Clara de Allariz", en *Historia Nova*, Asociación galega de historiadores, nº 5, Santiago de Compostela, 1998.
  - ARIAS VILAS, F. "Aspectos xerais e particulares do tema museolóxico en Galicia. Os Museos comarcais", en *Coloquios Galegos de Museos*, Consello Galego de Museos, Vigo, 1992, pp. 181 y ss.
  - ARIAS VILAS, F. "Chamoso Lamas e a Arqueología lucense: unha revisión", en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, 1995, s/p.
  - ARIAS VILAS, F. "Os museos galegos: as funcións e as carencias", en *I Xornadas de ANABAD-GALICIA*, vol. II, A Coruña, 1987, pp. 785-788.
  - ARMANDO, G. "Struttura, organizzazione, gestione dei Musei Diocesani in Italia", en *Arte Cristiana*, nº 801, maggio-giugno 2002, pp. 232-234.
  - ARROJO IGLESIAS, M<sup>a</sup> José. *Museos de España. La Coruña*, F. & G. Editores, Madrid, 1993.
  - AVELLANOSA, T. y FRANCISCO, C. de. *Guía de los Museos de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995.
  - AVILA Y LA CUEVA, F. *Historia civil y eclesiástica de la ciudad de Tuy y su obispado*, vol. I-IV, 1858 (Edición facsímil publicado por el Consello da Cultura Galega, 1995).
  - AZCÁRATE, J. M. "El cardenal Mendoza y el origen del Renacimiento en España", en *Revista Santa Cruz*, vol. XVII, 1962.
  - BANGO TORVISO, I. G. "Arquitectura románica en Galicia. Desde los orígenes hasta 1168", en *Románico en Galicia y Portugal*, Fundación Barrié de la Maza y Fundación Gulbenkian, 2001.
  - BARBAZÁN, IGLESIAS, A., CAMAÑO ANTEPAZO, M<sup>a</sup> J. y PEÑA SANTOS, A. de la. "Educación e cultura nun tempo de crise", en *Pontevedra 1898: sociedade, arte e cultura*, Deputación de Pontevedra, 1998, pp. 115-152.
  - BARBERÁ SENTAMANS, A. *Museo Arqueológico Diocesano de Valencia, Catálogo descriptivo*, Imp. Sanchos y Torres, Valencia, junio 1923.
  - BARRAL I ALTET, X. "Catolicisme i nacionalisme; el primer manual català d'arqueologia", en *Quaderns d'estudis medievals*, nº 23-24, abril 1988, pp. 7-21.
  - BARRAL I ALTET, X. "Els eclesiàstics arqueòlegs a Catalunya", en *Thesaurus, L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, s/p.
  - BARRAL RIBADULLA, D. *La Coruña en los siglos XIII al XV. Historia y configuración urbana de una villa de realengo en la Galicia medieval*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Colección Galicia Histórica, A Coruña, 1998.
  - BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B. "Descripción arqueológica del Real Monasterio de Sar", en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo II, 8 noviembre de 1880, p.383.
  - BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B. "Dictamen presentado á la Sociedad Económica de Santiago acerca de la fundación del Museo Arqueológico de Galicia", en *Galicia Diplomática*, vol. II, nº 43, 19 junio de 1884, pp. 320-323.
  - BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B. "Los museos de las Diócesis", en *Galicia Diplomática*, vol. IV, nº 42, 3 noviembre de 1889, p.304.
  - BARREIRO DE VÁZQUEZ VARELA, B. "Objetos expuestos en el Museo Arqueológico Gallego", en *Galicia Diplomática*, vol. II, nº 46, 19 julio de 1884, p.343.
  - BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. "A formación científica nos seminarios galegos", en *Galicia. Historia*, vol. VI, (Historia contemporánea. Ensino e cultura), Ed. Hércules, A Coruña, 1991, pp. 154 y ss.
  - BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. "Igrexa e galeguismo na historia (1840-1923)", en *Encrucillada*, Revista galega de pensamento cristiá, nº 2, marzo-abril, 1977, pp. 2-16.
  - BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. "López Ferreiro e a recuperación da conciencia histórica", en *Encrucillada*, vol. III, nº 8, maio-xuño, 1978, pp. 213-226.
  - BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. "Manuel Chamoso Lamas", en *B. R.A. G.*, nº 361, 2000, p. 291.
  - BARREIRO FERNÁNDEZ, X. R. "Reflexión histórica sobre o marco ideolóxico e as estratexias da Igrexa no século XIX" en *O feito*

- diferencial galego*, vol. II, Santiago de Compostela, 1997, p.301-318.
- BARRIO MOYA, J. L. "El museo diocesano de Orense. Sede privilegiada de piezas medievales", en *In Antiquaria*, año 6, nº 55, octubre 1988, pp. 39-44.
  - BARRIOCANAL LÓPEZ, Y. y FARIÑA BUSTO, F. *El antiguo Museo de pinturas de Ourense (1845-1852)*, Boletín Auriense, anexo 13, Museo arqueológico Provincial de Ourense, 1989.
  - BASTARDES I PARERA, R. *Gènesi del museu diocesà de Barcelona*, Barcelona, 1989.
  - BAZIN, G. *El tiempo de los museos*, Ed. Daimon, Barcelona, 1969.
  - BERLABÉ JOVÉ, C. "El museo diocesà de Lleida: una història retrospectiva", en *Urtx*, Revista cultural de l'Urgell, nº 8, 1995, pp. 93-99.
  - BERLABÉ JOVÉ, C. "La Arqueología Sagrada y el museo diocesano de Lleida", en *Actas del X C. E. H. A. Los clasicismos en el Arte Español*, Departamento de Historia del Arte, UNED, Madrid, 1994.
  - BERLABÉ JOVÉ, C. "La fundació dels museus diocesans a Catalunya. El Museu Episcopal de Vic i el Museu Diocesà de Lleida", en *Seu Vella, Anuari d'Historia i cultura*, Associació Amics de la Seu Vella de Lleida, nº 3, 2001, pp. 465-487.
  - BERLABÉ JOVÉ, C. "La segregación de la diócesis de Lleida y el Museo Diocesano: estado de la cuestión de un patrimonio en litigio", en *XII C. E. H. A.*, Oviedo, 1998.
  - BERLABÉ JOVÉ, C. "Las Comisiones Provinciales de Monumentos y la creación de los museos arqueológicos y de arte en el entorno de Cataluña. El caso de Lleida", en *Actas del XIII C. E. H. A., Ante el nuevo milenio*, (Granada, 31 octubre-3 noviembre 2000), Vol. I.
  - BERNÁNDEZ GONZÁLEZ, R. *Reseña histórica y descriptiva de Santa María del Campo de la ciudad de La Coruña*, Tuy, Biblioteca de La Integridad, vol. VI, 1892.
  - BOFARULL I SANS, C. *Inventario General razonado de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, 1890.
  - BOLAÑOS, M<sup>a</sup>. "Ideales ilustrados, prácticas burguesas: la génesis intelectual del museo público", en *mus-A, Revista de las instituciones del patrimonio histórico de Andalucía*, año I, nº 2, julio 2003, pp. 88-92.
  - BOLAÑOS, M<sup>a</sup>. *Historia de los Museos en España: memoria, cultura y sociedad*, Ed. Trea, Gijón, 1997.
  - BONET CORREA, A. *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, CSIC, Instituto Padre Sarmiento, Madrid, 1966.
  - BONET I BALTÁ, J., MANENT, A. y MARTÍ, C. "Contribució de l'Església a la conformació de la nacionalitat catalana als segles XIX i XX", en *Qüestions de vida cristiana*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, nº 109, 1981, pp. 37-42.
  - BOSCH I BALLBONA, J. "Els museus de l'Església. Els orígens (i un epíleg)", en *Serra d'Or*, abril 1996, nº 426, pp. 83-86.
  - BOUZA ÁLVAREZ, J. L. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*, Biblioteca de dialectología y tradiciones populares, C. S. I. C., Madrid, 1990.
  - BOUZADA FERNÁNDEZ, X. "As políticas culturais na España actual. Acerca dalgúns retos e dilemas político-culturais do Estado autonómico", en *Grial* (Revista Galega de Cultura), tomo XXXIX, nº149, xaneiro-marzo 2001, pp. 83-102.
  - BRAÑAS, A. "Noticias biográficas Emmo. y Revmo. Cardenal Payá y Rico", en *Escenas Contemporáneas*, tomo 3, nº 25, octubre 1883, pp. 146-151.
  - BROZ BREI, X. M. "Fotos de Melide (1904-1996)", en *B. C. E. M.*, nº 10, abril de 1997, p. 226
  - BROZ REI, X. M. "O claustro do Convento de Sancti Spiritus de Melide", en *B. C. E. M.*, nº 13, decembro de 2000, pp. 7-12.
  - BROZ REI, X. M. "O Mosteiro de Sancti Spiritus de Melide: tres etapas de construción", en *B. C. E. M.*, nº 6, Agosto de 1991, pp. 45-54.
  - BUESA CONDE, D. J. "El Patrimonio Cultural. Reflexiones en torno a su concepto y evolución", en *Aragonia Sacra*, vol. III, 1988.
  - BUESA CONDE, D. J. "Los museos de la Iglesia en Aragón", en *Artigrama* (Revista del departamento de Historia del Arte) Zaragoza, nº 8-9, 1991-2, pp. 51-103.
  - BURCKHARDT, J. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1963 (4<sup>a</sup> ed.).
  - CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>. "Dos proyectos de reedificaciones del XVIII: la Colegiata de Santa María del Campo, en La Coruña, y la parroquial de Santa María del Campo, en Ribadeo", en *B. S. E. A. A.*, vol. 26, 1960, pp. 236-239.
  - CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M<sup>a</sup>. "El arzobispo compostelano Don Lope de Mendoza y sus empresas artísticas", en *B. S. E. A. A.*, vol. XXVI, Valladolid, 1960.
  - CABRERO ABASCAL, J. M<sup>a</sup>. "El Patrimonio de la Iglesia", en *Revista de Museología*, nº 9, noviembre 1996, pp. 31-34.
  - CAL PARDO, E. y FERNÁNDEZ, J. M<sup>a</sup>. "Don Manuel Fernández de Castro, el Obispo Santo", en *Estudios Mindonienses*, nº 6, 1990, pp. 705-745.

