

# **El Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas. Un proyecto de democratización y democracia cultural**

**Carmen Rodríguez Fernández-Salguero**

Universidad Complutense de Madrid

En el primer número de la revista *Arte*, publicado en septiembre de 1932, la Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) dirigía un comunicado al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Fernando de los Ríos, y al Director General de Bellas Artes, Ricardo de Orueta, en el que se lamentaba del abandono que desde hacía años venía sufriendo la comunidad artística, al tiempo que solicitaba la intervención del Gobierno para que mostrara e inculcase, de manera sistemática y constante, las creaciones plásticas de su tiempo:

Ese crimen de abandono es el único responsable de que el público español —incluso el que presume de ilustrado— se encuentre en esta cuestión del arte vivo en la más total barbarie: ni sabe de qué se trata ni ha podido ver las obras que constituyen todo el arte de la época, ni ha podido entrenarse al mirarlas, ni ha podido nadie, por tanto, no ya defender esas obras, sino ni siquiera explicar la Historia artística, pudiendo mostrar algunas o refiriéndose a obras conocidas.<sup>1</sup>

Al margen de esta denuncia, la misiva se hacía eco de un problema de más hondo calado, como era la desconexión existente entre el grueso de la población y el arte, que afectaba no solo a aquel decididamente vanguardista, sino a la generalidad de las manifestaciones artísticas de la historia de España. Cuestión ésta última que preocupaba a la intelectualidad del momento y que los miembros de la SAI pusieron de manifiesto en los siguientes términos:

No se trata, por lo tanto —como puede ver S.E.—, de una cuestión de arte sólo; se trata, además, de instrucción pública; se trata del decoro nacional; se trata de que España pueda caminar, en esto como en todo, a la par de la cultura, y recibiendo, como otros pueblos reciben, la educación a que es acreedora.<sup>2</sup>

Era, por tanto, un problema generalizado de instrucción pública, que numerosas voces venían denunciando desde los años finales del siglo XIX. Sin embargo, hay un asunto que no puede pasar desapercibido, y es que si bien esta crítica hace referencia a un ámbito muy concreto, como es el conocimiento del arte de vanguardia por parte de los habitantes de las ciudades —en las que existían una serie de plataformas, instituciones y organismos favorables a la creación y a la difusión de la producción artística, como museos, galerías privadas, exposiciones oficiales, asociaciones de artistas, críticos de arte, marchantes, además de revistas y libros especializados, por citar algunos de los elementos del circuito artístico—, debemos preguntarnos ¿en qué lugar quedaba entonces la población del mundo rural?, ¿qué conocimiento podía tener un campesino sobre arte,

---

<sup>1</sup> Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), “Nuestros saludos y nuestros propósitos”, en *Arte*, núm. 1, septiembre, 1932, p. 3.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

cuando a duras penas sabía leer y escribir?, ¿interesaría, acaso, la pintura y las demás manifestaciones a una población sumida en el más terrible abandono institucional, que alcanzaba en la década de los años treinta unos índices de analfabetismo en torno al 32% de la población?.

A estas cuestiones fue especialmente sensible el Gobierno de la Segunda República, que desde el principio mostró una clara predisposición para promulgar leyes y crear nuevas instituciones que permitieran la generalización de la enseñanza y la democratización de la cultura<sup>3</sup>. Entre ellas destacan las Misiones Pedagógicas, sin duda una de sus creaciones más optimistas y originales, que vinieron a estrechar la brecha existente entre las ciudades y las aldeas. Sin embargo, y aunque es cierto que con anterioridad a la proclamación de la Segunda República no existían organismos oficiales que dieran respuesta al problema de la educación y el acceso a la cultura de la clase obrera y el campesinado, los antecedentes debemos buscarlos casi medio siglo antes, cuando en la década de los ochenta del siglo precedente, numerosas personalidades empiezan a hacerse eco del problema<sup>4</sup>. Por ello, las Misiones Pedagógicas, aunque creadas en época republicana por Decreto de 29 de mayo de 1931, deben ser vistas como el resultado de medio siglo de reflexiones en torno a la educación y la cultura popular, por parte de algunos de los más ilustres intelectuales del momento, entre los cuales ocupará un lugar predominante Manuel Bartolomé Cossío.

## **1. El Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas, un proyecto de extensión cultural republicano**

Si hubo un lugar dentro de las Misiones en el que Cossío desarrolló un papel aun más notable que el de Presidente del Patronato<sup>5</sup>, fue precisamente en el Museo Ambulante,

---

<sup>3</sup> El gobierno republicano, que ya en la Constitución de 1931 asume como responsabilidad del Estado la salvaguarda de la riqueza artística del país (art. 45) y el servicio de la cultura (art. 48), puso en marcha numerosas medidas legislativas encaminadas a proteger el patrimonio artístico –entre las que figuran los Decretos de 22 de mayo de 1931, en contra del expolio y la enajenación de objetos artísticos, el de 4 de junio de 1931, por el que un importante número de monumentos de la Corona y la Iglesia pasan a integrar el Tesoro Nacional para disfrute de los ciudadanos, o la Ley de Protección del Tesoro Artístico Nacional de 13 de mayo de 1933–, además de otros tantos dirigidos a garantizar la extensión cultural, como el Decreto de 29 de mayo de 1931, que permitía la entrada gratuita a los maestros y sus alumnos en monumentos nacionales, museos y demás centros artísticos. Véase Miguel Cabañas Bravo, “La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, en *Archivo Español de Arte*, tomo 82, núm. 326, abril-junio 2009, pp. 169-193.

<sup>4</sup> La preocupación por la situación de abandono en la que se encontraba el mundo rural empieza a atisparse en España hacia 1881, cuando Giner de los Ríos solicita al Ministro de Fomento llevar misiones a los pueblos, para revitalizarlos y frenar su aislamiento. A partir de ese momento, serán muchos –y especialmente ligados a los círculos institucionistas– los que reflexionen sobre esta cuestión, como Manuel B. Cossío, Joaquín Costa, Ángel Llorca, Luis Santullano y Rafael Altamira, entre otros. Véase Eugenio Otero Urtaza, “Los marineros del entusiasmo en las Misiones Pedagógicas”, en Eugenio Otero Urtaza (ed.), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 73-79.

<sup>5</sup> El nombramiento de Manuel B. Cossío, junto con el del resto de miembros que integraban la Comisión Central, se hacía por Orden del 6 de agosto de 1931, *Gaceta de Madrid*, núm. 225, 13 de agosto de 1931.

conocido también, y desde el mismo momento de su creación, como Museo Circulante y Museo del Pueblo<sup>6</sup>.

