

EL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DE MADRID EN EL PERIODO 1927-1940: TRANSFORMACIÓN HISTÓRICA, CAMBIO DE SEDE Y NUEVA PROPUESTA MUSEOGRÁFICA¹

Alicia Herrero Delavenay

Museo Nacional de Artes Decorativas

Isabel María Rodríguez Marco

Patrimonio Nacional

Fecha de recepción: 28-11-2019 · Fecha de aceptación: 12-02-2020

1. INTRODUCCIÓN. UN ESTUDIO DE CASO DE REFORMULACIÓN MUSEÍSTICA DEL PERIODO DE ENTREGUERRAS (1927-1935)²

En la trayectoria del Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD) transcurrida entre 1927 y 1940 se produjeron algunos de los condicionantes que han marcado a esta institución hasta la actualidad, al gestarse relevantes componentes institucionales cuando el museo afronta un proceso de transformación. El transcurso de su modificación se apoyó en un cambio de denominación, la ampliación de su espacio museístico en una nueva sede, una política de adquisiciones renovada y una nueva propuesta museográfica. De este modo, en la década de 1930 el Museo Nacional de Artes Decorativas pasó a ocupar un palacete situado en el entorno del arte de la ciudad de Madrid. En su nueva ubicación, cercano al Museo del Prado, el Casón del Buen Retiro, la sede del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y no lejos del Museo Arqueológico Nacional y del Museo de Arte Moderno, el Museo Nacional de Artes Decorativas consiguió algunos de los pilares para el impulso de la institución,

imprescindibles para su perdurabilidad entonces, cuando llevaba dos décadas de desarrollo desde su creación. Sin embargo, la trayectoria del Museo Nacional de Artes Decorativas ligada a su llegada a la sede actual no ha sido prácticamente analizada hasta la fecha como proceso de reformulación museística, y esta etapa fue pronto olvidada, para ser sustituida por una pretendida creación de la posguerra española.

Esta investigación plantea un estudio de caso de los procesos de transformación que se producen en el ámbito museístico nacional e internacional en el periodo de entreguerras, siendo su objetivo detectar los impulsos dados a esta institución desde la política cultural española y establecer las interconexiones que se produjeron en la gestión museística en el panorama cultural del que participa. En la disciplina museística, es reconocido que a lo largo de la historia del museo público, los museos han afrontado procesos de reformulación para revitalizar las instituciones, realizados con el fin de adaptarse a las demandas de la sociedad de su contexto, al tiempo que profundizaban en su funcionalidad técnica e incrementaban los servicios culturales que se ofrecen a los usuarios. La reformulación institucional de los museos ha sido una práctica de planificación museológica constante, a la que se ha sometido al museo desde su condición de institución sociocultural pública. Los museos han transformado su sede, sus colecciones y su actividad en los distintos contextos socioculturales que han impulsado las transformaciones, siendo el elemento más visible la intervención en su arquitectura, su cambio de sede o su descentralización en diversas sedes³.

Una de las etapas de mayor impulso a la modernización museística en el siglo XX fue el periodo de entreguerras, englobando las décadas de 1920 y 1930, siendo esta última década la de mayor desarrollo museístico. En el caso español, la política cultural de la Segunda República repercutió en la trayectoria de muchos museos, con patronatos renovados y equipos profesionales con conciencia de la disciplina museológica. Valga de ejemplo de esta situación la modificación que afronta el Museo Nacional de Artes Decorativas, ante una nueva intencionalidad cultural y el requerimiento de unas instalaciones adecuadas que pudieran acoger las colecciones que estaban ingresando en el museo. Por su particularidad de caso, este artículo viene a demandar que se hace preciso analizar las alternativas dadas al museo por el gobierno en los años treinta, por sus patronos y por el personal facultativo, para mejorar su ubicación y garantizar unos condicionantes óptimos para esta institución, que van a finalizar años después con una nueva instalación museográfica, realmente programada antes del conflicto de la Guerra Civil.

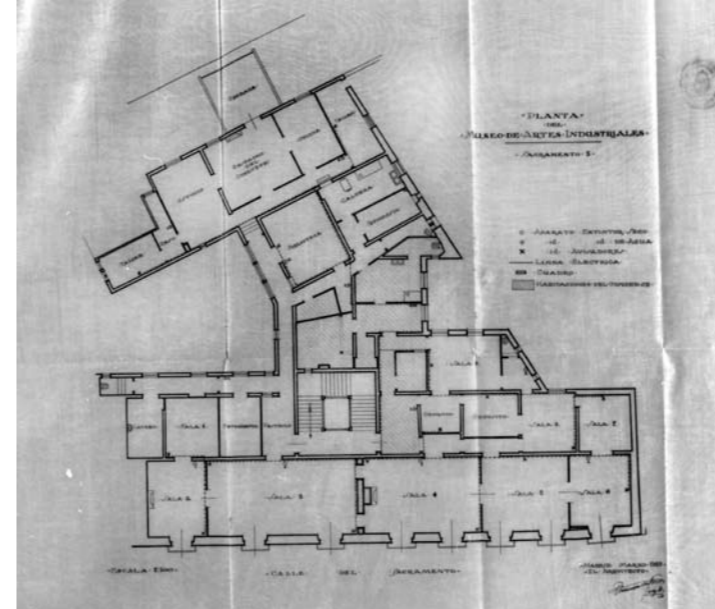


Figura 1

Plano del piso de la calle Sacramento.

Distribución de las distintas estancias del Museo Nacional de Artes Industriales. 1929. Copia microfilmada, archivo MNAD.



Figura 2

Sala del Museo Nacional de Artes Industriales.

ha. 1916. Archivo del MNAD, FD11018.

2. PUNTO DE PARTIDA PARA LA TRANSFORMACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES INDUSTRIALES EN MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS

El punto de partida del proceso de reformulación del Museo Nacional de Artes Decorativas se encuentra en la solicitud de un cambio de denominación formulada en 1927, que respondería con el tiempo a un primer paso para una reforma integral de su carácter museístico. Las investigaciones publicadas sobre la historia del museo han tratado con especial atención los primeros años de la institución cuando se crea bajo el nombre de Museo Nacional de Artes Industriales⁴. Estos estudios narran cómo su aspiración institucional fue similar a la de los museos ya existentes en otros países, de los que se toma como referencia la experiencia desarrollada por muchos museos europeos, según hace alusión el preámbulo del decreto de creación⁵ en el que se menciona, entre otros muchos museos, al Museo de Artes Decorativas de París (cuya nueva denominación databa de 1905), los museos de artes decorativas de Marsella, Lyon, Limoges, museos de Alemania, Austria y una especial mención a la creación en 1850 del South Kensington Museum por el parlamento británico. No obstante, el museo de Madrid nació con carencias espaciales desde sus inicios pues, a pesar de que el decreto de creación concedía como sede el Palacio de Cristal del parque del Retiro, este no fue ocupado por la nueva institución, que tuvo que instalarse en un piso de alquiler en el edificio número 5 de la calle Sacramento, situada en el entorno de la Plaza de la Villa de Madrid, siendo un escollo para su desarrollo museístico años más tarde; no obstante, los resultados de las investigaciones realizadas sobre esta etapa reflejan cómo el museo que dirigía Rafael Doménech (1874-1929) forjó su identidad museística en los comienzos de la institución⁶.

El museo se había concebido para poner a disposición de los artistas, obreros e industriales modelos que les sirvieran de fuente de inspiración, con la convicción “[...] de que el nuevo Museo iniciará una poderosa corriente de arte y modernización en las industrias españolas [...]”.⁷ Como consecuencia de ello, los objetos se expusieron agrupados por técnicas y materiales en las salas del piso de alquiler que ocupó el museo durante veintidós años en la calle Sacramento de Madrid (Figs. 1 y 2).⁸ La realidad era que el museo estaba muy limitado

especialmente, por lo que un número creciente de piezas de materiales tan diversos como cerámica, vidrio, guadamecí, tejidos y mobiliario, se expusieron de modo abigarrado, sin un orden cronológico claro o por centros de producción, aunque sí se buscara la simetría y una disposición armónica, según la forma y decoración de los objetos, y teniendo en cuenta su función. En 1916 ya se estaba planteando la museografía que se iba a desarrollar años más tarde, al trasladarse el museo a su nueva sede: “[...] habían de formarse series técnicas y series históricas. Las primeras han comenzado a realizarse [...]; las segundas son posibles únicamente cuando se disponga de un gran número de objetos y local apropiado. Mientras tanto, el Museo ha ido adquiriendo objetos antiguos, y en su día, será factible organizarlos, formando series históricas, técnicas y artísticas.”⁹

Es en esta primera etapa cuando se advierten influjos para una posterior intencionalidad de cambio integral del museo. Nos referimos concretamente al hito que supuso la participación en la organización de la sección española de la Exposición Internacional de París de Artes Decorativas de 1925. El museo tuvo un papel principal en la organización de la sección española de dicha exposición internacional, pues fue el organismo de selección previa de las piezas procedentes de España.¹⁰ Su director ejerció de secretario de la Junta asesora de la Delegación española y desde el museo se formó parte de la subcomisión ejecutiva para la organización de la exposición¹¹, de modo que se convirtieron los espacios del museo de la calle Sacramento en sede de recepción de una gran parte de las obras a exponer en la representación española en París¹², fundamentalmente piezas para el pabellón español y las que pudieron verse en la sección correspondiente del Grand Palais realizadas bajo el criterio del reglamento de la exposición, siendo “obras de inspiración nueva y originalidad real, excluyendo rigurosamente las copias, imitaciones y mixtificaciones de los antiguos estilos”¹³. Puede considerarse que el hecho de haber participado activamente en este encuentro internacional, fue un punto de inflexión en la trayectoria de este museo; estimamos por tanto que la ocasión de la cita parisina fue una intensa toma de contacto con otras instituciones, pues en ella participaron veintiún países, y los profesionales del museo pudieron beneficiarse de la influencia derivada del encuentro de mayor envergadura en la temática a nivel mundial, que fue visitada por cerca de seis millones de personas entre el 28 de abril y el 30 de noviembre de 1925.

Podemos considerar en consecuencia que en la segunda mitad de los años 20, el personal responsable del museo inició un proceso de reflexión en torno a sus fines y la falta de adecuación del local que ocupaba en la calle Sacramento, que se consideró una sede provisional y no lograba ofrecer condiciones para la exposición, ni para la visita pública ni la formación. Por entonces, el museo ocupaba siete salas que se abrían a solicitud de los visitantes en un horario amplio hasta las 19 horas, a pesar de una evidente falta de medios y de presupuestos. De ello se hizo eco el periodista crítico Gil Fillol, ofreciendo una visión del estado de languidez de la institución, a pesar de valorar la intencionalidad museística y pedagógica de su fundación y de su instalación museográfica, así como la calidad profesional de su dirección y patronato. Extraemos

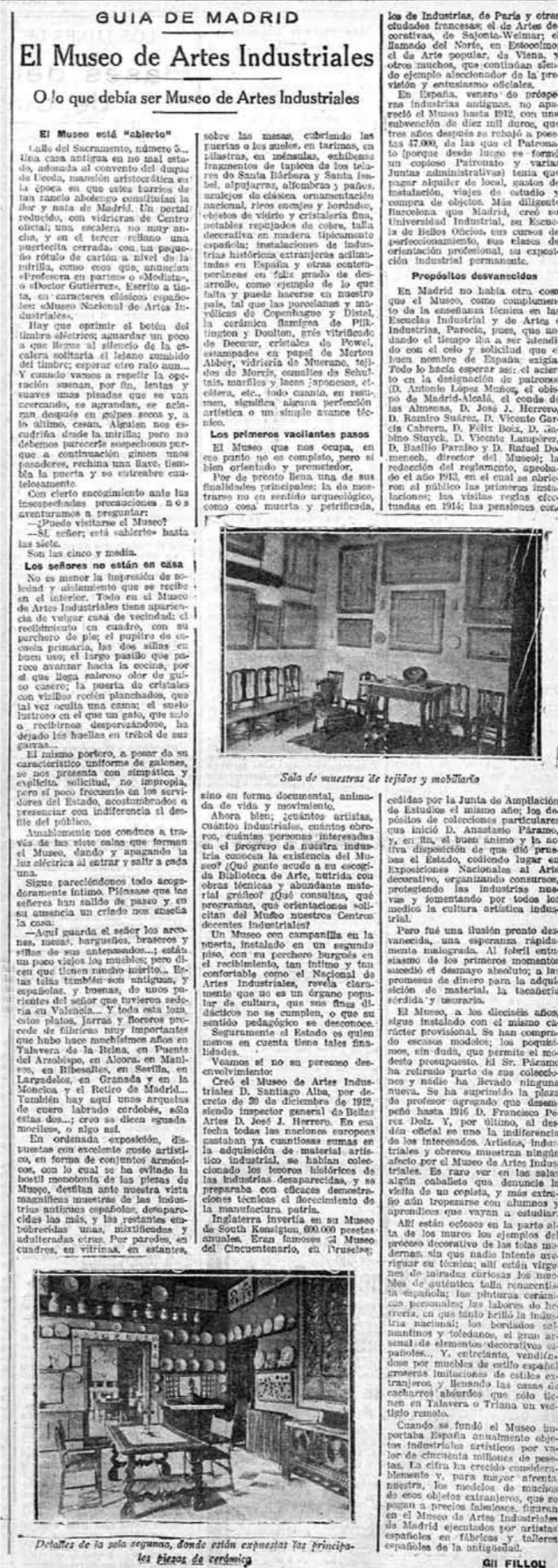


Figura 3

GIL FILLOL, Luis, “El Museo de Artes Industriales o lo que debía ser Museo de Artes Industriales” El Imparcial, 12 de enero de 1927 (Recorte). Fuente: Hemeroteca Digital de España. Biblioteca Nacional de España.

de su publicación unas significativas líneas que muestran la situación del museo y su estancamiento (Fig. 3):

“El museo que nos ocupa, en este punto no es completo, pero sí bien ordenado y prometedor. Por de pronto llena una de sus finalidades principales: la de mostrarse no en sentido arqueológico, como cosa muerta y petrificada, sino en forma documental, animada de vida y movimiento. Ahora bien: ¿cuántos artistas, cuántos industriales, cuántos obreros, cuántas personas interesadas en el progreso de nuestra industria conocen la existencia del Museo? ¿Qué gente acude a su escogida Biblioteca de Arte, nutrida con obras técnicas y abundante material gráfico? ¿Qué consultas, qué programas, qué orientaciones solicitan del Museo nuestros Centros docentes industriales? Un Museo con campanilla en la puerta, instalado en un segundo piso, con su perchero burgués en el recibimiento, tan íntimo y tan confortable como el nacional de Artes Industriales, revela claramente que no es un órgano popular de cultura, que sus fines didácticos no se cumplen, o que su sentido pedagógico se desconoce. Seguramente el Estado es quien menos en cuenta tiene tales finalidades”¹⁴.

