

# DE FUENTIDUEÑA A MANHATTAN

PATRIMONIO Y DIPLOMACIA  
EN ESPAÑA (1952-1961)



JOSÉ MIGUEL MERINO DE CÁCERES  
MARÍA JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ

# DE FUENTIDUEÑA A MANHATTAN

PATRIMONIO Y DIPLOMACIA  
EN ESPAÑA (1952-1961)

GRANDES TEMAS  
CÁTEDRA

1.ª edición, 2023

Ilustración de cubierta: Desmontaje de San Martín de Fuentidueña, Archivo Alejandro Ferrant.  
Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Demarcación Lleida.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, 2023

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2023

Valentín Beato, 21. 28037 Madrid

Depósito legal: M. 5.786-2023

I.S.B.N.: 978-84-376-4613-8

*Printed in Spain*

*A la memoria de mi tío Luis Felipe de Peñalosa*

J. M. M. C.

*A quienes me levantan cada mañana y hacen que el día  
siempre merezca la pena: mi familia y mis estudiantes*

M. J. M. R.



## Prólogo

No es frecuente encontrar una colaboración entre un arquitecto y profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, como José Miguel Merino de Cáceres, y una profesora de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, como María José Martínez Ruiz. Su encuentro no podría haber sido más feliz desde al menos 2012<sup>1</sup>, justificado por sus comunes intereses por el patrimonio artístico español enajenado en diversos momentos de nuestra historia y por diferentes motivos, desde el expolio bélico hasta la venta por parte de muy variados propietarios. Merino ha dedicado buena parte de su carrera a este tema desde su tesis doctoral (1985), junto a sus estudios de metrología, planimetrías y trazas catedralicias, en el marco de su interés por la arquitectura medieval segoviana; Martínez Ruiz también se ha volcado en esta temática desde su propia tesis de 2005<sup>2</sup>.

De esas enajenaciones patrimoniales, concepto más moderno que históricamente diacrónico, el expolio ha existido siempre en la historia, sea la universal o la hispana, tanto de objetos que hoy llamamos artísticos como de fragmentos arquitectónicos, que controlamos a través del análisis de documentos y del fenómeno de «extrañamiento» que manifiestan edificios que muestran a las claras el reemplazo ostentoso e ideológico de fragmentos anteriores de culturas ajenas o de enemigos. Esta, la venta, resulta más difícilmente explicable. Hemos anatemizado, y seguimos haciéndolo, el denominado «elginismo», la adquisición al gobierno del Imperio Otomano y traslado a Inglaterra de las esculturas del Partenón de Atenas por parte de Lord Elgin (1801/1805), ya en muy precario estado cuando las vio Ciriaco d'Ancona a mediados del siglo xv, según el testimonio gráfico de Giuliano da Sangallo, y no digamos en el xvii, gracias a los dibujos de Jacques Carrey de 1674, anteriores a la explosión de su polvorín en 1687 y la reconquista turca de la ciudad en 1826, en medio de la Guerra de la Independencia de Grecia (1821 y 1830).

---

<sup>1</sup> José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R. Hearst, «El gran acaparador»*, Madrid, Cátedra, 2012.

<sup>2</sup> Publicada como *La enajenación del patrimonio en Castilla y León (1900-1936)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2008.

Nunca sabremos si habría sido más aconsejable que Lord Elgin no sacara las esculturas de Atenas. Pero lo que parece estar claro es la existencia en las compras de dos actores sin cuya doble aquiescencia no se produciría la transacción, cuya legalidad o ilegalidad dependería de la legislación correspondiente a cada uno de los momentos tomados en consideración. Es una perspectiva muy especial denominar expolio a todos los ejemplos de intercambio comercial. ¿Eliminaríamos el término con respecto a vendedores más necesitados, o quizá a las órdenes religiosas tras las desamortizaciones, pero no respecto a los propietarios de las clases favorecidas... como la aristocracia española?