La idea de crear un Museo dentro de las Misiones responde, casi en exclusiva, a la voluntad de Cossío; aunque como es lógico, ello se deba a otras circunstancias en las que no hay lugar para detenerse, pero que es necesario esbozar mínimamente para entender el origen de la iniciativa. La primera de ellas la encontramos en la Institución Libre de Enseñanza –pionera en integrar la Historia del Arte en los programas educativos a nivel europeo<sup>7</sup>– que le va a permitir entrar en contacto con el arte y estrechar amistad con personajes con quienes compartirá la idea de que el arte ennoblece al hombre y le conduce hacia una humanidad mejor. Y es que el gusto que los institucionistas profesaron por los museos –en un momento en el que el grueso de la sociedad y los poderes públicos los consideraban garantes de una tradición superior e intocable, decadentes y abandonados a la suerte de un reducido público de conocedores, artistas y copistas– y la confianza que depositaron en ellos por sus posibilidades educativas –en esa dual relación ética-estética de la que fueron tan partidarios–, van a ser claves para la revalorización de estas instituciones en las décadas próximas al cambio de siglo.

Los numerosos viajes que realizó por el continente serán asimismo decisivos para entender el papel que el arte va a ocupar en la labor educadora de Cossío, puesto que le van a permitir conocer algunas de las instituciones pedagógicas más avanzadas de Europa y participar en Congresos Pedagógicos, en los que la cuestión de la educación estética aplicada a las masas ocupaba un lugar fundamental en los debates del momento.

Con estos antecedentes, Cossío propuso la creación dentro de las Misiones de un Museo «muy pequeñito, muy reducido, muy pobre, pero, al fin, un Museo»<sup>8</sup>, para que los habitantes del mundo rural –aquellos que si bien habían visto «alguna estampa o algún cromo, no han visto nunca verdaderos cuadros o no conocen ninguna obra de los grandes pintores»<sup>9</sup>– pudieran ver algunas de las pinturas más representativas del patrimonio artístico español. Patrimonio que como ciudadanos les pertenecía y que era injusto que siguieran desconociendo, pues como ya expresó Cossío en 1882:

El niño en la ciudad tiene, señores, el periódico, el teatro, la conversación culta de la atmósfera que le rodea, los museos, una exposición permanente en los escaparates de cada tienda; pero el pobre

<sup>6</sup> No deja de resultar llamativo que una iniciativa que estuviera en funcionamiento únicamente durante cuatro años llegara a tener tres denominaciones, utilizadas indistintamente en las fuentes. Así, en las Memorias del Patronato aparece oficialmente registrado como «Museo Circulante», en referencia a su naturaleza efímera y portátil. También es frecuente encontrar los nombre de «Museo Ambulante» en gran parte de la documentación, lo que pone de relieve su carácter festivo y le vincula con el mundo de las ferias y los titiriteros, y «Museo del Pueblo», título poético y evocador de sus intenciones, con el que se refirió a él Luis Cernuda y que adquirió mayor popularidad por ser el que aparecía en el cartel que anunciaba su llegada a los pueblos, diseñado por Ramón Gaya.

<sup>7</sup> Javier Portús y Jesusa Vega, *El descubrimiento del arte español. Cossío, Lafuente, Gaya Nuño: tres apasionados maestros*, Madrid, Nivola, 2004, p. 36.

<sup>8</sup> Patronato de Misiones Pedagógicas, *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-diciembre de 1933*, Madrid, S. Aguirre Impresor, 1934, p. 109.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

niño del campo, ¿dónde puede ver jamás una estatua? ¿Quién le dirá que ha habido un Shakespeare o un Velázquez?<sup>10</sup>

Como es sabido, las Misiones Pedagógicas nacieron en respuesta a un ideal de justicia social, de despertar la conciencia adormecida y levantar el nivel cultural del campesinado. Pero sobre todo, aspiraban a propagar diversión y ocio que permitiera el esparcimiento y goce de los campesinos. Por esta razón, el Patronato y los misioneros encargados del Museo comprendieron que su función no debía consistir tanto en que los campesinos forjasen conocimientos relativos a la Historia o al Arte, como que aprendieran de una manera lúdica y por una serie de impresiones y estímulos artísticos, en qué consistía una institución museística y que disfrutasen de la experiencia y del goce estético derivado de la contemplación de las obras de arte. Pero además de ello, la variedad de temáticas y asuntos representados en las obras ofrecían al Museo unas posibilidades educativas excepcionales para tratar aspectos histórico-políticos, e incluso, transmitir a los campesinos nociones de orden ético y moral<sup>11</sup>.

De este modo, Cossío escogió catorce pinturas del Museo del Prado<sup>12</sup>, que fueron copiadas y expuestas por primera vez, junto con catorce reproducciones de grabados de Goya<sup>13</sup>, en Barco de Ávila el 14 de octubre de 1932. La buena acogida que la experiencia tuvo en los pueblos animó a la creación de una segunda colección, formada de nuevo por catorce copias –aunque en esta ocasión también del Museo Cerralbo y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando– que fueron presentadas al público, junto a los citados grabados, en Villacastín (Segovia), el 22 de octubre del año siguiente<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Manuel B. Cossío, “Carácter de la Educación Primaria. Escuelas rurales y urbanas”, en Joaquín Xirau, *Manuel B. Cossío y la educación en España*, Barcelona, Ariel, 1969, pp. 168-169.

<sup>11</sup> A menudo se ha señalado que las Misiones Pedagógicas no fueron tan “innocentes” como *a priori* se presentaban, siendo utilizadas por el Gobierno para mostrar a la población del mundo rural el cambio que se había producido en la vida pública del país y afianzar, de este modo, la conciencia popular al nuevo régimen. Véase Francisco Caudet, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993, p. 89; María García Alonso, “Reflexión sobre los fines y los medios. Las Misiones Pedagógicas en el marco internacional”, en Eugenio Otero Urtaza (ed.), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936...*, p. 191.

<sup>12</sup> Integraban el Primer Museo las obras: *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, de Berruguete; *El príncipe don Carlos*, de Sánchez Coello; *La Resurrección de Cristo y Jerónimo Cevallos*, del Greco; *El Sueño de Jacob*, de Ribera; *Las hilanderas, La infanta Margarita de Austria y Enano con un perro*, de Velázquez (en la actualidad sólo la primera se considera obra del sevillano, atribuyéndose a Martínez del Mazo y a un seguidor, respectivamente, las siguientes); *Visión de san Pedro Nolasco*, de Zurbarán; *El Buen Pastor y Santa Isabel de Hungría curando a los niños tiñosos*, de Murillo y por último, *El tres de mayo en Madrid, La maja vestida y El pelele*, de Goya.

<sup>13</sup> Componían la colección de grabados: *Autorretrato. Francisco Goya y Lucientes, pintor*; *Que viene el coco, Si quebró el Cantaro y Brabisimo*, pertenecientes a la serie de los Caprichos; *Qué valor! y No saben el camino*, de los Desastres de la Guerra; *El animoso moro Gazul es el primero que lanceó toros en regla, El diestrísimo estudiante de Falces, embozado burla al toro con sus quiebros y Desgracias acaecidas en el tendido de la plaza de Madrid, y muerte del alcalde de Torrejon*, de la Tauromaquia; y *Disparate femenino, Disparate de miedo, Los ensacados, Disparate alegre y Disparate puntual*, de la serie de los Disparates.