Ante esta situación de dificultoso futuro, los profesionales del museo iniciaron una estrategia de reformulación con una propuesta de cambio de denominación, para lograr superar las restricciones de la antigua terminología y poder dedicarse al estudio de los objetos de artes decorativas, además de los de producción industrial. En julio de 1927 el director del Museo, Rafael Doménech, expresó en un escrito al director general de Bellas Artes, la necesidad de cambiar el nombre del

museo, justificando que la transición hacia la denominación de Museo Nacional de Artes Decorativas, sería un medio para evitar ceñir la política de incremento de fondos de la institución.¹⁵ Se refirió a esta problemática afirmando que,

“esa condición de industrial obligaría a restringir mucho la formación de los fondos de este Museo, impidiendo que figuraran en él obras de un alto valor decorativo que, no siendo de producción industrial son sin embargo las que en todas las épocas y países han mostrado los caracteres artísticos directrices en la producción de las artes industriales, y precisamente en los Museos deben estar esas obras, explicativas de las formas de estilo no siendo de producción industrial”¹⁶.

Rafael Doménech defendía la necesidad de este nuevo nombre para poder ampliar su ámbito de actuación, incluyendo aquellas producciones que no fueran de carácter industrial pero que en cambio tuvieran un alto valor decorativo¹⁷. Se puede considerar que se está refiriendo a piezas realizadas antes de la revolución industrial de fines del siglo XVIII y a obras de carácter artístico, más que utilitario, como dibujos, estampas, pinturas y esculturas, que se utilizarían en el museo como modelos para la formación e inspiración de los artistas y estudiantes que lo frecuentaban. Aparte de su labor como crítico de arte¹⁸, la faceta fundamental de Doménech, que era catedrático de Teoría e Historia del Arte en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, fue la de docente y pedagogo. De ahí que su interés por formar a futuros maestros, artistas y arquitectos en los principios del arte decorativo tuviera para él la máxima prioridad. De esta forma, la colección del museo estuvo muy marcada por su actividad pedagógica que, por otra parte, estuvo muy orientada hacia las artes populares españolas¹⁹. Esto no implicaba la renuncia a incorporar a la colección objetos producidos en otros países, pues como afirmaba Doménech: “Arte puro (en el sentido nacional) no lo hemos tenido los españoles ni pueblo alguno. (...) Nuestra cerámica no ha podido escapar a los hechos repetidos de influencias extranjeras.”²⁰ Además, se ha de señalar el ingreso en la colección de piezas de artistas españoles y extranjeros contemporáneos, resultado del interés del museo por ofrecer un estímulo y orientación a los estudiantes de arte y a los industriales. “Hemos de aprender los adelantos conseguidos por otros, y nuestros pasos hay que asentarlos sobre los progresos actuales (...)”²¹.

El empleo del nuevo nombre fue ya habitual desde finales de 1929 y principios de 1930, estando el museo en su sede original, por lo que se consolida por tanto antes del cambio de edificio. Aunque se utilizaron ambas denominaciones durante unos años, podemos afirmar que el museo asimiló su nueva denominación desde los primeros meses de 1930, como atestigua el nombramiento del nuevo director, el conservador Luis Pérez Bueno por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes²². Previamente se utilizó la denominación Museo de Artes Industriales y Decorativas, tal y como se refieren las comunicaciones sobre el fallecimiento de Rafael Doménech en diciembre de 1929 y se empleó también la nueva indistintamente²³.

3. POLÍTICA MUSEÍSTICA Y CULTURAL APLICADA AL TRASLADO DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS A UNA NUEVA SEDE

Conseguido el cambio de nombre, se formuló a continuación la propuesta de cambio de sede, para permitir el desarrollo de una nueva actividad como recién bautizado Museo Nacional de Artes Decorativas, que ya se concebía de uso principalmente sociocultural. En paralelo, la plantilla del museo se reforzó con el nombramiento de José Ferrandis Torres (1900-1948), uno de los principales historiadores de la generación de discípulos de Elías Tormo y Manuel Gómez Moreno, formados en el Centro de Estudios Históricos²⁴. Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Historia) y doctorado en la Universidad Central, era miembro del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. Tras pasar por diversos destinos, entre ellos el Instituto Valencia de Don Juan, se incorporó al Museo Arqueológico Nacional, donde fue conservador de su sección 4ª hasta 1928, cuando pasa a ocupar la cátedra de Numismática y Epigrafía de la Universidad Central. Ferrandis fue nombrado conservador del Museo Nacional de Artes Decorativas en 1930 por Manuel Gómez Moreno, director general de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, cartera que ocupaba Elías Tormo²⁵. Hemos de señalar que Gómez Moreno y Ferrandis habían participado en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, siendo el primero nombrado comisario y responsable de la sección del *Arte en España* del Palacio Nacional y ambos implicados en la organización del IV Congreso Internacional de Arqueología celebrado en 1929 en Barcelona, de cuyo comité formaban parte. La incorporación de Ferrandis aportaría por tanto un fuerte componente académico y visión internacional al equipo profesional responsable del museo.

la nueva política de museos pretende redefinir la institución ya en los inicios de la actuación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes republicano

Instaurada la Segunda República, serían renovados los patronatos de los museos nacionales, planificación que afecta al Museo Nacional de Artes Decorativas entre otros²⁶. En julio de 1931 se establece una nueva composición del patronato²⁷ que sumaría catorce vocales, mantenimiento el número de doce miembros preexistente con representación de los directores de las escuelas de Artes Industriales y de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y añadiendo dos vocales, que habrían de ser designados por la Casa del Pueblo de Madrid; además, para fortalecer a su patronato, ese mismo día se nombra vocal del museo a Gregorio Marañón y Posadillo (1867-1960)²⁸. Queda patente pues cómo la nueva política de museos pretende redefinir la institución ya en los inicios de la actuación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes republicano reconociendo las condiciones inadecuadas del museo, al estar en una sede muy reducida e incorrecta y al advertirse que de este modo no podían cumplirse las expectativas de una institución museística óptima. El ministro Marcelino Domingo Sanjuán²⁹ visitó al

Un proyecto del Sr. Domingo

En el antiguo Palacio Real se instalará seguramente el Museo de Artes Decorativas

Dijo hoy el ministro de Instrucción que lo había visitado el Patronato del Museo de Artes Decorativas, del que forman parte, entre otros, D. Félix Boix, el doctor Marañón y D. Luis de Hoyos, y que le significaron la conveniencia de constituir en España el gran Museo de Artes Decorativas, el cual, por la riqueza en cantidad y calidad de valores que pueden integrarlo, sería uno de los mejores museos de Europa.

—El actual—siguió diciendo el ministro—no reúne, por su instalación, condiciones que permi-

tan darle el desenvolvimiento que puede tener. Seguramente la instalación propia de un museo de esta naturaleza, con la amplitud que en España puede tener, sería en las habitaciones bajas y galerías del Palacio Real. Puesto a estudio en estos momentos el destino que en definitiva haya de darse a dicho palacio, y conviniendo todos en que el de museo es el más apropiado, he dado las seguridades a dicho Patronato de que se atenderá su aspiración, que considero de gran eficacia para el arte nacional.

Figura 4

“En el antiguo Palacio Real se instalará seguramente el Museo de Artes Decorativas”

La voz, 9 de septiembre de 1931, portada (Recorte).

Fuente: Hemeroteca Digital de España. Biblioteca Nacional de España.

patronato en el mes de septiembre de 1931, con la intención de iniciar la planificación de reconversión del museo. Según comunicados de prensa³⁰ el ministro transmitió a los vocales del patronato, entre los que se encontraban Félix Boix, Gregorio Marañón y Luis de Hoyos “la conveniencia de construir en España el gran museo de Artes Decorativas, el cual, por la riqueza y cantidad y calidad de valores que pueden integrarlo, sería uno de los mejores museos de Europa”, y habiendo constatado la deteriorada situación de su sede, declaró que “el actual no reúne por su instalación, condiciones que permitan darle el desenvolvimiento que pueda tener”, por lo que propuso para su instalación distintos espacios del antiguo Palacio Real, opción que expuso a valoración al patronato (Fig. 4):

“Seguramente la instalación, propia de un museo de esta naturaleza, con la amplitud que en España pueda tener, sería en las habitaciones bajas y galerías del Palacio Real. Está en estudio en este momento el destino que en definitiva habría de darse a dicho palacio, y conviniendo en que el de un museo es el más apropiado, he dado las seguridades a dicho Patronato de que atenderé su aspiración, que considero de gran eficacia para el arte nacional”³¹.

El patronato del Museo Nacional de Artes Decorativas establece miembros en octubre de 1931, momento en el que se incorporan los dos patronos previstos para ampliarlo, el catedrático de Literatura y Arte de la Universidad Central de Madrid, Andrés Ovejero (1871-1954) y el artista Luis Quintanilla (1893-1978)³²; y en el mes siguiente, elige los nuevos cargos y nombra presidente honorario al pedagogo

Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935), presidente efectivo al facultativo de archivos, bibliotecas y museos, José Joaquín Herrero (1859-1944) y vicepresidente al antropólogo Luis de Hoyos (1868-1951); todos ellos profesionales con acusada trayectoria en la gestión del patrimonio cultural. Consideramos notable la presencia de José Joaquín Herrero, antiguo subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, que fue impulsor del precedente de la Dirección General de Bellas Artes, cuyo cargo ocuparía también en 1931 bajo Alfonso XIII³³.

En ese mismo momento a finales de 1931, la situación del museo era de imperiosa necesidad de cambio de sede, tal y como se deduce de la comunicación del director Luis Pérez Bueno al patronato donde manifiesta el cambio de titularidad del local que ocupaba el museo, que había sido recientemente adquirido por el Ayuntamiento de Madrid para instalar oficinas municipales, de modo que resultaba ya inevitable plantear el cambio de sede. A raíz de ello, el patronato insistirá en la petición de las salas bajas del Palacio Real para plantear el traslado del Museo de Artes Decorativas, comenzando por la comunicación con la Dirección de Propiedades y el Ministro de Hacienda para solicitar el local³⁴. Llegado este punto, hay que tener presente también que se proponen alternativas a esa propuesta de reinstalación, fundamentalmente a través del antropólogo Luis de Hoyos, quien plantea al patronato que valore la posibilidad de unir el Museo de Artes Decorativas al proyecto de creación del Museo del Traje, en relación con el seminario de Etnografía, Folclore y Artes Populares que él había fundado en la Escuela Superior de Magisterio, centro del que también era docente el vocal del patronato Ángel Vegué y Goldoni³⁵.

En consecuencia, vista la necesidad de abandonar la sede de la calle Sacramento, desde el patronato se reclama al Ministro de Instrucción Pública, “la apremiante necesidad de procurar un local lo suficientemente amplio para que las instalaciones resulten con el decoro que requiere un establecimiento público de esta índole” y, en relación con ello, se refiere al crecimiento de las colecciones, “que vienen a aumentar el importantísimo caudal de objetos que posee”³⁶. En esta situación los profesionales del museo y su patronato visitan los espacios del Palacio Real³⁷ que valoran como una opción valiosa para albergar al museo en las cercanías a su sede.

No obstante, advertimos que se produce en paralelo la intencionalidad de reformular la institución en varias direcciones. Por la similitud de las colecciones, se estudiaría la propuesta de Luis de Hoyos de incluir al Museo de Artes Decorativas en el proyecto del Museo del Traje, estando su sede prevista en el antiguo Palacio de Godoy, luego Museo del Pueblo Español. Sin embargo, se plantea también en ese momento, que sería beneficioso reforzar la política de colecciones del museo incrementando los fondos de artes decorativas contemporáneas, lo que se aprueba a propuesta del artista especializado en metalistería, Juan José García (1894-1936)³⁸; juzgamos que ello supondría un alejamiento de las artes populares e industriales que serían objeto de interés del futuro Museo del Traje y del Pueblo Español.

