

## LAS INSTITUCIONES AL SERVICIO DE LAS BELLAS ARTES Y DEL PATRIMONIO CULTURAL. EL PATRIMONIO ESPAÑOL EN LA EDAD DE PLATA: IDEALES REFORMADORES Y ACCIÓN POLÍTICA

María Bolaños Atienza<sup>1</sup>

Directora del Museo Nacional de Escultura, Valladolid

**RESUMEN:** El texto aborda el ambiente reformador en el que la Dirección General de Bellas Artes, fundada en 1915, da sus primeros pasos, y la culminación de este ciclo inaugural con la acción de Ricardo de Orueta, Director General de Bellas Artes en los años treinta, cuya importante labor en la protección, preservación y revalorización del patrimonio cultural español, a pesar de la envergadura de sus iniciativas, sigue siendo hoy poco conocida.

**ABSTRACT:** The text focusses on the reformist atmosphere which gave birth, in 1915, to the Spanish Department of Fine Arts. Ricardo de Orueta's period as General Director, in the thirties, was certainly the highlight of these early stages. Nevertheless, despite his major achievements in the field of protection, preservation, and appreciation of Spanish cultural heritage, Orueta's outstanding work is still poorly acknowledged today.

**RÉSUMÉ:** Le texte examine l'ambiance réformiste dans laquelle la Direction Générale des Beaux-Arts, créée en 1915, fait ses premiers pas, et dont l'aboutissement a été la période où Ricardo de Orueta en était son Directeur générale, dans les années trente. Malgré l'ampleur de ses réussites dans le domaine de la protection, la préservation et la promotion du patrimoine culturel espagnol, la figure de Ricardo de Orueta reste aujourd'hui essentiellement méconnue.

---

<sup>1</sup> Correo electrónico: maria.bolanos@mecd.es

## **La quiebra del modelo clásico de museo decimonónico**

En vísperas de la creación de la Dirección General de Bellas Artes, a comienzos del siglo XX, los museos españoles atravesaban su primera crisis de importancia. El ritmo de fundación, iniciado a mediados del siglo XIX, proseguía con la aparición de nuevas especialidades y con la extensión en provincias de los especializados en la arqueología y las bellas artes. Desde los inicios de la Restauración se venía constatando una oleada de “museomanía” incontrolada con la aparición de museos antropológicos, de artes industriales y decorativas, museos municipales, o museos monográficos dedicados a un artista o de arte moderno. No obstante, el aumento numérico no llevaba aparejado la actualización y las mejoras cualitativas: los edificios no se renovaban, los centros eran meros almacenes, los presupuestos eran miserables, las técnicas museológicas se habían quedado anticuadas y los facultativos carecían de la formación adecuada.

Era un problema general en toda Europa: las críticas denunciaban la lamentable inadecuación entre el museo heredado del siglo anterior y los nuevos tiempos. Los debates alcanzaron una considerable altura intelectual y densidad teórica, pues muchos de los grandes nombres de la inteligencia europea se involucraron en la controversia: Marcel Proust, Theodor W. Adorno o Paul Valéry se pronunciaron sobre las cualidades y defectos de los museos de su tiempo, comparándolos con los museos americanos que se habían ocupado del problema del público y de la democratización cultural y que habían producido algunos estudios pioneros en la materia.

Es cierto que, paralelamente, sobre todo tras finalizar la Primera Guerra Mundial se harán sentir en todo el mundo occidental los primeros aires rejuvenecedores advirtiéndose un viraje significativo cuya idea central podría resumirse en esta novedad: los individuos son más importantes que los bienes patrimoniales –los sujetos deben prevalecer sobre los objetos–. Esto no significaba descuidar su tutela, sino empezar a pensar en las necesidades del público, en la función educativa del museo, en su implantación social, en el disfrute de la visita mejorando las condiciones de la contemplación y de la información ofrecidas al visitante, en las mejoras arquitectónicas y de equipamiento... De este modo se impulsa la organización de un corpus universal de técnicas de conservación de las obras y de su exposición visual y se configura una comunidad museológica internacional a partir de la iniciativa de la Sociedad de Naciones de fundar una Oficina Internacional de Museos (OIM) y una revista *Mouseion*, decisivas en la consolidación de la Museografía como una disciplina aplicada.

