

# **ARTE ¿PARA TODOS? LA CREACIÓN DE LOS MUSEOS PROVINCIALES EN EL SIGLO XIX: IDEOLOGÍA, INTERESES Y LOGROS**

Enrique Martínez Lombó

Ministerio de Asuntos Exteriores y Comunicación

Aunque el coleccionismo como idea y acto de atesorar objetos, ya por interés religioso, por cuestiones de imagen, económicas, etc., va ligado, según algunos autores, a la propia historia humana (Alonso Fernández, 1993: 23), el origen de la institución museo, tal como la concebimos en la actualidad, tiene su origen en el espíritu de la ilustración que se extiende por Europa en el siglo XVIII (Bolaños, 2003: 88-92). Es en ese momento en el que surge la preocupación por la educación como medio para mejorar la sociedad, superar la superstición y valorar el reformismo, la ciencia y la razón, conductas que habrían de llevar al hombre hacia la superación de la injusticia y la tiranía (Maravall, 1991: 489-523). Y como no, dentro de las instituciones que debían contribuir a este desarrollo del hombre estaba el museo. Esto en la teoría, porque en la práctica, estas instituciones mostraban sus colecciones para facilitar la educación de artistas y, en menor medida, la delectación de los aficionados (Pommier, 1995:18), vertiente que cobra gran importancia en esta época con el descubrimiento y cultivo del placer y el desarrollo del gusto (Bolaños, 2003: 88-92). El gran público, entendido como la gran mayoría de la población, era ajeno a todo este movimiento social y cultural, ya que cuando se formulaban las ideas que hemos comentado, se pensaba en las personas que tenían un cierto nivel cultural. Solamente la burguesía y aristocracia contaban con los medios para acceder a la cultura y adquirir las revistas literarias y pintorescas que junto con los libros de viajes fomentaron el interés por el patrimonio histórico. En palabras de Hernández (2002: 118-120), “el resto de la población, fundamentalmente campesina, permanecía en la más absoluta pobreza, en el no menos profundo analfabetismo y en un fanatismo clerical bastante radical que le imposibilitaba valorar, de forma adecuada, el patrimonio monumental y arqueológico”.

Incluso diría más, en países como España, con una sociedad rural y provinciana en su mayor parte, ni siquiera las clases que a priori podríamos considerar educadas tenían acceso al museo como veremos más adelante.

Además de esto, si aceptamos la teoría de Gómez Martínez (2006) sobre la existencia de dos grandes tradiciones museológicas, la anglosajona encabezada por Gran Bretaña y la mediterránea liderada por Francia, entenderemos mucho mejor porque los museos españoles no fueron concebidos desde sus inicios como lugares destinados al gran público. Aunque las dos vertientes parten de las ideas ilustradas, la mediterránea, dentro de la cual se engloba España por cuestiones obvias, no las desarrolló por completo, ya que la burguesía revolucionaria perpetuó los usos monárquicos, con colecciones predominantemente artísticas, donde el deleite y el prestigio estaban muy presentes. La anglosajona, en cambio, se asentó sobre unas colecciones perfectamente ordenadas, puestas al servicio de la persona con el objetivo de participar en su educación y contribuir al progreso de la comunidad (Gómez Martínez, 2006: 12-13). Fue este progreso el que permitió en una segunda etapa, gracias a la bonanza económica producida por el comercio y la industria, adquirir el patrimonio artístico de los países en los que la desamortización eclesiástica se puso en práctica durante el siglo XIX (Gómez Martínez, 2006: 22).