No sabemos, pregunta retórica, si en 1904 estaría justificado que el XVI Marqués de los Vélez pero también XIX duque de Medina Sidonia Joaquín Álvarez de Toledo y Caro (1865-1915) vendiera aquellos elementos del palacio quinientista de Vélez Blanco que fueran transformados de inmueble a bienes muebles, pasando al comerciante George Blumenthal, en cuya casa neoyorquina terminaron antes de ser donados al museo metropolitano o adquiridos por instituciones parisinas. Quizá estos mercaderes pudieran ser más criticados que los destinatarios de muchas de esas compras de «mobiliario», de Archer M. Huntington a William Randolph Hearst, el gran acaparador, que se hizo con la casa del conde de Ayamans de Mallorca (1929-1930) a través de Arthur Byne y el anticuario dibujante José Costa Ferrer, «Picarol»; o responsabilizamos más a los terceros agentes, «buscadores de tesoros», tantas veces pintores, artistas y profesionales de la historia del arte, que también solían obtener algún beneficio.

Todo «descubrimiento» —un lienzo en un convento, un castillo en los riscos de la provincia de Almería— es siempre susceptible de transformar una imagen tenida por devocional en una obra de arte, y los restos de un edificio más o menos abandonados por sus propietarios en un bien susceptible de ser vendido. ¿Sirvió de algo el redescubrimiento del Greco?, por ejemplo, más allá de constituir los nuevos grecos una inesperada mercancía de preciosos objetos de intercambio económico entre instituciones o particulares y *connaisseurs* y *amateurs* del arte del extranjero. Raimundo de Madrazo Garreta (Roma, 1841-Versalles, 1920), en sus cartas a la coleccionista americana Louisine Havermayer de 1909 a 1911, en estrecha relación con el marqués de la Vega-Inclán, ofrecía goyas y grecos, como testimonia el epistolario que se conserva en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en el que, entre halagador y cínico, podía escribir que pronto habría que ver y estudiar las obras del pintor cretense, tenido por el fundador de la pintura española, en los Estados Unidos y no en Toledo o en Madrid. El marqués de la Vega-Inclán, Aureliano de Beruete y el propio Madrazo Garreta aparecían a los ojos de los que todavía despreciaban al joven crítico e historiador Bernard Berenson (1865-1959) trabajando ya para los Gardner —con Isabella Stewart Gardner (1840-1924) a la cabeza— como los más importantes mercaderes de arte español entre Madrid y París. Quizá haya que pensar en menos expolio y más negocio,

y no llorar por la leche menos derramada que simplemente enajenada. Siempre somos selectivos en nuestros juicios, sin tener demasiado en cuenta las ventas al extranjero de los Beruete o los Fortuny. En algunos casos conocemos incluso los términos de esas compraventas y sus actores colaterales, como en las ventas de lienzos de la capilla de San José de Toledo, propiedad del IX conde Guenduláin Joaquín María de Mencos y Ezpeleta en 1907, por cada uno de los cuales se pagaron 90.800 francos y dos comisiones de 20.000 y 4.000 francos a Émile Parés y al historiador *connaissanceur* Paul Lafond (1847-1918).

Es evidente que hoy no aceptamos ese consumo de ostentación en términos de prestigio cultural y contexto histórico para las residencias de los nuevos magnates, y anatemizamos a algunos actores o nos autoflagelamos colectivamente por nuestras pérdidas patrimoniales<sup>3</sup>. Pero en aquellas fechas finiseculares o anteriores a la I Guerra Mundial, los protagonistas no eran solo los compradores. Los artísticos miembros de la familia Zuloaga eran perfectamente conscientes cada invierno de que llegaba la primavera y venían los americanos (¿a ver qué les vendemos?). En una carta del pintor Ignacio desde París, de la primavera de 1909, dirigida a su tío Daniel, tras referirse a unos lienzos de Goya, señalaba: «Ahora lo que hace falta es: que esos Señores te digan, lo último que por ellos quieren o me indiquen tú la manera como se podrá hacer el negocio; pues en eso nos tenemos que ganar cada uno de nosotros dos unos 3.000 duros, o más. La cosa es, saber ahora cómo se hace el asunto, pues *ahora* es la mejor época aquí, por ser cuando llegan los Americanos».