- CALDERER I SERRA, J. "El museu diocesà i comarcal de Solsona", en *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 1993, pp. 8-10.
- CALVEIRO, A. "Antonio López Ferreiro, sacerdote, historiador y arqueólogo gallego", en *Cultura Gallega*, año II, nº 39-40, La Habana, noviembre 1937, p. 16-21.
- CALVO MORALEJO, OFM G. "Santa Clara de Allariz en el siglo XIX", en *Santa Clara de Allariz, historia y vida de un monasterio*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacions de Deputación de Ourense, 1990.
- CAMESELLE BASTOS, D. e IGLESIAS ALMEIDA, E. *La catedral de Tui, historia y arte*, Ed. Edilesa, León, 1993.
- CAMÓN AZNAR, J. "Las piezas de cristal de roca y arte fatimí encontradas en España: el lote del Monasterio de Celanova", en *Al-Andalus*, Madrid, vol. IV, 2, 1939, pp. 396-405.
- CAMÓN AZNAR, J. *Exposición de Arte Recuperado*, Zaragoza, 1940.
- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J. L. *Tesoros y colecciones. Orígenes y evolución del coleccionismo artístico*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio cultural, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2001.
- CANTARELLAS CAMPS, C. "Un mecenas de la Ilustración, el Cardenal Despuig", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes, VII C. E. H. A.*, (Murcia, 1988), Universidad de Murcia, 1992, pp. 459-463.
- CÁRCEL ORTÍ, V. *Historia de la Iglesia en España Contemporánea (siglo XIX y XX)*, Ediciones Palabra, Madrid, 2002.
- CÁRCEL ORTÍ, V. *León XIII y los católicos españoles*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1988.
- CARMONA ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> D. "Gabinetes de Historia Natural e de Física e Química do Seminario de Lugo", en *Lucensia*, vol. XI, nº 23, Lugo, 2001, pp. 337-346.
- CARRERAS CANDI, E. *Geografía General del Reino de Galicia*, Casa editorial Alberto Martín, Barcelona, s/a (ca. 1930-5), pp. 495-6.
- CARRILLO LISTA, M<sup>a</sup> P. *El arte románico en Terra de Melide*, Diputación Provincial de A Coruña, 1997.
- CARRO GARCÍA, J. "Unhas estatuas do Pórtico da Groria", en *Nós*, nº 55, ano X, 25 julio de 1928, p.127.
- CARRO GARCÍA, J. *12ª exposición dedicada a la Exposición Regional Gallega de 1909 y al centenario del nacimiento de Alfredo Brañas*, Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos de C. S. I. C, Santiago de Compostela, julio de 1959.
- CARRO GARCÍA, X., CAMPS, E. y FERNÁNDEZ OXEA, X. R. "Arqueoloxía relixiosa de Melide", en *Terra de Melide*, Seminario de Estudo Galegos, Santiago de Compostela, 1933 (ed. facs. Edicións do Castro, 1978, pp. 273-4.
- CARRO OTERO, J. "El Cristo protogótico de Mougás (Oia, Pontevedra)", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. VIII, Tui, 1998, pp.93-100.
- CARRO OTERO, J. "Museo de la Colegiata de Sar", en *G. E. G.*, vol. XXII, p. 68.
- CARRO OTERO, J. *Museo de Arte Sacro del Monasterio de San Pelayo de Antealtares*, El Eco Franciscano, Santiago de Compostela, 1974.
- CASARES, C. *A vida do padre Sarmiento*, Ed. Galaxia, Vigo, 2001.
- CASTEX, J. *El templo después del concilio. Arte y liturgia de las iglesias, imágenes, ornamentos y vasos sagrados*, Propaganda Popular Católica, Madrid, 1967.
- CASTIILLO, A. del. "López Ferreiro, Arqueólogo", en *Compostela, Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, agosto-diciembre 1949 (nº dedicado íntegramente a López Ferreiro), pp. 12-14.
- CASTILLO LÓPEZ, A. del. *Inventario monumental y artístico de Galicia*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, reimpr. 1987.
- CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. A. "La actividad artística en la antigua provincia de Mondoñedo: del prerrománico al románico", en *Estudios Mindonienses*, nº 15, 1999, pp. 287-342.
- *Catálogo de la Exposición Arqueológico-artística celebrada en la ciudad de Vich*, Impr. De Ramon Anglada, Vich, 1868.
- *Catálogo de la Exposición Internacional de Arte Sacro*, (mayo-junio 1939), Ministerio de Educación Nacional, Jefatura Nacional de Bellas Artes, Vitoria, 1939.
- CEBRIÁN FRANCO, J. J. *Obispos de Iria y Arzobispos de Santiago de Compostela*, Instituto Teológico Compostelano, Santiago de Compostela, 1997.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M. *La catedral de Tuy en época medieval*, Colección Historia y arte de la Fundación Cultural Rutas del Románico, Pontevedra, 1995.
- *Cincuentenario de la Catedral de La Laguna. Exposición de Arte Sacro*, Tenerife, septiembre 1963.
- *Compilación legislativa del Tesoro Artístico Nacional (1808-1930)*, Ministerio de Instrucción Pública, Madrid, 1931.
- *Compostela, Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, número extraordinario, Crónica del año santo, 1954, p. 117 y *Compostela*, nº 33, 31 diciembre de 1954.

- *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones. Legislación posconciliar*, B. A. C., Madrid, 1970.
- CONDE-VALVIS FERNÁNDEZ, F. "Doña Violante, Reina de Castilla, está enterrada en Allariz", en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo XVII, fasc. II, enero-diciembre, de 1950, pp. 179-188.
- CONSTELA COSTA, S. *La Basílica coruñesa. Notas histórico-descriptivas*, La Coruña, Tip. de El Ideal Gallego, octubre de 1936 (reed. Fundación Caixa Galicia, 1992).
- CORRAL MARTINEZ, A. del. *Historia y pedagogía del Seminario de Astorga (1766-1966)*, Ponferrada, 1993.
- CORRAL SALVADOR, C. "Del Acuerdo España-Santa Sede (3-I-79) a los convenios y acuerdos gobierno central y autonómico-Iglesia Española (1908-1989) sobre patrimonio histórico artístico de la Iglesia", *Patrimonio Cultural*, nº 13-14, 1991, pp. 46-49.
- CORRAL SALVADOR, C. *Los Acuerdos entre la Iglesia y España*, B. A. C., nº 410, Madrid, 1984.
- COUSELO BOUZAS, J. *Fray Rafael de Vélez y el Seminario de Santiago*, (Vol. XII de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago), Santiago de Compostela, Tip. del Seminario Conciliar Central, 1927.
- *Crónica del 2º Congreso Eucarístico Español celebrado en Lugo en agosto de 1896*, Lugo, Establecimiento Tipográfico de G. Castro, 1896.
- *Crónica del III Congreso Católico Nacional*, (Sevilla, octubre 1892), Est. Tip. de El obrero de Nazaret, Sevilla, 1893.
- *Crónica del IV Congreso Eucarístico Nacional* (Granada 15-19 mayo 1957), Impr. de Francisco Román Camacho, Granada, 1957.
- CHAMOSO LAMAS, M. "El conde Santo D. Osorio Gutiérrez", en *C. E. G.*, nº 23, 1968, pp. 136-144.
- CHAMOSO LAMAS, M. "El museo de arte sacro de Villanueva de Lorenzana", en *Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana*, Temas españoles, nº 501, Madrid, 1969, pp. 23-4
- CHAMOSO LAMAS, M. "El Museo de la Catedral de Orense", en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo XVIII, fasc. IV, julio-diciembre de 1956, pp. 250-284.
- CHAMOSO LAMAS, M. "El patrimonio artístico y su conservación", en *Primer Seminario Galego de Arte/Comunicación*, Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, Sada, 1984, pp. 63 y ss.
- CHAMOSO LAMAS, M. "El posible museo de Arte Sacro de La Coruña", en *La Coruña, paraíso del turismo*, La Coruña, 1982, s/p.
- CHAMOSO LAMAS, M. "Informe para la creación de museos", en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, 1995, pp. 97-100.
- CHAMOSO LAMAS, M. "La alteración de los materiales y su tratamiento por el procedimiento de la cera", en *Ourense no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Ourense, 1997, s/p.
- CHAMOSO LAMAS, M. "La conservación de los centros históricos. Equilibrio entre la ciudad antigua y moderna", en *Abrente*, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 13-14, 1981/3, A Coruña, pp. 7-19.
- CHAMOSO LAMAS, M. "La ex colegiata de Santa María la Real de Sar", en *Abrente*, Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 9, A Coruña, 1977, pp. 7-15.
- CHAMOSO LAMAS, M. "Las primitivas diócesis de Britonia y de San Martín de Mondoñedo a la luz de recientes descubrimientos", en *Bracara Augusta*, vol. XXI, fas.47-48, 1968, pp. 5-8.
- CHAMOSO LAMAS, M. "Santa María de Aguasantas", en *C. E. G.*, vol. X, fasc. 30, 1955, pp. 41-88.
- CHAMOSO LAMAS, M. "Sobre la delimitación del conjunto urbano histórico artístico, que constituye la Ciudad Vieja de La Coruña", en *La Coruña, paraíso del turismo*, verano de 1970, s/p.
- CHAMOSO LAMAS, M. *Noticia de los trabajos realizados por el Servicio de recuperación artística*, Ministerio de Educación Nacional, Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional, Madrid, 1943 (tirada a parte del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, tomo LI, 1943, pp. 174-212 y 258-294).
- CHAMOSO LAMAS, M. y CASAMAR, M. *Museo de Arte Sacro de Monforte de Lemos*, Caja de Ahorros de Galicia, 1980.
- CHAVARRIA PACIO, C. "El yelmo y la cogulla", en *Milenario del Monasterio de Villanueva de Lorenzana*, Temas españoles, nº 501, Madrid, 1969, pp. 13-15.
- CHAVARRIA PACIO, C. *El Monasterio de San Salvador de Lorenzana y su Museo de Arte Sacro*, Lugo, Fundación Caixa Galicia, 1991.
- CHENIS, C. "La funzione pastorale dei museo ecclesiastici. Presentazione della letrera circolare", en *Imprenditoria culturale e gestione dei musei ecclesiastici* (Actas del III Convegno Nazionale dell'Associazione dei Musei Ecclesiastici Italiani, Roma 22-24 noviembre de 2001), Associazione Musei Ecclesiastici Italiani, Roma, 2002.
- CHUECA GOITIA, F. *Recuerdos de la guerra*, Madrid, 2000.