En este escenario, comienza el año 1932 con un debate sobre la propuesta para la unión del Museo de Artes Decorativas y el Museo del Traje en el proyecto del Museo del Pueblo Español y parece pasar a un segundo plano la opción anterior. De este modo, detectamos cómo el crítico Juan de la Encina, Ricardo Gutiérrez Abascal (1893-1963), apoyaba este planeamiento de unión de museos desde sus escritos en la prensa, refiriéndose también a los potenciales proyectos del nuevo patronato del museo del que afirmaba que “no quiere que su museo sea un sarcófago más de las artes decorativas españolas. Quiere sin duda, que su museo no sea un enterramiento, sino escuela”³⁹. Juan de la Encina insta de este modo al impulso a la institución:

“Entre nuestros museos hay uno, creo que es el benjamín de todos, que se llama de Artes Decorativas. Es un museo pequeño, modesto, bien tenido, bien dirigido. Claro que no se trata del Museo de Artes Decorativas de París; pero en fin, laborando entre su actual modestia, pueda, a la vuelta de los años, llegar a formarse un museo que represente con decoro las artes decorativas españolas antiguas y modernas. Es pues un museo que hay que cultivar y mimar”⁴⁰.

Sin embargo se muestran voces contrarias ante esta propuesta, como la de la pintora y escenógrafa Victorina Durán (1899-1993) quien, incorporada al patronato del Museo del Traje, insiste en recalcar que la intencionalidad didáctica del Museo de Artes Decorativas fue una de las metas del museo en tiempos de su primer director, Rafael Doménech, siendo el Museo Nacional de Artes Industriales, y solicita que el gobierno apoye al museo para que cumpla con el objetivo por el que fue fundado, diciendo, “es de esperar que los nuevos patronos consigan sea debidamente atendido por el Gobierno y así llegará a tener toda la importancia y toda la utilidad para que fue creado”, o bien, solicita a raíz de aquello, que se estudie la creación de una Junta directiva de Museos que sea el órgano que valore las relaciones entre los museos y las nuevas incorporaciones de colecciones⁴¹.

A este acalorado debate se une Ángel Vegué y Goldoni, quien interviene como patrono del Museo Nacional de Artes Decorativas para justificar la situación de cambio del mismo y señala que, frente a los contenidos de los artículos publicados sobre las propuestas de unión al Museo del Pueblo Español, aunque ciertamente apoyando la idea de Juan de la Encina, era preciso actuar con eficacia, por una necesidad imperiosa de cambio de sede efectivo y de este modo señala que “los patronos de este centro, mirando a lo por venir, nos hemos propuesto que la actuación del mismo sea vital, precisamente en el momento de un desahucio, a causa de haberse adquirido el inmueble en el que radica por el Ayuntamiento”⁴² (Fig. 5). Aludió a la precariedad del museo en los locales de la calle Sacramento y su falta de estabilidad, pero destacó sus colecciones y también señaló que la Escuela Superior de Magisterio ha formado una colección de arte popular que sería objeto del Museo del Traje. Detectamos aquí la primera vinculación directa con la que será la futura elección del edificio de la calle Montalbán.

La idea de la unión de museos fue bien recibida por el ministro Marcelino Domingo y a comienzos de 1932 se consideró adecuado vincular las colecciones del Museo de Artes

Crónica de arte

Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español

I

De algún tiempo acá me anda rondando la idea de comentar en estas páginas el estado de los museos con que cuenta Madrid. El del Prado, desde luego, constituye una honrosa excepción. Para él fueron hasta aquí los cuidados; a los demás museos que dependen del Ministerio de Instrucción Pública no les ha llegado todavía la hora de la renovación. En cuanto al Museo de Arte Moderno, se halla en vías de transformación radical con satisfactorio resultado. Me consta.

Hemos visto descaecer el Arqueológico Nacional, faltar de oficial solicitud durante el pasado régimen. Hoy es lugar donde “toda incomodidad tiene su asiento”. Pendiente de arreglo la calefacción, hay que soportar un frío glacial en cualquiera de sus salas, y si llueve, goteras en los techos. España, país arqueológico, puede presentar ante el mundo el más arqueológico de los museos arqueológicos. No se hable de otros aspectos, ya que el asunto habrá de volver a los puntos de la pluma.

Mueve ahora la mía la iniciativa de formar en Madrid el Museo del Pueblo Español, acogida con simpatía por el anterior ministro, D. Marcelino Domingo. Yo no sé lo que pensará de ello don Fernando de los Ríos y la actitud de las Cortes en materia de Bellas Artes. La buena voluntad y la amplia comprensión de los actuales ministros de Instrucción Pública y director general de Bellas Artes me llevan a confiar en que algún día tendremos en Madrid el Museo del Pueblo Español. Hay ya el proyecto de uno así denominado en Barcelona. Pocas noches atrás, cambiando impresiones con D. Joaquín Floch y Torres, ilustre director de los museos de arte de Barcelona, me informaba de que El Pueblo Español, conjunto de construcciones de carácter artístico popular—¿quién que visitara la Exposición Internacional no lo recuerda?—, si se halla terminado externamente, se trata de conservarlo y de infundirle vida, amueblando los interiores de acuerdo con las construcciones respectivas y estableciendo el servicio de vigilancia con mujeres vestidas con el traje que tal casa o tal palacio requieran. Las tiendas serán una especie de conservatorio de las industrias de arte popular aun no extinguidas en toda España, de manera que haya el tejedor, el herrero, la encajera,

la bordadora, etc., que trabajen allí, dando la sensación de taller en bastantes casos. Mas para que ese conservatorio logre realidad, se proyecta una Exposición de las industrias populares vivas en España; y para empezar a formar las colecciones que debe llenar el Museo, se aspira a que El Pueblo Español sea el centro donde se reúnan todas las actividades de los elementos que en España se dedican al folklore y que se hallan ahora en movimiento con el fin de organizar la aportación española a la Exposición Internacional de Arte Popular que se celebrará en Berna el año 1934, a la cual se han adherido el Estado y la Generalidad de Cataluña. Por de pronto, la aportación catalana será exhibida antes de enviarse a Berna. En El Pueblo Español habrá a modo de ensayo fiestas populares, que habrán de repetirse en Berna. El criterio, en suma, es que el Museo del Pueblo Español se convierta en Museo de Arte Popular de España, y entre todas las actividades se destaquen el folklore y la etnografía españolas.

Reflejado queda el pensamiento catalán, que no puede ser más españolista.

Quisiera encarecer aquí la necesidad de que Madrid, sin estorbar para nada a Barcelona, posea un Museo del Pueblo Español. Ver, tiende la idea en una junta del Patronato del Museo de Artes Decorativas. Los patronos de ese Centro, mirando a lo por venir, nos hemos propuesto que la actuación del mismo sea vital, precisamente en el momento de un desahucio, a causa de haberse adquirido el inmueble en que radica por el Ayuntamiento.

El Museo Nacional de Artes Decorativas ha llevado una existencia algún tanto precaria. Y sin embargo, sus colecciones abundan en elementos de arte popular, sin los que nuestra historia en ese orden cabría ser conocida. Una labor callada durante años, como la del Seminario de Etnografía y Arte de la Escuela Superior del Magisterio, se ha venido practicando; y hora es ya de que muchas gentes que se las echan de enteradas se enteren de verdad y vean qué cantidad de trabajo se ha realizado.

Se ha discutido estos días en las páginas de “El Sol” la conveniencia de que el Museo del Traje sea cosa independiente o no del de Artes Decorativas y del futuro del Pueblo Español.

Mi opinión coincide con la de “Juan de la Encina” en buena parte, y discrepo de la señorita Victorina Durán, que teme para el Museo del Pueblo Español, merced a un afán de abarcar tanto, la conversión “en un Museo de dimensión tipo Louvre”. ¡Ojalá contásemos con un Museo tipo Louvre! De él sacaríamos los fondos para organizar algo extraordinario. Con local capaz y los medios indispensables haríamos un estupendo Museo de Artes Decorativas los que constituiríamos su Patronato.

En las páginas de LA VOZ seguiré discutiendo acerca de tema tan interesante. Por hoy sólo apuntaré que el Instituto de Cooperación Intelectual acaba de publicar dos tomos de la obra “Art populaire”, con las comunicaciones del Congreso de Artes Populares celebrado en 1930 en Praga. Pues bien: la parte de contribución española asciende a un 60 por 100. El grupo catalán de un lado, el Museo de Artes Decorativas y el citado Seminario de Etnografía y Arte son sus componentes. Los textos resultan elocuentes; con todo, el lector juzgará por las referencias que yo le suministraré en próxima fecha.

ÁNGEL VEGUÉ Y GOLDONI

CUATROS DE BAÑO COMPLETOS 290 PESETAS
ARTÍCULOS SANITARIOS INSTALACIONES GARANTIZADAS
HILLOS DE GONZÁLEZ DE LA HOZ MECANIZADOS

LOS MALOS PADRES
Maltrata a su hija y le produce lesiones graves

VELEZ MALAGA 27 (12 m).—Domingo Ruiz Gil, de cuarenta y dos años, vecino de esta población, apodado el “Chumbo”, hallándose en estado de embriaguez, maltrató a su hija, María, de diecisiete años, causándole lesiones en la cabeza y la fractura completa del brazo derecho. Su estado se calificó de grave.

Domingo ingresó en la cárcel del partido por orden judicial. (Febus.)

El abastecimiento de aguas de Jaén

UN ACUERDO
JAÉN 27 (12 m).—Respecto al asunto de la rotura de sifón de la red de conducción de aguas a esta capital, la nota importante es que la Cámara de Comercio ha visitado primero al alcalde y después al gobernador, con objeto de protestar contra el atestado. Parece ser que la Cámara tomará el acuerdo de mostrarse parte en el asunto judicial que se sigue.

Quando su Nene
Se resfría, frótele en la garganta y pecho
VICKS VAPORUB
CURA DE EJ MODOS A LA VEZ

Decorativas con las del Museo del Traje para crear un museo del pueblo español. A este proyecto se unirían las colecciones del Seminario de Etnografía y Artes Populares que dirigía Luis de Hoyos, de la Escuela Superior de Magisterio, situadas en la calle Montalbán y que habían sido origen de la Exposición del Traje Regional e Histórico instalada en el Palacio de Bibliotecas y Museos en 1925⁴³. Sin embargo este proyecto se modifica bajo el mandato del nuevo ministro Fernando de los Ríos Urruti, de modo que las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas no se unen finalmente al proyecto del Museo del Pueblo Español⁴⁴.

Puede considerarse que fue un condicionante para la elección de su sede el hecho de que varios miembros del patronato estuvieran ligados a la Escuela Superior de Magisterio. Siendo el presidente honorario el pedagogo krausista Manuel Bartolomé Cossío, por entonces director honorario del Museo Pedagógico Nacional, y dos patronos vocales Luis de Hoyos y Ángel Vegué, se provocaría pronto, ante la negativa a la unión, que fuera valorado el edificio que iba a liberar la Escuela Superior de Magisterio, a raíz del proceso de reconversión a sección de Pedagogía de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, como potencial sede para el museo⁴⁵. La desaparecida Escuela Superior de Magisterio dejaría el edificio de la calle Montalbán en 1932⁴⁶, que fue proyectado en 1878 en los antiguos terrenos del Retiro de Madrid por encargo de la Duquesa de Santoña y que por la diversidad de usos, mantenía ya una composición interna de carácter heterogéneo.

VEGUÉ, Á., “Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español”

La Voz, 27 de enero de 1932 (Recorte).

Fuente: Hemeroteca Digital de España. Biblioteca Nacional de España.

Figura 5



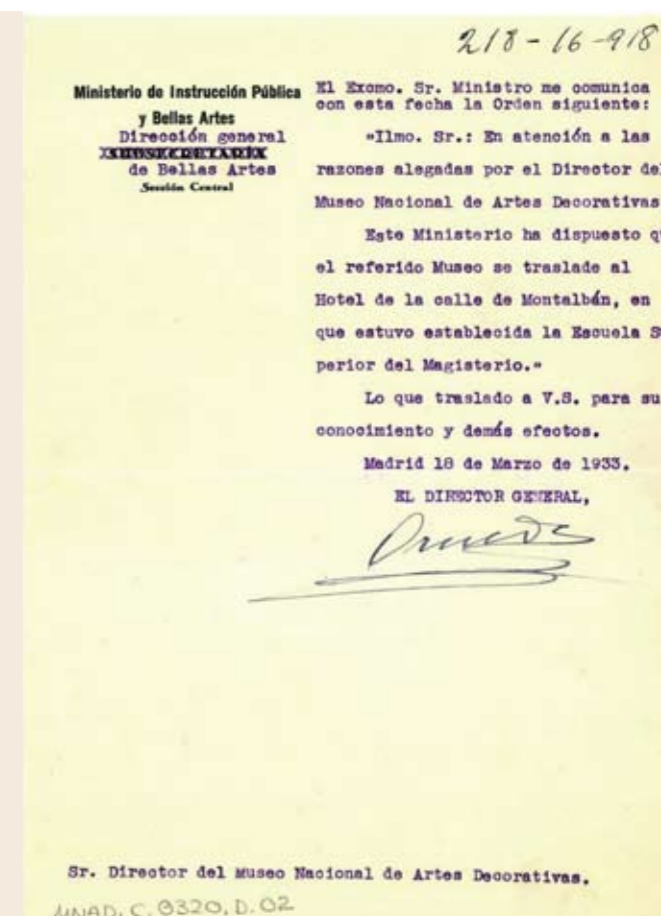
<< Figura 6

Fachada del palacete de la duquesa de Santofía en la calle Montalbán

Sede del Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940. Positivo fotográfico, archivo MNAD.

Figura 7

Escrito del director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, comunicando al director del museo la decisión del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes sobre la adjudicación de una nueva sede, del 18 de marzo de 1933. Fuente: Archivo del MNAD, c. 320, c. 2.