También se orientaban hacia la venta de arquitectura: «Además, tengo encargo de buscar un patio renacimiento, de esos hermosos de mármol (como el que había en Zaragoza) y vidrieras esmaltadas antiguas. Pero sobre todo, el patio. Y yo creo que a este Sr. le podremos vender los dos Goyas». Se refería el pintor al llamado patio de la Infanta de la casa de Gabriel Zaporta, vendido por los hijos del barón de Torrefiel Antonio Segovia y Franco, desmontado en 1903 por parte del arquitecto Luis de La Figuera y Lezcano (1869-1941), llevado a París en 1904 por el anticuario Ferdinand Schultz, por el que se interesarían en 1925 Julia Morgan y Hearst y que sería finalmente recuperado para Zaragoza en 1957/1980.

---

<sup>3</sup> Véanse, a manera de ejemplos, los juicios diferentes en las obras de Richard L. Kagan, de su «El Marqués de Vega-Inclán: ¿Defensor o expoliador del Patrimonio Artístico Español?», *e-artDocuments: revista sobre col·leccions i col·leccionistes*, 4 (Semnari), 2011, y «El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español: ¿protector o expoliador?», en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*, ed. de Immaculada Socias Batet y Dimitra Gkozgekou, 2013, Gijón, Trea, págs. 193-203, a *The Spanish Craze. America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska, 2019, y *El embrujo español. La cultura norteamericana y el mundo hispánico, 1779-1939*, Madrid, Marcial Pons, 2021. Immaculada Socias Batet, *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012. José María Sadía, *El autoexpolio del patrimonio español. Cuando España malvendió su arte*, Córdoba, Almuzara, 2022.

Vengan estas reflexiones a cuento del libro que han escrito Merino y Martínez Ruiz sobre la segoviana y arruinada iglesia de San Martín de Fuentidueña, cuyo ábside del siglo XII fue instalado en la sección de The Cloisters, del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, gracias a la iniciativa de su director y medievalista James J. Rorimer (1905-1966), uno de los Monuments Men durante la II Guerra Mundial y juvenil viajero a España a finales de los años veinte<sup>4</sup>; «gratuita y generosa cesión al pueblo de Estados Unidos», se trataba de contraprestación ante la propuesta del Metropolitan Museum, que ofrecía seis paneles de las pinturas murales (de 1113-1120) de la ermita de finales del siglo XI de San Baudelio de Berlanga, en Soria; sus pinturas habían sido vendidas en 1922 por sus propietarios, vecinos de Casillas de Berlanga, por 65.000 pesetas al anticuario León Leví, por cuenta del marchante de arte estadounidense Gabriel Dereppe, quien trabajaba para la compañía francesa Demotte et Cie., y pasaron a diversos museos americanos (Boston, Cincinnati, Indianapolis y Nueva York) tras la resolución ministerial de 1925, para restituirse algunas de ellas finalmente desde el Metropolitan al Museo del Prado.

Este es, lógicamente, el parcial y no cerrado fin de la historia que, con nueva documentación y nuevo contexto, han reconstruido paciente y pormenorizadamente los dos autores, como pieza de una política cultural del régimen de Francisco Franco, con los Pactos de Madrid firmados en 1953 con los Estados Unidos como trasfondo de alta política y diplomacia que podía saltarse la declaración de monumento nacional desde 1931 de los restos de la parroquia segoviana.

Esta narración explicativa se inicia con la interacción, que no tuvo que ser intencional, entre interés arquitectónico y coleccionístico de los extranjeros, y específicamente de los americanos, y las realizaciones referenciales de algunos de sus arquitectos neomedievalistas y los estudios históricos desde ambos lados del Atlántico de nuestras artes y arquitecturas por parte de estudiosos como Georgiana Goddard King (1871-1939), Arthur Kingsley Porter (1883-1933), Walter S. Cook (1888-1962), Vicente Lampérez y Romea (1861-1923), Manuel Gómez-Moreno (1870-1970) o Josep Gudiol i Ricart (1904-1985), de reconocida solvencia académica.