- *De Limoges a Silos*, (catálogo de la exposición), 15 noviembre de 2001- 28 abril de 2002, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.
- DÍAZ, J. M<sup>a</sup>. "Anos santos composteláns, de León XIII á contenda de 1936", en *Compostela na historia: redescubrimento* (maio-xullo 1999), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp. 45-57.
- *Diccionario de Historia eclesiástica de España*, Instituto Enrique Flórez, CSIC, Madrid, 1972.
- DURÁN GUDIOL, A. "El Museo episcopal y capitular de Arqueología Sagrada", en *Argensola*, tomo I, nº 2, Huesca, 1950, pp. 192-194.
- *El Arte en España, Catálogo de la Exposición Internacional de Barcelona*, Guía del Museo del Palacio Nacional, Barcelona, Imprenta de Eugenio Subirana, 1929.
- ESCOLAR, H. *La cultura durante la Guerra Civil*, Ed. Alhambra, Madrid, 1987.
- *Estatutos del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, Impr. de Ramón Anglada y Pujals, Vich, 1898.
- *Exposición de Arte Sacro y del Mueble*, (catálogo de la exposición), Madrid, 19 marzo de 1951.
- *Exposición de Arte Sacro. Vía-crucis en esmalte y vasos sagrados para la capilla de José Antonio en Alicante*, Junta central de Recompensas y Distinciones de la F. E. T., y de las J. O. N. S., julio de 1949.
- *Exposición Histórico-Europea 1892-1893, Catálogo General*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, Sevilla, 1893, números 103-166.
- *Exposición Iberoamericana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo*, Sevilla, 1930.
- *Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930. Palacio de las Misiones, s/a. Exposición Misional de Barcelona*, Barcelona, 1928.
- *Exposición Retrospectiva de Arte 1908*, Organizada bajo los auspicios del Excmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza, Zaragoza, 1910.
- FELPETO GARCÍA, A. "Los hospitales de los Terceros Franciscanos en el Camino de Santiago de la Provincia de León", en *B. C. E. M.* nº 8, decembro de 1993.
- FELPETO, A. "Los conventos franciscanos de la Tercera Orden de Melide y Montefaro en las Guerras Carlistas", en *B. C. E. M.*, nº 7, decembro de 1992, pp. 141-4.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, C. *La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el siglo XIX*, Cuadernos del Seminario de Sargadelos, Sada, 1981.
- FERNÁNDEZ CATÓN, J. M. "Arte Sacro y Patrimonio Artístico de la Iglesia en España", en *Análisis e investigaciones culturales*, nº 9, 1981.
- FERNÁNDEZ CATÓN, J. M. *El patrimonio cultural de la Iglesia en España y los Acuerdos entre el Estado Español y la Santa Sede*, León, 1980.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J. "De la conservación de los bienes culturales y del patrimonio histórico de la Iglesia", Conferencia pronunciada en el Seminario Mayor de Santiago de Compostela el 11 de noviembre de 1985. Servicio de Publicaciones de la Asociación Ataroa, Santiago de Compostela, 1986.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. "Las joyas en su cofre", en *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*, Barcelona, 1993, pp. 11-18.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, X. *Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914)*, vol. I, Edificación institucional y religiosa, Universidad de La Coruña, La Coruña, 1995.
- FERNÁNDEZ GASALLA, L. "Consumo de arte e clientela privada en Santiago na segunda metade do século XVII (1649-1700)", en *Historia Nova*, nº 2, Asociación Galega de Historiadores, Santiago de Compostela, 1993, pp. 196-198.
- FERNÁNDEZ OTERO, J. C.; GONZÁLEZ GARCÍA, M. A.; GONZÁLEZ PAZ, J. *Apuntes para el inventario del mobiliario litúrgico de la diócesis de Orense*, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1984.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, J. *El antiguo Museo de Pinturas de la provincia de Orense. Su historia, con el catálogo de los cuadros que a él han pertenecido*, Orense, 1914.
- FERNÁNDEZ PRADO, E. *La política cultural. Qué es y para qué sirve*. Ediciones Trea, Gijón, 1991.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M<sup>a</sup>. y FREIRE BARREIRO, F. *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, Imp. del Seminario Conciliar, Santiago de Compostela, vol. I-III, 1880-2, p. 207.
- FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE, A. *Arqueología cristiana*, 1840.
- FERRÁ Y PERELLÓ, B. *Arte litúrgico cristiano: memoria en forma de apuntes y observaciones presentada y utilizada para el estudio de los temas objetos de la sección 3ª en el Congreso Eucarístico Nacional celebrado en Lugo, agosto 1896*, Imp. Hijos de J. Colomar, Palma de Mallorca, 1899.
- FERRANDO ROIG, J. "La labor orientadora de las Comisiones Diocesanas de Monumentos", en *I Semana Nacional de Arte Sacro*, Comisión Nacional Asesora, 15-20 agosto 1958, León, 1958, p. 38.
- FERRANDO ROIG, J. *Dos años de arte religioso*, Barcelona, Ed. Amaltea, 1942.

- FERRANDO ROIG, J. *Normativa eclesiástica sobre Arte Sagrado*, Montaner y Simon, S. A., Barcelona, 1940.
- FIGUEROA, Marqués de. "La Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela", en *Las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País y su obra*, comunicaciones presentadas en el Pleno de la Asamblea celebrado en San Sebastián los días 9 al 11 de diciembre de 1971, San Sebastián, 1972.
- FIGUEROLA, J. "Església, catalanisme y museus: el centenari de la fundació del Museu Episcopal de Vic", en *L'Avenç*, nº 149, juny 1991, pp. 10-18.
- FIGUEROLA, J. "Regeneració religiosa i catalanisme: el cas del bisbe Morgades", en *L'Avenç*, nº 177, gener 1994, pp. 18-25.
- FIGUEROLA, J. *El bisbe Morgades i la formació de l'Església catalana contemporània*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. "D. Casto Sampedro y su Sociedad Arqueológica" en *El Museo de Pontevedra*, vol. V, nº 17, 1948, pp. 16-49.
- FILGUEIRA VALVERDE, J. *Guía de Santiago de Compostela*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1932.
- FITA, F. *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, 1880.
- FOLCH I TORRES, M. "Els canonges Foguet y González de Posada, arqueòlegs de Tarragona", en *Boletín Arqueológico de Tarragona*, época II, nº 3, mayo-junio 1914, pp. 93-114.
- FOLGAR DE LA CALLE, M<sup>a</sup> C. "La iglesia de Santa Clara de Allariz y sus relaciones con el barroco compostelano", en *Santa Clara de Allariz. 7º Centenario da Fundación*, Boletín Auriense, anexo 5, (catálogo de la exposición) Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1986.
- *Folleto informativo Exposición General Española Sevilla-Barcelona*, 1929.
- FONTBONA, F. "Comercio de arte y coleccionismo en Cataluña", en *Les antiquitats i els antiquaris*, Barcelona, 1985, pp. 32-53.
- FONTENLA SAN JUAN, C. "El monje ante la conservación y el mantenimiento del patrimonio monástico. El caso de Oseira", en *Actas del II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. 3, Ed. Monte Casino, Ourense, 1999, pp. 1327-1352.
- FONTENLA SAN JUAN, C. *Restauración e Historia del Arte en Galicia*, C. E. G., anexo XXV, 1997.
- FRAGA VÁZQUEZ, G. "El nuevo seminario cumple un siglo", en *Lucensia*, vol. I, Lugo, 1990, pp. 14-18.
- FRAGA VÁZQUEZ, G. *El seminario diocesano de Lugo*, Fundación Caixa Galicia, Lugo, 1989.
- FREIRE NAVAL, A. B. "Fondos de Chamoso Lamas no Museo das Peregrinacións", en *Santiago e os camiños de Santiago, obra e fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Xacobeo 99, Xunta de Galicia, 1999.
- FUENTE ANDRÉS, F. de la, y otros. "Informe sobre los museos gallegos: situación actual y perspectivas", en *I Jornadas de ANABAD-GALICIA*, vol. II, A Coruña, 1987, p. 778.
- *Fuentes documentales para el estudio de la Restauración de Monumentos en España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1989.
- FURTZ SCHAEFER, G. y VALADÉS SIERRA, J. M. "Museos, investigación y provincia, aproximación a la historia de los museos provinciales en España", en *Revista de Museología*, nº 30-31, 2004, pp. 56-69.
- FUSTÉ VILA, Mn. J. *El Museu Arqueològic de la Diòcesi de Lleida. Història, organització i importància del mateix*, Lleida, Impremta Mariana, 1924.
- GALÍ, A. *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya 1900-1936 Llibre XX: Col·laboració de l'Església al moviment cultural de Catalunya durant el segle XX*, Barcelona, 1986.
- *Galicia Arte*, vol. XIII (O Barroco I), Ed. Hércules, A Coruña, 1993.
- *Galicia. Arte*, vol. XII (Galicia na época do Renacemento), Ed. Hércules, A Coruña, 1993.
- GALLEGO JORRETO, J. M. "Museo de Arte Sacro de la Colegiata de Santa María del Campo. La Coruña", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia, Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa* (4-11 mayo 1994), Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña, La Coruña, 1995, pp. 59-68.
- GÁNDARA FEIJÓO, A. OFM. "Labor del P. Legísima a favor de Tierra Santa", en *Liceo Franciscano*, 2ª época, año VI, nº 16-17, enero-agosto 1953, pp. 63-81.
- GARCÍA CONDE, A. "D. Luis López Martí", en *B. C. P. M. H. A. L.*, vol. 3, 1947, p. 4.
- GARCÍA CORTÉS, C. "El pontificado compostelano del Cardenal Martín de Herrera (1835-1922). Fuentes para su estudio ideológico y pastoral", en *Compostellanum*, vol. XXXIV, nº 3/4, jul.-dic. 1989, pp. 479-570.
- GARCÍA CORTÉS, C. "El profesorado del Seminario Conciliar de Santiago y su labor científico-docente en la etapa universitaria (1876-1932)" en *Compostellanum*, vol. XXVII, nº 3-4, 1982, pp. 217-284.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, E. "Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural", en *Revista*