Por entonces, el Museo Nacional de Artes Decorativas se hallaba en una situación económica y de instalaciones de absoluto carácter precario. A comienzos del año 1932 se realizan gestiones por parte del director del Museo, Luis Pérez Bueno y del conservador José Ferrandis, para plantear al Ministerio el traslado del museo a un edificio mayor y de mejores condiciones, habiendo escogido como posible edificio la sede de la antigua escuela Superior de Magisterio (Fig. 6). Ferrandis, comunica en marzo de 1932 esta intención general de traslado y la elección previa de ese edificio indicando que pretenden: “lograr el traslado del Museo a algún hotelito que estuviera desalquilado. Se han visto varios alguno de los cuales ha merecido toda su atención pero se propone que antes de seguir esas gestiones se eleve a la Superioridad la petición referente al antiguo local de la extinguida Escuela Superior de Magisterio”, y en relación con ello, Pérez Bueno, expone el escrito con el que justifica ante el Ministro “la necesidad de trasladar el museo a un local amplio y adecuado a sus fines”⁴⁷.

En consecuencia el museo en su sede de la calle Sacramento, fue visitado de nuevo por un ministro, esta vez Fernando de los Ríos Urruti, que acude en octubre de 1932 mostrándose favorable ante la propuesta de realizar un traslado, que le había sido transmitida por Pérez Bueno y Ferrandis. En relación con ello, el presidente del patronato, José Joaquín Herrero, expuso las posibilidades de trasladar el museo al edificio que utilizó dicha escuela, y pide que se guarden provisionalmente allí unos vaciados del Museo de Reproducciones. Para impulsar una nueva etapa de desarrollo del museo,

se plantea también una propuesta de actividad por parte de Eduardo Chicharro (1873-1949), que se había incorporado al patronato en sustitución de Félix Boix, en la cual sugiere que se realicen exposiciones nacionales de artes decorativas, alternando con las de bellas artes.⁴⁸

Será a finales de 1932 cuando el subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes reciba a Pérez Bueno y a Ferrandis para confirmar que se entregará el edificio de la Escuela Superior de Magisterio⁴⁹. Esta comunicación se materializará posteriormente en el escrito del director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, comunicando la decisión del traslado manifestada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, de modo que se hacía efectivo el inicio del proceso de traslado del museo a partir de marzo de 1933. En su escrito Orueta señalaba que “este Ministerio ha dispuesto que el referido Museo se traslade al Hotel de la Calle de Montalbán, en que estuvo establecida la Escuela Superior del Magisterio”⁵⁰ (Fig. 7).

Para el movimiento de las colecciones a la nueva sede se aprueba en octubre de 1933 un presupuesto para contratar a la Casa Garrouste Arroniz⁵¹; no obstante señalamos que esto se realizará más adelante, entre el fin de año de 1933 y enero de 1934. En esta fase de cambio de sede hubo también que afrontar mejoras en las infraestructuras del inmueble y planificar su programa de usos museístico, de tal modo que Orueta firmó el nombramiento de Luis Moya Blanco (1904-1990), “como arquitecto afecto al servicio

del edificio que en esta Villa ocupa el Museo Nacional de Artes Decorativas”⁵², el 16 de diciembre de 1933 y, diez días después, su sucesor en el cargo, Eduardo Chicharro, se dirigió al propietario del local de la calle Sacramento para comunicarle el acuerdo de traslado del museo y la terminación del contrato de arrendamiento de este inmueble⁵³.

Destacamos cómo esta planificación coordinada permitió que, al tiempo que se estaba finalizando el traslado de las colecciones al edificio de Montalbán, el Ministerio solicitara al arquitecto Luis Moya el inicio de la redacción de un proyecto de obras parcial, a comienzos de enero de 1934⁵⁴, y que se entregaran las llaves de la antigua sede el día 29 del mismo mes.

Por todo ello, y valoradas las fechas precisas de esta actuación museística, mantenemos que la reformulación que afrontó el Museo Nacional de Artes Decorativas en la década de 1930 se inscribe en el marco de las acciones de mejora museográfica que se desarrollaron en el contexto previo a la Conferencia Internacional de Museos, cita profesional que la Oficina Internacional de Museos celebraría en Madrid en 1934⁵⁵. La celebración de la Conferencia Internacional de Museos comenzó a programarse desde finales de 1932 y, en función del Decreto del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes del 28 de marzo de 1933, impulsado por Ricardo de Orueta y Francisco Javier Sánchez Cantón, quedó establecida la estrategia organizativa para la recepción de los congresistas en Madrid⁵⁶. En dicha junta, constaba como miembro el director del Museo Nacional de Artes Decorativas, junto con otros diez representantes de instituciones del ámbito de la cultura. En relación con ello, y habida cuenta de la situación de aliento a las mejoras museísticas que planteaba dicho decreto, en el que se solicitó a los responsables de museos e instituciones culturales que persiguieran el perfeccionamiento de sus instalaciones y servicios museísticos y que renovaran sus catálogos y guías⁵⁷, mantenemos que la acción de cambio de sede del Museo Nacional de Artes Decorativas es resultante de la planificación museística desarrollada con ocasión de la celebración de la Conferencia Internacional de Museos en Madrid de 1934.

Nos permite mantener esta hipótesis la comunicación de Orueta fechada el 18 de marzo de 1933, en la que trasmite que el museo cuenta con una nueva sede disponible en la calle Montalbán, emitida solamente diez días antes del decreto de marzo de 1933. Como resultado, se desarrolló una planificación museística inmediatamente, de modo que en el mes de abril de 1933 se acordaron los pasos a realizar para el traslado al edificio y su adecuación por parte del arquitecto Luis Moya⁵⁸. Igualmente en relación con el decreto mencionado, situamos también la propuesta formulada al patronato por el profesor Andrés Ovejero, en la que recomienda que se publique un nuevo catálogo-guía del museo “que coincida con la inauguración del nuevo local”, en previsión de una mayor afluencia de público, solicitando que la nueva publicación “sirva para la ilustración a los visitantes que han de ser más numerosos después del traslado”; a nuestro juicio esta intención está indudablemente vinculada al concepto de museo didáctico y volcado en la transmisión del conocimiento de las colecciones al público que Ovejero defendería un año más tarde, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵⁹.

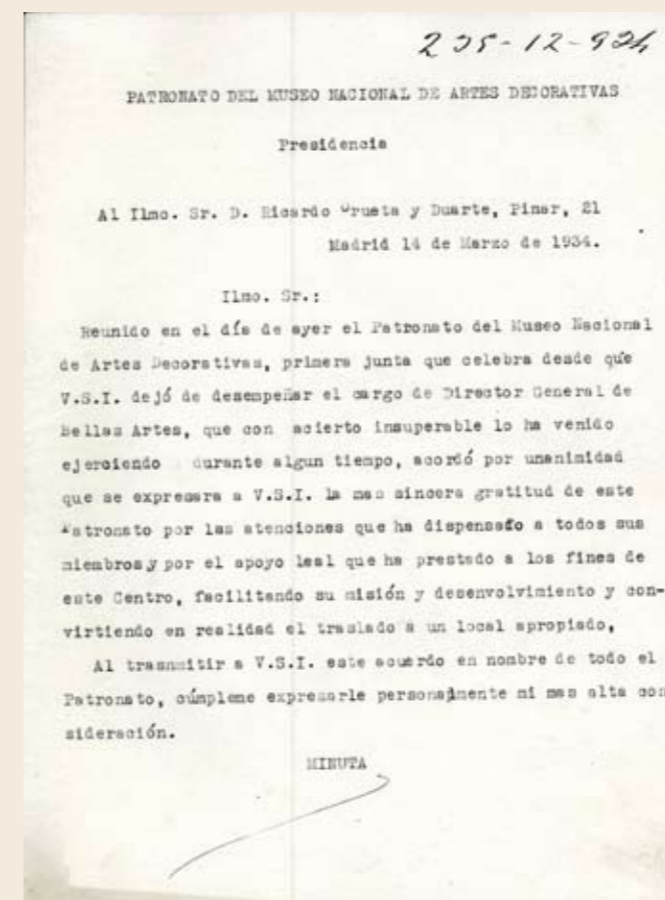


Figura 8

Minuta del presidente del patronato del MNAD

a Ricardo de Orueta y Duarte en relación con la reunión del 13 de marzo de 1934, del 14 de marzo de 1934. Fuente: Archivo del MNAD, c. 6, d. 25.

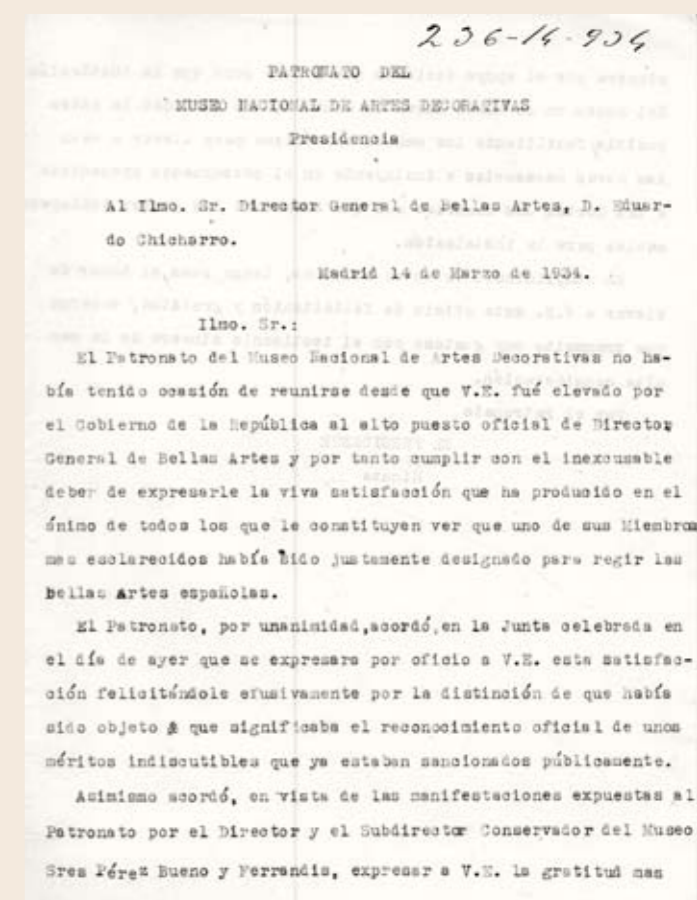


Figura 9

Minuta del presidente del patronato del MNAD

a Eduardo Chicharro, del 14 de marzo de 1934. Fuente: Archivo del MNAD, c. 6, d. 25.

Sin lugar a dudas, fue el impulso de Luis Pérez Bueno, José Ferrandis y los miembros del patronato del museo el que alentó a desarrollar la estrategia museística de reformulación institucional; junto a ellos, en este hito de la trayectoria del Museo Nacional de Artes Decorativas hemos de situar a la figura de Ricardo de Orueta, quien respaldó la iniciativa y apoyó al museo, acudiendo significativamente en el mes de mayo de 1933 como director general de Bellas Artes a una de las reuniones del patronato del museo en la calle Sacramento, “como prueba de simpatía al museo y de consideración a su Patronato”⁶⁰; del mismo modo, hay que destacar la actuación de Luis Moya como arquitecto del museo, por entonces autor de proyectos de obras para el Museo Arqueológico Nacional o el Museo de Arte Moderno. En 1933 Luis Moya presupuestó las obras de adecuación del edificio de la calle Montalbán para su uso como museo, de modo que la actuación de reforma iniciaría poco tiempo después.

Un año más tarde, en marzo de 1934, los profesionales del museo agradecen a Orueta como antiguo director general “el apoyo leal que ha prestado a los fines de este Centro, facilitando su misión y desenvolvimiento y convirtiendo en realidad el traslado a un local apropiado”⁶¹ (Fig. 8) y en la misma fecha, expresan a Eduardo Chicharro, su gratitud “por el apoyo decidido que presta para que la instalación del Museo en su nuevo local se convierta en realidad lo antes posible, facilitando los medios económicos para llevar a cabo las obras necesarias e incluyendo en el presupuesto presentado a las Cortes una cantidad con que atender a los gastos indispensables para la instalación”⁶² (Fig. 9).

La memoria redactada en agosto de 1935 por el director del museo, Luis Pérez Bueno, para su presentación al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes señalaba que se habían logrado las anheladas metas para el perfeccionamiento de la institución diciendo que:

“El Museo Nacional de Artes Decorativas instalado hasta el año 1934 con excesiva modestia y escasez de local se ha trasladado al edificio de la extinguida Escuela Superior del Magisterio situado en la calle Montalbán nº 12. La nueva instalación amplía considerablemente el Museo y favorece sus fines educativos que no pudo desarrollar con anterioridad. Hoy por fortuna el Museo dispone de un edificio adecuado y podrá en plazo breve alentar el desenvolvimiento de las industrias decorativas en España si se le presta la atención que merece. La consignación que figure en los Presupuestos de 1936 no debe ser menor que la que figuró en 1934 ya que el próximo año han de aumentar considerablemente los gastos de calefacción, luz, limpieza, etc. por tener un edificio mucho mayor que antiguo y además porque aquella cifra era entonces escasa para satisfacer las necesidades más apremiantes de un Museo”⁶³.

En dicho presupuesto se comparaba el de 1934 y el de 1935, con la solicitud de 1936. En los dos años anteriores, el museo había solicitado al Ministerio subvenciones al Patronato “para los gastos de conservación, sostenimiento, adquisición de objetos artísticos e instalación”, además de las partidas para material de oficina, que eran en gran parte para los trabajos de catalogación. Al final de 1935, detectamos que el museo se encuentra prácticamente terminado de instalar, a juzgar por el escrito del director del museo ante la elección del edificio para ser sede de elecciones donde Pérez Bueno declara al Negociado de Elecciones que “el Museo se encuentra instalado para ser abierto al público en breve plazo, contando en sus colecciones con objetos y vitrinas que no se pueden retirar por ser muy frágiles”⁶⁴.