<sup>14</sup> El Segundo Museo, por su parte, estaba formado por *Santo Domingo y los albigeneses*, de Berruguete; *La infanta Isabel Clara Eugenia*, de Sánchez Coello; *Crucifixión y San Francisco en éxtasis*, del Greco; *Martirio de san Felipe*, de Ribera; *La familia de Felipe IV, El príncipe Baltasar Carlos, a caballo y El bufón Calabacillas*, de Velázquez; *Fray Jerónimo Pérez*, de Zurbarán; *Sagrada Familia del pajarito* y *El*

Como atestiguan los discípulos más próximos de Cossío, el proyecto de las Misiones llenó de entusiasmo los últimos años de su vida, pues representaba la ocasión de llevar a la práctica ideas que habían estado presentes en su ideario a lo largo de toda su trayectoria. Y es precisamente esa atención y cuidado que puso en cada uno de los detalles lo que se percibe en el Museo Ambulante; pues a medida que se profundiza en el asunto, más firme es la convicción de que ninguna decisión –en lo que a la elección de las obras y los misioneros se refiere– fue tomada al azar, sino que respondió a criterios muy bien fundamentados. Un ejemplo de ello lo constituye el hecho de llevar copias en lugar de reproducciones mecánicas, que por esos años estaban alcanzando un alto grado de perfección técnica. La elección de Cossío –que no estuvo libre de críticas, como la que le dirigió el Director del Museo de Arte Moderno de Madrid, Juan de la Encina, argumentando que las reproducciones habrían sido más verídicas, más fáciles de transportar y menos costosas que las copias<sup>15</sup>– responde, sin embargo, a la lógica de que la mayor parte del público al que iba dirigido el Museo no había estado frente a verdaderas obras de arte, por lo que pareció más conveniente llevar copias manuales, que permitieran a los campesinos experimentar la sensación de estar en un auténtico museo de arte.

Otro aspecto a estudiar dentro de las colecciones del Museo es la decisión de Cossío de exhibir únicamente obras pertenecientes a la escuela española. Cuestión que puede ser explicada en razón del momento histórico, en el que se hace un esfuerzo de reconstrucción nacional a partir de la búsqueda de nuevos símbolos de la identidad histórica colectiva<sup>16</sup>, o desde la perspectiva metodológica de Cossío, quien consideraba que la pintura española, por ser representativa de una tradición y poseer unos valores con los que el público local se sentía identificado, facilitaría la comprensión de los mensajes trasmítidos. Así, se decantó por la obra de ocho artistas que pasaban por ser los más representativos de la escuela española –Berruguete, Sánchez Coello, El Greco, Ribera, Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya– y escogió, dentro de la producción de éstos, las obras que mejor demostraban su genio en el momento de máximo desarrollo creativo. Esto es, el primer criterio que siguió Cossío fue el de la calidad artística.

Sin embargo, cuando uno repasa los comentarios que dejó escritos sobre estos artistas y sus obras en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* y en *Aproximación a la pintura española*, aprecia que en ocasiones seleccionó pinturas que no tenía por las más logradas dentro de la producción de los artistas, como ocurre con *La infanta Margarita de Austria*, según Cossío, una de las pinturas «que Velázquez debió de tomar de otro pintor, y son muy inferiores»<sup>17</sup> o la *Santa Isabel de Hungría curando a los niños tiñosos*, de la que llegó a reconocer que «era tal vez el cuadro de más intención de Murillo, por lo cual es para muchos el primero, pero no ciertamente el

---

sueño del patricio Juan. La fundación de Santa María Maggiore de Roma, de Murillo; y *El entierro de la Sardina*, *El Aquelarre* y *El invierno*, de Goya.

<sup>15</sup> Juan de la Encina (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez de Abascal), “Escuela de Acción Artística”, en *El Sol*, 12 de mayo de 1934, p. 1.

<sup>16</sup> Javier Portús y Jesusa Vega, *El descubrimiento del arte español...*, p. 46.

<sup>17</sup> Manuel B. Cossío, *Aproximación a la pintura española*. Estudio preliminar y notas de Ana María Arias de Cossío, Madrid, Akal, 1985, p. 118.

mejor ejecutado»<sup>18</sup>. Lo que nos conduce a pensar que la temática fue el segundo criterio que Cossío tuvo en cuenta a la hora de conformar las colecciones, llevándole a incluir pinturas que pudieran resultar atractivas a los campesinos, o de cuyas escenas los misioneros pudiesen extraer mensajes de orden cívico y moral. Se han querido traer estos ejemplos precisamente a colación para poner de relieve una última característica de las colecciones del Museo del Pueblo, que es la alta presencia de retratos de personajes ligados a la corte y de escenas de temática religiosa, a pesar de que se trataba de una iniciativa patrocinada por el Gobierno y dirigida por personas afines a la causa republicana. Así, de las veintiocho obras que integraban las dos colecciones, nos encontramos con diez retratos –ocho de los cuales son de infantas, príncipes, funcionarios y enanos de la corte, además de algún que otro representante de la jerarquía eclesiástica– y once pinturas de temática religiosa. Debía resultar complicado aunar las obras más características del tesoro artístico español, desde su origen estrechamente ligado al coleccionismo regio y eclesiástico, en una iniciativa republicana. Por lo que se decidió matizar el pasado pre-republicano, rehuyendo de pinturas que representaban a monarcas y otros personajes de la realeza en su edad adulta, y escogiendo a personajes infantiles que, aunque retratados en actitudes solemnes y ataviados con ricos atuendos, no despertaban recelos entre el público, por la inocencia de dichas creaciones. En el caso de la pintura religiosa, se inclinó por obras que se alejaban de la excesiva carga dramática tan habitual en el Siglo de Oro<sup>19</sup>.

Una vez se supo qué obras integrarían las colecciones, Cossío encargó a Pedro Salinas la convocatoria de un concurso para la realización de las copias<sup>20</sup>. En él participaron, además de copistas profesionales, jóvenes artistas como Eduardo Vicente, Juan Bonafé y Ramón Gaya, a quienes el poeta animó a que se presentaran y que finalmente fueron los encargados de realizar las copias para el museo<sup>21</sup>. Es significativo al respecto un artículo del artista Francisco Mateos, que en fecha contemporánea a la creación del Museo reflexionaba sobre lo que a su entender debía ser el arte de su época:

(...) es posible que pueda emprenderse un nuevo camino tomando como base esos intentos; pero un arte proletario, con motivos burgueses, donde la Virgen y el Niño, tema mil veces manejado,

<sup>18</sup> Manuel B. Cossío, *Aproximación a la pintura española*, p. 123.

<sup>19</sup> Resulta de gran interés la tesis de Patricia Rodríguez Corredoira, *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas*. Tesis Doctoral dirigida por Dru Dougherty, University of California, Berkeley, 2010, pp. 51-61, en la que la autora se cuestiona la amplia presencia de obras de temática religiosa y retratos regios en el Museo Circulante, y llega a la conclusión de que las Misiones no pretendían borrar el pasado pre-republicano, sino que por el contrario, querían mostrar el pasado histórico y explicarlo por medio de charlas, que además de servir para dar a conocer a los campesinos algunas nociones artísticas, «debieron servir como excusa perfecta para hablar sobre la nación y su historia del progreso» (*Ibidem*, p. 55).