En paralelo, se estudia la musealización de restos arquitectónicos europeos por parte de instituciones y particulares americanos, con ejemplos como el Nelson Atkins Museum de Kansas City (Misuri), el Toledo Museum of Art de Toledo (Ohio), el Museum of Fine Arts de Boston, los proyectos californianos de Hearst, o de intermediarios y fundadores, como el del escultor George Grey Barnard, fundador de unos *The Cloisters* en 1914, semilla de los del Metropolitan a partir de 1938. «Los Claustros» permite a los autores un *excursus* sobre la arquitectura monástica medieval y la tipología de los recintos claustrales como continentes y

---

<sup>4</sup> Metropolitan Museum of Art Archives, Rorimer, Diaries, Box 43, 9.

contenidos ayer y hoy. Y, lógicamente, una extensa sección consagrada a esta filial del Metropolitan Museum of Art dedicada al Medievo, a sus inspiradores y fundador, Rorimer, sus constructores, «sus piezas» internacionales y españolas y sus directrices museográficas.

El ábside de San Martín de Fuentidueña, monumento nacional desde 1931, fue desmembrado y trasladado gracias a la vulneración consciente y deliberada de la legislación española en materia de patrimonio artístico, para lo cual el gobierno buscó la complicidad de las Reales Academias de Bellas Artes y de la Historia y la colaboración del eminente historiador Manuel Gómez-Moreno. A este caso se dedica la parte central de este estudio, desde el análisis de su fábrica, su historia y su parcial derrumbe desde 1612, su morfología y metrología, hasta la detallada cronología de su «despojo», nuevo término para definir lo que no llegaba a ser expolio en sentido estricto. Desde 1935, John D. Rockefeller Jr. (1874-1960), el historiador francés y agente Eustache de Lorey (1875-1953) y el marchante español Raimundo Ruiz —a quien acompañó en los cincuenta el anticuario de Palencia Arcadio Torres— habían conseguido un acuerdo sobre el ábside, cuya venta se negoció con el municipio local a pesar del artículo 45 de la Constitución republicana de 1931 y la Ley de Tesoro Artístico de 1933. La Guerra Civil y la II Guerra Mundial pospusieron el negocio hasta 1952. A partir de esa fecha y hasta 1957, se fueron recabando las aquiescencias del obispo de Segovia Daniel Llorente Federico, de los historiadores Francisco Javier Sánchez Cantón y Manuel Gómez-Moreno (1870-1970) —quienes allanaron el camino para la aprobación de la Real Academia de Bellas Artes y la Real Academia de la Historia—, del director general de Bellas Artes Antonio Gallego Burín, del ministro de Educación Nacional y a la postre del consejo de ministros, con escasas voces en contra, fueran locales o nacionales. Algunos de estos nombres obtuvieron un beneficio personal o institucional; otros, como Gómez-Moreno, se implicaron quizá en términos de *petite histoire* familiar (aunque ni una página dedicaría a este asunto su hija mayor María Elena en la biografía del padre), al incluirse desde los Estados Unidos a la menor, Carmen Gómez-Moreno (1914-2008), que terminaría como conservadora adjunta del MET tras colaborar allí y aquí en el estudio y traslado de Fuentidueña.

Finalmente, los hechos se hicieron públicos solo en 1958, momento de la llegada de las piedras a Nueva York, y 1961, fecha de su inauguración. Pero el intercambio —en términos de depósito secular o indefinido— dejó huella inmediata. Los intermediarios —la viuda de Ruiz y su colaborador Juan Barriopedro, Torres, incluso el municipio segoviano— pidieron al Metropolitan más contraprestaciones económicas de las ya recibidas; pero «nosotros» nos aprestamos a ofrecer claustros o capillas desde Galicia o Castilla; el MET intentó en 1964, esta vez en vano, completar el montaje del patio de Vélez Blanco con nuevas piezas del castillo; los coleccionistas Algur H. Meadows, Samuel H. Kress o Frederick Mont lograron de las autoridades los permisos de exportación de tablas y lienzos verda-

deros o falsos, pues también estábamos dispuestos al engaño, como se había hecho con el embajador japonés y espía Yakichiro Suma (en España entre 1941 y 1946), que salió cargado de falsificaciones conservadas hoy en Nagasaki.