- Española de Derecho Administrativo*, nº 39, oct-dic. 1983, pp. 575 y ss.
- GARCÍA IGLESIAS, J. M. "Presente e futuro dos museos en Galicia", en *Presente e futuro dos museos en Galicia*, Santiago de Compostela, Fundación Alfredo Brañas, 1996, pp. 13-33.
  - GARCÍA IGLESIAS, J. M. *Santiago e os camiños de Santiago. Obra e fotografía de Manuel Chamoso Lamas*, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xunta de Galicia, 1999.
  - GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, 5 vols., Valladolid, 1999.
  - GAYA NUÑO, J. A. *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, (1ª ed. 1955), 1968 (2ª ed.).
  - GAYA NUÑO, J. A. *La España de los Museos*, Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1970.
  - GIGIREY LISTE, Mª E. "El Museo de Terra Santa. Origen, tipología de sus fondos y su actual instalación en el Convento de San Francisco de Santiago de Compostela", en *Monjes y monasterios españoles*, (Actas del Simposium), Estudios Superiores del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y artísticas, vol. III, 1995, pp. 319-340.
  - GÓMEZ RASCÓN, M. *Museos eclesiásticos de Castilla y León*, Valladolid, 1989.
  - GÓMEZ SOBRINO, J. "Normas del Director del Museo", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. I, Tuy, 1975, p.22.
  - GÓMEZ SOBRINO, J. "Un edificio con historia", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. I, Tuy, 1975, pp. 46-7.
  - GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Begoña. "Don Alfredo Lorenzo ("Cornide"). Un lucense creativo y entusiasta", en *Lucensia*, nº 24, vol. XII, Lugo, 2002, pp. 119-124.
  - GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "El arte en el monasterio de Santa Clara de Allariz", en *Santa Clara de Allariz. 7º Centenario da Fundación*, Boletín Auriense, anexo 5, (catálogo de la exposición) Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1986.
  - GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "El Museo", en *La Catedral de Orense*, Ed. Edilesa, León, 1993.
  - GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "La restauración y reconstrucción del Monasterio cisterciense de Oseira (Orense)", en *Actas del Simposium Monjes y monasterios españoles*, Estudios Superiores del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, El Escorial, 1995, vol. I, pp. 691-716.
  - GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "Museo, Tesouro e Sala Capitular", en *A Catedral de Ourense*, Ed. Xuntanza, A Coruña, 1997.
  - GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. "Obras procedentes do mosteiro de Celanova no Museo da catedral de Ourense", en *Onde o mundo se chama Celanova*, nº 14, decembro 1992, pp. 27-33.
  - GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. y PEREIRA SOTO, M. A. "El relicario de la Iglesia conventual del Monasterio de San Salvador de Celanova", en *Porta da Aira*, Revista de Historia del Arte Orensano, Grupo Francisco de Moure, nº 8, Ourense, 1997-8, pp. 23-77.
  - GONZÁLEZ NOVALÍN, J. L. "Cien años de estudios eclesiásticos en España", en obra colectiva *Estudios, seminarios y pastoral en un siglo de la Historia de la Iglesia en España*, Pontificio Colegio Español de San José, Roma, 1992.
  - GONZÁLEZ RUIBAL, A. *Comisión de Antigüedades de la Real Academia de la Historia. Galicia, catálogo e índices*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2000.
  - GOY DIZ, A. "La arquitectura monástica en la provincia de Pontevedra en la Edad Moderna", en *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Pontevedra, 1999, pp. 51-76.
  - GOY DIZ, A. "La influencia de la reforma benedictina en la renovación de las fábricas de los monasterios gallegos", en *Actas Struggle for Synthesis. A obra de Arte Total nos séculos XVII e XVIII*. Simposio Internacional (Museo Nogueira da Silva e Mosteiro de Sao Martinho de Tibaes, Braga, 11-14 junho 1996), vol. I, Lisboa, 1999, p. 153-176.
  - GRAHIT Y GRAU, J. *Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Barcelona*. Memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia (1844-1944), Barcelona, 1947.
  - GRANDAS, M. C. *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*, Colección Coneguem Catalunya/21, Barcelona, 1988.
  - GROS I PUJOL, M. S. "El museu episcopal de Vic", en *Museus Diocesans de Catalunya*, ponencias de las Jornades sobre els Museus Diocesans de Catalunya (21-22 setembre 1996), Solsona, 1997, pp. 29-35.
  - GUDIOL I CUNILL, J. "L'exposició de creus", en *Reseña eclesiástica*, vol. V, noviembre-diciembre 1913, Barcelona, pp. 746-756.
  - GUDIOL I CUNILL, J. *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic, 1902.
  - GUERRA CAMPOS, J. "Viaje de Lisboa a Santiago en 1594 por Juan Bautista Confalonieri", en *C. E. G.*, vol. XIX, 1964.
  - GUERRA MOSQUERA, J. "Así fue el Segundo Congreso Eucarístico Nacional de

- Lugo (1896). Evocación en el centenario”, en *Lucensia*, vol. VI, nº 12, Lugo, 1996, p.41-52.
- *Guía de la Diócesis de Lugo*, Lugo, 2002 (en prensa).
- *Guía de la Exposición*, Asociación Española de Amigos de Tierra Santa, Madrid, s/a [1954].
- *Guía de la Iglesia Católica en España. Mapas 2000*, Secretariado General de la Conferencia Episcopal Española, Oficina de Estadística y Sociología de la Iglesia, Madrid, 2000.
- *Guía de museos españoles 1992*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 1992.
- *Guía eclesiástica destinada al clero de la diócesis de Orense*, Ourense, 1956.
- HAYWARD, F. *León XIII*, Luís de Caralt editor, Barcelona, 1952.
- HERBERS, K. “Cruzada y peregrinación. Viajes marítimos, Guerra Santa y devoción”, en *XV Ruta Cicloturística del Románico*, Pontevedra, 1997.
- HERBERS, K. “La devoción a Santiago de Compostela: Origen del culto y primeras peregrinaciones”, en *XII Rutas Cicloturísticas del Románico*, Pontevedra, 1994.
- HERBERS, K. *Política y veneración de santos en la Península Ibérica. Desarrollo del “Santiago político”*, Fundación Cultural Rutas del Románico, Pontevedra, 1999.
- HERMIDA BALADO, M. *La condesa de Lemos y la Corte de Felipe II*, Monforte de Lemos, 1949.
- HERMIDA BALADO, M. *Vida del VII Conde de Lemos (interpretación de un mecenazgo)*, Ed. Nós, 1948.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Ed. Trea, Gijón, 2002.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. *Manual de Museología*, Ed. Síntesis, Madrid, 1994.
- HERNÁNDO CARRASCO, J. *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Ethos-Arte, nº 15, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1987.
- HERVELLA GARCÍA, G. “Achegamento á mobilización anticlerical na Galicia da II República a través dos xornais (abril-xuño de 1931)”, en *Anuario Brigantino*, nº 22, 1999.
- HIERRO NAJARRO, L. “Catálogo de libros antiguos de la Biblioteca del Seminario Menor de San Pelayo de Tui, siglos XVI y XVII”, en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. IV, Tui, 1986, pp. 329-333.
- *Homenaje de la prensa orensana a D. Marcelo Macías*, Orense, 20 enero 1917.
- HUERTAS VÁZQUEZ, E. *La política cultural de la Segunda República Española*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1988.
- IBAÑEZ MARTÍN, J. *Diez años de servicios a la cultura española (1939-1949)*, Madrid, 1949.
- IBAR ALBIÑANA, L. “Els museus arqueològics de Tarragona al segle XIX” en *Butlletí arqueològic*, Reial Societat Arqueològica Tarraconense, época V, nº 14, 1992, pp. 149-179.
- IGLESIA, M. I. “Ante los cuadros de García Lema”, en *Arte Galicia*, Revista de Información de las Artes Plásticas, nº 17, junio 1987, pp. 36-7.
- IGLESIAS ALMEIDA, E. “D. Manuel Chamoso Lamas: recuerdos tudenses”, en *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Pontevedra, 1999, p. 87-94.
- IGLESIAS ALMEIDA, E. “La obra del obispo D. Juan Fernández de Sotomayor II en la catedral de Tuy”, en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. 3, Tuy, 1980, pp. 183-202.
- IGLESIAS ALMEIDA, E. “Los signos lapidarios de la catedral de Tuy en los siglos XII y XIII”, en *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. 2, Tui, 1977, p. 135-146.
- IGLESIAS ALMEIDA, E. “Obras en la capilla de Santa Catalina”, en *Pórtico*, Asociación de Amigos de la Catedral, mayo de 1995, nº 56, s/p.
- IGUACÉN BORAU, D. “El patrimonio cultural de la Iglesia: su interés pedagógico y catequético” *Patrimonio Cultural*, nº 5-6, 1987, pp. 41-2.
- IGUACÉN BORAU, D. “La situación del Patrimonio Histórico Artístico de la Iglesia. Legislación civil, concordada y canónica. Comisión Mixta Iglesia-Estado. Convenios Iglesia-Estado. Comisiones Diocesanas”, en *I Jornadas del Patrimonio Histórico Artístico. El Patrimonio Histórico Artístico de Castilla y León (Soria 5-7 diciembre 1980)*, vol. II, Burgos, 1982.
- IGUACÉN BORAU, D. “Museos de la Iglesia”, en *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*, Ed. Encuentros, Madrid, 1991.
- IGUACÉN BORAU, D. *El patrimonio cultural de la Iglesia*, Cuadernos nº 59, BAC, Madrid, 1982.
- IGUACÉN BORAU, D. *La Iglesia y su Patrimonio Cultural*, Secretariado de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, Madrid, 1984.
- INCISA DELLA ROCCHETTA, G. “Antichità Cristiane nel Museo di Curiosità del Cardinale Flavio I. Chigi”, en *Revista di Archeologia Cristiana*, publicada per cura della Pont. Commissione di Archeologia Sacra e del Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, anno XLVIII, nº 1-4, Roma, 1972, pp. 187-191.



- INIESTA I GONZÁLEZ, M. *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologia*, Col·lecció d'assaig ARGENT VIU, 1994.
- IRIBARREN, J. "El Patrimonio histórico, artístico y documental de la Iglesia", en *Los acuerdos entre la Iglesia y España*, B. A. C., Madrid, 1980, cap. XX.
- IRIBARREN, J. *Papeles y memorias. Medio siglo de relaciones Iglesia-Estado en España (1936-86)*, B. A. C., Madrid, 1992.
- ISORNA, J. OFM. "Notas históricas sobre a orixe do museo de Terra Santa do convento de San Francisco", en *Museo da Terra Santa*, Comisión Mixta Xunta-Igrexa, Santiago de Compostela, 1993.
- JUNQUERA DE VEGA, P. "El Museo del Monasterio de la Encarnación", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, CSIC, tomo I, Madrid, 1966, pp. 385-390.
- *La labor cultural de la República Española durante la guerra*, Valencia, 1937 (tirada aparte de Tierra Firme, nº 3-4, 1936), pp. 596-597.
- LABOA, J. M<sup>a</sup>. *La Iglesia del siglo XIX. Entre la Restauración y la Revolución*, Universidad de Comillas, Madrid, 1994.
- LÁMPÉREZ ROMEA, Vicente. *Historia de la Arquitectura cristiana española en la Edad Media*, vol. I, Madrid, 1908.
- LÁZARO LÓPEZ, A. "Los museos de arte religioso en las catedrales", en *Ars Sacra*, nº 6, junio 1998.
- LEMOS RAMOS, B. *Museos de Galicia*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.
- LIMIA GARDÓN. F. J. "El claustro abacial o de la hospedería del ex-monasterio cisterciense de Montederramo: aproximación a su estudio", en *Actas del II Congreso Internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, vol. 3, Ed. Monte Casino, Ourense, 1999, pp. 1421-1438.
- *Líneas básicas de la política cultural*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979.
- LIS QUIBEN, V. *Veinticuatro horas en el convento de Poyo*, Pontevedra, 1934.
- LÓPEZ ALSINA, F. *La ciudad de Santiago de Compostela en la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988.
- LÓPEZ FERREIRO, A. "Apuntes históricos sobre el monasterio de San Pelayo de Antealtares de la ciudad de Santiago", en *Compostellanum*, nº 2, abril-junio de 1960, pp. 335-340 (artículo publicado en *El Eco de la Verdad*, nº 3-14, marzo-junio de 1868).
- LÓPEZ FERREIRO, A. *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*, Santiago de Compostela, vol. XI, adiciones.
- LÓPEZ FERREIRO, A. *Lecciones de Arqueología Sagrada*, Imp. y encuadernación del Seminario, Santiago de Compostela, (1<sup>a</sup> ed), 1889.
- LOPEZ GÓMEZ, F-S. "As terras de Pontevedra nos horizontes de Chamoso Lamas", en *Pontevedra no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Pontevedra, 1999.
- LÓPEZ GÓMEZ, F-S. "Manuel Chamoso Lamas, entre el pasado y el presente", *Abrente*, Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, nº 25, 1993, p. 49.
- LÓPEZ GÓMEZ, F-S. "Manuel Chamoso Lamas. Un hito en la defensa del Patrimonio Artístico", en *La Coruña, paraíso del turismo*, verano de 1992, s/p.
- LÓPEZ GÓMEZ, F-S. "Ourense, Boborás, O Carballino, As Terras do Ribeiro...", en *Ourense no obxectivo de M. Chamoso Lamas*, Ourense, 1997.
- LÓPEZ GÓMEZ, F-S. *Museo de La Coruña*, Ed. Everest, León, 1989.
- LÓPEZ MORAIS, A. "Orense en las grandes exposiciones de arte", en *Porta da Aira*, nº 4, Ourense, 1991, pp. 249-271.
- LÓPEZ MORAIS, A. y CASADO NIETO, M<sup>a</sup> R. *Viaje por los pequeños museos de Galicia*, Ed. Everest, León, 1989.
- LÓPEZ PELÁEZ, A. "Museos Diocesanos. Discurso en la inauguración del de Tarragona por el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo Dr. don Antolín López Peláez", en *Boletín Arqueológico (Tarragona)*, época II, nº 12, mayo-agosto de 1916, p. 44.
- LÓPEZ PELÁEZ, A. *El Congreso Litúrgico*, Imp. de los Hijos de Gómez Fuentesnebro, Madrid, 1915.
- LÓPEZ REDONDO, A., LÓPEZ DE PRADO NISTAL, C. y LEMOS RAMOS, B. *Censo de museos de Galicia. Normas para o seu inventario*, Consellería de Cultura, Dirección Xeral de Patrimonio Histórico e Documental, Xunta de Galicia, 1993.
- LÓPEZ VALCÁRCEL, A. "López Peláez, Antolín", en *G. E. G.*, vol. 19, Santiago de Compostela, 1974, pp. 160-161.
- LÓPEZ VALCÁRCEL, A. *Episcopologio lucense*, separata de la revista El Liceo Franciscano, año XLIII, 2<sup>a</sup> época, 1991.
- LÓPEZ Y LÓPEZ, R. *Guía del peregrino y del turista*, Santiago de Compostela, Tipografía de El Eco Franciscano, (6<sup>a</sup> ed.), 1943.
- LÓPEZ, A. "Apuntes históricos sobre el convento de Santa Clara de Allariz (ss. XIII-XIV)", en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo VIII, nº 172, enero-febrero de 1927, pp. 8-18, nº 173, marzo-abril de 1927, pp. 25-32 y nº 174, mayo-junio de 1927, pp. 49-53.
- LORENZO LÓPEZ, A. *Mi viaje a Roma: impresiones 1925*, Artes Gráficas G. Castro, Lugo, 1925.