4. LA INSTALACIÓN MUSEOGRÁFICA EN EL PALACETE DE LA CALLE MONTALBÁN: CRECIMIENTO DE LAS COLECCIONES Y REFORMULACIÓN MUSEOGRÁFICA

Para la instalación del museo en el antiguo palacete de la duquesa de Santoña en la calle Montalbán fue necesaria una intervención de adecuación espacial para su uso museístico, llevada a cabo por el arquitecto Luis Moya Blanco (Madrid, 1904-1990). Dado que el palacete debió de sufrir bastantes alteraciones durante el tiempo en el que fue ocupado por la Escuela Superior de Magisterio, no se planteó en ningún momento su musealización como casa-museo⁶⁵. Excepto la escalera imperial con pinturas murales (Fig. 10) y los pavimentos de mosaico de las plantas baja y principal, no se conservaba rastro de su uso residencial o representativo original. El proyecto arquitectónico y museográfico de Luis Moya de 1934 incluyó el arrancado de la decoración existente para homogeneizar las salas. Probablemente, fueran restos muy deteriorados de la decoración original, de la que lamentablemente no se conserva ninguna imagen. Se realizó una nueva instalación eléctrica, revisiones generales de instalaciones, restauraciones, dotación de oficinas en la planta principal y la instalación de una biblioteca (Fig. 11)⁶⁶. Este proyecto incluía el letrero instalado desde entonces en la puerta de entrada que es el que actualmente muestra la puerta del museo. El plan de obras se presentó al patronato el 2 de noviembre de 1935, el mismo día que José Ferrandis expuso el plan de instalaciones del Museo “que será en planta baja las secciones de vidrios, cerámica, talla y cueros; y en el 1er piso de tejidos”.⁶⁷ Las obras se realizaron entre 1934 y 1939, con una paralización de los trabajos en 1936 por el estallido de la Guerra Civil, cuando solamente estaban acondicionadas dos de las tres plantas.



<< Figura 10

Pinturas de la escalera imperial del palacete de la calle Montalbán (MNAD)
Fotografía de Javier Rodríguez Barrera.

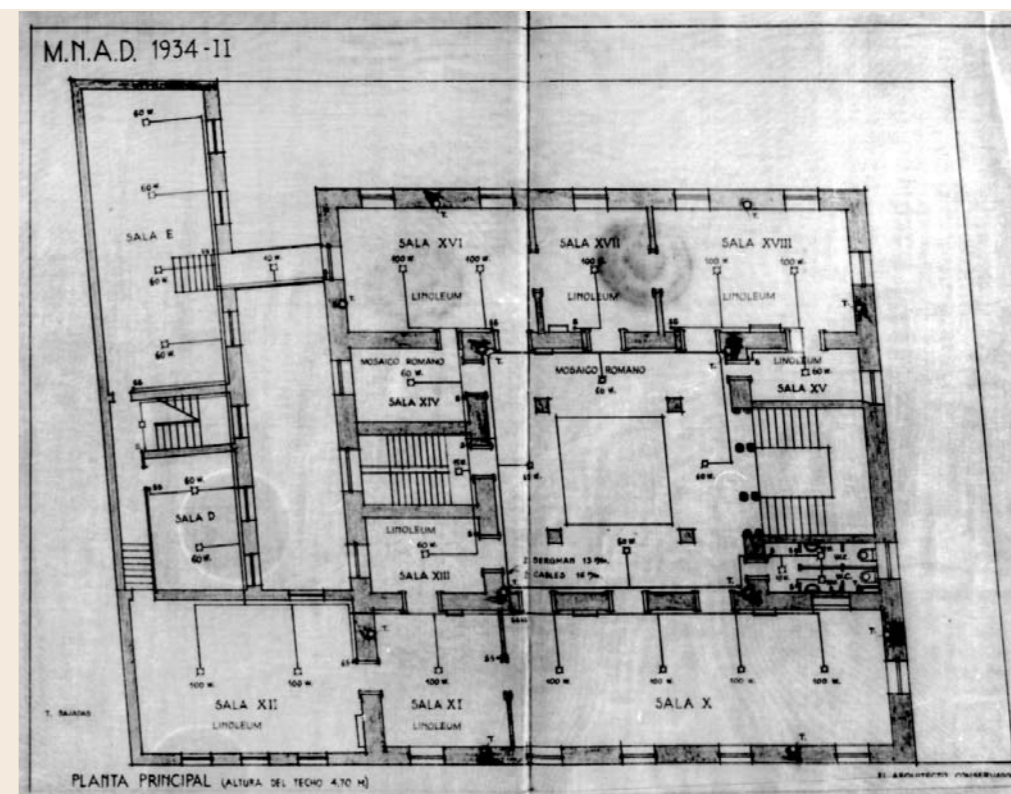


Figura 11

Plano de la planta primera (planta principal) del Museo Nacional de Artes Decorativas
Proyecto de instalación de Luis Moya, 1934 (copia microfilmada).
Archivo MNAD.

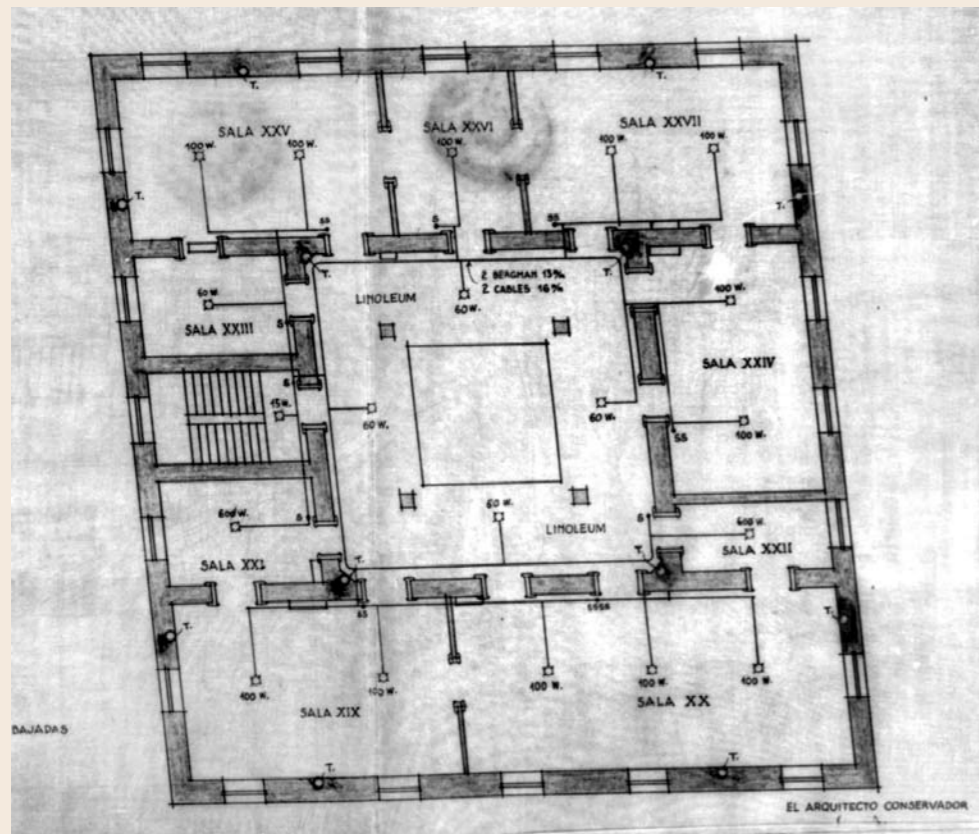


Figura 12

Plano de la planta segunda (entonces primer piso) del Museo Nacional de Artes Decorativas. Proyecto de instalación de Luis Moya, 1934 (copia microfilmada). Archivo MNAD.

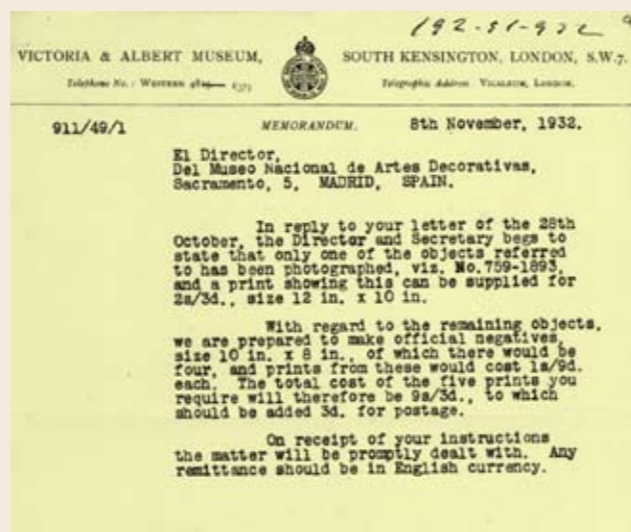
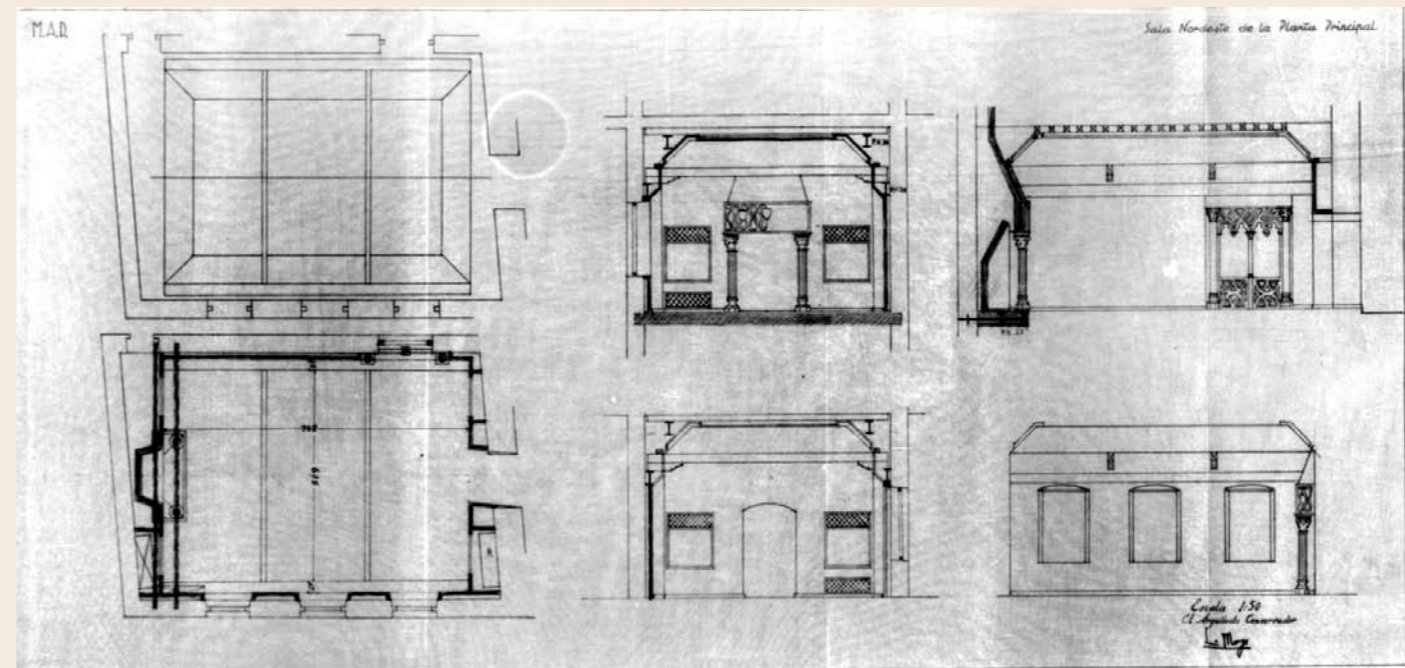


Figura 13

Carta del Victoria and Albert Museum de 8 de noviembre de 1932, relativa a una solicitud de fotografías por parte del MNAD. Archivo MNAD, c. 13, d. 1.

Figura 14 >>

Planta y alzados de la sala "Conde de Casal" de la planta primera del Museo Nacional de Artes Decorativas. Proyecto de instalación de Luis Moya, 1934 (copia microfilmada). Archivo MNAD.



Sala "Conde de Casal" de la planta primera del Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940 (positivo fotográfico). Archivo MNAD.

Figura 15 >>



Figura 16

Botella de vidrio soplado al aire. I-III d.C. Procede de la colección José Sánchez Garrigós. MNAD, inv. CE673.

