

Victoria Eugenia Lamas Álvarez

# El mensaje de la obra de arte en los museos

Una propuesta de redefinición  
del mundo del arte desde la didáctica

Octaedro 

Colección Horizontes-Universidad

Título: *El mensaje de la obra de arte en los museos. Una propuesta de redefinición del mundo del arte desde la didáctica*

Primera edición: noviembre de 2022

© Victoria Eugenia Lamas Álvarez

© De esta edición:

Ediciones OCTAEDRO, S.L.

C/ Bailén, 5 – 08010 Barcelona

Tel.: 93 246 40 02

octaedro@octaedro.com

www.octaedro.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-19312-78-5

Depósito legal: B 22220-2022

Maquetación: Fotocomposición gama, sl

Diseño y producción: Octaedro Editorial

Impresión: Masquelibros

Impreso en España - *Printed in Spain*

# Sumario

Índice de abreviaturas . . . . .	9
Resumen . . . . .	11

PARTE I.  
LA DIDÁCTICA DEL MENSAJE DE LA  
OBRA DE ARTE DEL MUSEO NACIONAL  
DE ESCULTURA DE VALLADOLID

Introducción . . . . .	15
1. El museo: historia, principios fundacionales, fines. . . . .	17
2. Historia de la narración de historias: la museografía del MNE a lo largo del tiempo . . . . .	47
3. Presentación de las herramientas interpretativas. . . . .	61
4. Análisis del mensaje de la museografía y la didáctica . . . . .	87

PARTE II.  
ENTRE EL SER Y EL NO SER. EL MUNDO DEL  
ARTE Y SU DEFINICIÓN DESDE LA DIDÁCTICA

Introducción . . . . .	147
5. Los agentes del mundo del arte según la teoría institucional de George Dickie. Una propuesta de interpretación . . . . .	153

6. Definición del ser de los museos: hacia una misión didáctica .	167
7. Sobre el ser del grupo de presentación (público-artista): el contexto social como marco del sistema del mundo del arte . .	229
8. Sobre el ser de la obra de arte misma: el arte como sistema de comunicación. Una alternativa a la visión dominante del arte . . . . .	277
Conclusiones. . . . .	309
Bibliografía . . . . .	321
Documentos legales. . . . .	331
Fuentes documentales . . . . .	337
Webgrafía . . . . .	339

# Índice de abreviaturas

CE:	Constitución Española de 1978
CDM:	Código de deontología para los museos
ICCROM:	International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property
ICOFOM:	International Committee for Museology
ICOM:	International Council of Museums
ICOMOS:	International Council of Monuments and Sites
LPHE:	Ley de Patrimonio Histórico Español
MNE:	Museo Nacional de Escultura
Unesco:	United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization



# Resumen

Esta monografía se plantea como una reflexión que aporte las claves de interpretación sobre qué es el arte y cómo se compone su sistema de comunicación. El panorama cultural actual admite la fuerza comunicativa del arte; no obstante, no parece encontrarse una definición del término válida para todas las manifestaciones consideradas como artísticas que se han generado.

Esto nos lleva a indagar sobre el ser de los museos como entidades que contienen el legado cultural del pasado y del presente, y cuyas funciones han adquirido gran fuerza en el campo de la didáctica en las primeras décadas del siglo XXI. Así, se observa un interés creciente por la transformación de los museos de meros contenedores del saber a núcleos generadores de vida cultural y de valores sociales universales.

En esta transformación, la museografía tiene un rol fundamental, que detrás de la aparente neutralidad de la museografía teje toda una compleja trama de selección, diseño y construcción de contextos y significados que contribuyen a realzar el mensaje de una obra de arte, a modificarlo o incluso a invertirlo. Así pues, abordar la cuestión del proceso de comunicación del mensaje de la obra de arte en clave didáctica, reflexionando sobre la estética museográfica, la definición de arte y de museos, nos permite comprender su sistema de comunicación, así como la importancia de la mediación en el proceso de transmisión de dicho mensaje a la sociedad.

En la presente monografía realizaremos un primer análisis de la historia y la museografía y herramientas didácticas de una entidad museal concreta para poder efectuar un diagnóstico del estado actual de la cuestión principal que nos compete: si la obra de arte en los museos puede ser o no ser, si las relaciones de comunicación empática entre la obra y el espectador pueden realizarse sin interferencias y si la función didáctica de los museos cumple con su ser.



PARTE I.  
LA DIDÁCTICA DEL MENSAJE DE LA  
OBRA DE ARTE DEL MUSEO NACIONAL  
DE ESCULTURA DE VALLADOLID



# Introducción

Para introducir la primera sección de nuestra investigación y justificar sus distintos capítulos partiremos de un estudio de caso que nos sirva de base y desarrollaremos posteriormente el tema que queremos abordar.