Así, se enlaza con el origen de los museos que son objeto de este estudio, ya que los museos provinciales fueron consecuencia directa de la desamortización de Mendizábal, “el episodio con mayores repercusiones sobre la suerte del patrimonio artístico español a lo largo de toda la historia” (Martín González, 1978), pudiendo enmarcarlos en lo que Mottola Molino (1991:43-60) denomina “I Musei della colpa” (museos de la culpa), creados en la primera mitad del siglo XIX para proteger el patrimonio cultural que estaba en manos de las instituciones religiosas suprimidas y que en ese momento pasó a manos del Estado. Se suponía que un estado moderno, que había asumido los principios de la ilustración como algo propio, no debía dejar abandonados los bienes culturales que hasta entonces habían sido custodiados por la iglesia. Al fin y al cabo era una manera de proyectar una imagen de estado moderno y avanzado, que intervenía y participaba en asuntos relativos a la conservación del Patrimonio Cultural de la Nación. En el caso español, la tutela de este patrimonio se dejó en manos de las Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, confiándose a administradores no profesionales cuyos cargos eran honoríficos. Esta característica, además de la dispersión normativa y el carácter fragmentario de las regulaciones, marcó el perfil de la política protectora de este ámbito durante todo el siglo XIX (García de Enterría, 1983: 578-579).

## **Antecedentes**

El primer museo creado en España con fondos procedentes de instituciones religiosas suprimidas fue el conocido como Museo Josefino, creado por José I durante la ocupación francesa mediante Real Decreto de 20 de diciembre de 1809 (*Gaceta de Madrid*: 21 de diciembre de 1809). Su Secretario de Estado, Mariano Luis de Urquijo, ya había intentado trasladar a Madrid los cuadros de Murillo del Hospital de la Caridad de Sevilla durante el reinado de Carlos IV, alegando que era "...conforme a la práctica observada en todas las naciones cultas de Europa. En ellas, se cuida de formar en la corte escuelas y museos que no se pueden mantener en las provincias" (Rumeu de Armas, 1980:100). Aunque no consiguió llevar a cabo su proyecto en ese periodo, tenía claro el concepto de museo que llevó a la práctica bajo la protección de José I (Antigüedad del Castillo-Olivares, 1987).

En el decreto fundacional se afirmaba que la fundación de este museo se hacía "Queriendo, en beneficio de las bellas artes disponer de la multitud de cuadros, que separados de la vista de los conocedores se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros". Como no podía ser de otra manera por la situación geográfica, la tradición y la dominación francesa de ese momento, la tradición museológica mediterránea se instaaura en España, siendo uno de los principales objetivos del museo poner al alcance de los expertos o entendidos el patrimonio cultural que hasta entonces estaba en manos de la iglesia.

Además del museo planeado para Madrid, también se intentaron crear otros en algunas ciudades, a los que podemos considerar antecedentes de los Museos Provinciales. A principios de 1810 José comenzó la campaña para someter Andalucía y al poco tiempo ordenó reunir en las salas del Real Alcázar de Sevilla los monumentos de Bellas Artes de la ciudad (Antigüedad del Castillo-Olivares, 1987). En Barcelona, el general francés Duhesme, al decretarse la clausura de los conventos, encargó al pintor José Flaugier la recogida de sus cuadros, instalándose un museo improvisado en el edificio de la Escuela de Nobles Artes de la Junta de Comercio. Y lo mismo sucedió en Valencia a instancias del mariscal Suchet, que mandó organizar un Museo de Bellas Artes. La vida de estos museos fue muy corta, ya que al término de la contienda los conventos solicitaron la devolución de las pinturas, que no se hizo efectiva de manera completa y que dejó latentes las intenciones de crear museos en las provincias (Gaya Nuño, 1968: 27).

Como muy bien apuntó Germán Rueda (1997: 35): “Las tropas francesas, el propio José I, fueron derrotados. Su expulsión física no pudo terminar con muchas de las ideas que representaba, de las que quedaron sembradas las imprentas y las mentes de algunos de los españoles más influyentes”. Esto se puede hacer extensible a la idea de creación de museos, tanto nacionales como provinciales.

El siguiente periodo desamortizador fue el que tuvo lugar durante el Trienio Liberal (1820-1823). Mediante decreto de 1 de octubre de 1820 (Martín, 1973: 93-98), conocido como Ley de Monacales, se suprimieron todos los monasterios de las órdenes monacales. Como en todas las desamortizaciones precedentes y sucesivas, el objetivo era el saneamiento de la Hacienda Pública, tomándose medidas legales en el artículo 27 para proteger “todos los archivos, cuadros, libros y efectos de biblioteca de los conventos suprimidos”, que debían inventariarse para que Las Cortes destinaran a su biblioteca lo que consideraran oportuno.