<sup>20</sup> Pedro Salinas y Juan Uña fueron los encargados de la Comisión del Museo Ambulante y Decoración Escolar de las Misiones Pedagógicas.

<sup>21</sup> El cotejo de los Libros de Registro de Copistas del Museo del Prado, de los años 1932 y 1933 (AMNP, L14 y L15 respectivamente), ha permitido conocer el nombre de otros artistas que intervinieron en la realización de obras para el Museo Circulante, como Vicente Ferrer (*La infanta Isabel Clara Eugenia*) e Ismael González de la Serna (*El bufón Calabacillas* y *El entierro de la sardina*).

pase a ser la madre obrera; donde los viejos profetas de la pintura italiana vengan a interpretar el obrero vencido, es sencillamente grotesco.

Para crear un arte nuevo es preciso hasta maldecir el arte viejo. Saber que todo el arte pasado respondió a una necesidad místico-egoísta de una casta que tenemos que aplastar como una alimaña, incluyendo todas sus generaciones anteriores, y comenzar, si es que el arte puede servir para algo, por inventarse el vocabulario más simple, la letra más primaria, el rasguño.<sup>22</sup>

Estas palabras, que representan el impulso que va a cobrar la cuestión del compromiso social y político en la producción artística de los años treinta, bien podría pensarse que fueran dirigidas a Cossío y a los jóvenes que se encargaron de ejecutar las pinturas del Museo Ambulante, pues como expresa al final del escrito:

¿Un arte proletario? No. Un aspecto más de la ideología burguesa copiando fatigosamente lo que a una mentalidad actual no puede interesar. Hay que hacer un arte que responda totalmente al modo subjetivo de la cultura que intentamos crear y que sólo podemos manifestar con rasguños en filosofía y en arte. Lo demás es copia y decoración para nuevo rico.<sup>23</sup>

Salvando las distancias entre los propósitos que separaban a uno y otro, la crítica de Mateos deja en evidencia otra realidad del Museo del Pueblo, que es la ausencia de pintura contemporánea –a diferencia de otras actividades más aperturistas de Misiones, como los servicios de Bibliotecas, Cine y Música, que llevaban creaciones contemporáneas a los pueblos–; pero sobretodo, vuelve a poner en entredicho la elección de temas y géneros que ciertamente, no respondían al cambio de mentalidad que se había iniciado con la proclamación de la República. Todo apunta, por tanto, a que Cossío antepuso su conocimiento de la historia del arte y su experiencia como pedagogo a su convicción de republicano, entendiendo que lo que para Mateos era un arte que debía interesar «a la mentalidad actual», podría carecer de interés o no ser comprendido entre los habitantes del medio rural.

Por otro lado estaba la cuestión de los misioneros, a cuya designación el Patronato concedió gran importancia, pues consideraba que el éxito de la iniciativa dependería en gran parte de su correcta elección. En el caso del Museo Ambulante, además de aspectos como la moderación, la experiencia y el tacto –fundamentales en todo proceso educativo y que fueron requeridos en otros servicios de las Misiones–, se valoraron virtudes como la templanza, la prudencia y la simpatía, necesarias para enseñar a los campesinos de manera entretenida nociones de arte e historia, pero sin que fuera excesivamente manifiesto el desconocimiento que los campesinos tenían de estas disciplinas. Como les rogó Cossío a los misioneros:

Yo quisiera que ustedes no tuvieran nada de misión, y tampoco que lo que digan a esas gentes tenga nada de escolar o blando (...). Procuren ustedes no ofender a la gente. Les van a enseñar ustedes cosas, pero no vayan en plan de presumir de ellas.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Francisco Mateos, “¿Un arte proletario? Aclaremos”, en *La Tierra*, Madrid, 25 de noviembre de 1931, p. 4.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Manuel B. Cossío, cit. en Ramón Gaya, “Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas (1931-1936). Con el Museo del Prado de viaje por España”, en Gonzalo Sáenz de Buruaga (ed.), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003, p. 23.

Así, se hicieron cargo del Museo de un lado, Ramón Gaya y Antonio Sánchez Barbudo, que adquirieron un mayor compromiso con la causa, y del otro, Rafael Dieste y Luis Cernuda, colaboradores asiduos del mismo. No obstante, fueron otros tantos los jóvenes que dependiendo de las necesidades se fueron uniendo al Museo, como Enrique Azcoaga, Arturo Serrano Plaja, José Val del Omar, María Zambrano, Urbano Lugrís y Cándido Fernández Mazas<sup>25</sup>.

El Museo, debido a los condicionamientos derivados de su transporte y a la necesidad de disponer de espacios lo suficientemente amplios para la exhibición de las obras, únicamente pudo ser llevado a pueblos grandes o cabezas de partido judicial que contasen con caminos fácilmente transitables y locales espaciosos para acoger a los visitantes. No obstante, el Patronato comprendió que también los habitantes de los pueblos más pequeños tenían derecho a disfrutar del arte y la cultura, por lo que mandó comunicaciones y carteles a los gobernadores civiles de las provincias y a los alcaldes de las localidades, para que dieran la máxima difusión a la iniciativa, al tiempo que se decidió prolongar la duración de las estancias de tres a cinco días que duraban en los primeros meses, a una semana, para facilitar la concurrencia de los habitantes de las poblaciones cercanas.

Un total de ciento setenta y seis pueblos de algo más de treinta provincias –a los que habría que añadir los municipios aledaños, cuyos habitantes recorrieron «largas caminatas a pie, a caballo o en carros para visitar la exposición»<sup>26</sup>–, fueron alegrados por el Museo Ambulante, premiados con algunas de las más altas creaciones de la cultura, entretenidos y aliviados del fatigoso trabajo y de la dura realidad cotidiana<sup>27</sup>. Durante una semana, el Museo ocupaba los lugares cedidos por los Ayuntamientos, como salones del Pleno Municipal y aulas de escuela, donde las obras se instalaban de la forma más atractiva posible, mediante la disposición de unas telas de arpillería, para homogeneizar la sala y facilitar la contemplación de las pinturas y los grabados, la colocación de macetas y guirnaldas, que dotaban a la exposición de cierto aire doméstico y familiar, y la audición de fragmentos musicales, que contribuía a que la visita resultara más sugerente a los campesinos.