Así pues, la primera parte de nuestro trabajo de investigación se centrará en presentar el objeto de estudio: la didáctica del mensaje de las obras de arte del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Para ello, contaremos con varios capítulos. El primero, abordará la cuestión de la esencia del museo objeto de nuestro estudio. Tras un recorrido de su devenir histórico, nos centraremos en el análisis del pensamiento estético de Ricardo de Orueta y Duarte, principal promotor de la elevación del museo al rango de Museo Nacional de Escultura, *alma mater* del nacimiento de dicha entidad tal y como la conocemos en la actualidad. En tercer lugar, nos detendremos en el análisis del espíritu que da vida al segundo núcleo de la colección en estudio: la de reproducciones artísticas. Por último, realizaremos un estudio sobre los fines constitutivos del museo, la legislación vigente que regula su actividad y la visión de futuro desde los planes estatales.

El segundo capítulo se centrará en la presentación de la imagen museográfica de sus colecciones a lo largo de la historia. Este estudio es fundamental para comprender cómo se ha querido mostrar el museo a sí mismo a través de sus colecciones.

El tercer capítulo versará sobre la presentación de las distintas herramientas interpretativas que emplea en la actualidad para la transmisión del mensaje de las obras de arte. Para ello, dividiremos los elementos museográficos en elementos estáticos (cartelas, gráficas de

sección, hojas de sala y guías de visita) y elementos dinámicos (tipos de visita y talleres didácticos).

El cuarto capítulo culminará este recorrido efectuando un análisis sobre el mensaje que transmiten las distintas herramientas museográficas de las colecciones en estudio del museo.

# El museo: historia, principios fundacionales, fines

*Las obras de arte dan cuenta de las formas del sentido en el que vidas pasadas, cotidianas o excepcionales, domiciliaron sus existencias [...]. El museo constituye una memoria imposible de subjetivar, acaso el cuerpo material del espíritu de la humanidad, pero ahora domiciliado en un sistema de salas de exhibición.*

(ROJAS, 2017, p. 234)

Como en un puzle donde todas las piezas encajan en su contexto, así la formación del actual Museo Nacional de Escultura ha de ser comprendida dentro del devenir histórico de su contexto sociocultural. No podemos reflexionar acerca de la realidad sin un conocimiento previo sobre su origen, su historia y su fin. Este pensamiento lineal es el que guiará nuestra reflexión acerca del problema que nos atañe: el mensaje de las obras de arte contenidas en el Museo Nacional de Escultura.

Comprender la voluntad fundadora, la idea que dio vida al actual ente museal, y ahondar en el camino que recorre en la actualidad nos ayudará a plantear las cuestiones problemáticas que pueden surgir de una realidad tan rica y tan de relieve en el panorama actual: los museos como conservadores y generadores de cultura.

## 1.1. El devenir histórico de la formación de los núcleos de colección

Si bien profundizaremos en posteriores capítulos sobre el ser de los museos y el espíritu que provocó su nacimiento original y su renaci-

miento derivado de la Revolución francesa, por ahora nos basta saber que los museos modernos nacen del contexto ideológico de la Ilustración, que se manifestó con diferentes matices según regiones, pero provocó en todas ellas una ola de desamortizaciones que supusieron una serie de cambios fundamentales en el panorama cultural europeo.<sup>1</sup>

Precisamente, podemos enmarcar el nacimiento de la entidad museográfica que nos atañe en la linde de la historia del Colegio de San Gregorio, principal sede del museo. Su génesis se encuadra en el periodo de transición entre el fin del Antiguo Régimen y la instauración del Estado liberal, en el que no tenían cabida los antiguos estamentos (fundamentalmente monarquía absoluta, nobleza y clero).

El Colegio de San Gregorio, que había sido la institución docente de referencia como colegio de Teología regentado por los religiosos dominicos, y de la cual habían salido importantes personalidades a lo largo de toda la Edad Moderna, se vio afectado por el proceso desamortizador y cerró como tal.

### 1.1.1. El germen ideológico de la desamortización española: la Revolución francesa

La principal medida de expropiación de bienes de las antiguas clases privilegiadas, la desamortización española, supuso un antes y un después en nuestra historia en cuanto a la manera de entender la cultura y las relaciones del hombre con el conocimiento y el saber.

Sin embargo, antes de comenzar debemos aclarar que nuestro objetivo en este capítulo no es profundizar en el proceso intelectual, sino presentar su historia para la correcta comprensión del desarrollo posterior. Por ello, creemos necesaria una breve parada en la base conceptual de la desamortización española, ya que este camino hacia una centralización de los bienes culturales, por el que pasarán de las manos de las instituciones religiosas a las del Estado para formar posteriormente el núcleo primordial de los museos públicos, no puede comprenderse sin otear, al menos por un instante, lo acaecido en el seno de la Revolución francesa, modelo en la construcción de los estados liberales europeos.