También el artículo 28 se ocupaba de los bienes culturales: “Será cargo del Gobierno aplicar el residuo de los efectos mencionados en el artículo anterior a las bibliotecas provinciales, museos, academias y demás establecimientos de instrucción pública”. No aparece explícitamente la voluntad de creación de una red de museos por toda la geografía española, algo que sucederá posteriormente, pero ya aparece la palabra museo y bibliotecas provinciales, algo que muchas veces irá unido en la legislación posterior.

Fue en este contexto desamortizador cuando algunos políticos, como el Ministro de la Gobernación, José María Moscoso, tomaron conciencia de la necesidad de proteger este patrimonio cultural. En una intervención en las Cortes el 3 de mayo de 1822 planteó la situación en la que se encontraban los monumentos de las Bellas Artes: “Muchos de estos monumentos existen en los conventos suprimidos, y acabarán de arruinarse si no se acude a recogerlos. Están entre el polvo y la polilla, y los perderemos para siempre si las Cortes no decretan los fondos necesarios para recogerlos y conservarlos. Dentro de uno o dos años el daño estará hecho y será irremediable”. Explicó como los objetos de primer orden debían trasladarse a Madrid, mientras que en las provincias, aunque no hablaba de museos, las Diputaciones Provinciales custodiarían los de segundo orden: “...el Gobierno se había propuesto conservar en ellas los monumentos que pueden llamarse de segundo orden...” (Geal, 2003: 145-167). Podemos considerar esta intención como otro antecedente de la instalación de los

Museos Provinciales. Se estaban sentando las bases para la toma de unas medidas de creación de estos establecimientos que tendrá lugar más adelante.

### **Intereses, marco legal**

Entre 1835 y 1836, bajo los ministerios de Toreno (junio 1835-septiembre 1835) y posteriormente de Mendizábal (septiembre 1835-mayo 1836), se llevó a cabo la total nacionalización de los bienes de la iglesia regular.

La medida más importante del gobierno de Toreno en materia eclesiástica fue el Real Decreto de 25 de julio de 1835 (*Gaceta de Madrid*: 25 de julio de 1835). Este decreto suprimía los monasterios o conventos que no tuvieran doce religiosos profesos, exceptuando a los clérigos regulares de las escuelas pías y los colegios de misioneros para las provincias de Asia. Los bienes de las casas suprimidas se nacionalizarían con el objetivo de aplicarlos a la extinción de la deuda, con la excepción de los archivos, bibliotecas, obras de escultura, pintura y enseres que hubiera en dichas casas que pudieran ser útiles a las ciencias y a las artes y los objetos religiosos. El destino de estos bienes, los responsables de su protección y la manera de proceder se concretó en la Orden de 29 de julio de 1835 (*Gaceta de Madrid*: 4 de agosto de 1835) del Ministerio del Interior, dirigida a los gobernadores civiles de las provincias. Estos, nombrarían una comisión, conocidas como recaudadoras o Comisiones Civiles, de tres o cinco individuos según la extensión de la provincia, que se encargaría de "...examinar, inventariar y recoger cuanto contengan los archivos y bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos, y las pinturas, objetos de escultura u otros que deban conservarse" (disposición 1ª). Para elegir a estos individuos se dispuso que consultara a las Academias de bellas artes o letras, a los encargados de los archivos públicos o a las Sociedades económicas, que hasta principios de siglo albergaban a la elite política seguidora de las ideas culturales de las Luces, del racionalismo y enciclopedismo (Calvo Caballero, 2002: 108) y que tuvieron gran importancia en la formación de algunos museos provinciales. Si en la provincia no existían estas instituciones, el gobernador civil nombraría directamente a los comisionados entre personas de confianza que destacaran por su ilustración y gusto. Las comisiones inventariarían, recogerían y remitirían a la capital de cada provincia los objetos excluidos del pago de la deuda, depositándolos en un lugar cómodo y seguro hasta que S. M., con conocimiento de todo lo recogido, pudiera darles el destino que mejor le pareciera. No se hablaba todavía de los Museos Provinciales, pero estos almacenes provisionales que