Pero si por algo destaca el Museo Ambulante, más allá de por su capacidad para adaptarse a espacios no concebidos para la exhibición de obras de arte –en una

<sup>25</sup> Los encargados del Museo constituyeron uno de los grupos más sólidos de las Misiones por su implicación en la causa republicana, lo que les llevó a participar e incluso fundar revistas como *Hoja Literaria*, P.A.N., *Luz* y *Hora de España*, ésta última nacida de las conversaciones entre Sánchez Barbudo y Rafael Dieste cuando estaban de misión con el Museo, y de cuyas ilustraciones se encargó Ramón Gaya. La explicación a la alta presencia de jóvenes en las Misiones Pedagógicas –y en concreto en el Museo, cuyos misioneros rondaban los veinte y los treinta años–, la encontramos en las protestas estudiantiles que se organizan en contra de la Dictadura de Primo de Rivera, en los años inmediatamente anteriores a la proclamación de la Segunda República.

<sup>26</sup> Patronato, *Memoria de 1931-1933...*, p. 107.

<sup>27</sup> Las únicas comunidades en las que no se instaló el Museo fueron las Islas Canarias y Baleares, Cantabria, La Rioja, País Vasco y Cataluña, lo que se explica por la dificultad de su desplazamiento, aunque también se han argüido cuestiones de índole política, para evitar suspicacias. Véase Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1982, p. 72.

reinvención constante de museografías efímeras y de gran originalidad en su paso por cada uno de los pueblos— es por su faceta educativa y el enfoque didáctico que dieron a sus actividades. Actividades que no se redujeron a la mera explicación de las obras de arte —como podía darse, en el mejor de los casos, en algunos museos de aquel momento—, sino que los misioneros, en concordancia con los planteamientos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza y de Manuel B. Cossío, se propusieron, al tiempo que alegrar y divertir, formar hombres libres e íntegros con una amplia cultura general. De ahí que se decidieran a llevar, además de pinturas y grabados, otras manifestaciones artísticas como la literatura, el cine y la música.

Así, se organizaron charlas explicativas de las obras, coloquios vespertinos que invitaban al diálogo y con los que se pretendía mostrar la evolución de la pintura y de las artes, contextualizándolas en el periodo histórico en el que habían sido creadas. Pero más que abrumar a los visitantes con datos y eruditas interpretaciones, el propósito de estas explicaciones era cautivar y atraer al público para que se interesara por el arte y la historia. Como explica Enrique Azcoaga, inquieto lazillo del Museo:

Querían que entendiera la gente que la cultura, aparte de una disciplina, puede ser una fiesta. Intentábamos que el entendimiento de lo artístico no quedase reducido a un conjunto de noticias y datos, sino que fuera algo así como una convivencia con lo pleno y lo bello, realizado de la manera más natural posible.<sup>28</sup>

De forma paralela se celebraron sesiones exclusivas para público infantil, en las que además de los habituales comentarios sobre las pinturas, se les facilitaba material para que hicieran copias de los cuadros que más impresión les hubieran causado; lo que nuevamente arroja luz sobre el espíritu moderno y precursor del proyecto<sup>29</sup>.

Un ejemplo más de la naturaleza social y *quasi* filantrópica que caracterizó a las Misiones es el esfuerzo que hicieron los misioneros por adaptarse a las circunstancias de cada uno de los pueblos, como testimonia un comentario incluido en la *Memoria de 1934* sobre la visita del Museo a Purchena (Almería):

Fue necesario dar un lenguaje sencillo a nuestras explicaciones, y hasta enfocar todo desde otro punto; por ejemplo, derivar la atención hacia lo más anecdotico y vivo al referirse a la historia que encierran los cuadros, en vez de preocuparnos del ambiente, del carácter de una época, como casi siempre hacemos.<sup>30</sup>

Sin embargo, fueron otras las actividades que, incluidas en la programación del Museo y organizadas nuevamente en sesiones independientes para el público infantil y adulto,

---

<sup>28</sup> Enrique Azcoaga, “Las Misiones Pedagógicas”, en *Revista de Occidente*, núm. 7-8, 1981, p. 225.

<sup>29</sup> Esta actividad debe ser puesta en relación con el desarrollo de la pedagogía artística en los años finales del siglo XIX y primeros del siglo XX, así como con la institucionalización del dibujo en los planes de estudio, que en el caso español llegará de la mano de los institucionistas.

<sup>30</sup> Patronato de Misiones Pedagógicas, *Memoria de la misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora): resumen de trabajos realizados en el año 1934*, Madrid, S. Aguirre Impresor, 1935, p. 113. O el episodio de Mazarrón (Murcia): «Dábamos la charla bastante tarde, ya de noche, cuando los mineros salían de sus negros pasillos. Venían al Museo muy arreglados y limpios, con sus trajes o blusas azules de domingo. Y esto sólo ya era commovedor, y al comprender nosotros el homenaje, nos obligábamos para divertirles en lo posible, bien con música antes de empezar o dando a las explicaciones un tono risueño o de anécdota amable» (*Ibidem*, p. 115).

diferenciaron al Museo de las Misiones de otras instituciones museísticas coetáneas, como la impartición de conferencias sobre aspectos variados, la lectura de poemas y romances tradicionales y contemporáneos, la audición de fragmentos musicales, la proyección fija de monumentos arquitectónicos y obras artísticas –en donde se mostraba la pintura internacional hasta bien entrado el primer tercio del siglo XX<sup>31</sup>–, y por último, sesiones de cine, en las que se alternaron documentales, con una intención más educativa, con películas cuyo fin era el entretenimiento. Además, cuando la ocasión así lo permitió, como es el caso de la Misión a Galicia y Extremadura, se hizo coincidir el itinerario del Museo Circulante con el del Guiñol o Retablo de Fantoches, actividad que gozó igualmente de gran admiración y estima por parte del público.

Pero no fueron éstas las únicas actividades relacionadas con las artes plásticas que se organizaron en las Misiones, sino que a medida que los misioneros empezaron a tomar contacto con la realidad y a adquirir experiencia, fueron incluyendo nuevas actividades y modificando algunos rasgos de las ya existentes. Es el caso de las “Charlas Ilustradas”, que consistían en disertaciones sobre cuestiones históricas o lecturas de pasajes literarios, al tiempo que iban siendo ilustradas con dibujos por Ramón Gaya, previa disposición de unos rollos de papel en las paredes de la plaza pública. Esta práctica, que según la *Memoria de 1931-1933* tuvo lugar por primera vez en el verano de 1933, estando el Museo de misión por Galicia, no sabemos si llegó en algún momento a sistematizarse, pues no vuelve a hacerse referencia en la *Memoria de 1934*. No obstante, es explicativa de la preocupación de los misioneros por reinventarse y por agradar al público. Un público que según se recoge en la primera Memoria, «seguía estas disertaciones con gran interés y al final se disputaban los dibujos al carbón, que no querían [que] fuesen rotos»<sup>32</sup>.