### *El caso español: la desidia institucional y la desprotección frente al pillaje*

En España, en estos primeros años del siglo, la legislación había regulado la obligación de que hubiese directores y conservadores en estos establecimientos y fijado sus obligaciones científicas, como la confección de catálogos. Asimismo, en 1913, se habían creado

los Patronatos para que con su desinteresado asesoramiento colaborasen a tender puentes entre el museo y la sociedad.

Pese a estas iniciativas, los museos carecían en la práctica de una vida activa, siendo habitual que permaneciesen cerrados durante largas temporadas al año. En este sentido, el Museo del Prado venía viviendo desde inicios de la Restauración una seria crisis: obras desaparecidas, inquilinos que habitaban en el propio edificio, dispersión de sus fondos por la geografía peninsular sin garantía jurídica... También el Museo Arqueológico Nacional acumulaba problemas que venían creciendo desde su instalación en el Palacio de la Castellana: falta de almacenes, escasez de salas para albergar los legados de Siret o Cerralbo, robos de piezas valiosas, intenso frío en invierno.... Uno de los museos más polémicos era el de Arte Moderno, fuertemente criticado por su escaso servicio a la modernidad. Es un dato elocuente que entre 1901 –año en que Picasso es premiado en una Exposición Nacional por su *Mujer en azul*– y 1937 en que el Gobierno de la Segunda República le encarga el *Guernica*, el pintor español más reputado entre los vanguardistas no recibió ni un solo encargo. Ninguna de estas deficiencias tenían su causa en el atraso específico del museo sino que formaban parte de un estado general de la instrucción de la sociedad, un mal endémico de la historia nacional, que no había hecho sino decaer desde los tiempos ilustrados, cuando la cultura española vivía el mismo pulso de la Europa más avanzada.

A estos problemas internos se añadía la incapacidad de la Administración para tutelar y proteger el patrimonio artístico y monumental frente a las ambiciones extranjeras. Este creciente y alarmante encogimiento de la riqueza artística nacional se venía produciendo desde mediados del siglo XIX por una conjunción de causas que abarcaban desde la rapiña de los extranjeros hasta la escasa conciencia del valor de los monumentos, expresada por los paisajistas románticos que dibujan una España donde la ruina y el abandono son evocadores y pintorescos. Acontecimientos como la Exposición Histórico-Europea de 1892 se convertirán en un suculento escaparate de los tesoros nacionales para los traficantes de antigüedades. Este fenómeno se recrudece en los años veinte cuando se difunde en el extranjero la moda del arte español: el país se ve invadido por agentes que negocian a precios irrisorios la salida clandestina de claustros, tapices, artonados y obras de arte, destinados sobre todo a magnates y museos norteamericanos cuya voracidad crece alentada por la euforia económica de esa década.

### *Una visión reformista: la Institución Libre de Enseñanza*

Quedaría incompleto, sin embargo, quedaría incompleto el panorama de estos años iniciales del siglo si, al mismo tiempo, no recordásemos la importancia de un movimiento intelectual muy activo en el escenario público, que venía vigorizando la vida cultural con sus intervenciones en el campo de la innovación educativa desde una posición marginal a la oficialidad: la Institución Libre de Enseñanza, caracterizada por vincular el progreso econó-



Figura 2- Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid. Hacia 1915. Archivo Museo Nacional de Escultura, Valladolid, MECD

mico y la democratización de la vida política a la mejora de la educación. De esta escuela no oficial nacerá una brillante generación de intelectuales españoles estrechamente asociados a las innovaciones que se producen en las instituciones culturales de la llamada *Edad de Plata*, en que la cultura española va a conocer uno de sus momentos más brillantes.