Tomando como referencia a Enrique Martínez en la labor de reconstrucción de los hechos, comenzamos nuestro recorrido desde el hecho de que la Asamblea Nacional Constituyente francesa, el 2 de no-

1. Un estudio detallado de todo el proceso desamortizador español y de la posterior odisea en la formación de las colecciones de los museos provinciales ha sido realizado por Enrique Martínez (2015) en su tesis doctoral, por lo que en el presente estudio no se entrará en este campo. Únicamente se describirá el proceso a grandes rasgos para poder conocer el germen ideológico de esta entidad museal de estudio ubicada en la ciudad de Valladolid (España) y distribuida actualmente en tres sedes: el Colegio de San Gregorio, el Palacio de Villena y la Casa del Sol.

viembre de 1789, en plena revolución, decretó la nacionalización de los bienes de la Iglesia. Esta acción, que supuso que los bienes del clero quedaran a disposición de la nación, se decretó con el fin de obtener un provecho económico de este patrimonio (Martínez, 2015, pp. 8-16).

Sin embargo, la rapidez de los acontecimientos que supuso la supresión del feudalismo y el ascenso de clases sociales que jamás habían gestionado dicho patrimonio cultural provocó un vacío legal en la tutela de las colecciones artísticas de la Iglesia.

Desligadas de su contexto ideológico originario, estas colecciones sufrieron el amontonamiento en los depósitos, el tráfico ilegal de la compraventa e incluso el abandono y su consiguiente deterioro en sus mismos lugares de origen que, desprovistos de su uso, fueron condenados a la decadencia. La Revolución francesa, aun cuando enarbolaba el estandarte de la cultura y el progreso, no fue capaz de afrontar la avalancha patrimonial de la que se tuvo que hacer cargo tras la desamortización.

Tras este primer paso, se promulgaron en Francia una serie de decretos que supusieron distintos escalones hacia la conformación de los museos estatales. Así, el 13 de noviembre de 1789 se decretó la realización del inventario de los bienes de la Iglesia. El 19 de diciembre de 1789 se ordenaba la puesta a la venta de estos bienes con el fin de obtener un beneficio económico para el Estado. El 13 de febrero de 1790, tras el expolio material, se suprimían las órdenes religiosas en Francia. Y el 9 de mayo de 1790 se ponían los bienes de la Corona a disposición de la nación y, paralelamente al proceso de desamortización eclesial, se confiscaron las colecciones reales, decidiéndose el 13 de agosto de 1792 que se almacenaran en el palacio del Louvre (Martínez, 2015).

A pesar de los esfuerzos, la falta de coordinación entre las distintas entidades de gobierno, la falta de reacción en los comienzos de la revolución y la gran confusión del momento causaron pérdidas irreparables en el patrimonio cultural desamortizado. Sin embargo, en el ámbito ideológico, la reacción intelectual fue una toma de conciencia sobre la valía de dichos bienes como patrimonio nacional; base sobre la cual comenzará a edificarse la estructura conceptual de la entidad de los museos. Desafortunadamente, las medidas de protección y tutela fueron siempre muy por detrás de los desastres desamortizadores.

### 1.1.2. El caso español a través del nacimiento del Museo Nacional de Escultura

En España, el proceso desamortizador francés, con sus métodos y errores, se difundió durante la ocupación de los ejércitos napoleónicos (1808-1813) y se repitió después durante las sucesivas desamortizaciones.

La más importante de ellas fue la que llevó a cabo Juan Álvarez Mendizábal, ministro de la regente María Cristina de Borbón, efectuada entre 1835 y 1837. Con el Real Decreto de 25 de julio de 1835 se impulsó el proceso de desamortización, y ya en 1836 se procedió a la nacionalización de los tesoros artísticos de los conventos desamortizados. En dicho decreto (Real Decreto de 25 de julio, 1835), aludiendo a razones aparentemente religiosas (inobservancia de las pequeñas comunidades, aumento excesivo e inconsiderado del número de monasterios, reforma espiritual...) se ordena la supresión de los conventos que no tuvieran al menos doce individuos profesos, los cuales podrían llevarse consigo tan solo los bienes de su uso particular (art. 5), quedando el resto para la «extinción de la deuda pública o pago de sus réditos» (art. 7). Esto supuso prácticamente la desaparición de la mayoría de las agrupaciones monásticas españolas (pues el decreto excluía como miembros computables a postulantes, novicios y demás miembros en formación inicial), ascendiendo a 115 los conventos suprimidos de Valladolid; entre ellos se incluía el Colegio de San Gregorio (entidad que, por su misma naturaleza, contaba mayoritariamente con miembros en formación que no poseían profesión perpetua).