Ejemplo más del afán educador de las Misiones y del compromiso adquirido por el nuevo Gobierno republicano en favor de la democratización de la cultura y la enseñanza artística, son los “Servicios de Decoración Escolar” y los “Cursos para Maestros”. El primero de ellos consistía en la donación de reproducciones fotográficas con sus correspondientes marcos a los ayuntamientos, escuelas y centros obreros a modo de recuerdo permanente del museo, y la repartición de éstas sueltas entre los visitantes, para que pudieran disfrutar más privadamente del arte y mantener el vínculo establecido con el Museo cuando éste hubiera marchado<sup>33</sup>. Por su parte los “Cursos para Maestros” reflejan el propósito del Patronato de contribuir a la moderna orientación docente, pues era consciente del aislamiento al que a menudo estaban sometidos los maestros rurales y del peligro que la falta de estímulos podía suponer para el cumplimiento de su tarea. A través de estos cursos –que a partir de 1934 comienzan a especializarse en materia artística– se invitaba a los maestros a que mirasen atentamente la belleza que les

<sup>31</sup> Como testimonian las Memorias: «Al día siguiente, en el mismo lugar, se mostraron proyecciones de esculturas y cuadros clásicos, explicados por Gaya» (Patronato, *Memoria de 1931-1933...*, p. 187) y «El último día nos ayudamos con proyecciones en color de cuadros clásicos para terminar en los impresionistas franceses. Con este trampolín llegamos a nuestros propios días» (Patronato, *Memoria de 1934...*, p. 114).

<sup>32</sup> Patronato, *Memoria de 1931-1933...*, p. 54.

<sup>33</sup> Patronato, *Memoria de 1934...*, pp. 118-119.

rodeaba y que a menudo pasaba desapercibida, para que fueran ellos quienes después lo trasladasen a otros, fomentando el respeto y garantizando la conservación del patrimonio por parte de las generaciones venideras. Proyecto de una actualidad y de un sentido de la responsabilidad cívica verdaderamente encomiables.

Otro aspecto que es necesario analizar, si se quiere llegar a un entendimiento amplio e integral del Museo Ambulante, es la acogida, el alcance y la repercusión que la iniciativa tuvo en los pueblos, que al fin y al cabo, eran los verdaderos protagonistas del Museo. La escasez de fuentes contemporáneas a las Misiones y la imparcialidad de éstas –que salvo casos excepcionales se reducen a la información brindada por los misioneros en las Memorias– complica la tarea de hacer una valoración crítica y objetiva. No obstante, sabemos que las Misiones gozaron, en general, de buena acogida en los pueblos que visitaron, donde fueron recibidos «con la más franca y desbordada alegría»<sup>34</sup>. Sin embargo, no siempre ocurrió así, sino que –en palabras de Rafael Dieste– hubo algunos casos en los que «sectores caciquiles, o de extremado y rancio conservadurismo, no sólo nos miraban con recelo, sino que procuraban llevar éste a la conciencia popular e incluso infantil.»<sup>35</sup>.

Por lo que respecta al Museo Circulante, la primera Memoria afirma que solía «obtener diverso favor, y aquí también el éxito depende en gran parte de la animación que aciertan a darle los encargados de él»<sup>36</sup>, aunque reconoce que lo habitual fue encontrar buena aceptación, tanto por parte de las autoridades y particulares, que les ofrecieron los mejores locales del lugar para las exposiciones, como por parte de los habitantes del pueblo, a cuyas convocatorias «asistían, por lo general, varios centenares de personas (...) que seguían con todo interés el desarrollo de la sesión, se esforzaban en no perder palabra, y luego, podíamos advertir por sus comentarios y por las palabras que nos dirigían, la huella que en ellos se había dejado»<sup>37</sup>. Testimonio de ello es la carta que dirigió el Alcalde de Pego (Alicante) a Luis Santullano, Secretario de Misiones Pedagógicas, el 2 de febrero de 1935:

Hoy ha terminado la exposición del Museo Circulante de Pintura, que desde el pasado domingo, se exhibía en el Salón de Sesiones de este Ayuntamiento. Las charlas magníficas de los Sres. Gaya y Sánchez, encargados del Museo y de las notables Proyecciones, han constituido un éxito rotundo y definitivo, viéndose a todas horas repleto de público de todas clases, que admiraba y contemplaba estos artísticos asuntos. Convendría su repetición con otros cuadros. Ha sido una

<sup>34</sup> Patronato, *Memoria de 1931-1933...*, p. 95.

<sup>35</sup> Eugenio Otero Urtaza, “Entrevista con Rafael Dieste”, en *Educación y Biblioteca*, núm. 119, 2001, p. 28.

<sup>36</sup> Patronato, *Memoria de 1931-1933...*, p. 139. En las Memorias se incluyen algunas referencias que dan idea de la diversa acogida que tuvo el Museo en los pueblos, como en Vélez-Rubio (Almería), donde «inauguramos sin demasiado público. Comprendimos que estaban desorientados, y por lo tanto dedicamos el primer día a explicarles nuestro porqué» (Patronato, *Memoria de 1934...*, p. 112); Huércal-Overa (Almería) en donde «se fue el gran público (suponiéndose suficientemente enterado, quizá molesto por creer que íbamos a “enseñarles”), pero nos quedó un reducido grupo de gente verdaderamente prendida en nuestras explicaciones sobre y alrededor del Museo» (*Ibidem*) o el caso extremo, en Mula (Murcia), en el que «tuvimos un exceso de público quizás; nos sobraban a ratos los niños, los cuales, a pesar de prometerles una explicación especial para ellos, no consintieron en dejarnos ningún día de nuestra actuación» (*Ibidem*, p. 116).

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 55.

cosa interesantísima y que ha dejado gratísimo sabor. Además, los niños y niñas del Grupo Escolar han asistido varios días.<sup>38</sup>

Sin embargo, hubo quienes lejos de reconocer la nobleza del cometido de las Misiones y los beneficios que el Museo podía reportar a los habitantes del mundo rural<sup>39</sup>, acusaron a éste de ser trasmisor de una cultura de sesgo burgués, que no tenía en cuenta las peculiaridades de la cultura popular, llegando a tildarlo no solo de frívolo adorno y lujo superfluo, sino incluso pernicioso para el entendimiento rústico<sup>40</sup>. En palabras del crítico Manuel Abril:

El rudimentario espíritu de un rapaz aldeaniego no comprende ni puede comprender, y hasta diríamos no debe comprender, las excelencias del Greco.

Enseñar eso a los chicos puede ser tiempo perdido. Y puede ser peor: puede conseguirse con eso que algunos crean entender lo que no entienden y crean entenderlo por haber sido explicado con falsa explicación. De ahí nace confusión y nace pedantería. El ciego que cree ver es peor que el ciego mismo.<sup>41</sup>

Tampoco el Gobierno de la CEDA supo reconocer la labor educativa y alfabetizadora que las Misiones venían desarrollando, y trató de reducir las consignaciones fijadas por el Gobierno del Bienio Azañista, lo que dio lugar a una multitud de protestas por parte de los defensores de las mismas, que censuraron y criticaron duramente la decisión:

El gobierno, la mayoría parlamentaria, niega la atención necesaria a esos lugares, su derecho a participar en los bienes generales, la consideración a su vivir penoso. Las pequeñas cantidades suficientes para despertar las emociones y placeres espirituales de tan pobres gentes son regateadas por quienes creen lujo la cultura del pueblo.<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> “Carta del Sr. Alcalde de Pego al Sr. D. Luis Santullano, Secretario de Misiones Pedagógicas”, Pego, 2 de febrero de 1935, *Correspondencia, 1934-1935*, [sin signatura], Archivo Municipal de Pego, Alicante.