Para los institucionistas, la defensa del patrimonio artístico y monumental era un imperativo ético. Figuras como Juan Facundo Riaño, Juan Valera o Manuel B. Cossío tuvieron un papel decisivo en la puesta en marcha de los museos, sobre todo los arqueológicos, impulsados por los gobiernos más liberales. La Institución fue consultada por los gobiernos Alfonsinos sobre cuestiones educativas y su influjo se hizo sentir en la gestión pública de dicho periodo, si bien nunca perdieron su posición tangencial con respecto a la vida oficial.

La inspiración estudiosa de los institucionistas había animado unos años antes al Ministerio de Instrucción Pública a dictar algunas órdenes relativas al patrimonio artístico, entre las que cabe recordar la de junio de 1900 que mandaba la confección, finalmente inconclusa, de un Catálogo Monumental, el primero realizado en España. Fue precisamente su ascendiente sobre el ministro Albareda el que indujo a la creación, en ese mismo año de 1900, del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que se encomendó a Álvaro Figueroa, conde de Romanones, un ateneísta que podía identificarse con este círculo de intelectuales. Es cierto que este Ministerio no gozaba de gran estima en las

altas esferas, y solo era considerada una cartera “menor”, adecuada para que los políticos jóvenes se ejercitasen en la cosa pública antes de pasar a ministerios más importantes. El Ministerio se dotaba de una sección de Bellas Artes y Construcciones civiles –con atribuciones en museos y bibliotecas–, que alcanzará el rango de Dirección General en 1915.

### *España en el diván: la búsqueda de la identidad nacional*

Por otro lado, no se puede entender en toda su extensión el contexto de estos años inaugurales si no se recuerda la importancia que en esas décadas alcanza un problema intelectual que inspira tantas iniciativas: la búsqueda de la identidad nacional, del ser histórico de España. Es una obsesión recurrente, motivo de apasionados debates, que aflora de maneras distintas y en escenarios dispares, pero siempre con la misma música de fondo: el afán por desentrañar “el problema de España”.

El “Desastre del 98” había dejado una larga sombra de sentimiento de derrota y de incapacidad. En un artículo titulado *España o la historia de una inseguridad* Américo Castro presentaba este problema de la despersonalización de España comparativamente: así como las más importantes civilizaciones de Europa poseen una fisonomía precisa, una versión canónica de sí mismos, en la Península Ibérica se viene persiguiendo desde el siglo XV una definición, un preocuparse por su forma de existir que no termina de cristalizar. España es ante todo un gran interrogante, una descomunal pregunta. Ortega y Gasset lo resume escuetamente: “Lo que nos pasó y nos pasa a los españoles es que no sabemos lo que nos pasa”.

Frente a ese diagnóstico de la nación incurablemente enferma, la llegada de una nueva Generación, la del 14, formada por profesionales de la ciencia y de las humanidades, de la cultura y el arte, defensores de las reformas, aporta nuevos aires. Y aunque siguen dominados por el problema de España, la inquietud cambio de signo: no se esperan redentores. Parece como si el *Desastre* les hubiese dado la energía y la ambición necesarias para intentar devolver la patria a su lugar en la cultura europea. Los intelectuales se proponen olvidar el nacionalismo ensimismado de la generación pasada y ahondar en la identidad española, apoyándose en los avances europeos de las ciencias y las humanidades, e inspirándose en el pensamiento de un maestro, Giner de los Ríos, que se había opuesto a la “indulgento misericordia consigo mismo” de los españoles.

Tal identidad se cifra en el paisaje, en los tipos humanos y en sus costumbres, en los tesoros artísticos y en los monumentos, en la poesía y la música popular. Una institución capital en el entendimiento de la cultura y la tradición nacionales va a ser el Centro de Estudios Históricos, difícil de equiparar con ninguna otra escuela educativa o científica de entonces. Estos estudiosos, formados a veces en el extranjero y al tanto de los modernos métodos de estudio europeos, no solo hacen ciencia: son conscientes de formar parte de una minoría intelectual que, combinando el rigor erudito y el patriotismo crítico, está contribuyendo a la regeneración española. Pues no se trataba sólo de

conocer, sino de conocer para mejorar, de trabajar en pro de un país moderno, que no olvidase sus raíces pero que tampoco cayese en una glorificación mítica del pasado. Su afán es el de reconstruir cierta España no oficial, cosmopolita, abierta al mundo.