En su nueva sede, el espacio disponible para la exposición de las colecciones aumentó considerablemente, pues de nueve salas en la calle Sacramento, el museo pasaría a ocupar veintisiete, según los planos de Moya (Fig. 12). De esta forma, Pérez Bueno y Ferrandis pudieron abordar un proyecto museográfico más acorde con los principios de sistematización, ordenación cronológica y tipológica vigentes en la museología internacional del periodo. Las relaciones que estableció el personal técnico y la propia institución con profesionales e investigadores de otros países, que se refuerzan en la década de 1930, propician el conocimiento de las novedades que se están produciendo en Europa y América en el ámbito de la museografía y la museología⁶⁸. Asimismo el contacto que se establece con otras instituciones permite al Museo desarrollar un programa renovado de investigación y divulgación en el ámbito de la historia de las artes decorativas (Fig. 13), lo que se procura trasladar a la instalación museográfica.⁶⁹

La instalación del museo se rigió por los siguientes criterios: el primero, el de la configuración de series de objetos decorativos que permitieran estudiar la evolución de las artes decorativas (exposición diacrónica); el segundo, la reunión de objetos sincrónicos, sin llegar a ser conjuntos históricos, pues como Ferrandis escribió, no es posible abordar "por falta de elementos"; y por último, la exposición de ejemplos relevantes de las producciones populares españolas⁷⁰. El museo promovió la adquisición o depósito de piezas significativas en razón de la técnica decorativa, material, iconografía, uso o testimonio de la cultura de un periodo concreto, haciendo mayor énfasis en completar series técnicas e históricas como la del vidrio, el mobiliario o la cerámica. Así, se produjeron importantes depósitos como el de la techumbre, ventanal y chimenea del palacio de los condes de Fuensalida por parte de Manuel Escrivá de Romaní, X Conde de Casal (Figs. 14 y 15) o los estuches del Tesoro del Delfín por parte del Museo del Prado. Y adquisiciones como la de la colección de vidrio antiguo de José Sánchez Garrigós, antigua colección Pedro M. de Artiñano (Fig. 16).

Desde un museo centrado esencialmente en el arte popular español y las artes industriales contemporáneas, el Museo Nacional de Artes Decorativas pasó a ser en la década de 1930 un museo con una concepción más extensa de las artes decorativas, con un planteamiento mixto de presentación, entre el análisis evolutivo de series técnicas y la historia cultural. Las exposiciones de carácter monográfico y retrospectivo, destacando las organizadas por la Sociedad Española de los Amigos del Arte, la orientación del coleccionismo privado hacia las artes decorativas y el desarrollo de la historia del arte y de la arqueología en el contexto académico, fueron factores que estimularon la evolución del museo hacia nuevos derroteros. Aunque ya en los inicios del museo se había planteado la necesidad de formar conjuntos sincrónicos, así como una exposición que ilustrara la historia de las artes decorativas en España, sólo cuando se produjo el traslado a una sede más grande pudo abordarse esta nueva orientación museográfica.

Luis Pérez Bueno (Alicante, 1873-Madrid, 1954) había sido nombrado conservador del Museo Nacional de Artes Industriales en 1913. En la misma fecha había ingresado como profesor de Historia y Técnica de las Artes Decorativas en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid y dirigió la Escuela del Hogar y Profesional de la Mujer. Aparte de sus trabajos como historiador del arte vinculados, entre otras entidades, a la Junta de Iconografía Nacional y la Sociedad Española de Amigos del Arte, dedicó un buen número de publicaciones al estudio de las artes decorativas y arte popular español ⁷¹. Pérez Bueno y Doménech, a través de la adquisición de piezas y los trabajos de catalogación y de difusión realizados en el museo, impulsaron el conocimiento de las artes decorativas españolas (Fig. 17). Existía en los planteamientos iniciales del museo una intención de recuperación de la tradición artística española con visos a renovar las artes industriales y decorativas contemporáneas. Como recogía el Anuario de 1916: “Posee España un arte popular en las industrias artísticas de rancio abolengo y de un valor inmenso. En esas obras el temperamento español se muestra típicamente y constituyen, por lo tanto, la fuente más rica y pura en que basarse el arte español contemporáneo para seguir la tradición nacional de las industrias artísticas.”⁷². Aunque podría parecer que este nacionalismo es contradictorio con las ideas expresadas por Rafael Doménech unos años atrás, se ha de tener en cuenta que el museo aportaba modelos para la inspiración de los artistas, que no para la mera copia. José Ferrandis subrayó años más tarde estas mismas ideas, al hablar de los inicios del museo: “Y esta necesidad de recoger y exhibir las antiguas artes decorativas debía ser mucho más fuerte en nuestro país, que ha tenido un glorioso pasado, por desgracia desaparecido, a causa del desánimo que padecemos por la absorción de las modas extranjeras [...]. Era necesario, pues, comenzar la tarea de formar un Museo de Artes Decorativas [...] con el empeño decidido de restablecer las antiguas industrias artísticas españolas, que se hallan necesitadas de una orientación estética adecuada” ⁷³. Pérez Bueno probablemente mantuviera este interés por las producciones de carácter más popular, de ahí su especial interés por las colecciones de cerámica, vidrio, tejidos y mobiliario españoles ⁷⁴.



Figura 17

Jarra de castañeta.
Real Fábrica de Cristales de La Granja,
1750. Adquirida en 1930.
MNAD, inv. CE7070.

Sin embargo, quien posiblemente tuvo un papel más relevante en la reformulación del museo fue José Ferrandis. Sus trabajos de investigación versaron sobre la cultura material de las épocas medieval y moderna: marfiles, azabaches, guadamecés, alfombras, joyería, cerámica, mobiliario, numismática y epigrafía árabe. El año 1934 fue muy intenso para él, pues tras finalizar el traslado de las colecciones al palacete de la calle Montalbán, pasó tres meses en Nueva York, pensionado por la Junta de Ampliación de Estudios. Visitó con asiduidad el Metropolitan Museum, el Cooper-Hewitt y la Hispanic Society así como las colecciones de Princeton, Filadelfia, Baltimore, Washington y Chicago, entre otras ciudades ⁷⁵. A su regreso, participó como ponente en la Conferencia Internacional de Museografía que se celebró en Madrid en otoño, sustituyendo a Joaquim Folch i Torres. El texto del informe que Ferrandis redactó sobre los museos de artes decorativas e industriales resulta de gran interés para entender los trabajos que se llevaron a cabo en el Museo Nacional de Artes Decorativas en ese mismo año. En el informe se define “arte decorativo” como “la expresión material de una idea, una función o un gusto; el testimonio de una cultura o una civilización”. El museo de artes decorativas se define como “un establecimiento de enseñanza que a través del ejemplo directo enseña, no solamente al escolar, sino a todos aquellos que aun no teniendo tiempo para el estudio, obtienen de la visita una innegable instrucción histórica, estética y técnica”. Debe, además, reunir conjuntos que reflejen “en el espacio y en el tiempo, las diversas corrientes sociales y estéticas de épocas pasadas y su evolución hasta nuestros días”, aludiendo a las recreaciones de ambientes y salas de época. Del museo taller y laboratorio se estaba pasando al museo evocador, manteniendo su vocación didáctica aunque volcada en un público más amplio o con intereses más variados ⁷⁶.

5. LA SITUACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS DURANTE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

Cuando estalló la guerra, Pérez Bueno y Ferrandis se encontraban en Alemania y a su regreso se instalaron en Valladolid. Por ello, hubo varios directores accidentales en el museo, siendo el último de ellos Ángel Vegué, miembro del patronato. Ferrandis y Pérez Bueno, prestaron servicio como agentes militarizados en el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional ⁷⁷. Tal y como recoge el informe de Pérez Bueno y Ferrandis redactado en 1939: “Pocas semanas antes del 18 de julio de 1936 [...], los que suscriben se ausentaron de Madrid para realizar a sus expensas un viaje de estudios por los museos alemanes y conocer detalladamente aquellos datos que sobre la instalación y rotulación de los del Rihn y de Baviera [...]. Dejando encargado del despacho administrativo a José Ramón Martínez de la Riva”. Cuando se incorporaron al museo en 1939, una vez concluida la guerra, comprobaron los informes sobre el local y sobre los objetos que les facilitó Vegué que estaba hospitalizado muy grave y que falleció a los pocos días, previa entrega de toda la documentación. Supieron que el museo no había sufrido apenas daños durante la guerra: “la única dependencia de esta clase que no ha sufrido la menor merma en sus fondos, ni deterioros de importancia en el edificio que ocupa, gracias, justo es reconocerlo, a la precisión primero de sus funcionarios hasta que estos fueron declarados cesantes o trasladados a establecimientos fuera de Madrid y más tarde al celo y vigilancia de su último director accidental, Sr. Vegué y Goldoni”. “Durante los meses de agosto y septiembre de 1936, en acuerdo con Martínez de la Riva, se decidió trasladar a los sótanos del edificio los objetos que por su fragilidad, vidrios, cerámica y marfiles principalmente, pudieran sufrir deterioro por ocupación violenta del local y por las milicias rojas, como ya había sucedido en otros establecimientos y para sustraer en lo posible de la vista de los que pudieran ocupar el museo [...]. Hoy en día el Museo se halla casi en su totalidad replanteado habiéndose trabajado también en la restauración de los pocos objetos que han sufrido algún pequeño deterioro debido lógicamente a los traslados que ha habido necesidad de hacer y los cuales en su mayor parte han quedado en perfecto estado. [...] Para poder continuar la instalación del museo y llevarla a feliz término lo más rápidamente posible para la inauguración oficial y apertura del mismo es imprescindible realizar algunos gastos, tales como la pintura de una gran parte de los muros, la colocación de cristales, pequeñas obras para aumentar la resistencia de alguna instalación pesada, distribución adecuada de luces, etc.” ⁷⁸. Además, al finalizar la guerra, ingresaron en el museo numerosas piezas procedentes de los depósitos del Servicio de Recuperación Artística para enriquecer la exposición permanente ⁷⁹.

Finalmente, el 16 de diciembre de 1940 se inauguró el museo. En la planta baja se expusieron series homogéneas de vidrio, cerámica española, guadamecés, mobiliario y trabajo en madera (Fig. 18). En el piso principal se expusieron colecciones de los siglos XVI al XIX haciendo agrupaciones estilísticas por periodos históricos (Fig. 19). El segundo piso se instaló con el mismo criterio, incorporando colecciones orientales y europeas. Además, se planteó una recreación ambiental en la cocina popular de esta misma planta (Fig. 20). La instalación museográfica, a pesar de sus evidentes limitaciones



Figura 18

Vitrina de vidrios de la Edad Moderna

Planta baja. Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940. Positivo fotográfico, archivo MNAD.



Figura 19

Sala con colecciones del siglo XVIII.

Planta primera. Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940. Positivos fotográficos, archivo MNAD.



Figura 20

Cocina popular española.

Planta segunda. Museo Nacional de Artes Decorativas, ha. 1940. Positivos fotográficos, archivo MNAD.

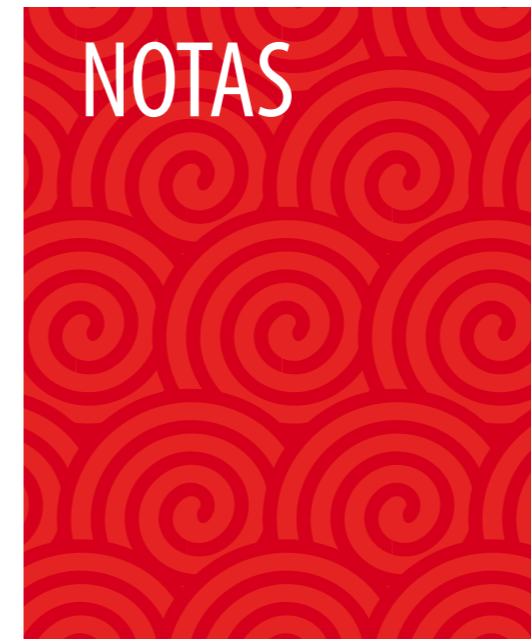
materiales, muestra cómo el museo aspiraba a cumplir una función educativa a través de las colecciones, expuestas en series materiales y técnicas en la planta baja y de modo contextual en las plantas primera y segunda ⁸⁰.

A partir de junio de 1941 será directora del museo Pilar Fernández Vega, esposa de José Ferrandis, que había trabajado previamente en el Museo Arqueológico Nacional, estando al cargo de las colecciones oriental y americana. Luis Pérez Bueno continuó vinculado al museo como director honorífico hasta su fallecimiento en 1954. José Ferrandis, aunque siguió siendo subdirector hasta 1948 (año en que falleció), se había incorporado al Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1941. El nombramiento de Fernández Vega supuso el inicio de una nueva etapa para el museo, aún necesitada de un estudio en profundidad ⁸¹. Durante este periodo ingresaron en el museo numerosas piezas de origen americano y se produjo el depósito de la colección de arte oriental del Museo Arqueológico Nacional (1942-1948), lo que supuso un enriquecimiento muy importante para el museo. Junto con ello, se subrayó marcadamente en la museografía el carácter religioso de muchas de las piezas. Las exposiciones anuales de nacimientos, cuyo inicio data de 1950, constituían el momento culminante de esta liturgia que estaba presente en el museo de modo permanente, cumpliendo así con una misión evangelizadora que debe entenderse en el contexto de fuerte represión y propaganda ideológica de la dictadura del general Franco.

6. CONCLUSIÓN DEL ESTUDIO SOBRE LA TRANSFORMACIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS ENTRE 1927 Y 1940.

Para concluir, puede estimarse que en el periodo de redefinición institucional del Museo Nacional de Artes Decorativas que transcurre entre 1927 y 1935, confluyeron además de la nueva sede, el nuevo nombre y la valía de su equipo profesional interno y del patronato, otros muchos factores, entre ellos el crecimiento de la colección, las relaciones institucionales y las interconexiones profesionales, lo que dio como resultado una nueva etapa para el Museo Nacional de Artes Decorativas en la sede de la calle Montalbán.

De las actuaciones narradas en este artículo dejaron constancia los profesionales del museo al manifestar el agradecimiento al apoyo recibido por los directores generales Ricardo de Orueta y Eduardo Chicharro para el impulso de la institución. Sin embargo, el Museo Nacional de Artes Decorativas no será visitado hasta la década de 1940, quedando la actividad museística y la finalización de su equipamiento museográfico interrumpidos por el conflicto bélico que supuso la Guerra Civil y, consecuentemente, asociada su reformulación museística a la posguerra española.