- *Los dos Relicarios de Monforte de Lemos. Reseña sucinta de las Sagradas Reliquias que se guardan y veneran en los conventos de Franciscanas Descalzas y de PP. Escolapios de Monforte de Lemos*, Monforte de Lemos, Imp. de El Eco de Lemos, 1896.
- LOUZAÑO MARTÍNEZ, F. J. *Catálogo del Museo de Arte Sacro de La Coruña*, Barcelona, 1993.
- LOZOYA, Marqués de. "El nuevo museo en el convento de Santa Clara en Tordesillas", en *Goya*, Publicación bimestral de la Fundación Camón Aznar, nº 81, noviembre-diciembre 1967, pp. 136-139.
- LUQUE CEBALLOS, M<sup>a</sup> I. "Museos catedralicios ¿Tesoros o Museo?", en *Revista de Museología*, nº 3, oct.-dic- 1994, pp. 26-30.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, A. *Arte e ideología en la España de la postguerra (1939-1951)*, tomo I, Tesis doctoral dirigida por don Antonio Bonet Correa y defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 11 de diciembre de 1991, Ed. Universidad Complutense, Madrid, 1992.
- MAIZ ELEIZEGUI, L. "Noticia bio-bibliográfica del M. I. Sr. D. Antonio López Ferreiro", en *Compostellanum*, vol. 5, nº 2, 1960, pp. 7-23.
- MARCHISANO, F. *Carta circular La función pastoral de los museos eclesiásticos*, Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, Ciudad del Vaticano, 15 de agosto 2001.
- MARCHISANO, F. "La Iglesia y los bienes culturales, un instrumento privilegiado de evangelización", en *Patrimonio Cultural*, nº 25-26, Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, junio 1997, pp. 39-42.
- MARCHISANO, F. "Relación de las respuestas de las Conferencias Episcopales referente al patrimonio artístico e histórico de la Iglesia", en *Patrimonio Cultural*, nº 15-16, mayo 1992.
- MARÉS DEULOVOL, F. *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977.
- MARÍN TORRES, M<sup>a</sup> T. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Ed. Trea, Gijón, 2002.
- MARQUINA ÁLVAREZ, E. "Objetos de la antigua liturgia que se conservan en el monasterio de Celanova", en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo IV, nº 74, mayo-junio de 1910, pp. 60-68 y nº 75, julio-agosto de 1910, pp. 90-95.
- MARQUINA ÁLVAREZ, E. *Discurso inaugural leído en la Solemne apertura del curso académico de 1904 á 1905 en el Seminario Conciliar de San Fernando de Orense*, Imp. de A. Otero, Orense, 1904.
- MARTÍ BONET, J. M<sup>a</sup>. "Catalogación del patrimonio artístico de la Iglesia. Anotaciones a una iniciativa", en *ARA*, vol. 65-66, Madrid, julio-dic. 1980, pp. 210-216.
- MARTÍ I AIXALÀ, J. "El Museo Diocesano de Tarragona", en *Jornadas Técnicas de conservadores de las catedrales. Las Catedrales en España* (Alcalá de Henares 7-8 noviembre 1997), Cuadernos temáticas del Patrimonio I, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Castilla y León, 1997, pp. 471-472.
- MARTÍ I AIXALÀ, J. "El museu Diocesà de Tarragona", en *Els museus diocesans de Catalunya*, Solsona, 1997, pp. 73-90.
- MARTÍ I BONET, J. M<sup>a</sup> y otros. "El museu diocesà de Barcelona", en *Museus Diocesans de Catalunya*, actas de las conferencias de las Jornades sobre els museus diocesans de Catalunya, (Solsona 21-22 Septiembre 1996), Solsona, 1997, pp. 95-101.
- MARTÍ, C. "Congresos Católicos Nacionales", en *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, vol. I, Instituto Enrique Flórez, C. S. I. C., Madrid, 1972, pp. 604-5.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Iglesias inclinadas de Galicia", en *A. E. A.*, vol. XXXVII, 1964, pp. 49-57.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. "Problemática de la desamortización en el arte español", en *II C. E. H. A.*, vol. I, Valladolid, 1978.
- MARTÍN RIEGO, M. *La formación intelectual del clero. El Seminario Conciliar de Sevilla (1831-1931)*, Caja rural de Sevilla, 1994.
- MARTÍNEZ VERÓN, J. *Arquitectura de la exposición hispano-francesa de 1908*, Diputación Provincial, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1984.
- MARTÍNEZ-BARBEITO, C. "Las Asociaciones de Amigos de los Museos", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia, Actas del Curso de orfebrería y arquitectura religiosa* (4-11 mayo de 1994), Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Sacro de La Coruña, A Coruña, 1994, pp. 15-24.
- MARTÍNEZ-RISCO DAVIÑA, L. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense. Análisis temática e significación histórica*, Boletín Auriense, anexo 23, Museo Arqueológico Provincial, Orense, 1998.
- MAYÁN FERNÁNDEZ, F. "El Monasterio de Lorenzana", en *Estudios Mindonienses*, nº 5, 1989, pp. 271-335.
- *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos del Reino (desde el 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845)*. Presentado por la Comisión Central de los mismos al excelentísimo Señor Secretario de

- Estado y del despacho de la Gobernación de la Península, Madrid, Imprenta Nacional, 1845.
- *Memoria sobre la vida de la fundadora del convento de Franciscanas descalzas de la ciudad de Monforte... Catalina de la Cerda y Sandoval*, Imp. de Gerardo Castro Montoya, Lugo, 1896.
  - MENÉNDEZ PIDAL, L. "Las últimas restauraciones en Santa María del Campo de La Coruña", en *C. E. G.*, vol. XV, nº 45, 1960, pp. 15-26.
  - MESSEGUER I COSTA, J. "El Ángel peregrino. Recuerdo de un viaje á Santiago en el presente año santo de 1875", *B. O. A. S.*, año XIV, nº 488, 11 octubre 1875, pp. 320-4, nº 489, 28 octubre 1875, pp. 325-331 y nº 440, 4 noviembre 1875, pp. 333-338.
  - *Mn. Josep Gudiol i Cunill, prev. Noticia biografica i bibliografica*, Tip. Balmesiana, Vich, 1931.
  - MONREAL Y TEJADA, Luis. *Arte y Guerra Civil*, La Va de Onsera, 1999.
  - MONTERROSO MONTERO, J. M. "Apuntes sobre las pinturas murales de la iglesia de Sancti-Spiritus de Melide", en *B. C. E. M.*, nº 6, agosto de 1991, pp. 21-40.
  - MONTERROSO MONTERO, J. M. "Los edificios históricos como espacios expositivos (el caso de Gallaecia Fulget)", en *XVIII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, 6 feb-17 jun 2000, pp. 197-200.
  - *Monumentos Españoles. Catálogo de los Declarados Histórico Artísticos (1844-1953)*, tomo I y II, Ministerio de Cultura, Madrid, (3º ed.), 1984.
  - MORALES, A. de. *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Crónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, Madrid, 1792.
  - MORAN, M. y CHECA, F. *El coleccionismo en España*, Madrid, Ed. Cátedra, 1985.
  - MÜNTZ, E. *Les arts a la tour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, vol. I, Paris, 1878, reedición 1983.
  - MÜNZER, J. *Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495*, Madrid, Tipografía de la Revista de archivos, bibliotecas y museos, 1924.
  - *Museo Histórico Artístico de la Santa Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago de Compostela*, Tipografía del Seminario, 1930.
  - *Museos de A Coruña*, El Ideal Gallego, 1997.
  - *Museos Españoles. Datos estadísticos*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.
  - *Museus Diocesans de Catalunya*, ponencias de las Jornades sobre els Museus Diocesans de Catalunya (21-22 setembre 1996), Solsona, 1997.
  - MUTIOLA POZA, J. Mª. *La desamortización eclesiástica en Navarra*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1972.
  - NAVAL MAS, A. "El Patrimonio emigrado, bien de interés cultural", en *Trébede, Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura*, julio-agosto 2000.
  - NAVAL, F. *Elementos de Arqueología y Bellas Artes (para uso de Universidades y Seminarios)*, Imprenta y encuadernación de José Saenz, Santo Domingo de la Calzada, 1904 (2ª ed.) (1ª ed. 1903).
  - NAVASCUÉS Y DE JUAN, J. Mª de. *Aportaciones a la museografía española*. Discurso leído el día 8 de febrero de 1959 con motivo de su recepción. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1959.
  - NAVASCUÉS, J. Mª de. "Museos. Fomento y organización de Museos Diocesanos, Municipales, de Corporaciones y particulares", en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año XXVII, enero-diciembre 1923, Madrid, 1924, pp. 648-649 y 653.
  - NIETO GALLO, G. *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*, Biblioteca Profesional de ANABAD, Estudios, Madrid, 1973.
  - NIETO, R. "La obra de García Lema. Un tesoro olvidado en el Monasterio de Poio (Pontevedra)", en *Arte. Galicia*, Revista de Información de las Artes Plásticas, nº 18, diciembre de 1987, pp. 22-23.
  - NUÑEZ RODRÍGUEZ, M. *Arquitectura prerrománica*, C. O. A. G., Santiago de Compostela, 1978.
  - *O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*, (catálogo de la exposición), Santiago de Compostela, 1988.
  - OMEÑACA SANZ, J. Mª. "Los museos de las catedrales", en *Jornadas Técnicas de Conservadores de las catedrales. Las Catedrales en España* (Alcalá de Henares 7-8 noviembre 1997), Cuadernos Temáticos del Patrimonio I, Dirección General de Patrimonio Cultural de la Junta de Castilla y León, 1997, pp. 451-453.
  - ORDEIG I MATA, R. "Museos, col·leccions i exposicions en el Vic del secle XIX", en *Ausa*, XIV, 127, 1991, pp. 326-7.
  - ORDIERES, I. *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, y Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid, 1995.
  - OTERO PEDRAYO, R. "Ensayo sobre la desamortización eclesiástica en tierras de Orense", en *C. E. G.*, vol. 10, 1955, p. 89-110.
  - OTERO PEDRAYO, R. *Vida del Doctor Marcelo Macías y García, presbítero, príncipe de la Oratoria y del Diálogo, de la Cátedra y de*