Al igual que en el proceso francés, las desamortizaciones españolas formaban parte de un conjunto de reformas con el fin de la modernización del Estado con las que se propiciaba una cultura laica que, libre de las ataduras de la religión y la nobleza, fuera heredera de la filosofía del Siglo de las Luces. Según María Bolaños, actual directora del Museo, el objetivo de estas medidas era el «dar vida a la utopía de una apropiación colectiva de los tesoros artísticos de los privilegiados, liberarlos de los usos políticos, morales y religiosos, y exponerlos sin trabas a la educación y el disfrute públicos» (Bolaños, 2008b, p. 21). Además, en lo económico, los bienes confiscados servirían para hacer frente a la deuda de la Hacienda pública. Utopía, esta última, que no cumplió las expectativas esperadas.

El aspecto positivo del proceso es que durante estos años se consolidarán las labores de protección y conservación de las antigüedades e irá surgiendo el concepto de patrimonio nacional como legado artístico e histórico de la nación, tal y como veremos cuando en lo sucesivo hablemos sobre el ser de los museos.

Desde su nacimiento, los museos asumirán otras funciones (además de la ya aludida expropiación del uso político, moral y religioso de los tesoros artísticos); entre ellas, la preservación y la restauración de las piezas albergadas en sus instalaciones. Muy pronto, además, se irán añadiendo una serie de servicios complementarios como la creación de una biblioteca con documentación relativa a las piezas o con obras bibliográficas de valor en sí mismo, así como una serie de departamentos administrativos que gestionen la actividad del museo.

Una vez decretada la orden de desamortización, se procedió a su ejecución. Para reunir estos bienes y objetos artísticos provenientes de los diversos conventos expoliados, se estableció la formación de una comisión a través de otro decreto. Esta comisión en un principio se llamó Junta Científica y Artística, y con el tiempo pasará a llamarse Comisión de Monumentos, lo cual es significativo del valor que estas obras patrimoniales fueron adquiriendo a los ojos de la Administración pública. Sobre las particularidades respecto a formación y misión, dice el texto legal que ha de ser «de tres a cinco individuos inteligentes y activos, los cuales tengan a su cargo examinar, inventariar y recoger cuanto contengan los archivos, bibliotecas de los monasterios y conventos suprimidos, y las pinturas, objetos de escultura u otros que deban conservarse» (Real Decreto de 25 de julio, 1835).

Sobre el criterio de selección poco se dice. Se alude a la valía de los objetos y se habla de un elemento utilitario: la facilidad de transporte a su nueva sede. Y se observa una amplitud conceptual sobre lo que se considera digno de ser conservado: documentos de archivos, patrimonio bibliográfico, pinturas, esculturas y otros objetos.

La labor de la Comisión Científica y Artística para inventariar todos los bienes desamortizados y trasladar a la capital aquellos de valía y fácilmente transportables fue titánica. Y aunque durante este tiempo se hablara de museo, las obras que se iban depositando en el antiguo Colegio de Santa Cruz estaban almacenadas temporalmente, sin orden científico alguno. Hubo que esperar hasta la reunión de la comisión el 27 de agosto de 1840 para que se procediera a colocar en los salones del colegio las obras que ya habían sido recogidas y se abrieran al disfrute estético del pueblo.

Para cumplir la misión de exposición al público de los bienes desamortizados, se crearon los museos provinciales de Bellas Artes. Estos espacios plasmaban un nuevo concepto de patrimonio, en el que las obras, desvinculadas de su lugar de origen religioso o devocional, adquirirían un valor histórico, estético y educativo.

Sin embargo, según M.<sup>a</sup> José Redondo, la frontera entre lo religioso y lo puramente estético se difuminó desde el principio (Redondo, 2011). Así, en el discurso que pronunció el jefe político y presidente de la Comisión Conservadora de Objetos Científicos y Artísticos, Julián Sánchez Gata, en el acto de la inauguración del museo el 4 de octubre de 1842, calificaba a este como una escuela práctica de instrucción, que dispensaba enseñanzas «de religión, de moral, de historia, de cultura y de buen gusto» (Sánchez, 1842, p. 89).

Al cargo de la dirección de este Museo Provincial de Bellas Artes quedaba Pedro González Martínez. En aquel entonces ya disponía de un fondo de doscientas obras, además de las sillerías de coro del Monasterio de San Benito y del Convento de San Francisco, y de 994 pinturas

catalogadas (Urrea, 2001). En 1875, una parte de estos fondos se destinará al Museo Provincial de Antigüedades, hoy Museo de Valladolid.