se crearon en las capitales de provincia son otro de sus antecedentes. En palabras de Agapito y Revilla (1916: 9) gracias a estas comisiones: “pudieron agruparse en gran cantidad, si bien no se siguió un riguroso criterio de selección mucho más conveniente que el laberinto que con estatuas, lienzos y tablas a granel, constituyeran los primeros almacenes de obras artísticas de España”. En cuanto a la financiación, no se asignaba una cantidad fija, sino que se solicitaba que el gobernador remitiera al Ministerio el presupuesto con las cantidades necesarias y qué fuente de financiación podían tener para los comisionados que no lo hicieran por patriotismo y puro amor a las artes y para los gastos de transporte. Aquí comienzan ya las penurias económicas que acompañarían a las Comisiones a lo largo de toda su historia y que sería una de las causas de que sus trabajos no tuvieran el éxito deseado.

El principal defecto en el trabajo de estas comisiones fue que muchas veces los objetos se quedaron en los mismos conventos donde la seguridad y la conservación no estaban garantizadas, a lo que se sumó, en los casos en los que si se realizó este trabajo, que la escasa formación de los comisionados podía ocasionar, sobre todo en pintura, la venta de obras valiosas por estar en mal estado de conservación y la preservación de otras por su buen estado aunque no tuvieran apenas valor (Bello, 1997: 290). A esto hay que añadir todo el complejo sistema de ocupación de los monasterios. Muchas veces las órdenes de supresión se retenían hasta tener las instrucciones para llevarlas a la práctica, por lo que se eliminaba el factor sorpresa y los clérigos podían proceder a la venta y ocultación de sus bienes en el periodo de tiempo que iba desde la promulgación de la ley hasta su aplicación. Además, muchas de las personas que conocían el contenido de las medidas desamortizadoras estaban comprometidas con órdenes religiosas, por lo que avisaban a estas antes de la aplicación de los decretos. Todo sumado a la dificultad que suponía el hecho de que en la incautación de los bienes intervenían varios organismos: el Ministerio de Gracia y Justicia, el Ministerio de Hacienda y el Ministerio de Gobernación, además de los obispos e instituciones culturales como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Academia de la Historia y las Sociedades Económicas (Bello, 1997: 81).

En este contexto, muchas de las obras de arte quedaron expuestas a su venta o destrucción. Ya en 1832, Richard Ford, autor del célebre *Hand-Book for Travellers in Spain and readers at Home*, publicado en Londres en 1845, había escrito desde Sevilla al embajador inglés en Madrid contándole la cantidad de pinturas que se compraban y vendían, intensificándose ese proceso a partir de 1835, cuando las pinturas circulaban

por la misma ciudad, en palabras de José Gestoso, “por carradas” (Álvarez Lopera, 2004: 16). No es extraño por lo tanto que el monarca francés, Luis Felipe de Orleans, comisionara al Barón Taylor para que le comprara cuadros de la escuela española. Taylor, según el escritor francés Stendhal, no dudó en engañar a los frailes para conseguir sus pinturas, en camuflarlas en bultos de lana o en sobornar a los partidarios de Isabel II y a los carlistas para pasar la frontera. Así consiguió una colección que fue colocada en la galería Española del Louvre y subastada en 1853 en la galería Christie’s de Londres tras la caída de Luis Felipe (Bolaños, 1997: 213-214)

Con la llegada de Mendizábal al poder, la situación del patrimonio cultural no mejoró en absoluto. No dudó en sacrificar las riquezas de la Iglesia, artísticas o de otro tipo, siempre que fuera para fines liberales, ya que su mentalidad práctica no le permitía detenerse en consideraciones estéticas (Janke, 1974: 233).

El Real Decreto de 11 de octubre de 1835 del Ministerio de Gracia y Justicia suprimió las órdenes monacales, con independencia del número de religiosos que tuvieran. Como en las anteriores medidas, los bienes pasaban al Estado con la finalidad de la extinción de la deuda pública, exceptuando los bienes culturales, iglesias, ornamentos y vasos sagrados considerados de utilidad pública y asistencia espiritual de los fieles.