<sup>39</sup> Son dos las referencias que cifran el número de visitantes del Museo: la primera de ellas documenta la visita a Jarandilla (Cáceres) donde «estuvo instalado el Museo, y en tres días hubo que explicarlo a más de 2.000 niños de los pueblos circundantes» (Patronato, *Memoria de 1934...*, p. 129) y la segunda concerniente a Madridejos (Toledo), a cuyo acto de inauguración asistieron «más de 2.000 personas» (B. de la Llave, “Una Exposición pedagógica en el Instituto de Madridejos”, en *El Castellano*, Toledo, 15 de marzo de 1933, p. 1). Estas noticias, que ni decir tiene, deben ser examinadas con la máxima cautela dada la falta de crónicas que contrasten dicha información, dan cuenta de varias cuestiones, a saber, de la efectividad de los métodos de propaganda empleados para enterar a un número tan elevado de personas de las localidades cercanas, y fundamentalmente, de la enorme divulgación que alcanzó la iniciativa, que debió de ascender a varios miles de personas en cada una de las localidades.

<sup>40</sup> Lamanié de Clairac, “Diario de Sesiones”, cit. en Mariano Pérez Galán, *La enseñanza en la Segunda República Española*, Madrid, Edicusa, 1977, pp. 364-365: «¡Comprenderéis vosotros que a un entendimiento rústico, sin formación de ninguna clase...es posible darle programas de Misiones Pedagógicas en que se les habla de nuestra historia, y de nuestra poesía, del Cid y de Fray Luis de León, de los grandes valores del siglo XVI, y que esos hombres puedan sacar una conclusión beneficiosa a su espíritu (...)? ¿No creéis que todo eso, en vez de llegar a formar idea en sus cerebros, lo que hará será fomentar en gran parte su confusión?».

<sup>41</sup> Manuel Abril, “Misiones Pedagógicas”, en *Arte*, núm. 2, 1 de junio de 1932, pp. 27-28.

<sup>42</sup> Anónimo, “Las parameras de la cultura”, en *El Sol*, 28 de junio de 1935, p. 5. Otras voces fueron también muy críticas con esta postura del Gobierno: «Porque sépase bien que tan criminal e insensato como hacer añicos la biblioteca de Oviedo o los tesoros de su catedral, es el intento de aniquilar las Misiones Pedagógicas (...) Por lo visto, llevar a campos y aldeas cultura, arte e ideas españolas es un pecado mortal» (Américo Castro, “Los dinamiteros de la cultura”, en *El Sol*, 30 de junio de 1935, p. 1).

Con todo, no fue la campaña de descrédito en los medios políticos, ni la drástica reducción de los presupuestos, la que puso fin a las Misiones Pedagógicas. El levantamiento militar de julio de 1936 supuso el fin de un periodo de profunda fe en la educación y extraordinaria vitalidad cultural y artística, que obligó a los misioneros que se encontraban con el Primer Museo por la provincia de Cuenca a abandonar las obras en el Ayuntamiento de Motilla de Palancar y regresar a Madrid. A partir de este momento, las pinturas perderán la función educativa para la que habían sido creadas, pasando a decorar, una vez finalizada la Guerra Civil, nuevas instituciones creadas por el Directorio, como el Colegio Público e Instituto Ramiro de Maeztu, el Museu Nacional d'Art de Catalunya y la Residencia de Estudiantes, lugar que en la actualidad ocupan.

## 2. Conclusiones

Es difícil imaginar qué cauces habría tomado la historia de España de no haber sido por el estallido de la Guerra Civil. Igual de complicado resulta tratar de predecir cuánto tiempo más habría continuado el Museo ambulante por la geografía española, recorriendo y desandando los caminos en su afán generoso de compartir el patrimonio, de enseñar y llevar algo de diversión a los pueblos, si no hubiera tenido lugar el triste desenlace que puso fin a la empresa.

El Museo Ambulante de lo que sí puede presumir –al igual que otros servicios de Misiones– es de haber logrado, en apenas cuatro años, que se perpetuara un cambio en la forma de entender las relaciones sociales, al poner en contacto a grupos humanos pertenecientes a mundos distintos, mediante un ambiente relajado y emotivo que facilitó un intercambio de vivencias altamente significativo para ambas partes.

Pero además de ello, el Museo Circulante fue –y sigue siendo– el proyecto de mayor alcance y repercusión de cuántos se han dedicado a difundir el arte y el patrimonio en el medio rural de la historia de España. Tal es así que se convirtió en modelo para otras iniciativas posteriores, aunque habrá que esperar algunos años hasta ver proyectos que puedan compararse –en esfuerzo intelectual, económico y humano– a la experiencia republicana. Y es que el Museo del Pueblo fue un proyecto de una originalidad y actualidad sin precedentes en la historia, que permitió a los campesinos no solo entrar en contacto con algunas de las obras más representativas del arte español, sino también dialogar y generar discursos en torno a cuestiones políticas, históricas e incluso éticas. De ahí que el Museo, lejos de ser el espacio legitimador de una cultura elitista –como a menudo fue visto, por exhibir obras que se alejaban de las manifestaciones populares–, se convirtió en un lugar de encuentro y aprendizaje, en el que el diálogo se anteponía a la comunicación unilateral, las personas a las obras de arte, y la diversión y el disfrute de los sentidos a la erudición y a las rigurosas interpretaciones propias de la disciplina.

Su creación en un momento pobre en infraestructuras, la ausencia de modelos previos en los que inspirarse y la eficacia del Patronato y de los misioneros en las tareas de gestión, coordinación y difusión, de un lado, y de montaje y programación de las actividades, por el otro, no hacen más que subrayar la modernidad del Museo

Ambulante y la entrega generosa de los agentes que lo hicieron posible. Igualmente significativa es la decisión del Patronato de alejarse de los museos tradicionales, tanto en la forma como en el contenido; pues a diferencia de éstos, limitados a un espacio físico concreto y organizados en base a una estructura centralizada, las Misiones optaron por un museo efímero y portátil, abierto al territorio y a la comunidad, que se fue adaptando a los requerimientos y las necesidades de cada uno de los pueblos. La distancia con los museos hegemónicos también se reflejó en el enfoque multidisciplinar que dieron a las exposiciones –en las que no hay que olvidar, la cultura inmaterial jugó un papel clave como enriquecedora de los discursos y potenciadora de las emociones estéticas–, en su capacidad para aunar en una misma iniciativa el arte más tradicional con la más moderna tecnología, y por último, en la aplicación de una pedagogía activa y lúdica, con la que se pretendía despertar la curiosidad de los campesinos para que abandonaran la actitud pasiva y acrítica, y se convirtieran en sujetos activos de su propio conocimiento; lo que una vez más da pruebas del compromiso adquirido con la función social y educativa.