Podemos hoy dolernos de la pérdida del ábside segoviano, como de las pinturas que se intercambiaron con la Francia del mariscal Pétain para recuperar la *Dama de Elche* o parte del tesoro de Guarrazar años antes, o también celebrar su regreso, como el de las pinturas sorianas al Museo del Prado, que tuvo lugar a finales de 1957, cuando contemporáneamente se empezaban los trabajos de desmontaje de Fuentidueña a cargo del arquitecto Alejandro Ferrant. Podemos así mismo llorar el traslado de pinturas románicas desde los muros de iglesias de los Pirineos o de Castilla a instituciones museográficas, productos de una mentalidad que ya no es la nuestra.

El *affaire* Fuentidueña queda inscrito en unas coordenadas espaciotemporales, culturales y políticas y en el marco de nuestra tradicional inobservancia de nuestras propias leyes para un «buen fin», a tenor de la perspectiva que se adopte y de las diferentes coartadas exculpatorias que se aduzcan: filantropismo, salvaguarda y visibilización de objetos abandonados por sus responsables directos o últimos, elíjase la que más nos guste, o puro mercantilismo ante una demanda y una oferta.

¿Despojo? ¿Expolio? ¿Compraventa?, ya sea legal o ilegal, pero en la que nadie podría llamarse a engaño. Toda transacción comercial tiene dos agentes, y ninguno de ellos sale indemne de sus respectivas responsabilidades. ¿Hay oferta porque hay demanda? ¿Hay demanda porque hay oferta?

Hoy tal vez abusemos del término «expolio», aplicándolo de forma genérica a la actividad patrimonial del franquismo desde 1936 hasta 1975, y a veces eludiendo sectariamente la paralela actividad de la II República y de los grupos de poder sindicalista durante la Guerra Civil; quizá sería más adecuado designar estas actividades bidireccionales como incautaciones, pues las expropiaciones requieren contraprestaciones. En Fuentidueña no se dieron estos hechos, aunque pudieran haber existido presiones y no solo intereses.

Más allá de los expolios como botín de guerra —de la Reconquista a la francesada—, las incautaciones según la RAE se definirían como la privación a alguien de un bien en ejecución de una garantía o como consecuencia de la relación de estos con un delito, falta o infracción administrativa, siempre según desde donde se mire. Despojo tiene una posible doble lectura, desde la del acto de un desnudamiento hasta la de los restos del mismo. Podremos erigirnos en jueces o narrar, como han realizado con seriedad, detalle y profundidad los autores de este interesantísimo libro, los acontecimientos, ya históricos.

Fernando Marías  
Real Academia de la Historia  
UAM emérito

## Agradecimientos

Deseamos expresar nuestro agradecimiento a todas aquellas personas que con su buen hacer, su amabilidad y su apoyo han hecho posible el desarrollo de esta investigación, así como la redacción y edición de este libro.

En primer lugar, a los profesionales que han facilitado nuestro trabajo en cada una de las siguientes instituciones: The Metropolitan Museum of Art de Nueva York —Archives y Thomas J. Watson Library—, Archivo General de la Administración del Estado (Alcalá de Henares, Madrid), Real Academia de la Historia (Madrid), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Archivo de la Nobleza (Toledo), Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta (Granada), Museo Provincial de Segovia, Archivo Histórico Provincial de Segovia, Real Academia de Bellas Artes de San Quirce (Segovia), Archivo Diocesano de Segovia, Instituto de Patrimonio Cultural de España (Madrid), Archivo-Biblioteca del Museo del Prado, Colegio de Arquitectos de Cataluña, demarcación Lleida, Biblioteca Nacional de España y Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.