Este clima de patriotismo ilustrado y reformista y estos círculos de profesionales de la cultura, conformarán el ideario cultural de la Segunda República, efecto de un ideal colectivo –construir un país nuevo fundado en una firme acción educativa, de la que emanará la necesaria renovación ética, cultural y, consecuentemente, política– que inspirará la obra reformista de Ricardo de Orueta (1868-1939) Director General de Bellas Artes en dos fases decisivas, de abril de 1931 a diciembre de 1933, y de febrero a septiembre de 1936, bajo cuatro ministros distintos de Instrucción Pública.

### **Ricardo de Orueta: un ilustrado patriota del patrimonio**

Orueta no era un político de profesión. Venía del mundo del estudio, como investigador del Centro de Estudios Históricos, donde se había formado desde 1910 con Gómez Moreno y con Elías Tormo, que también habían tenido altas responsabilidades políticas. Desde su ingreso en la Academia en 1924, consciente de la gravedad del problema, hará de la batalla por el patrimonio un signo de patriotismo. Junto con un puñado de académicos, mantiene en los años 20 una encendida campaña contra la permisividad oficial, las lagunas legales, la complicidad eclesiástica, la corrupción de las aduanas, la nula sensibilidad de muchos propietarios y la ignorancia popular que estaban permitiendo la salida masiva de obras de arte y monumentos enteros a manos de los coleccionistas americanos.

#### *Primer mandato: abril de 1931 a diciembre de 1933*

Cuando Orueta accede en abril de 1931 a la Dirección General de Bellas Artes, la sangría patrimonial arrecia por lo que desde el primer momento emprende con enorme celo una política de control y restitución de obras de arte y restos monumentales que seguían saliendo fraudulentamente del país. En 1931, a pesar de la existencia de una legislación sobre la tutela del patrimonio desde décadas anteriores, seguía habiendo disposiciones que no se podían cumplir y privilegios e intereses que solo un vuelco político podía desbancar. Por eso, enseguida va desgranando un imparable goteo de decretos y leyes que rebajan considerablemente el tráfico clandestino, dan un papel tutelar creciente a los museos, facilitan recursos para las tareas técnicas de catalogación y tutela e incentivan la conciencia de que los tesoros artísticos son un bien común. Así, detiene el intento de venta al extranjero de la portada románica de Cerezo de Río Tirón (Burgos) y establece negociaciones con el Fogg Art Museum de Boston para recuperar una valiosa losa sepulcral. Este rosario de medidas parciales culmina brillantemente en 1933 con la promulgación de la Ley del Tesoro Artístico, que se convierte en un texto pionero de referencia internacional, modelo para otros países como Francia o Italia. Con ella España se pone a la cabeza de las naciones europeas en la organización de la custodia de su tesoro artístico.



Figuras 3 y 4- Mapas de los Monumentos Nacionales antes y después de la declaración legal de 1933. Autor: Enrique Bordes.

Entre las iniciativas que impulsó durante su mandato, merece destacarse su dedicación a los museos. Su sensibilidad artística había hecho de él un asiduo visitante de museos y un buen conocedor de su envejecimiento, de su actitud elitista y del abandono oficial que padecían. La ocasión, ahora, de revolucionar este panorama se le presenta como un privilegio. Acrecienta el número de museos, rehabilita edificios, reunifica colecciones, moderniza su presentación, estimula las visitas y el turismo, actualiza la formación de sus conservadores y rejuvenece sus equipamientos con calefacción, luz o laboratorios fotográficos. Reordena, además, colecciones arqueológicas. Da uso museístico a propiedades de la Corona, como Aranjuez o el Palacio de Oriente. Y nombra y renueva patronatos para tender puentes entre la clase ilustrada y los museos.