Los esfuerzos por poner a disposición del disfrute público la colección son recogidos por los numerosos viajeros que lo visitaron. Así, escriben sucesivamente sobre él (Urrea, 2001): Richard Ford (1846), Louise Mary Tenison (1853), Antoine Laurent Apollinaire (1861), Charles Davillier (1862), Edmundo D'Amicis (1871), Louis Teste (1872), Évariste Bouchet (1885), J. de Beauregard (1888) y Emilia Pardo Bazán (1892). Todos ellos, a la vez que alaban la colección en algunos aspectos, critican la museología. Lo cierto es que, en estos primeros pasos del museo, la labor de quienes estuvieron al frente de él fue dolorosa ante la ausencia de presupuesto que permitiera una mejora de esta. Así:

Al responsable del museo, don José Martí y Monsó, no le quedaba más remedio que reconocer en 1874 que, en cuanto al montaje de las pinturas, es decir, su colocación, la escasez de recursos le había forzado «con sentimiento grande» a dejarlo «en el mismo estado que tenía cuando se hizo cargo de su conservación». No tenía medios ni siquiera para proceder a «un nuevo arreglo de sus cuadros [...] a fin de representarlos dignamente». (Urrea, 2001, p. 16)

Así pues, el nacimiento de los museos se vio envuelto en un ambiente no siempre favorable para la valorización y conservación del patrimonio cultural que albergaban. El proceso desamortizador dio lugar a un vasto movimiento de bienes culturales: millares de piezas de patrimonio artístico, monumental y documental pasaron al dominio público en un espacio temporal muy corto. Consecuencia de ello fue la desaparición y destrucción de buena parte de nuestro patrimonio debido a la desastrosa organización del proceso, unida a la falta de previsión por parte de las clases dirigentes. Por el contrario, la dedicación y el esfuerzo del personal facultativo, a pesar de su poca experiencia y de los pocos medios, propició, finalmente, la reunión de distintas colecciones, que son las que formaron estos primeros conjuntos de bienes culturales.

### 1.1.3. El museo en los albores del siglo xx

A pesar de los duros comienzos, y de que su apertura al público en ocasiones fuera irreal por la falta de fondos, en los primeros años del siglo xx ya se tenía una clara noción de que lo que aquí había era algo único. Es significativo que los testimonios antes aludidos provengan de diversas naciones; esto muestra que el museo constituía un foco de atracción para viajeros y amantes del arte.

En esta época, proseguía la lenta labor de recogida de obras provenientes de los conventos desamortizados y se fue ampliando la colec-

ción. En este sentido, durante estos años se registró mucha actividad (Redondo, 2011). Se revisaron los inventarios antiguos y se intentó trasladar a la capital las obras de mayor calidad para completar la colección. En algunos casos, se observaron resistencias al traslado tanto por parte de las autoridades civiles como por parte de las religiosas. En otros, el movimiento fue a la inversa, pues el museo no tenía capacidad para albergar tal cantidad de piezas, y algunas de ellas fueron reubicadas en diferentes iglesias como depósito (Redondo, 2011, p. 212).

A medida que la colección crecía, se hizo necesaria la diversificación de su estructura organizativa. Es así como el 24 de julio de 1913 se creó la Junta de Patronato del Museo, organismo impulsor definitivo de la institución y que continúa rigiéndolo en la actualidad.

Un hecho singular que demuestra que la cuestión de la dicotomía sacro/profano, funcionalidad devocional/funcionalidad puramente estética estaba latente en torno a las obras de arte contenidas en el Museo es lo acontecido desde el año de 1920. Este año se relanzará la Semana Santa vallisoletana, devolviendo algunas obras del museo a su contexto originario por breves espacios de tiempo. Este proyecto fue programado por el arzobispo Remigio Gandásegui (arzobispo de Valladolid entre 1920 y 1937) y secundado por el estudioso Juan Agapito y Revilla y por el director del museo, Francisco de Cossío (director del Museo de Bellas Artes de Valladolid entre 1919-1923 y 1931-1933, y director del Museo Nacional de Escultura entre 1933 y 1959). Juan Agapito y Revilla estaba llevando a cabo la identificación y documentación de numerosas tallas distribuidas por diferentes iglesias de la provincia. Este y Cossío lograron reconstruir algunos pasos procesionales que recuperaron su funcionalidad originaria en 1922 al procesionar en Semana Santa, tradición que tiene gran popularidad en la actualidad.

La colaboración entre las instituciones religiosas y culturales del momento creó el caldo de cultivo para que en 1923 se propusiera desde el Patronato del Museo, la remodelación de la exposición según criterios de autor, época y escuela (Patronato del Museo, 1923), con la consiguiente solidez científica del mismo. Pero de este hito, hablaremos más adelante al analizar la museografía a lo largo de la historia de esta institución.

#### 1.1.4. La elevación a la categoría de museo nacional

El museo recibió un nuevo impulso durante el primer tercio del siglo xx, de la mano de los grandes intelectuales de la generación del 98 y de la del 27. Ellos exploraron el pasado en busca de la esencia nacional de una forma crítica y científica. En este contexto, el Museo Nacional de Escultura despuntará como la encarnación más perfecta de ese espíritu nacional. La figura clave en este proceso fue el historiador del arte Ri-

cardo de Orueta y Duarte, cuyo pensamiento estético desarrollaremos más adelante, a fin de no cortar el discurso de la secuencia histórica.