De igual manera, a la Asociación Cultural Amigos de Fuentidueña, a los amigos de la ETSA de Madrid y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, y de modo singular a Valentín Berriochoa y a Fernando Longás, por convertir cada encuentro en un espacio para compartir, o inspirar, esta y muchas otras historias. A los compañeros del Departamento de Composición Arquitectónica de dicha ETSA y del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, y de manera especial a quienes fueron y han sido nuestros maestros: Fernando Chueca Goitia, Rafael Manzano y Miguel Ángel Zalama respectivamente.

A nuestros estudiantes, los que fueron, los que son y los que serán, pues debatir con ellos cada día en el aula siempre es un estímulo para seguir investigando y tejiendo nuevas historias. Hemos de expresar nuestro agradecimiento, asimismo, a los amigos que siempre están ahí, algunos de ellos segovianos, y muy queridos, como Rodrigo de Peñalosa Izuzquiza y Ana M. Merino Hernanz. Con lo cual, no solo cabe agradecerles su presencia cercana, sino, dado el objeto del estudio, dedicarles en gran medida este texto.

Deseamos recordar, asimismo, a quienes han depositado su confianza en nuestras singulares aventuras, como los profesionales de ediciones Cátedra, especialmente a Raúl García Bravo.

Nada de lo que hacemos cada día sería posible sin las personas que de una manera personal comparten nuestras pasiones y nos acompañan, como Iván Martínez, Carmen González y Marco Temprano, y de modo especial nuestras respectivas hijas: Nancy Merino de Cáceres, Leda Temprano y Guiomar Temprano. Y, sobre todo, quienes siempre están a nuestro lado compartiendo andanzas, ya sea durante las jornadas en lejanos archivos y museos o en los días de entregada escritura: Nancy Barnes y David Temprano.

A todos, gracias.

## Presentación

«Pues señor, érase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera, y sucedió que una mañana...» unos forasteros subieron a ver la iglesia, aquella donde se encuentra el cementerio. «La iglesia es bastante vieja, exactamente data del mil... Bueno, el caso es que es viejísima y los entendidos aseguran que tiene un gran mérito, ellos sabrán por qué»<sup>1</sup>. Pongamos que ese pueblo no era Villar del Río, sino Fuentidueña, en la provincia de Segovia, que la iglesia en verdad era antigua, de gran valor para estudiosos y conocedores del arte, y que a los americanos no se les esperaba, pero pasaron por allí. Imaginemos, en definitiva, que el relato no es el guion de la película *Bienvenido, Mister Marshall* —bastante verosímil, por otro lado, dentro de los mecanismos propios de la ficción—, sino una historia que realmente ocurrió por los mismos años.

El relato, hilado sin más, puede resultar un tanto increíble pues, dado que fue real, no contó con un desarrollo que hubiera de resultar convincente para un lector más de medio siglo después. Quizá por ello sea preciso narrarlo de otra manera, caminando sobre la documentación de la época, pues, de este modo, será más fácil evidenciar ante los más descreídos algo que, de no ser así, bien parecería un guion firmado por Bardem, Berlanga y Mihura.

Comencemos por el final: la recepción celebrada un día de 1961 en los salones de The Cloisters, la sección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York destinada al arte medieval, fue organizada con sumo detalle durante semanas. La ocasión lo merecía: habían sido muchos años tratando de conseguir para la institución aquel bello ábside románico que James J. Rorimer, en ese momento director de la institución, había contemplado tiempo atrás, en la década de 1930, dominando un altozano en una pequeña localidad española. Mucho tiempo había transcurrido desde entonces —el calendario esa jornada marcaba 1.º de junio de 1961—, pero no solo eran las hojas del almanaque las que mediaban entre aquella primera visión del monumento y la que ese día se ofrecía a ojos de todos

---

<sup>1</sup> *Bienvenido, Mister Marshall*, Luis García Berlanga, 1953.

los invitados al evento. Los episodios históricos habían ganado la batalla a tales pretensiones artísticas: Guerra Civil española, II Guerra Mundial —ese doloroso tiempo reciente en el que Rorimer acabó sumando a su prestigio como conservador de arte medieval en la institución neoyorquina el de salvador de tesoros en peligro, por su papel durante la contienda entre el grupo de los que serían después conocidos como «Monuments Men». Pero había más: un sinfín de comunicaciones, viajes, telegramas, llamadas telefónicas y reuniones. Todo ello con el fin de conseguir aquel ábside que podía llegar a constituir un nuevo espacio en el museo soñado por el magnate John D. Rockefeller Jr. en Fort Tryon Park, al norte de la isla de Manhattan.