El Museo Ambulante fue, en definitiva, un proyecto entusiasta que de la mano de un puñado de jóvenes que creían en la República y confiaron en el cambio que ésta podía protagonizar en la vida del país y de sus gentes, logró una *democratización cultural*, defendiendo el acceso de todos los ciudadanos por igual a la cultura y al arte para su conocimiento y disfrute, e hizo posible una *democracia cultural*, que permitió el reconocimiento e incorporación de nuevas formas de cultura a las establecidas oficialmente, pues dio a conocer a los campesinos las invenciones más modernas de las ciudades y los tesoros que con recelo se custodiaban en algunos museos de Madrid, al tiempo que permitió a los jóvenes urbanitas conocer –junto a las carencias del mundo rural– unas tradiciones populares inalteradas por el paso de los años, adquirir conciencia de su valor y reafirmarse en su deseo de preservarlas.

### 3. Bibliografía y fuentes

#### DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

- “Carta del Sr. Alcalde de Pego al Sr. D. Luis Santullano, Secretario de Misiones Pedagógicas”. 2 de febrero de 1935. *Correspondencia, 1934-1935*, [sin signatura]. Archivo Municipal de Pego, Alicante.
- “Libro de Registro de Copistas”. 1932. Sig. L14. Archivo del Museo Nacional del Prado.
- “Libro de Registro de Copistas”. 1933. Sig. L15. Archivo del Museo Nacional del Prado.

#### FUENTES LEGISLATIVAS

- Decreto del 29 de mayo de 1931, creando, dependiente de este Ministerio, un Patronato de Misiones Pedagógicas, *Gaceta de Madrid*, núm. 150, 30 de mayo de 1931.
- Orden del 6 de agosto de 1931, designando a los señores que se mencionan para la Vicepresidencia y Comisión Central del Patronato de Misiones Pedagógicas, *Gaceta de Madrid*, núm. 225, 13 de agosto de 1931.
- Constitución de la República Española, *Gaceta de Madrid*, núm. 344, 10 de diciembre de 1931.

## FUENTES HEMEROGRÁFICAS

- Américo Castro, “Los dinamiteros de la cultura”, en *El Sol*, 30 de junio de 1935, p. 1.
- Anónimo, “Las parameras de la cultura”, en *El Sol*, 28 de junio de 1935, p. 5.
- B. de la Llave, “Una Exposición pedagógica en el Instituto de Madridejos”, en *El Castellano. Diario católico de información*, Toledo, 15 de marzo de 1933, p. 1.
- Francisco Mateos, “¿Un arte proletario? Aclaremos”, en *La Tierra*, Madrid, 25 de noviembre de 1931, p. 4.
- Juan de la Encina (pseudónimo de Ricardo Gutiérrez de Abascal), “Escuela de *Acción Artística*”, en *El Sol*, 12 de mayo de 1934, p. 1.
- Manuel Abril, “Misiones Pedagógicas”, en *Arte*, núm. 2, 1 de junio de 1932, pp. 27-28.
- Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI), “Nuestros saludos y nuestros propósitos”, en *Arte*, núm. 1, septiembre, 1932, p. 3.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Eduardo Huertas Vázquez, *La política cultural de la Segunda República Española*, Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1988.
- Enrique Azcoaga, “Las Misiones Pedagógicas”, en *Revista de Occidente*, núm. 7-8, 1981, pp. 221-232.
- Eugenia Afinoguénova, “Leisure and agrarian reform: liberal governance in the traveling museums of Spanish Misiones Pedagógicas”, en *Hispanic review*, núm. 2, 2011, pp. 261-290.
- Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1982.
- “Entrevista con Rafael Dieste”, en *Educación y Biblioteca*, núm. 119, 2001, pp. 25-28.
- “Los marineros del entusiasmo en las Misiones Pedagógicas”, en Eugenio Otero Urtaza (ed.), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes y Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006.
- Francisco Caudet, *Las cenizas del Fénix. La cultura española en los años 30*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España 1909-1936*, Madrid, Ediciones Itsmo, 1981.
- *La vanguardia y la Republica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982.
- Javier Portús y Jesusa Vega, *El descubrimiento del arte español. Cossío, Lafuente, Gaya Nuño: tres apasionados maestros*, Madrid, Nivola, 2004.
- Manuel B. Cossío, “Carácter de la Educación Primaria. Escuelas rurales y urbanas”, discurso pronunciado en el Congreso Pedagógico de Madrid de 1882, en Joaquín Xirau, *Manuel B. Cossío y la educación en España*, Barcelona, Ariel, 1969, pp. 168-169.
- *Aproximación a la pintura española*. Estudio preliminar y notas de Ana María Arias de Cossío, Madrid, Akal, 1985.
- María Bolaños, *Historia de los museos de España: memoria, cultura, sociedad*, 2<sup>a</sup> ed. rev. y amp., Gijón, Trea, 2013.

- “Una edad de plata para los museos”, en María Bolaños y Miguel Cabañas (ed.), *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939*, cat. exp., Madrid, Acción Cultural Española y Residencia de Estudiantes, 2015, pp. 80-112.
- María García Alonso, “Reflexión sobre los fines y los medios. Las Misiones Pedagógicas en el marco internacional”, en Eugenio Otero Urtaza (ed.), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 185-208.
- Mariano Pérez Galán, *La enseñanza en la Segunda República Española*, Madrid, Edicusa, 1977.
- Miguel Cabañas Bravo, “La Dirección General de Bellas Artes republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, en *Archivo Español de Arte*, tomo 82, núm. 326, abril-junio 2009, pp. 169-193.
- Nigel Dennis, “El Museo del Pueblo”, en Eugenio Otero Urtaza (ed.), *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*, cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes-Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006, pp. 329-345.
- “Ramón Gaya y el Museo del Pueblo de las Misiones Pedagógicas”, en *Escritura e Imagen*, vol. 7, 2011, pp. 15-26.
- Patricia Rodríguez Corredoira, *Reinventando la identidad española durante la Segunda República: las Misiones Pedagógicas y el teatro profesional en las tablas madrileñas*. Tesis Doctoral dirigida por Dru Dougherty, University of California, Berkeley, 2010.
- Patronato de Misiones Pedagógicas, *Memoria del Patronato de Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931-diciembre de 1933*, Madrid, S. Aguirre Impresor, 1934.
- *Memoria de la misión pedagógico-social en Sanabria (Zamora): resumen de trabajos realizados en el año 1934*, Madrid, S. Aguirre Impresor, 1935.
- Ramón Gaya, “Mi experiencia en las Misiones Pedagógicas (1931-1936). Con el Museo del Prado de viaje por España”, en Gonzalo Sáenz de Buruaga (ed.), *Val del Omar y las Misiones Pedagógicas*, cat. exp., Madrid, Residencia de Estudiantes, 2003.
- Xan Bouzada, “El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte”, en *Política y Sociedad*, vol. 44, núm. 3, 2007, pp. 39-55.