- la Ciencia Histórica (1843-1941)*, La Coruña, 1943.
- OTERO TÚÑEZ, R. "La edad contemporánea", en *La Catedral de Santiago*, Barcelona, 1977.
  - OVIEDO ARCE, E. *Discurso inaugural del curso académico de 1891 a 1892, Precedentes y estado actual de los estudios de Arqueología Sagrada, y papel que esta ciencia puede desempeñar como elemento de civilización católica*, Imprenta y encuadernación del Seminario, Santiago de Compostela, 1891.
  - PALOMO IGLESIAS, C., OP. "Iglesia y Estado en materia de Patrimonio Histórico-Artístico", en *Patrimonio Cultural*, C. E. P. C., nº 15-16, mayo 1992.
  - PALOMO IGLESIAS, C., OP. "Patrimonio histórico y artístico de la Iglesia" *Patrimonio Cultural*, nº 21-22, mayo 1995.
  - PALOMO IGLESIAS, C., OP. *Normativa eclesiástica y civil referente al patrimonio de la Iglesia*, Departamento del Patrimonio Cultural, CONFER, 2001.
  - PALLARES, M<sup>a</sup> C. "Museos de Compostela. El de Arte Sacro en San Pelayo: En él se encuentra el primitiva altar del sepulcro del Apóstol", en *El Correo Gallego*, 25 junio de 1976.
  - PARDO DE GUEVARA Y VALDÉS, E. *Don Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos (1576-1622)*, 2 vols., Xunta de Galicia, 1997.
  - PARDO MANUEL DE VILLENA, A. *El conde de Lemos: un mecenas español del siglo XVII: Noticia de su vida y de sus relaciones*, Jaime Ratés Martín, Madrid, 1912.
  - PAREDES FOUZ, F. *La Iglesia y las Bellas Artes: Discurso leído en la solemne apertura del curso académico de 1913 a 1914 en el Seminario Conciliar de Lugo*, Lugo, 1913.
  - *Pastorales, circulares y otros documentos del Emmo. Sr. Cardenal Matín de Herrera, arzobispo de Santiago*, Seminario Conciliar, 1904.
  - PAVONI, R. "Liturgia, pietà popolare e territorio: problema di contestualizzazione museografica", en *Imprenditoria culturale e gestione dei museo ecclesiastici* (Actas del III Convegno Nazionale dell'Associazione dei Museo Ecclesiastici Italiani (Roma 22-24 novembre 2001), Associazione Musei Ecclesiastici Italiani, Roma, 2002.
  - PEDRET CASADO, P. "Santa María la Mayor y Real de Sar", en *C. E. G.*, vol. IV, nº 3, 1949, pp. 339-348.
  - PEDRET CASADO, P. "Un noyés insigne: Don Eladio Oviedo Arce", en *Lar*, nº 260-2, Buenos Aires, 1955, pp. 23-4.
  - PERALI, P. "Relazione sull'attività della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra, dal 1settembre 1924 al 31 dicembre 1928", en *Arte Cristiana. Revista Mensile illustrata*, anno XVII, nº 3, marzo de 1929, pp. 82-84, y nº 4, aprile 1929, pp. 107-108.
  - PÉREZ GUTIÉRREZ, J. M<sup>a</sup>. "Inauguración del museo parroquial de San Martín de Mondoñedo", en *Cuadernos del Museo Mindoniense*, nº 1, año 1, enero-junio 1978, pp. 25-26.
  - PÉREZ RODRÍGUEZ, F. *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: el cabildo catedralicio (1100-1400)*, Santiago de Compostela, 1996.
  - PETSCHEN, S. *Europa, Iglesia y Patrimonio Cultural. Textos internacionales*, B. A. C., Madrid, 1996.
  - PLACER, Fr. G. "Junquera de Ambía. Datos para la historia de esta villa y su colegiata", en *B. C. P. M. H. A. O.*, vol. XI, nº 240, mayo-junio de 1938, p. 417-430, nº 241, julio-agosto 1938, pp. 440-450 y nº 242, septiembre-octubre 1938, p. 479-488.
  - PLADEVALL I FONT, A. "El doctor Eduard Junyent i la seva obra cabdal: el Museu Episcopal de Vic", en *Serra d'Or*, abril 1979, pp. 29-31.
  - *Política cultural 1982-1986*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986. *Dos años de política cultural (1983-4)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.
  - POMBO RODRÍGUEZ, A. "A Igrexa galega na primeira fase da Restauración", en *Seiva*, Publicación da Fundación Celso Emilio Ferreiro, nº 4, maio 1991.
  - POMBO RODRÍGUEZ, A. "O rexurdir do culto xacobeo e da peregrinación durante o pontificado do cardeal Miguel Payá y Rico (1875-1886)", en *Actas del V Congreso Internacional de Asociaciones Xacobeas* (9-12 octubre 1999), Deputación de A Coruña, A Coruña, 2001, pp. 157-196.
  - POSTIUS Y SALA, R. P. J. *El Código Canónico aplicado a España*, Ed. del Corazón de María, 1926 (5ª edición).
  - PRECEDO LAFUENTE, J. "El año santo de 1869", en *Compostela*, Revista de la Junta Central del Año Santo Compostelano y de la Archidiócesis del Glorioso Apóstol Santiago, nº 74, noviembre 1969, pp. 7-10.
  - PRESAS BARROCA, C. *De García Cuesta a Guisáosla Rodríguez*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.
  - PRESAS BARROSA, C. "La Ley del Patrimonio Cultural de Galicia y la Iglesia Católica", en *Dereito, Revista Jurídica da Universidade de Santiago*, vol. 5, nº 1, 1996, pp. 275-287.
  - PRESAS BARROSA, C. *Martín de Herrera (1889-1922)*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2000.

- *Propuestas culturales*. PSOE, Mañana Ed., Madrid, 1978.
- *Protección del Tesoro Artístico Nacional. Disposiciones Oficiales*, Ministerio de Instrucción Pública, Dirección General de Bellas Artes, Valencia, 1937.
- PUIG I SANCHIS, I. "El museu diocesà de Lleida", en *Museu Diocesà de Lleida 1893-1993. Catàleg Exposició Pulcra*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1993.
- PUJALT, P. M. *Arqueología Cristiana*, Imp. Srs Puigrubí i Aris, Tarragona, 1860.
- QUIROGA FIGUEROA, M. "Proyecto museológico de ampliación del museo de las Clarisas de Monforte de Lemos", en *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, tomo IX, 1999-2000, pp. 247-256.
- *Reglamento de la Sección Especializada El Arte en España*, Exposición Internacional de Barcelona, Barcelona, 1929.
- *Reglamento del Seminario Conciliar de Lugo*, promulgado por el Excmo. Sr. don Fr. Plácido Rey Lemos, Artes Gráficas Gerardo Castro, Lugo, 1926, p. 42.
- REQUEJO ALONSO, A. "El Museo de la catedral de Santiago y el inicio de la actividad museística en la ciudad del Apóstol", en *Ars Sacra*, nº 17, Madrid, enero 2001, pp. 113-117.
- REQUEJO ALONSO, A. "El Museo de la Sociedad Económica de Amigos del País y su relación con el nacimiento de los primeros museos en Galicia", en *Boletín Auriense*, vol. XXXI, 2002, Ourense, pp. 273-296.
- REQUEJO ALONSO, A. B. "La Cátedra de Arqueología Sagrada y sus manuales en los seminarios. Los pilares teóricos de la práctica museológica de la Iglesia a finales del siglo XIX", en *XXIII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, enero 2005, pp. 246-255.
- REQUEJO ALONSO, A. B. "La catedral de Tuy: intervenciones de los siglos XVIII al XX", en *Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, 2000, pp.191-196.
- REQUEJO ALONSO, A. B. "La investigación en un museo: biografía del conjunto de esmaltes de Limoges del Museo de la Catedral de Ourense", en *Porta da Aira* (en prensa).
- REQUEJO ALONSO, A. B. "Los inicios de la recuperación patrimonial eclesial en la provincia de Pontevedra: Memoria de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos", en *XXII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional*, Pontevedra, enero 2004, pp. 239-245.
- *Reseña Eclesiástica, Publicación Mensual de la Asociación de Eclesiásticos para el Apostolado Popular*, año V, nº 49, Barcelona, 1913.
- REVELTA GONZÁLEZ, M. *La exclaustación (1833-1840)*, B. A. C., Madrid, 1976.
- RICOMÁ VENDRELL, F. J. *Archidiócesis de Tarragona, un siglo de defensa del Patrimonio Artístico y Documental*, Tarragona, 1976.
- RIEGL, A. *El culto moderno a los monumentos*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1999.
- RÍOS MIRAMONTES, M<sup>a</sup> T. "El Arzobispo Monroy: notas para su biografía", en *Archivo Iberoamericano*, nº 175, XLIV, 1984.
- RÍOS MIRAMONTES, M<sup>a</sup> T. *Aportaciones al barroco gallego. Un gran mecenazgo*, Santiago de Compostela, 1986.
- ROBLES RIQUER, C. "La política cultural", en *La España de los 70*, vol. III, tomo II, (Fraga Iribarne ed.), Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1974, pp. 621-710.
- RODRIGO, R. "Congresos Eucarísticos Internacionales", en *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, vol. I, Instituto Enrique Flórez, C. S. I. C., Madrid, 1972.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. *Las fortalezas de la mitra compostelana y los "irmandiños"*. *Pleito Tabera-Fonseca*, tomo I, Galicia Histórica, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, 1984.
- RODRÍGUEZ SEOANE, L. *Discurso de la inauguración del Museo Arqueológico de Galicia* (fundado por la Sociedad Económica de Santiago el 19 de julio de 1884). Suplemento nº 46 de *Galicia Diplomática*, vol. II.
- ROMEO GARRE, T. "Breve aproximación a los museos y colecciones eclesialísticas", en *ANABAD*, vol. XXXVIII, nº 3, 1988.
- ROVIRA I PORT, J. y CASANOVAS I ROMEU, A. "1891-1991 Cent anys del museu episcopal de Vic", en *Revista de Catalunya*, nº 56, octubre 1991, pp. 79-100.
- ROZA Y CABAL, J. de la. *Lecciones elementales de Arqueología cristiana*, Oviedo, 2ª edición 1895 (1ª edición de 1886).
- RUIZ RICO, J. J. *El papel político de la Iglesia Católica en la España de Franco*, Ed. Tecnos, Madrid, 1977.
- RUIZ, F. J. "Congresos Eucarísticos Nacionales", en *Diccionario de la Historia Eclesiástica de España*, vol. I, Instituto Enrique Flórez, C. S. I. C., Madrid, 1972.
- SÁ BRAVO, H. de. *El monasterio de Poyo*, Ed. Everest, León, 1985.
- SÁEZ ANGULO, J. "Compostela, todo un joyel de museos", en *Cuadernos del Camino de Santiago*, nº 2, 1993, pp. 24-27.
- SAN CRISTOBAL SEBASTIÁN, S. "La conservación del patrimonio artístico de la Iglesia", en *Ecclesia*, nº 1849, Madrid, 13 agosto 1977.

- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S. *La antigua catedral de San Martín de Mondoñedo*, A Coruña, 1980.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S. *La Catedral de Mondoñedo*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial, Lugo, 1989.
- SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN, S. *Museo Santos San Cristóbal (Museo catedralicio y diocesano de Mondoñedo)*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1999.
- *San Paio de Antealtares, Santiago de Compostela* (Francisco Singul Coord.), Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000.
- *San Paio de Antealtares. Inventario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000.
- SÁNCHEZ CARRERA, M<sup>a</sup> del C. "El Concello y el Hospital de Tuy", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. II, Tuy, 1977, pp. 185-187.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J. A. "Una década trágica para el patrimonio gallego. De la desamortización a las Comisiones de Monumentos (1835-1844)", en *Quintana, Revista do Departamento de Historia da Arte*, Universidade de Santiago de Compostela, nº 3, 2004, pp. 123-151.
- SÁNCHEZ MADRID, S. *Arqueología y Humanismo. Ambrosio de Morales*, Arqueología Cordobesa 4, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, Córdoba, 2002.
- SÁNCHEZ MILAO, M<sup>a</sup> C. "El museo y su significado en la comunidad. Los museos diocesano y catedralicio de Lugo", en *Lucensia*, nº 12, vol. VI, Lugo, 1996, pp. 123-132.
- SÁNCHEZ MILAO, M<sup>a</sup> C. "Presente e futuro do museo diocesano de Lugo", en *Lucensia*, nº 5, Lugo, 1992, pp. 101-112.
- SÁNCHEZ REAL, J. "El Museo arqueológico de Antonio Agustín", en *Jornades de Història: Antoni Agustín i el seu temps (1517-1586)* (Tarragona, 1986), Barcelona, 1990.
- SÁNCHEZ RIVERA, C. *Compostela monumental. El monasterio y templo de Santa María la Real de Sar*, Santiago de Compostela, 1920.
- SANCHO CAMPO, A. "La Catedral como Iglesia Madre de la Diócesis y como Legado Cultural. La perspectiva de la Iglesia", en *La Conservación del Patrimonio Catedralicio*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1993, pp. 43-52.
- SANCHO CAMPO, A. "La razón de ser de un museo de la catedral y diocesano", en *Patrimonio Cultural. Documentación*, Información, nº 19-20, Madrid, Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural, abril 1994.
- SANCHO CAMPO, A. "Los museos de la Iglesia. Su especificidad. Organización, funcionamiento, servicios, etc.", en *Ars Sacra*, nº 4-5, Madrid, 1997-8, pp. 187-191.
- SANCHO CAMPO, A. "Museos Diocesanos y patrimonio artístico de la Iglesia", en *Pastoral Litúrgica. Documentación. Información*, Comisión Episcopal de Liturgia, nº 116-117, febrero 1981, pp.14-22.
- SANCHO CAMPO, A. "Propuestas para las Comisiones Diocesanas del Patrimonio Cultural", en *Patrimonio Cultural*, nº 2, 1984, s/p.
- SÁNDEZ OTERO, R. "Museo Arqueológico de la Catedral de Santiago (Coruña)", en *Memoria de los Museos Arqueológicos Provinciales*, vol. IV, Madrid, 1944.
- SANMPERE GALIANA, A. *El cardenal Miguel Payá y Rico (1811-1891)*, Facultad de Teología San Vicente Ferre Valencia, 1993.
- *Santa Clara de Allariz. 7º Centenario da Fundación*, Boletín Auriense, anexo 5, (catálogo de la exposición) Museo Arqueológico Provincial, Ourense, 1986.
- SANTAMARÍA BARNOLA, A. A. "Breves consideraciones sobre el papel de la Iglesia en el panorama artístico del gobierno de Franco hasta 1939", en *Patronos, promotores, mecenas y clientes*, VII C. E. H. A., (Murcia 1988), Universidad de Murcia, 1992.
- *Santiago camiño de Europa* (catálogo de la Exposición), Santiago de Compostela, 1993.
- SANTISO ROLÁN, J. "Presentación del Museo de Arte Saco de la Colegiata de Santa María del Campo, La Coruña", en *Coloquios Galegos de Museos*, Consello Galego de Museos, 1992, pp. 67-75.
- SANTISO, A. G. "Obispos de Tuy del s. XVIII", en *Tuy. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. I, Tuy, 1975, pp. 53-63.
- SANTS GROS, M del. "Notes per a la històrica dels museos eclesiàstics de Catalunya", en *Thesaurus, L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800* (24 desembre 1985 - 2 març 1986), Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1986, pp. 65-75.
- SANZ DE RIEGO, R. "La vertiente social de los Congresos Católicos Españoles (1889-1902)", en *Revista de Fomento Social*, nº 126, abril-junio 1977, pp. 177-187.
- SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. *Exposición de Arte Sacro. IX Congreso Eucarístico Nacional*, Cuenca, mayo 1966, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1966.

- SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. *Museos y colecciones de España*, Ministerio de Cultura, 1990.
- SARRAILH, J. *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires, 1957.
- SAURÍN DE LA IGLESIA, M<sup>a</sup>. R. *Antonio, Francisco y Benigno de la Iglesia. Una biografía intelectual*, CSIC, Xunta de Galicia, Instituto de Estudios Gallegos "Padre Sarmiento", C. E. G. anexo XXX, Santiago de Compostela, 2003.
- SCHLOSSER, J. von. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Ed. Akal, Madrid, 1988.
- SERRA I VILARÓ, J. *Musaeum Archaeologicum Dioecesanum*, Solsona, 1920.
- SERRANO TÉLLEZ, N. "Historia do museo e colección da arte sacra do convento de San Paio de Antealtares de Santiago", en *Historia Nova*, Asociación Galega de Historiadores, Santiago de Compostela, 1996, pp. 241-266.
- SERRANO TELLEZ, N. "Investigación de un pequeño museo de Galicia: el Museo de la Colegiata de Santa María de Sar en Santiago de Compostela", en *IV Coloquio Galego de Museos, Investigación e museos* (Museo de Pontevedra 14-16 decembro 1994), Consello Galego de Museos, 1997, pp. 139-157.
- SERRANO TÉLLEZ, N. "La creación de los museos eclesiásticos de Galicia", en *C. E. G.*, vol. XLIII, nº 109, 1997, pp. 243-280.
- SICART GIMÉNEZ, A. "Museos e coleccións da cidades de Santiago", en *Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Galego*, Ed. Xuntanza, A Coruña, 1993, pp. 544-545.
- SIERRA REGUERA, A. "Museu de l'obra o el monument com a museu de si mateix. Una proposta per a la Seu Vella de Lleida", en *Conservació del patrimoni monumental en la perspectiva del tercer mil·lenni*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1999.
- SIERRA RODRÍGUEZ, X. C. "Sistemas y redes museísticas. El caso de Santiago de Compostela", en *ANABAD*, vol. XL, A Coruña, 1990, pp. 129 y ss.
- SILVA POSADA, V. de. "Las cátedras de Arqueología en los Seminarios", en *Galicia Diplomática*, tomo IV, nº 11, 17 marzo 1889.
- SOBRINO MANZANARES, M<sup>a</sup>. L. "Os últimos cen anos", en *A Catedral de Santiago de Compostela*, Ed. Xuntanza, A Coruña, 1993.
- SOLARAT LÓPEZ, J. V. "Museos e política institucional en Galicia", en *Coloquios Galegos de Museos*, Consello Galego de Museos, Vigo, 1992, pp. 174-175.
- SORALUCE BLOND, J. R. "La Real Colegiata de Santa María del Campo de La Coruña: algunos aspectos sobre la construcción del templo", en *Oro, plata y piedra para la escena sagrada en Galicia*, Actas del curso de orfebrería y arquitectura religiosa (4-11 mayo de 1994), Asociación de Amigos de la Colegiata y Museo de Arte Saco de La Coruña, La Coruña, 1995, pp. 129-136.
- SORALUCE BLOND, J. R. "Orígenes de la protección del patrimonio monumental en Galicia" en, *La Coruña, paraíso del turismo*, Diputación de A Coruña, 1991.
- SUÁREZ OTERO, J. "Testimonios arqueológicos", en *San Paio de Antealtares. Inventario*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2000.
- *Synodus Diocesana Lucensis*, Lugo, 1891.
- TABOADA VÁZQUEZ, Rafael. *S. Iglesia Colegiata de Santa María del Campo*, Fundación Caixa Galicia, 1992.
- TAÍN GUZMÁN, M. "Monroy e a ourivería do Altar do Apóstolo: o sentido da magnificencia", en *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela, obxetos litúrgicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación (ss. IX-XX)*, Catálogo de la exposición, marzo-abril 1998, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998.
- TEIJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup>. D. "La formación del Museo de Zamora. 1840-1911", en *Revista de Museología*, nº 29, 2004.
- TEIJEIRA PABLOS, M<sup>a</sup>. D. "Las comisiones de desamortización y la conservación del Patrimonio Histórico en el siglo XIX. La Comisión Civil y la Comisión Científica y Artística de Zamora (aspectos documentales)", en *La documentación para la investigación. Homenajes a José Antonio Martín Fuertes*, vol. I, León, 2002, pp. 540-551.
- TEJADA VIZUETE, F. "Museos de la Iglesia en Extremadura", en *Revista de Museología*, Madrid, nº 32, 2004, pp. 67-74.
- TORMO MARTIN DE VIDALES, P. *El cardenal Payá: apuntes para una biografía*, Toledo, 1992.
- TRAPERO PARDO, J. "Labor de Chamoso Lamas en la provincia de Lugo", en *Lugo no obxectivo de Manuel Chamoso Lamas*, Lugo, 1995.
- TRENS, M. "Memoria del Rdo. Lic. D. Manuel Trens, conservador del Museo Arqueológico Diocesano", en *Acto inaugural y catálogo de los objetos del Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona*, Impr. de E. Subirana, Barcelona, 1916.
- TRICORNOT, Marie-Chantal de. "El museo de arte y tradiciones populares" en la obra de Georges Henri Rivière *La museología. Curso de museología, textos y testimonios*, Ed. Akal, Madrid, 1993.