¹ Este artículo ha sido elaborado a partir de la investigación realizada por Alicia Herrero Delavenay e Isabel María Rodríguez Marco, dedicándose la primera a la política cultural del periodo de transformación del museo entre 1925 y 1935 y la segunda a la transformación museográfica del Museo Nacional de Artes Decorativas entre 1935 y 1940. Un resumen de este trabajo fue presentado en el *III Foro Ibérico de Estudios Museológicos: Historia de los museos. Historia de la museología*. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 18-19 de octubre de 2019 (actas en prensa).

² Para llevar a cabo esta investigación se han consultado las fuentes documentales conservadas en el archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas y en el Archivo General de la Administración. Asimismo se han consultado la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, el buscador del BOE para la *Gaceta de Madrid* y la bibliografía específica citada.

³ HERRERO DELAVENAY, A., *El fenómeno de las ampliaciones de los museos en el cambio de siglo XX al XXI: realidad contemporánea y antecedentes históricos*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento Historia del Arte, 2019.

⁴ Sobre el Museo Nacional de Artes Industriales véase CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., "Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912). Antecedentes para la historia del museo", *Revista de Museología*, 30-31, 2004, pp. 81-88; VILLALBA SALVADOR, M. y CABRERA LAFUENTE, A.,

“El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Revista de Museología*, 36, 2006, pp. 117-123; RODRÍGUEZ BERNIS, S. y MUÑOZ-CAMPOS, P., “El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Anales de Historia del Arte*, 24, núm. esp., 2014, pp. 461-470; VILLALBA SALVADOR, M., “Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección”, *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, 2015, pp. 44-61; y CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)”, *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, 2015, pp. 89-112.

⁵ Real Decreto de 30 de diciembre de 1912, *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, núm. 2, 7 de enero de 1913, p. 5.

⁶ VILLALBA SALVADOR, M., *ob. cit.*, 2015.

⁷ Real Decreto de 30 de diciembre de 1912, p. 6.

⁸ En el archivo del MNAD se conservan los negativos sobre vidrio y los positivos de las fotografías que se realizaron a las salas y que se publicaron en el *Anuario de 1916. Museo Nacional de Artes Industriales* (Madrid, Imprenta Clásica Española, 1916). Estas imágenes constituyen un documento fundamental para conocer no sólo la museografía, sino también para identificar las piezas que ya habían ingresado en la colección, junto con el texto del Anuario y el Reglamento del museo (aprobado por Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de 15 de diciembre de 1913. *Gaceta de Madrid*, 19 de enero de 1914, pp. 158-160).

⁹ *Anuario de 1916...*, p. 7.

¹⁰ Sobre la participación del MNAI véase VILLALBA SALVADOR, M., “La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)”, en ASENSIO, M. *et alii* (eds.), *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7, 2012, pp. 291-303.

¹¹ La subcomisión ejecutiva para la organización de la exposición estaba formada por Rafael Doménech, Luis Pérez Bueno, Pedro Miguel de Artiñano y Francisco Pérez Dolz y los miembros de los comités delegados situados en Barcelona, Valencia, Sevilla y San Sebastián.

¹² Se reunieron en el Museo Nacional de Artes Industriales diferentes artistas y artesanos para entregar producciones contemporáneas. Los boletines de inscripción que conserva el archivo del museo permiten apreciar la variedad de autores y obras que se quisieron exponer en París, de gran diversidad tipológica.

¹³ *Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*, 3 de octubre de 1924, núm. 80, p. 443.

¹⁴ GIL FILLOL, L., “El Museo de Artes Industriales o lo que debía ser Museo de Artes Industriales”, *El Imparcial*, 12 de enero de 1927.

¹⁵ Quisiéramos señalar en este punto que esta situación había sido ya detectada después de su creación, por figuras como el conde de las Almenas, quien rechazó seguir en su patronato para desligarse así de los fines del museo que no compartía, al poco de su formalización, cuando insistía en la necesidad de acopiar producciones de condición estética y artística, tal y como había propuesto con anterioridad a la creación de este museo nacional.

¹⁶ Carta de Doménech al Director General de Bellas Artes el 15 de julio de 1927, Joaquín Pérez del Pulgar y Campos, conde de las Infantas. Archivo MNAD, c. 4, c. 34.

¹⁷ Doménech teorizó sobre el concepto de artes decorativas y defendió a través de sus escritos la relevancia de las artes decorativas en el mundo contemporáneo. Véase VILLALBA SALVADOR, M., *ob. cit.*, 2015.

¹⁸ Sobre la crítica de arte, véase su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1924), sus escritos publicados en *Museum. Revista mensual de arte español antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea* o *Vell i Nou* y sus estudios sobre Joaquín Sorolla (1910), la Casa del Greco (1913) o Goya (ca. 1920).

¹⁹ Se puede señalar al respecto, por ejemplo, el elevado número de tejidos bordados españoles, fruto del interés por ofrecer modelos para el alumnado de las escuelas normales de maestros y, sobre todo, de maestras, en el contexto de valoración del arte tradicional de carácter manual e inspirado en la naturaleza que promulgaba la Institución Libre de Enseñanza y los movimientos reformistas del último tercio del siglo XIX. Véase RODRÍGUEZ MARCO, I. y CABRERA LAFUENTE, A., “The involvement of women in the National Museum of Decorative Arts of Madrid (Spain): 1912-1942”, *Museum History Journal*, 2018, pp. 153-173 y VILLALBA SALVADOR, M., “Texto y contexto. El Museo Nacional de Artes Decorativas como fuente en la investigación histórico-educativa”, *Historia y Memoria de la Educación*, 10, 2019, pp. 271-308.

²⁰ DOMÉNECH, R., “El casticismo, la tradición y la rutina en las Artes Decorativas”, en *Exposición nacional de arte decorativo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1911, pp. 11-62.

²¹ *Idem*, p. 51.

²² Real Orden núm. 350 de 21 de febrero de 1930, publicada en *Gaceta de Madrid*, núm. 55 del 24 de febrero de 1930.

²³ Sirva de ejemplo la carta enviada al Director General, conde de las Infantas, por el director accidental del museo, Luis Pérez Bueno, para comunicar el fallecimiento de Rafael Doménech sucedido el día 20 de diciembre de 1929 aludiendo a su cargo como “Director de este Museo Nacional de Artes Decorativas”. Carta del 23 de diciembre de 1929 de Pérez Bueno al conde de las Infantas. Archivo MNAD, c. 4, d. 44.

²⁴ BORRÁS, G. M. y PACIOS, A. R., *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 21.

²⁵ Comunicación al museo del nombramiento de José Ferrandis Torres, en carta de Manuel Gómez Moreno del 10 de julio de 1930. Archivo MNAD, c. 7, d. 13. Véase el expediente de José Ferrandis en el archivo de la Universidad Complutense de Madrid (AGUCM P-0497 37).

²⁶ GARCÍA FERNÁNDEZ, J., “La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)”, en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 1, 2007.

²⁷ *Gaceta de Madrid*, 18 de julio de 1931.

²⁸ Gregorio Marañón había creado junto con Ramón Pérez de Ayala la Agrupación al Servicio de la República (ASR) en el mes de febrero de 1931. Pérez de Ayala fue nombrado director del Museo del Prado en mayo de 1931.

²⁹ Marcelino Domingo Sanjuán fue el primer ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes del gobierno republicano, ocupando el cargo del 14 de abril al 16 de diciembre de 1931. El Director General de Bellas Artes fue entonces Ricardo de Orueta, entre el 23 de abril de 1931 y 26 de diciembre de 1933.

³⁰ El nuevo destino propuesto para el Museo nacional de Artes Decorativas fue noticia en la prensa en los primeros días de septiembre de 1931. *La voz*, 9 de septiembre de 1931, portada “En el antiguo Palacio Real se instalará seguramente el Museo de Artes Decorativas”; *Ahora*, 10 de septiembre de 1931, p. 4, *La libertad*, 10 de septiembre de 1931.

³¹ “El Patronato del Museo de Artes Decorativas”, en sección “La política al día: en instrucción pública”, *La tierra*, 9 de septiembre de 1931, p. 3.

³² Consejo de Ministros del 6 de octubre de 1931.

³³ Sobre la figura de José Joaquín Herrero, véase CABELLO CARRO, P., “Un archivero en política: José Joaquín Herrero (1858-1945). El origen de la Normativa del Patrimonio y los Museos”, en *Patrimonio Cultural y Derecho*, núm. 22, 2018, pp. 15-53.

³⁴ Acta del Patronato del MNAD del 18 de noviembre de 1931, Archivo del MNAD, c. 7, c. 31.

³⁵ Ángel Vegué y Goldoni era doctor en Filosofía y Letras por la Universidad Central de Madrid, profesor de Historia del Arte en la Escuela Superior de Magisterio. Fallece en 1939.

³⁶ Carta del Patronato al Ministro de Instrucción Pública el día 20 de noviembre de 1931. Se refiere a la necesidad de nueva sede, al crecimiento de la colección por donaciones de Vegué y Pérez Bueno. Archivo del MNAD, c. 7, d. 32.

³⁷ Acta del Patronato del 8 de diciembre de 1931, apartado “Visita al que fue Palacio Real” y “Propuesta de Hoyos sobre el Museo del Traje”, Archivo del MNAD, c. 7, d. 31.

³⁸ Para conocer la figura de Juan José García, véase HERRADÓN FIGUEROA, M. A., *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

³⁹ DE LA ENCINA, J., “El Museo del Pueblo Español”, *El Sol*, 10 de enero de 1932.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ DURÁN, V., “El Museo de Artes Decorativas y el Museo del Traje”, *El Sol*, 17 de enero de 1932. Sobre la figura de Victorina Durán, véanse los trabajos de Idoia Murga y Carmen Gaitán, especialmente la edición crítica de sus memorias, publicadas por la Residencia de Estudiantes, Madrid, 2018 (3 vols.).

⁴² VEGUÉ, Á., “Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español”, *La Voz*, 27 de enero de 1932.

⁴³ Las colecciones del Seminario de Etnología y Artes Populares formarán parte de los fondos del Museo del Pueblo Español, estando depositados en el edificio del Museo Nacional de Artes Decorativas cuando se publica su decreto de creación en julio de 1934, en *Gaceta de Madrid*, núm. 209, de 28 de julio de 1934. Véase también *Anales del Museo del Pueblo español*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas artes, 1935, Tomo 1, cuadernos I y II.

⁴⁴ El Museo del Pueblo Español se creó por decreto del 26 de julio de 1934. Se nombra director a Luis de Hoyos y subdirector a Ángel Vegué. Además de ellos, formarán parte de su comité ejecutivo también, entre otros, Gregorio Marañón, Victorina Durán, José Ferrandis, Luis Quintanilla, Leopoldo Torres Balbás, Luis de Navia Osorio. El Patronato del Museo del Pueblo Español fue presidido por Gregorio Marañón y tuvo como vocales a Ovejero, Hernando Ortega, Hernández Pacheco, Sánchez Cantón, Gutiérrez Abascal, Cavestany, etc.

⁴⁵ Decreto del Ministerio de Instrucción Pública del 27 de enero de 1932.

⁴⁶ FERRER C. y MAURA, S., “La Escuela de Estudios Superiores del Magisterio (1909-1932)”, en *Revista de Educación*, núm. 240, 1975, pp. 41-50. La Escuela Superior de Magisterio fue creada en 1909 y modificó su nombre en 1911 a Escuela de Estudios Superior del Magisterio. Su función fue la formación de inspectores de Primera Enseñanza y de profesores de las Escuelas Normales de maestros. Su primer director fue Eugenio Piñerúa y ejercieron de docentes José Ortega y Gasset, Enrique Reig, Blas Lázaro, Rufino Blanco, Luis de Hoyos, Concepción Saiz, etc. En relación con su profesorado y la posterior llegada del Museo Nacional de Artes Decorativas, resaltamos que el político y pedagogo Domingo Barnés (1879-1940) se incorpora a la cátedra de Paidología en 1918, lo que nos lleva a considerar su relación con el traslado del museo más tarde, en su cargo de Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes (12 de septiembre a 16 de diciembre de 1933).

⁴⁷ Reunión del patronato del MNAD del 7 de marzo de 1932. Archivo del MNAD, c. 5, d.8.

⁴⁸ Acta del Patronato del MNAD del 29 de octubre de 1932. Archivo del MNAD, c. 5, d. 8 y c. 6, d. 42. Advertimos que la convocatoria de exposiciones nacionales de artes decorativas alternando con las de bellas artes, van a ser de nuevo planteadas por Chicharro más tarde, en su cargo de director general de Bellas Artes en 1935.

⁴⁹ Acta de Reunión del patronato del 23 de diciembre de 1932. Archivo del MNAD, c. 5, d. 8.

⁵⁰ Escrito del director general de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, comunicando al director del museo la decisión del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes sobre la adjudicación de una nueva sede, del 18 de marzo de 1933. Archivo del MNAD, c. 320, d. 2.

⁵¹ Aprobación del 14 de octubre de 1933. Archivo del MNAD, c. 320, d. 2.

⁵² Archivo del MNAD, c. 6, d. 13.

⁵³ Carta dirigida al propietario del piso de la calle Sacramento emitida por el director general Eduardo Chicharro comunicando el acuerdo del traslado del museo y la finalización del contrato de arrendamiento, en diciembre de 1933. Archivo del MNAD, c. 320, d. 2.