La inauguración tenía lugar en la nueva sala de The Cloisters, presidida por aquel mismo monumento que había viajado miles de kilómetros, después de ser desgajado de su emplazamiento original, para volver a ser erigido en un contexto completamente extraño como era aquel rincón neoyorquino. Al evento asistían importantes representantes de la política, diplomacia, economía y cultura. Lo presidía el gobernador de Nueva York, Nelson A. Rockefeller, acompañado del embajador de España en Estados Unidos, Mariano de Yturralde, del presidente del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Roland L. Redmond, y del propio James J. Rorimer, director de la institución. El evento era, de algún modo, un acto de homenaje al fundador de aquel museo de los claustros, John D. Rockefeller Jr., padre del gobernador, quien había fallecido apenas un año antes sin llegar a ver concluida la obra. Pero también lo era para aquellos maestros canteros del siglo XII que trabajaron en Castilla a fin de labrar y erigir el templo que en ese momento era presentado en tierras ignotas para los alarifes del Medioevo. Al menos así quisieron testimoniar los discursos protocolarios.

En el fondo, visto desde tal escenario, la inauguración suponía la celebración del éxito y la audacia de Rorimer para alcanzar el objetivo que durante tantos años había perseguido. En la sala se escuchó: «Por primera vez en la historia, una gran nación ha permitido que uno de sus monumentos nacionales —un ábside románico, construido hace cerca de 800 años por piadosos artesanos en Fuentidueña— sea transportado a través del Atlántico como una gratuita y generosa cesión al pueblo de Estados Unidos». Esa nación era España, y el hecho, sin duda, resultaba excepcional.

¿Cómo fue posible la exportación de un monumento nacional? Esa es la pregunta a la que hemos intentado dar respuesta en las páginas que siguen. La versión oficial la conocemos: el gobierno español aceptó una propuesta de intercambio planteada por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York. La institución ofrecía seis paneles procedentes de la decoración mural de la ermita de San Baudelio de Berlanga (Soria) —cuyas pinturas habían sido arrancadas y exportadas a los Estados Unidos unos años antes—; estas serían restituidas a España y destinadas al Museo del Prado. A cambio, el ábside de la arruinada iglesia de San Martín de Fuentidueña, del siglo XII, sería trasladado al museo

The Cloisters, en ambos casos en calidad de depósito indefinido. No obstante, la historia era más compleja; la institución neoyorquina llevaba más de veinte años persiguiendo la adquisición de este conjunto monumental, y en los años cincuenta vio la oportunidad de llevar a cabo aquello que en los años treinta no fue posible. En algunos estudios previos ofrecimos ciertos detalles sobre la operación; contamos, además, con aproximaciones al proceso técnico de desmontaje del edificio, traslado, reconstrucción, así como a su conservación en Nueva York. Ahora bien, faltaba indagar en la intrahistoria de este peculiar intercambio, firmado por el consejo de ministros de Franco en 1957, algo que el régimen deseó silenciar en España.

Medio siglo después, el acceso a la documentación preservada en diversos archivos, públicos y privados, tanto en España como en Estados Unidos, ha permitido reconstruir los episodios que se sucedieron hasta la firma del convenio. Aquellos tratos hicieron posible algo que la legislación en vigor no permitía, como era despojar a un edificio, que estaba declarado monumento nacional, de la parte más noble de su fábrica a fin de ser exportada a otro país. En este sentido, ha resultado fundamental la revisión de la documentación de James J. Rorimer preservada en el Archivo del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, a cuyo personal agradecemos las facilidades y atenciones recibidas para el desarrollo de nuestro trabajo. También del archivo privado de Luis Felipe de Peñalosa, entonces delegado territorial de Bellas Artes en Segovia, el archivo de Manuel Gómez-Moreno en la Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta, así como el repertorio documental de las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Archivo Histórico Provincial de Segovia, Archivo Histórico de la Nobleza, Archivo General de la Administración y Archivo Diocesano de Segovia.