Un problema añadido a la conservación del patrimonio cultural de los conventos fue la utilización de muchos de ellos por el ejército. La situación de guerra civil, la conocida como Primera Guerra Carlista, y las juntas de gobierno surgidas en el verano de 1835 en algunas provincias, ocasionaron que en muchos casos la ocupación de conventos por el ejército fuera casi simultánea a la exclaustación. El nivel de destrucción de estos conventos dependió de la intensidad y duración de los combates contra los carlistas en los distintos territorios (Bello, 1997: 237-242).

Las normas, tanto desamortizadoras como protectoras del patrimonio cultural, fueron muy abundantes durante estos años. Entre todas es destacable la Real Orden de 14 de diciembre de 1836 del Ministerio de la Gobernación (*Gaceta de Madrid*: 17 de diciembre de 1836). Dirigida a los jefes políticos de las provincias, contenía instrucciones más concretas sobre el destino que debían tener los objetos científicos y artísticos de los conventos suprimidos. En la exposición de motivos de este decreto ya se apunta el destino previsto para estos: “Siendo muchas las riquezas artísticas que existían en los conventos, y conviniendo darles el destino más oportuno, ya para enriquecer el museo nacional, ya para formar museos provinciales donde estén reunidas

a la vista de todos, sirviendo de modelos y contribuyendo a difundir el buen gusto y la afición a las bellas artes...”. Es la primera vez que aparecen los museos provinciales como lugar de depósito de estas piezas de manera oficial, ya que otras veces se había determinado que se custodiaran en un lugar apropiado, en las academias o en museos existentes, por lo que esta medida es de vital importancia para la génesis de los museos provinciales. Además, no solo se determina su destino, sino también se marcan las funciones que van a tener estos museos. En teoría, hay un deseo de poner la cultura al alcance de todos, no sólo de los artistas y los conocidos. Aunque para eso todavía debía recorrerse un largo camino, se estaba abriendo una puerta hacia lo que podríamos llamar democratización de los museos.

Pese a que las medidas de protección fueron cada vez más abundantes y específicas, fue muy difícil llevarlas a la práctica. En la mayoría de las provincias el éxito o el fracaso de estas comisiones recaudadoras de objetos culturales dependió del talante y el interés mostrado en esta materia por los jefes políticos, más tarde denominados gobernadores civiles, y en menor medida, pero también determinante en los resultados, de los funcionarios de amortización y por supuesto, como ya se ha mencionado antes, de la formación de los individuos que formaron estas juntas civiles.

Para aclarar las dudas y responder las muchas consultas que el gobierno había recibido en cuanto a la clasificación, traslación y destino de objetos artísticos procedentes de conventos suprimidos surgió la Real Orden de 27 de mayo de 1837, que reguló la creación de Comisiones Científicas y Artísticas en las provincias.

Esta medida legal tenía mucho que ver con la famosa *Ley Chaptal*, dictada por la República Francesa en 1801, en la que se destinaban fondos artísticos procedentes de nacionalizaciones y de expolios en el extranjero a quince museos provinciales rompiendo con el monopolio del Museo Central de París en cuanto al destino de esta clase de objetos (Bolaños, 1997: 190).

Estas comisiones reunirían los inventarios de los distintos conventos formando uno general en el que se designarían las obras que merecieran ser conservadas, ordenando inmediatamente su traslado a la capital. Las piezas contenidas en este inventario serían las que formarían el futuro Museo Provincial: “Estas obras serán colocadas en edificio a propósito para servir a un tiempo de biblioteca y museo”

Hasta la Real Orden de 13 de junio de 1844 (*Gaceta de Madrid*: 21 de junio de 1844), no hubo avances significativos. Por medio de la misma se crearon las Comisiones de Monumentos Históricos y artísticos, que sustituyeron a las juntas

creadas en 1837, y que a su vez dependerían de la Comisión Central con sede en Madrid. Sus competencias aumentaron enormemente. No sólo se encargarían de salvaguardar el patrimonio de los monasterios suprimidos y de la creación de los museos y bibliotecas provinciales, por lo que fue necesario la publicación de unas instrucciones que regularan su funcionamiento (*Gaceta de Madrid*: 28 de julio de 1844). Además, los museos no se concebían ya solamente como depósitos de objetos desamortizados, ya que se prescribía poner mucho interés en la recolección y depósito en el museo de lápidas, vasijas, monedas y demás objetos de antigüedad.