Asimismo, durante su mandato ven la luz tres museos de artistas cuya muerte se había producido recientemente y cuya obra y personalidad alcanzan una representatividad simbólica por su indudable “sabor español”, ejemplos evidentes de una España entre moderna y pintoresca: el Museo Romero de Torres, en Córdoba, el Museo Sorolla, en Madrid, y el Cau Ferrat, dedicado a Santiago Rusiñol, en Sitges. El hecho de que tres artistas hiciesen suya esta idea tan avanzada de que el arte es patrimonio de la nación se convertía en un verdadero regalo para Orueta, cuya obsesión era ofrecer al público las joyas del arte español, fuese antiguo o actual. Su empeño en la patrimonialización estatal de monumentos históricos y obras de arte, la democratización de una cultura hasta entonces monopolizada por las elites, se ampliaba así a la modernidad artística, que gracias a la generosidad de estos legados, entraba a formar parte del Tesoro Nacional.

Otra de sus grandes iniciativas museísticas, quizá su anhelo más personal, fue la transformación del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid en un Museo Nacional de Escultura, lo que tenía un alcance simbólico, pues, a su entender, los escultores del Siglo de Oro son la mejor expresión de la originalidad, el humanismo y el talento hispanos. La nueva denominación de Museo Nacional de Escultura pretendía realzar la españolidad de la colección, darle un rango científico y enaltecer la riqueza y singularidad del patrimonio de la nación. Cuando en 1934 lo visitan los sesenta expertos de la Conferencia Internacional de Museografía reunida en Madrid, estos valoran el resultado como un espléndido acierto, capaz de mantener vivo un monumento antiguo adaptado a un destino moderno.

### *Segundo mandato: febrero a septiembre de 1936*

Su segundo mandato fue mucho más breve, apenas de seis meses, y en medio de la violencia de la guerra. Ante la alarma por el destino del patrimonio artístico, Orueta reacciona con rapidez y crea la Junta para la Defensa del Patrimonio cuyo cometido era, apoyándose en la legalidad impuesta por él mismo en su primer mandato, recoger objetos artísticos de palacios, iglesias y otros edificios incautados para trasladarlos a museos, archivos y bibliotecas estatales. El 9 de septiembre de 1936 abandona la política activa, y en febrero de 1939, a los setenta y un años, muere unos días antes de concluir la Guerra Civil.



1-1-1932 *Nuevo Mundo* HS 938/4 RPS/504

## Nuevos Museos de la República


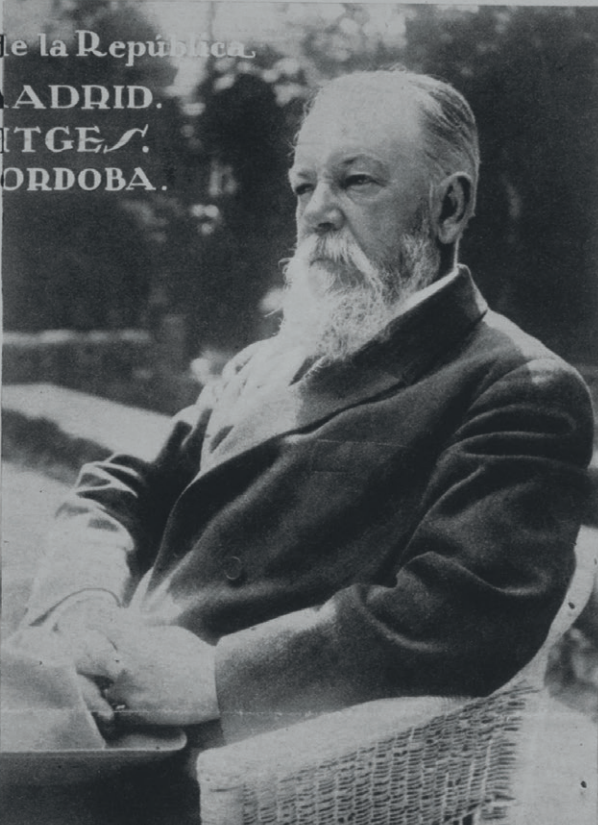
### SOROLLA EN MADRID. RUSIÑOL EN SITGES. ROMERO EN CORDOBA.