⁵⁴ Escrito del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, dirigiéndose a D. Luis Moya, arquitecto de Museo Nacional de Artes Decorativas, fechado el 9 de enero de 1934. Archivo del MNAD, c. 6, d.13.

⁵⁵ HERRERO DELAVENAY, A. SANZ DÍAZ, C. y LUZÓN NOGUÉ, J. M. (dirs.), *Congreso internacional de museografía: La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2019.

⁵⁶ HERRERO DELAVENAY, A. y SANZ DÍAZ, C., “La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo”, *Revista de Museología*, núm. 59, 2014, pp. 80-89.

⁵⁷ Ante la propuesta de realizar exposiciones nacionales de artes decorativas, que fue solicitada al Ministro de Instrucción Pública y Bellas por el presidente del patronato, José Joaquín Herrero y por Eduardo Chicharro, el ministro propone una búsqueda de local o aplazarlo hasta que estén disponibles los que ocupaba el Salón de Otoño, en Acta del Patronato del 3 de abril de 1933. Archivo del MNAD, c. 6, d. 5.

⁵⁸ Acta del patronato del MNAD del 3 de abril de 1933 en la que se especifica un apartado sobre el traslado del museo. Archivo del MNAD, c. 6, d. 5.

⁵⁹ Sobre el concepto de museo de Andrés Ovejero véase: OVEJERO BUSTAMANTE, A., *Concepto actual del museo artístico. Discurso de ingreso en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1934; y HERRERO DELAVENAY, A., "El concepto de museo moderno en entreguerras: voces de Andrés Ovejero, Juan de la Encina y Francisco Javier Sánchez Cantón", ponencia en *III Foro Ibérico de Estudios Museológicos, Museo Arqueológico Nacional*, impartida el 18 de octubre de 2019 (actas en prensa).

⁶⁰ Acta de la reunión del Patronato del MNAD del 20 de mayo de 1933. Se encuentran presentes en la reunión, su presidente J. J. Herrero, y los patronos García, Vegué, García Cabrera, Lafuente Ferrari, Pérez Bueno y el secretario Ferrandis. Archivo del MNAD, c. 6, d. 5.

⁶¹ Minuta del Presidente del Patronato del MNAD a Ricardo de Orueta y Duarte en relación con la reunión del 13 de marzo de 1934, 14 de marzo de 1934. Archivo del MNAD, c. 6, d. 25.

⁶² Minuta del Presidente del Patronato del MNAD a Eduardo Chicharro, 14 de marzo de 1934. Archivo del MNAD, c. 6, d. 25.

⁶³ Presupuesto para 1936. Archivo del MNAD, c. 6, d. 37.

⁶⁴ 17 de diciembre de 1935. Archivo del MNAD, c. 6, d. 43.

⁶⁵ El Museo Nacional de Artes Decorativas no tuvo nunca pretensiones de recrear la vida en el inmueble en el que se instaló. Era un museo de objetos, no de vida cotidiana. Quizá si el palacete hubiera conservado mejor sus interiores sí que se habrían incluido en el recorrido expositivo. Se trataba de una institución muy diferente en sus planteamientos a museos que se habían creado recientemente, como el Museo Cerralbo (1922), el Museo Romántico (1924), el Museo Municipal de Madrid (1929) o el museo del Palacete de la Moncloa (1929).

⁶⁶ Archivo MNAD, c. 320, d. 2-8. Véase la memoria del arquitecto Luis Moya.

⁶⁷ Archivo MNAD, c. 5, d. 25. José Ferrandis era entonces subdirector del museo.

⁶⁸ A ello contribuyó también la publicación *Mouseion* de la Oficina Internacional de Museos, que se encuentra en la biblioteca del museo desde el primer número de 1927.

⁶⁹ Véase la correspondencia con el Museo Victoria and Albert, Musée de Cluny, Metropolitan de Nueva York o el Museo de Bellas Artes de Boston, entre otras muchas instituciones (archivo MNAD, c. 11 y 13).

⁷⁰ FERRANDIS TORRES, J., "Una visita al Museo Nacional de Artes Decorativas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, junio de 1941, p. 72.

⁷¹ Pérez Bueno fue autor de, entre otros títulos, de *Antigua cerámica valenciana: su importancia artística e industrial actualmente* (1911), *Hierros artísticos españoles de los siglos XII al XVIII* (1922), *Miscelánea de las antiguas artes decorativas españolas* (1941), *Vidrios y*

vidrieras (1942), *Los vidrios en España* (1943), *Catálogo de la colección de cruces del Museo del Pueblo Español* (1952). Participó en la obra *Folklore y costumbres de España* (dir. Carreras y Candi, 1931). Véanse la biografía de Luis Pérez Bueno en el *Diccionario biográfico español*, Madrid, Real Academia de la Historia. Accesible en: <http://dbe.rah.es/biografias/23977/luis-perez-bueno> [última consulta 25/11/2019] y el expediente de académico de Pérez Bueno en el archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con signatura 5-145-3.

⁷² *Anuario de 1916*, p. 8. Véase al respecto VILLALBA SALVADOR, M., *ob. cit.*, 2015.

⁷³ FERRANDIS TORRES, J., *ob. cit.*, 1941, p. 70.

⁷⁴ Véanse las publicaciones y trabajos de Pérez Bueno ya mencionados. Véase también LE DOUARON, L., *Luis Pérez Bueno et la politique d'acquisitions du Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid*, 2017 (trabajo fin de Máster inédito, École du Louvre).

⁷⁵ Véase el expediente de la Junta de Ampliación de Estudios (Archivo de la Residencia de Estudiantes, JAE/54-251). Archivo de la JAE, http://archivojae.edaddeplata.org/jae_app, junio de 2016.

⁷⁶ "Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel", en *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Etudes. Madrid 1934, Société des Nations. Office International des Musées. Institut International de Coopération Intellectuelle*, 1935, pp. 388-404. Véase el análisis del informe en HERRERO DELAVENAY, A., SANZ DIAZ, C. y LUZÓN NOGUÉ, J. M. (eds.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Madrid, 21-23 noviembre 2016*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 303-314.

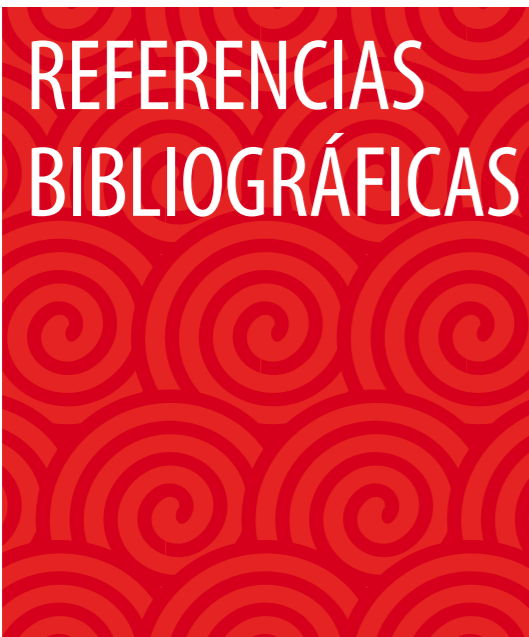
⁷⁷ Véanse los listados de agentes militarizados del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en el Archivo General de la Administración (AGA 51/11252: Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional). Entre los agentes figuran varios técnicos de museos como Blas Taracena o Mariano Rodríguez Rivas; asimismo hallamos en las relaciones a Luis Monreal y Tejada, Eduardo Chicharro y a Manuel Chamoso Lamas.

⁷⁸ Archivo General de la Administración, caja 25/19418, carpeta 6.

⁷⁹ Terminada la guerra, la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional inicia un proceso de incautación de bienes que considera que han sido enajenados indebidamente o robados a sus legítimos propietarios durante el conflicto armado. La Comisaría establece un procedimiento reglado para llevar a cabo las devoluciones a los particulares o instituciones que reclamaban sus bienes: debían presentar documentación probatoria y abonar el precio de la tasación de los bienes en cuestión. Véase la documentación conservada en el Archivo General de la Administración: AGA 51/11208 y AGA 51/11252: Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. Véanse también las actas que se conservan en el archivo del MNAD.

⁸⁰ FERRANDIS TORRES, J., *ob. cit.*, 1941.

⁸¹ Se ha hecho una primera aproximación a la figura de Pilar Fernández Vega en AZOR, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I. M., "Pilar Fernández Vega", en las actas de las jornadas *150 años de una profesión: de anticuarios a conservadores. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 15 de noviembre de 2017*, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte (en prensa).



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anuario de 1916. Museo Nacional de Artes Industriales Madrid, Imprenta Clásica Española, 1916.

AZOR, A. y RODRÍGUEZ MARCO, I. M., "Pilar Fernández Vega", en las actas de las jornadas 150 años de una profesión: de anticuarios a conservadores. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 15 de noviembre de 2017, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte (en prensa).

BORRÁS, G. M. y PACIOS, A. R., *Diccionario de historiadores españoles del arte*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2006, p. 21.

CABELLO CARRO, P., "Un archivero en política: José Joaquín Herrero (1858-1945). El origen de la Normativa del Patrimonio y los Museos", en *Patrimonio Cultural y Derecho*, núm. 22, 2018, pp. 15-53.

CABRERA LAFUENTE, A. y VILLALBA SALVADOR, M., "Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid). De Museo Industrial a Museo Nacional de Artes Industriales (1850-1912). Antecedentes para la historia del museo", *Revista de Museología*, 30-31, 2004, pp. 81-88.

CABRERA LAFUENTE, A., "El Museo Nacional de Artes Decorativas en sus primeros años (1912-1930)", *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, 2015, pp. 89-112.

DE LA ENCINA, J., "El Museo del Pueblo Español", *El Sol*, 10 de enero de 1932.

DOMÉNECH, R., "El casticismo, la tradición y la rutina en las Artes Decorativas", en *Exposición nacional de arte decorativo*, Madrid, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1911, pp. 11-62.

DURÁN, V., "El Museo de Artes Decorativas y el Museo del Traje", *El Sol*, 17 de enero de 1932.

FERRANDIS TORRES, J., "Problèmes particuliers aux collections d'art décoratif et industriel", en *Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art. Conférence Internationale d'Études. Madrid 1934, Société des Nations. Office International des Musées. Institut International de Coopération Intellectuelle*, 1935, pp. 388-404.

FERRANDIS TORRES, J., "Una visita al Museo Nacional de Artes Decorativas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, junio de 1941, p. 72.

FERRER C. MAURA, S., "La Escuela de Estudios Superiores del Magisterio (1909-1932)", en *Revista de Educación*, núm. 240, 1975, pp. 41-50.

GARCÍA FERNÁNDEZ, J., "La regulación y la gestión del Patrimonio Histórico-Artístico durante la Segunda República (1931-1939)", en *E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, núm. 1, 2007.

GIL FILLOL, L., "El Museo de Artes Industriales o lo que debía ser Museo de Artes Industriales", *El Imparcial*, 12 de enero de 1927.

HERRADÓN FIGUEROA, M. A., *Sobre el arte y el artista. Juan José García (1893-1962)*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 2011.

HERRERO DELAVENAY, A., *El fenómeno de las ampliaciones de los museos en el cambio de siglo XX al XXI: realidad contemporánea y antecedentes históricos*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento Historia del Arte, 2019.

HERRERO DELAVENAY, A., "El concepto de museo moderno en entreguerras: voces de Andrés Ovejero, Juan de la Encina y Francisco Javier Sánchez Cantón", ponencia en *III Foro Ibérico de Estudios Museológicos, Museo Arqueológico Nacional*, impartida el 18 de octubre de 2019 (actas en prensa).

HERRERO DELAVENAY, A. y SANZ DÍAZ, C., "La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo", *Revista de Museología*, núm. 59, 2014, pp. 80-89.

HERRERO DELAVENAY, A., SANZ DÍAZ, C. y LUZÓN NOGUÉ, J. M. (dirs.), *Congreso internacional de museografía: La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2019.

OVEJERO BUSTAMANTE, A., *Concepto actual del museo artístico. Discurso de ingreso en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1934.

RODRÍGUEZ BERNIS, S. y MUÑOZ-CAMPOS, P., "El museo, constructor de otros contextos. Cien años del Museo Nacional de Artes Decorativas", *Anales de Historia del Arte*, 24, núm. esp., 2014, pp. 461-470.

RODRÍGUEZ MARCO, I. y CABRERA LAFUENTE, A., "The involvement of women in the National Museum of Decorative Arts of Madrid (Spain): 1912-1942", *Museum History Journal*, 2018, pp. 153-173.

VEGUÉ, Á., “Del Museo de Artes Decorativas al Museo del Pueblo Español”, *La Voz*, 27 de enero de 1932.

VILLALBA SALVADOR, M., “La participación española en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1925): un proyecto del Museo Nacional de Artes Industriales (hoy Museo Nacional de Artes Decorativas)”, en ASENSIO, M. *et alii* (eds.), *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7, 2012, pp. 291-303.

VILLALBA SALVADOR, M., “Rafael Doménech y el Museo Nacional de Artes Decorativas. Génesis de una colección”, *Además de. Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, 2015, pp. 44-61.

VILLALBA SALVADOR, M. y CABRERA LAFUENTE, A., “El Museo Nacional de Artes Industriales, hoy Museo Nacional de Artes Decorativas”, *Revista de Museología*, 36, 2006, pp. 117-123.

VILLALBA SALVADOR, M., “Texto y contexto. El Museo Nacional de Artes Decorativas como fuente en la investigación histórico-educativa”, *Historia y Memoria de la Educación*, 10, 2019, pp. 271-308.