Baste señalar que desde que llegara a la capital española en 1911, fecha en que entra a trabajar en la Sección de Arqueología y Arte del Centro de Estudios Históricos, se vuelca en el estudio de la escultura española de la época medieval y moderna, para encontrar la esencia del espíritu español en ella. Fruto de sus investigaciones son sus estudios sobre Pedro de Mena y Medrano (1914), Alonso Berruguete (con dos monografías publicadas en 1917) o Gregorio Hernández (1920).

Nombrado director general de Bellas Artes en 1924, pronunció un discurso de toma de posesión en el que ensalzó la escultura genuina castellana como representación del alma del pueblo español: «El arte español no es más que eso: un alma para la totalidad de la obra» (Orueta, 1924, p. 105).

En su afán por proteger y divulgar el rico patrimonio cultural español, Orueta se vuelca con el Museo de Escultura de Valladolid (hasta entonces uno más entre tantos otros museos provinciales) y consigue la emisión de un decreto con fecha de 29 de abril de 1933, en el que Fernando de los Ríos, en calidad de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, lo eleva a categoría de Museo Nacional de Escultura. Ricardo de Orueta fue, además, el encargado de trasladar la colección del Colegio de Santa Cruz al de San Gregorio y completarla con fondos del Museo del Prado. De esta época es una instalación museográfica modélica, en la que prima el criterio científico. Orueta se servirá de la colaboración de Emilio Moya y Constantino Candeira, arquitectos y artífices de la obra de instalación de la colección en su sede actual.

Tras la guerra civil, durante el régimen franquista, el museo sufrió las consecuencias de la difícil situación cultural interna e internacional. Lo cual no impidió que entre 1938 y 1943 continuaran llegando piezas al museo. Cabe subrayar que durante esta época se resalta el contenido y funcionalidad original de las piezas, añadiendo por Decreto de 23 de marzo de 1939 el calificativo de *religiosa* al nombre del museo quedando como Museo Nacional de Escultura Religiosa (Urrea, 2001).

El franquismo es, además, una época en la que se renovará el panorama museístico nacional. Según la *Historia de los museos estatales. De 1900 a 1977*, se actualizó completamente el panorama museístico con un matiz integrador de todas las ramas culturales del momento con la creación de nuevos museos, la regulación de la redacción de inventarios o la publicación de obras en torno a los museos españoles (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017).

# Índice

Índice de abreviaturas . . . . .	9
Resumen . . . . .	11

PARTE I.  
LA DIDÁCTICA DEL MENSAJE DE LA  
OBRA DE ARTE DEL MUSEO NACIONAL  
DE ESCULTURA DE VALLADOLID

Introducción . . . . .	15
1. El museo: historia, principios fundacionales, fines . . . . .	17
1.1. El devenir histórico de la formación de los núcleos de colección . . . . .	17
1.1.1. El germen ideológico de la desamortización española: la Revolución francesa. . . . .	18
1.1.2. El caso español a través del nacimiento del Museo Nacional de Escultura . . . . .	19
1.1.3. El museo en los albores del siglo xx. . . . .	22
1.1.4. La elevación a la categoría de museo nacional . . . . .	23
1.1.5. El MNE en la segunda mitad del siglo xx y principios del xxi. Hacia los fines didácticos . . . . .	25
1.2. El pensamiento estético de Ricardo de Orueta, elevación a museo nacional y actualidad . . . . .	27
1.2.1. Ricardo de Orueta, breve biografía . . . . .	28
1.2.2. El hombre, el artista, la obra artística y su mensaje. La teoría del arte de Ricardo de Orueta. . . . .	30
El hombre . . . . .	30
El arte y el artista. . . . .	32
El artista, el arte y el mensaje de la obra de arte. . . . .	35
1.3. El espíritu que da vida a la Colección de Reproducciones Artísticas: pensamiento estético, problemáticas y visión de futuro . . . . .	39
1.4. El museo hoy: fines constitutivos, legislación y visión de futuro . . . . .	41
1.4.1. Fines constitutivos y legislación . . . . .	41
1.4.2. Visión de futuro para el Museo Nacional de Escultura. . . . .	43