Había pasado casi una década desde la puesta en marcha del proceso desamortizador de Mendizábal y de las medidas de protección del patrimonio cultural de la iglesia. ¿Hasta qué punto habían resultado efectivas estas medidas? ¿Se habían alcanzado los objetivos previstos? ¿Se habían puesto al alcance de la gran mayoría las maravillas que antes estaban en los conventos?

### **Logros**

Para responder estas preguntas, basta con analizar la *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos de Reino desde 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845*, publicada en Madrid en 1845, considerada por Gaya Nuño (1968: 30) como la primera relación general de los museos españoles.

El resultado había sido muy heterogéneo:

Algunas Comisiones habían conseguido una sede, habían instalado en ella los objetos recogidos e incluso habían abierto al público el museo. Entre estas estaba la Comisión de Monumentos de Alicante, que había conseguido abrir al público un Museo en Orihuela el 24 de abril de 1844, por no haber encontrado edificio apropiado en la capital; Granada, donde se había inaugurado solemnemente el museo en 1839 en el convento de Santo Domingo estando a cargo de la Academia de Bellas Artes y financiado por la Diputación Provincial, contando en 1842 con 884 pinturas y esculturas; Guadalajara, que se abrió al público en 1838 con 430 pinturas sobre lienzo, cobre y plata; Sevilla, dónde viajeros contemplaban las obras de Murillo, Zurbarán, etc., después de que su inauguración contribuyera a la prosperidad y brillo del país (Vega Toro, 2004: 56-64) ; Valencia, dónde el número de cuadros recogidos en el convento de Carmelitas calzados ascendía a 600, existiendo también depósitos en la Academia de

San Carlos y habiéndose inaugurado en 1839 pese a que inicialmente solo se podía visitar dos veces al año (Benito, Catalán, 1999).

Otras tenían gran cantidad de cuadros reunidos en lo que llamaban museo pero no estaban abiertos al público. En Álava había 86 cuadros dignos de conservarse en la Diputación Provincial a la espera de encontrar un local para el museo; En Canarias se había establecido un Museo con 161 cuadros; En Castellón se hablaba de una buena colección de pinturas pese a no encontrar edificio para museo; En Córdoba se custodiaban 252 cuadros y algún otro objeto en el colegio de la Asunción; En Huesca había 120 cuadros en el edificio de la sociedad económica; En Jaén se habían reunido, clasificado y catalogado 523 cuadros, de los cuales 238 forman el Museo; En Orense estaban preparando una galería en el colegio de San Fernando para instalar 120 cuadros y algunas esculturas; En Segovia se habían reunido en los salones del palacio episcopal 386 cuadros; En Valladolid el museo contaba con 947 pinturas y 229 esculturas, aún no habiéndose recogido los objetos de muchos conventos.

La de Salamanca había inventariado 1061 cuadros, pero muchos permanecían aún en los conventos y no había local para instalar el museo.

Otro grupo tenía una colección más modesta: Albacete 46 cuadros en la Jefatura Política; Baleares 62 lienzos y varias pinturas en tabla y esculturas en el edificio Monte Sión; Burgos 69 cuadros y 13 medallas depositadas en el Instituto Literario; León 61 cuadros y 3 esculturas en el convento de Monjas Catalinas; Oviedo 58 pinturas catalogadas de las cuales 15, las dignas de conservarse, estaban depositadas en una sala de la Universidad; Palencia 36 cuadros en la sede de la Sociedad económica palentina; Teruel 29 cuadros que se planeaba reunir en el edificio de la Diputación Provincial; Vizcaya 30 cuadros en una casa particular alquilada por la Diputación siendo disculpada la comisión por la situación de la Guerra Civil.