- TUSELL, J. "La política de Bellas Artes durante la II República", en *Revista de Occidente*, nº 17, 1982, pp. 51-67.
- VALGOMA Y DIAZ-VARELA, D. de la. *Santiago de Compostela visto por peregrinos y visitantes extranjeros* (Conferencia en el Centro Gallego de Madrid, 23 abril 1954), Vigo, Impr. Faro de Vigo, 1954.
- VALLE PÉREZ, J.C. y FERNÁNDEZ OTERO, J.C. *Os museos da Igrexa en Galicia*, Xunta de Galicia, 1993, s/p.
- VALLEJO y otros. *Machourek*, Pontevedra, 1985.
- VALLS, R. "Ideología franquista y enseñanza de la Historia de España, 1938-1953", en *España bajo el Franquismo* (Josep Fontanta ed.), Ed. Crítica, Barcelona, 1986.
- VARELA CAMPOS, P. *Guía de museos de Galicia*, Vigo, 2000.
- VAZQUEZ FERNÁNDEZ, L., O de M. voz "Poio, monasterio de San Xoan de", en *G. E. G.*, vol. XXV, 1974, p. 78.
- VAZQUEZ FERNÁNDEZ, L., O. de M. "Claustral Camiño de Santiago en Poio", en *XVI Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, 1 Febrero-14 junio de 1998, pp. 213-214.
- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, L., O. de M. "Etapas mercedarias del Monasterio de Poio (Pontevedra): 1890:1995", en *Actas del Simposium Monjes y monasterios españoles*, Estudios Superiores del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, El Escorial, 1995, vol. III, pp. 165-186.
- VÁZQUEZ NÚÑEZ, A. "La ex-colegiata de Junquera de Ambía", en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo I, nº 17, noviembre de 1900, pp. 297-301.
- VÁZQUEZ VILANOVA, J. A. "Los alumnos del Seminario de Santiago durante la segunda mitad del siglo XIX: formación y nivel intelectual", en *Compostellanum*, vol. XLV, nº 3/4, julio-diciembre 2000, pp. 841-860.
- VEZZOLI, T. "Elementi di un trattato di Museologia: note alla lettera la funzione dei musei ecclesiastici per la Pontificia Commissione dei beni Culturali per la Chiesa", en *Arte Cristiana, Rivista Internazionale di storia dell'arte e di arti liturgiche*, nº 817, luglio-agosto 2003, vol. XCI, Milano, pp. 299-303.
- *VI Congreso Eucarístico Nacional* (5-12 julio 1964, León), León, 1965.
- VIDAL, M. "1879: Descubrimiento de las Reliquias del apóstol", en *Compostela, Boletín de la Archicofradía del Glorioso Apóstol Santiago*, agosto-diciembre 1949, pp. 6-11.
- VILLAMIL Y CASTRO, J. "Arqueología Sagrada", en *El Museo Universal*, vol. VII, 7 y 14 junio 1863, Madrid, pp. 178-179 y 186-187.
- VILLAMIL Y CASTRO, J. "Báculo y calzados episcopales del siglo XII que pertenecen al obispo de Mondoñedo", en *El Museo Español de Antigüedades*, Madrid, 1895, pp. 391-400.
- VILLAMIL Y CASTRO, J. "Galicia en la exposición de arte retrospectivo de Zaragoza", en *B. C. P. M. H. A. O.*, tomo III, nº 63, noviembre-diciembre de 1908, p. 285.
- VILLAMIL Y CASTRO, J. "San Martín de Mondoñedo (antigua catedral)", en *Iglesias Gallegas de la Edad Media*, Madrid, 1904.
- VILLAMIL Y CASTRO, J. *Colección de artículos en su mayoría sobre el Mobiliario Litúrgico de las iglesias gallegas, en la Edad Media*, Madrid, Nueva imprenta de San Francisco de Sales, 1907, pp. 246-254.
- VILLAMIL Y CASTRO, J. *Exposición histórico-europea. Catálogo de los objetos de Galicia*, Madrid, 1892.
- VILLAMIL Y CASTRO, J. *Rudimentos de Arqueología Sagrada*, Imp. Soto Freire, Lugo, 1867 (1ª ed.).
- VINADER, R. *Arqueología cristiana española. Nociones de la arquitectura bizantina, gótica, mudéjar y del Renacimiento aplicadas a los templos de España*, Madrid, 1870 (1ª ed.).
- VIÑAYO, A., Pbo. *El Seminario de Oviedo. Apuntes para el primer siglo de su vida (1851-1954)*, Oviedo, 1955.
- VV. AA. *1380-1980 Sis segles de protecció del patrimoni arquitectònic de Catalunya*, Diputació de Barcelona, Servei de Catalogació i Conservació de Monuments, Barcelona, 1983.
- VV. AA. *A Catedral de Ourense*, Ed. Xuntanza, A Coruña, 1997.
- VV. AA. *Actas del XXII Congreso Eucarístico Internacional*, Imp. del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús, Madrid, 1912.
- VV. AA. *Arte Sacro y Concilio Vaticano II* (Ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro, León 2-7 julio 1964), Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965.
- VV. AA. *Congresos Eucarísticos Internacionales. Características y desarrollo de los mismos*, Publicación oficial del Comité ejecutivo del XXXIII Congreso Eucarístico Internacional, Buenos Aires, 1933.
- VV. AA. *La Catedral de Orense*, Ed. Edilesa, León, 1993.
- *XXXV Congreso Eucarístico Internacional (La Eucaristía y la paz)*, Barcelona 27 mayo-1 junio 1952, Barcelona, 1953.
- *XXXV Congreso Eucarístico Internacional. Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo. Catálogo-guía*, Museo de Historia de la Ciudad. Palacio Real Mayor, Barcelona, abril-mayo 1952.
- YAÑEZ NEIRA, Fr. Mª D., VALLE PÉREZ, J. C. y LIMIA GARDÓN, F. J. *El monasterio de Oseira, cincuenta años de restauraciones*, Diputación provincial de Ourense, 1988.



- 
- YÁÑEZ NEIRA, Fray M<sup>a</sup> D. "Museo lapidario en el monasterio de Oseira", en *Porta da Aira*, Revista de Historia del Arte Orensano, grupo "Francisco de Moure", nº 9, Ourense, 2002.
  - YÁÑEZ NEIRA, Fray M<sup>a</sup> D. y GONZÁLEZ GARCÍA, M. A. *El monasterio de Oseira*, Caixa Ourense, 1996.
  - YZQUIERDO PERRÍN, R. "El museo de la Catedral de Orense: fondos medievales en piedra", en *Boletín de Estudios del Seminario Fontán Sarmiento*, año 14, nº 13, Santiago de Compostela, 1992.
  - YZQUIERDO PERRÍN, R. "Os templos parroquiais", en *Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Gallego. Cidades*. A Coruña, Ed. Xuntanza, 1993.
  - YZQUIERDO PERRÍN, R. "Testemuños anteriores ó Renacemento", en *Santiago. San Paio de Antealtares*, Catálogo de la exposición, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 1999.
  - YZQUIERO PERRÍN, R. "Santa María de Sar", en *Semana Mariana en Compostela*, (Santiago de Compostela 1-6 octubre 1996), Santiago de Compostela, 1997.

---

## AGRADECIMIENTOS

A todos los directores y técnicos de los archivos, bibliotecas y museos consultados.

A los responsables y miembros de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Conferencia Episcopal Española en Madrid, que atendieron mis consultas y me facilitaron información.

A todos los sacerdotes, monjes, monjas y superiores que tuvieron la amabilidad de atenderme y facilitarme información.

A todos mis profesores del Màster de Museologia i Gestió del Patrimoni Cultural de la Universitat de Barcelona, por todo lo que he aprendido con ellos.

Me gustaría recordar también, de modo especial, a todas aquellas personas con las que he tenido un trato personal más cercano y cuyo apoyo ha contribuido de forma especial a la conclusión de esta investigación. Pido de antemano disculpas por si la memoria me juega una mala pasada.

A la Profa. Dra. Marta Cendón Fernández, directora de este trabajo, por su cariño, atención y apoyo durante estos cinco años. Por su paciencia en el largo proceso su elaboración.

Al equipo del Archivo General de la Administración de Madrid, por los buenos ratos que nos hicieron pasar mientras no descuidábamos el trabajo.

Al Dr. Josep Maria Martí Bonet, por su cordialidad y ayuda al recibirme en Barcelona.

A la Profa. y Museóloga, Dra. Francisca Hernández Hernández, por su apoyo y ayuda durante mi estancia en Madrid, y sus consejos sobre el índice es este trabajo.

Al Prof. Dr. Fernando Acuña Castroviejo, por su breve, pero amable, colaboración facilitando información sobre la colección Blanco-Cicerón.

Al director del Museo Nacional das Peregrinacións, Bieto Pérez Outeiriño, por sus facilidades para la consulta del Archivo documental y gráfico del Museo.

A la museóloga, Cristina Argent, por convertirse en una gran compañera y colaboradora en Barcelona.

Al historiador Dr. Jaume Claret i Miranda.

---

Al profesor e historiador, Andrés Santalla, por una amistad que nació en Madrid y continuará siempre.

A la museóloga y antropóloga, Mireia Mascarell i Llosa, por su impulso en los últimos momentos de redacción de este trabajo y mi gran apoyo en Barcelona.

Al arquitecto Walter Valdez Cagnolini, por su eterna paciencia, su ánimo, fuerza, buen humor y, por supuesto, su amistad.

A la arquitecta Claudia Ximena Rodríguez, por su compañía y amistad durante mis días en Madrid, que continúa en la actualidad.

Finalmente, a todos aquellos que directa o indirectamente han hecho posible una de las ilusiones de mi vida.

A todos, GRACIAS