2. Historia de la narración de historias: la museografía del MNE a lo largo del tiempo . . . . .	47
2.1. Recorrido histórico: el mensaje de la obra de arte a través de la museografía. . . . .	49
2.1.1. Los inicios del MNE, la museografía anterior a 1923 . . . . .	50
2.1.2. El hito de 1923 . . . . .	51
2.1.3. La remodelación de 1933: el traslado a la sede del Colegio de San Gregorio . . . . .	52
2.1.4. El vaivén de la contienda: las noticias de 1936 . . . . .	53
2.1.5. El salto a la museografía desde los años sesenta hasta la última remodelación . . . . .	54
2.2. El museo hoy. Disposición museográfica en sala de los dos núcleos de colección en estudio. . . . .	57
3. Presentación de las herramientas interpretativas. . . . .	61
3.1. Elementos museográficos estáticos: cartelas, gráficas de sección, hojas de sala y guías de visita. . . . .	62
3.1.1. Gráficas de sección y cartelas . . . . .	62
Tipología de cartelas y gráficas . . . . .	62
Presentación y ubicación de gráficas y cartelas de tipo 2 en San Gregorio . . . . .	63
Presentación y ubicación de gráficas y cartelas de tipo 2 en La Casa del Sol . . . . .	67
3.1.2. Guías de visita y hojas de sala. . . . .	70
La guía de visita. . . . .	70
Guía de la visita, aproximación a otras lecturas científicas de la colección. Departamento de Comunicación . . . . .	71
Hojas de sala en la sede de San Gregorio . . . . .	72
Hoja de Sala en la sede de la Casa del Sol. . . . .	75
3.1.3. La aplicación del Museo Nacional de Escultura. . . . .	75
3.2. Elementos museográficos dinámicos: presentación de las distintas herramientas. . . . .	78
3.2.1. El contexto: recursos dinámicos para la lectura de las obras de arte que ofrece el MNE . . . . .	79
3.2.2. Evolución temporal de los talleres durante el periodo en estudio. . . . .	80
3.2.3. El marco legislativo de los talleres didácticos para Educación Primaria . . . . .	82
Justificación de la temática del museo dentro del currículo . . . . .	82
Contenidos del currículo de la materia en que se encuadra. . . . .	83
Metodología estipulada por el currículo. . . . .	84

4. Análisis del mensaje de la museografía y la didáctica . . . . .	87
4.1. Análisis del texto de las gráficas de sección y relación textual con las cartelas de tipo 2 en el Colegio de San Gregorio . . . . .	87
4.1.1. Sección: Siglo xv: inicios de un arte nuevo . . . . .	87
4.1.2. Sección: Las artes en el Renacimiento . . . . .	89
4.1.3. Sección: Imágenes del Barroco . . . . .	91
4.1.4. Sección: Pasos procesionales. . . . .	92
4.1.5. Observaciones de lectura . . . . .	93
4.2. Análisis del texto de las gráficas de sección y relación textual con las cartelas de tipo 2 en la sede de la Casa del Sol . . . . .	96
4.2.1. Gráfica: La musa blanca . . . . .	96
4.2.2. Gráfica: Supervivencia de los antiguos . . . . .	97
4.2.3. Sección: La «invención» de la Antigüedad . . . . .	97
4.2.4. Sección: La belleza desnuda . . . . .	98
4.2.5. Sección: Sabios y héroes. . . . .	99
4.2.6. Sección: Enigmas y fragmentos . . . . .	99
4.2.7. Sección: Imágenes del furor . . . . .	100
4.2.8. Observaciones de lectura . . . . .	101
4.3. Guías de visita y hojas de sala . . . . .	102
4.3.1. La guía de visita. . . . .	102
4.3.2. Guía de la visita «Aproximación a otras lecturas científicas de la colección». Departamento de Comunicación . . . . .	106
4.3.3. Hojas de sala en la sede de San Gregorio . . . . .	108
4.3.4. Observaciones de lectura . . . . .	114
4.3.5. Hoja de sala en la sede de la Casa del Sol. . . . .	116
4.4. La aplicación del Museo Nacional de Escultura. Lecturas del mensaje de las obras de arte . . . . .	119
4.4.1. Itinerario: Destacados . . . . .	119
4.4.2. Itinerario: Visita en familia. . . . .	119
4.4.3. Itinerario: El edificio . . . . .	120
4.4.4. Itinerario: Avatares de la colección . . . . .	121
4.4.5. Itinerario: El arte de policromar . . . . .	121
4.4.6. Observaciones de lectura . . . . .	122
4.5. Presentación y estudio del mensaje de la obra de arte que transmiten los talleres didácticos seleccionados. . . . .	122
4.5.1. Taller: «¿Quién eres tú?». . . . .	123
4.5.2. Taller: «Donde viven los monstruos» . . . . .	125
4.5.3. Taller: «Misteriosos viajeros». . . . .	128
4.5.4. Taller: «Como un libro abierto» . . . . .	131
4.5.5. Taller: «El lenguaje del escultor» . . . . .	133
4.5.6. Taller: «La casa de las casas» . . . . .	134
4.6. El museo como «máquina» de significados . . . . .	141