El trabajo de otras Comisiones se destacaba por asuntos más o menos truculentos: En Almería, pese a que en 1837 se habían recogido 196 cuadros, en enero de 1844 el Jefe Político manifestó que no había ningún Museo; En Barcelona se habían depositado en el Museo de Antigüedades de la Academia de Buenas Letras algunos objetos que la Junta de Comercio había salvado del pillaje en los conventos durante los disturbios de 1835; En Cádiz, calificaban la situación de escandalosa, mencionándose ventas de cuadros de las que se salvaron 60 depositados en la Academia de Nobles Artes de la capital y aludiendo a otro depósito en el convento de San Agustín, donde había 781 pinturas hacinadas, en completo desorden, roídas y podridas por la polilla; En Málaga,

aunque se habían recogido algunos objetos artísticos en la provincia depositados en la Catedral, Hospital de Incurables, Ayuntamiento y Beneficencia, no se conservaban los recibos de entrega, por lo que la Comisión de Monumentos solo daba noticia de 6 esculturas y 4 cuadros; En Santander los objetos que se habían reunido en la academia de dibujo, se habían vendido como inútiles por 487 reales; En Soria faltaban 88 cuadros en comparación con los inventarios de 1835.

Otras comisiones no habían comenzado a trasladar los objetos a la capital por diversos motivos: En Badajoz habían solicitado el convento de San Francisco; En Cáceres no había Museo y se estaba gestionando el traslado de los bienes del Monasterio de Guadalupe ante la oposición del Ayuntamiento que lo consideraba como iglesia parroquial; En Huelva no se habían trasladado los cuadros a la capital; En Zamora no había museo, no se había trasladado ningún cuadro de la provincia y de los recogidos en la capital solamente podían aprovecharse algunos cuadros.

De los museos de otras comisiones se tenían noticias imprecisas: En Cuenca se habían recogido algunos cuadros depositados en una casa alquilada; En Gerona se habían recogido algunos cuadros raídos en el edificio del Gobierno Político; En Toledo no habían podido remitir el inventario de los objetos depositados en el convento de San Pedro Mártir; En Zaragoza se tenían noticias de la intención del Jefe Político de constituir un museo en el convento de Santa Fe con algunos cuadros antes de la creación de las Comisiones de Monumentos.

Otras no habían hecho nada o casi nada, ya fuera por las guerras Carlistas (Ciudad Real, Guipúzcoa, Lérida, Logroño), porque la delegación de Hacienda no les entregaba los cuadros (Coruña), porque no se había trabajado en ello (Ávila, Lugo, Murcia, Pontevedra, Tarragona) o porque se habían recogido tan pocos cuadros y de tan mala calidad que no tenían la esperanza de formar con ellos ni la base de un museo (Navarra).

Se puede ver cómo los resultados son muy heterogéneos, lo mismo que sería su posterior evolución que no vamos a tratar aquí de manera pormenorizada.

Los que ya prestaban un servicio al público continuaron abiertos, siendo el germen de grandes museos de nuestro tiempo, como el Museo de Bellas Artes de Sevilla o el Museo de Bellas artes de Valencia San Pío V. Los que tenían buenas colecciones aunque no estaban abiertos al público en ese momento se consolidaron rápidamente, por ejemplo el de Valladolid, convertido actualmente en el Museo Nacional Colegio de San Gregorio y hasta este año conocido como Nacional de Escultura. Otros que no habían empezado con muy buen pie lograron encauzar la situación y, aunque no de una manera

continua, consiguieron abrir sus puertas al público, como el de Burgos que lo hizo a principios de enero de 1848 (Martínez Lombó, 2007: 1239-1258). Algunos cobraron importancia con el desarrollo de la arqueología y las excavaciones y pudieron abrir sus puertas en la segunda mitad del siglo XIX, como por ejemplo el de León el 6 de junio de 1869 (Grau, 1997: 223-230). Y otros, que no habían comenzado con muy buen pie por razones varias como la Primera Guerra Carlista y la desaparición de cuadros, tuvieron que posponer su inauguración hasta el siglo XX, como el de Soria, donde se inauguró en 1919 el Museo Numantino sin que se conservara ni un solo fondo procedente de los conventos desamortizados (Martínez Lombó, 2006: 763-771).