**A** sí como se comprende y se capta mejor la personalidad de un artista en una exhibición aislada de sus obras que mezcladas éstas al confusionismo heterogéneo de un certamen colectivo, se halla con más profunda intensidad, con más íntima emoción, recogida esa personalidad en los pequeños museos consagrados a eternizar su memoria que habiendo de buscarle en las Pinacotecas nacionales o provinciales.

Cierto que importa mucho, igual durante la vida del artista cuando responde a los contactos y sugerencias coetáneos, que después de muerto cuando ya pertenece a un período concluso, estudiar tanto el significado intrínseco, la condición propia y peculiar de su arte, como la relación y concatenación con el de los de su época, y encontrar inmediatos los testimonios ajenos que le señalan su valor definido en la serie de todos los que constituyen la aportación histórica de escuelas y tendencias sucesivas.

Pero siempre nos es más grato evocar al artista desaparecido allí donde se recogió a la vez el testimonio de su obra y los recuerdos de su vida. Lugares en los que hay la romántica seguridad de sentirnos acompañados por la presencia invisible de quien allí mismo fué envejeciendo mientras la gloria de su nombre se dilataba al otro lado de los muros.

Esa especial expresión del alma de cada uno que van acentuando a lo largo de nuestra existencia los objetos reunidos en tor-



Sorolla amaba su hogar y gustaba de sentarse en su jardín, ocultos ambos a las miradas transeúntes por un largo tapial en la calle de Martínez Campos. Así, esta fotografía hecha en los últimos meses de su vida, cuando ya la Intrusa rondaba en torno suyo, nos le muestra con las barbas fluviales y aquel sombrero haldudo tan característico. Y debajo, una de las Salas del Museo—verdadero Palacio del Arte— que ya pertenece al Estado, y donde la vida y la pintura de Sorolla se evocarán eterna y gloriosamente

Figura 5- Nuevos Museos de la República. Nuevo Mundo. 1 de enero de 1932. J. Francés. Museo Sorolla, Madrid.

La volcánica capacidad productiva de Orueta fue plural, ambiciosa y eficiente. Y aunque queda mucho terreno por investigar sobre su gestión y su trayectoria, no deja de ser una evidencia su capacidad para mantener unidas la creación de estructuras de gobierno, la racionalización administrativa y el empleo de técnicas propias del aparato burocrático junto a la vasta reflexión del historiador, la “cientificación” de la política y las ambiciones del intelectual visionario, es decir, la utopía de un nuevo modelo cultural, que nunca perdió de vista en su horizonte vital<sup>2</sup>.

## Bibliografía

- AA. VV. (2012): *Los profesionales de los museos. Un estudio sobre el sector en España*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. (1982): *La política de bienes culturales del Gobierno republicano durante la Guerra Civil española* (2 vols.) Ministerio de Cultura, Madrid.
- BOLAÑOS, M., (2011): “La Edad de Plata de Ricardo de Orueta”, *Ricardo de Orueta, Alonso Berruguete y su obra*. Ministerio de Cultura, Madrid.
- BOLAÑOS, M. y CABAÑAS, M. (2014), “*Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta en el frente del arte*” (Catálogo de exposición). Acción Cultural Española, Madrid.
- CABAÑAS, M. (2009): “La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta”, *Archivo Español de Arte* vol. LXXXII, 326, abril-junio, 169-193.
- ESTEBAN, J. (2007): *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, J. (2007): “La regulación y la gestión del patrimonio histórico-artístico durante la Segunda República (1931-1939)”, *Revista Electrónica de Patrimonio Histórico* vol. I, diciembre, 2007.
- ESTÉVEZ-ORTEGA, E. (1931): “Los valores de una nueva política española. Don Ricardo de Orueta, Director General de Bellas Artes”, *Nuevo Mundo*, 12 de junio, 20-21. Madrid.
- VARELA, J. (1999): *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Taurus, Madrid.

---

<sup>2</sup> En 2015, el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en colaboración con Acción Cultural Española, ha organizado la exposición *Esto me trae aquí. Ricardo de Orueta 1868-1939* sobre esta figura esencial en la historia del patrimonio español, cuyas empresas fueron un laboratorio ejemplar de las ambiciones y desafíos de su tiempo.