PARTE II.  
ENTRE EL SER Y EL NO SER. EL MUNDO DEL  
ARTE Y SU DEFINICIÓN DESDE LA DIDÁCTICA

Introducción . . . . .	147
5. Los agentes del mundo del arte según la teoría institucional de George Dickie. Una propuesta de interpretación . . . . .	153
6. Definición del ser de los museos: hacia una misión didáctica . . . . .	167
6.1. Cuestiones preliminares. Delimitación conceptual. . . . .	167
6.2. Génesis de los museos y regulación legal de la tutela de la cultura, el patrimonio y el arte. . . . .	169
6.2.1. Historia de la percepción museal ligada al concepto de «patrimonio»: historia de un desenlace . . . . .	169
El patrimonio en la Antigüedad clásica . . . . .	170
Arte y patrimonio en la Edad Media . . . . .	171
La Edad Moderna: potenciación y primacía de lo artístico . . . . .	174
La Ilustración: nacimiento del museo moderno . . . . .	180
En la encrucijada hacia la modernidad: el viraje revolucionario. Dos posturas contrapuestas . . . . .	182
El patrimonio en el siglo xx: hacia la fusión entre el concepto arte, patrimonio e identidad social. . . . .	192
Siglo xx y actualidad legislativa del contexto español. . . . .	197
6.2.2. La crisis de fin de siglo y el renacer museal: ¿hacia dónde van los museos? . . . . .	205
Las respuestas prácticas a la crisis . . . . .	212
La respuesta de la Unesco y del ICOM. . . . .	218
A modo de recapitulación . . . . .	226
7. Sobre el ser del grupo de presentación (público-artista): el contexto social como marco del sistema del mundo del arte . . . . .	229
7.1. Punto de encuentro: la estetización de la sociedad. . . . .	229
7.2. El hombre que se busca a sí mismo en el espejo del arte. ¿Deshumanización del arte o deshumanización del hombre? . . . . .	234
7.3. La era del <i>homo aestheticus</i> y de la experiencia <i>cool and flow</i> . . . . .	238
7.4. La satisfacción de las necesidades del <i>homo aestheticus</i> . . . . .	240
7.4.1. El hedonismo como anestesia en la búsqueda de lo bello . . . . .	241
7.4.2. El turismo como anestesia de la voluntad . . . . .	243
7.4.3. El darwinismo como anestesia de la inteligencia. . . . .	245
7.5. ¿Fin del arte? El arte accidentado o el problema de las imágenes . . . . .	246
7.6. Más allá del arte líquido, gaseoso, agotado y accidentado. La teoría del genio de la lámpara de la cultura: <i>ars</i> . . . . .	252
7.7. Propuesta de teoría de los entes culturales. Definición y	

clasificación de las artes . . . . .	258
7.8. Punto de encuentro sobre el ser del arte: la expresión de la trascendencia. . . . .	272
8. Sobre el ser de la obra de arte misma: el arte como sistema de comunicación. Una alternativa a la visión dominante del arte. . . . .	277
8.1. El mensaje en sí: niveles de lectura. . . . .	277
8.2. La obra en sí: propiedades de la obra de arte . . . . .	283
8.2.1. Propiedades artísticas de la obra de arte. . . . .	283
8.2.2. Propiedades físicas y técnicas . . . . .	286
8.2.3. Propiedades éticas . . . . .	287
8.3. La realidad signifiante: presencia, presentación y representación . . . . .	288
8.4. Sobre el emisor y el receptor: el problema de la empatía. La aportación de Edith Stein y la posible lectura para una teoría de la comunicabilidad de la obra de arte. . . . .	293
8.5. Comparativa entre el sistema de comunicación de la obra de arte según Edith Stein y Ricardo de Orueta . . . . .	300
8.6. El arte, su mundo y su sistema de comunicación: propuesta de reformulación de la teoría del mundo del arte de Dickie. . . . .	305
Conclusiones. . . . .	309
Conclusiones teórico-metodológicas . . . . .	309
Cuestiones en torno a la obra en sí: cualidades y propiedades de la colección en estudio . . . . .	310
Cuestiones en torno a la relación que parte de la obra: las particularidades de la presencia, presentación y representación . . . . .	311
Cuestiones en torno a la relación que recibimos de la obra: la particularidad del patrimonio cultural de interés religioso perteneciente a una comunidad viva . . . . .	312
La institución del museo: mensaje original versus mensaje propuesto por la museografía . . . . .	313
Conclusiones específicas del tema: el mensaje de la obra de arte en los museos . . . . .	314
Sobre el ser de la obra de arte y su estancia en el museo. La clave de la empatía identitaria . . . . .	314
Sobre el papel de los intermediarios en la transmisión de la obra de arte. . . . .	316
Reflexión general sobre las conclusiones obtenidas . . . . .	318
Bibliografía . . . . .	321
Documentos legales. . . . .	331
Fuentes documentales . . . . .	337
Webgrafía . . . . .	339

**Si desea más información  
o adquirir el libro  
diríjase a:  
[www.octaedro.com](http://www.octaedro.com)**