Fueron trabajos imprecisos, desordenados, personales, no con buenos resultados muchas veces, que hay que entender en su contexto. Principio de lo que hoy tenemos, de nuestro sistema de museos, de la intervención, fomento y protección del estado en materia de cultura. Imagen de aquel tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

AGAPITO Y REVILLA, J. (1916), “Nota histórica del Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid”, en *Catálogo de la Sección de Escultura*, Valladolid.

ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993), *Museología, Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Madrid.

ÁLVAREZ LOPERA, J. (2004), “Arte y Nación. Apuntes para la historia del Museo Nacional de la Trinidad (1838-1872)”, en *El Museo de la Trinidad en el Prado*, Madrid, pp. 9-110.

ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO OLIVARES, M. D. (1987), “La primera colección pública en España: el Museo Josefino”, en *Fragments: Revista de Arte*, nº 11.

BELLO, J. (1997), *Frailes, intendentes y políticos. Los bienes nacionales 1835-1850*, Madrid.

BENITO, F., CATALÁN, J. I. (1999), *El Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V, su historia y sus colecciones*, 1999.

BOLAÑOS, M. (1997), *Historia de los museos en España. Memoria, cultura, sociedad*, Gijón.

- (2003), “Ideales ilustrados, prácticas burguesas: la génesis intelectual del museo público”, en *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, nº. 2, pp. 88-92.

CALVO CABALLERO, P. (2002), *Política, sociedad y cultura en el siglo XIX*, Madrid.

COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS (1845), *Memoria comprensiva de los trabajos verificados por las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos de Reino desde 1º de julio de 1844 hasta igual fecha de 1845, presentada por la Comisión Central de los mismos al Excelentísimo Señor Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península*, Madrid.

GARCÍA DE ENTERRÍA, E. (1983), “Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural”, en *Revista Española de Derecho Administrativo*, nº 39, pp. 578-579.

GAYA NUÑO, J. A. (1968), *Historia y guía de los museos de España*, Madrid.

GEAL, P. (2003), “L'État espagnol et l'enrichissement des collections des musées de province: une préoccupation tardive (1808-1875)”, en *Le rôle de l'État dans la constitution des collections des Musées de France et d'Europe*, Paris, pp. 145-167.

GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006), *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón.

GRAU, L. (1997), “La Comisión de Monumentos y el Museo de León: un siglo de empeños y desasistencias (1837-1936), en *La cristalización del pasado: génesis y desarrollo del marco institucional de la arqueología en España*, Málaga.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (2002), *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*, Gijón.

JANKE, P. (1974), *Mendizábal y la instauración de la Monarquía Constitucional en España (1790-1853)*, Madrid.

MARAVALL, J. A. (1991), “Idea y función de la educación en el pensamiento ilustrado”, en *Estudios de historia del pensamiento español. Siglo XVIII*, Madrid.

MARÍN TORRES, M. T. (2002), *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón.

MARTÍN, T. (1973), *La desamortización. Textos político-jurídicos*, Madrid.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1978), “Problemática de la Desamortización en el arte español”, en *II Congreso Español de Historia del Arte*, Valladolid, pp. 15-29.

MARTÍNEZ LOMBÓ, E. (2006), “La interferencia de las Guerras Carlistas en el proceso de formación de los Museos Provinciales durante el siglo XIX: la provincia de Soria”, en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte: La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, pp.763-771.

- (2007), “La conservación del Patrimonio Cultural mueble desamortizado durante el siglo XIX: Primeras actuaciones en la provincia de Burgos”, en *Actas del V Congreso Internacional "Restaurar la memoria": patrimonio y territorio*, vol. II, Valladolid, pp. 1239-1258.

MOTTOLA MOLFINO, A. (1991), *Il libro dei Musei*, Torino.

POMMIER, E. (1995), *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, París.

RUEDA HERNANZ, G. (1997), *La desamortización en España: un balance (1766-1924)*, Madrid.

RUMEU DE ARMAS, A. (1980), *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid.

VEGA TORO, M. (2004), “El Museo de Bellas Artes de Sevilla hasta la creación de su primer reglamento”, en *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, nº. 3, pp. 56-64.