Actualmente asistimos a un debate nacional e internacional acerca de la descontextualización de bienes artísticos que forman parte del catálogo de grandes instituciones museísticas. En tal escenario, merece la pena reflexionar sobre ello tras conocer en profundidad las razones y las circunstancias históricas que, en cada caso, mediaron en el traslado de las obras de arte desde su lugar de origen hasta su actual emplazamiento. Solo de este modo es posible alcanzar una opinión razonable en el vivo debate sobre las posibles solicitudes de restitución. Sobre este tema las discusiones a veces se tornan muy viscerales, sin atender a las circunstancias históricas de cada tiempo, al devenir de las obras a través de los siglos o, incluso, a lo que es más importante: la adecuada conservación de los bienes. No podemos obviar que es un asunto que ha cobrado creciente protagonismo en los últimos años, tanto en la vida y planes de futuro de los museos como en la gestión de la riqueza cultural en cada territorio por parte de las administraciones públicas.

Con este trabajo deseamos ilustrar una de las operaciones que, por su grado de excepcionalidad en el marco internacional, como así fue señalado en Nueva

York en 1961, y por la singularidad de las circunstancias que mediaron en la toma de decisiones, merecía un análisis detenido.

La crónica de la operación Fuentidueña se ofrece al propio tiempo como un retrato de la dictadura franquista durante los años cincuenta, especialmente de sus estructuras de poder e intereses. Es también el testimonio del papel que la cultura desempeñó en las relaciones diplomáticas, precisamente en un momento en el que el régimen trataba de salir del aislamiento y ganarse el apoyo de Estados Unidos para entrar a formar parte de los foros internacionales. La firma de los convenios bilaterales entre España y los Estados Unidos, mediado el pasado siglo, no solo explica el desarrollo de acuerdos comerciales que abrieron las puertas a la inversión norteamericana en España, o a la instalación de bases militares estadounidenses en el país. Los Pactos de Madrid, firmados en 1953, fueron también el telón de fondo que vistió de complaciente oportunidad las peticiones que llegaban desde América. España consiguió entrar en la ONU gracias a tan potente aliado; en ese complejo escenario, puede decirse que el arte brindó algunas piezas al tablero de juego diplomático.

Es preciso conocer si todos los agentes implicados jugaron la partida moviéndose en la misma dirección, y si lo hicieron con la misma capacidad de maniobra: Ministerio de Educación Nacional, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Bellas Artes, academias, embajadas —española y estadounidense—, Obispado de Segovia, Comisión Provincial de Monumentos, villa de Fuentidueña, medios de comunicación..., o si hubo voces críticas, aun dentro de las limitadas posibilidades que la dictadura permitía.

Cuando hoy hablamos de una España vaciada, en razón de los muchos rincones que por todo el territorio peninsular asisten a una lenta desaparición, dada la pérdida de habitantes, no siempre atendemos al valioso papel que estos tienen en la conservación de los bienes artísticos que custodian. Algunos tesoros hace tiempo que se perdieron, pero viven en el recuerdo de los que allí habitan. Cuando estos desaparezcan, desaparecerá también esta memoria.

Entre 1956 y 1957, uno de los argumentos planteados en el debate acerca de la conveniencia de permitir, o no, el traslado del ábside de San Martín de Fuentidueña al museo The Cloisters era que, a diferencia de la previsible ruina y desaparición a la que estaba abocado el monumento en su emplazamiento original, en Nueva York sería cuidado, estudiado y contemplado por cientos de miles de visitantes cada año. Hoy esos cientos de miles son millones. Ciertamente era y es así. En esa nueva vida americana aquellas piedras satisfacen una función completamente diversa a la que habían cumplido durante siglos. Sí, dejaron atrás el silencio de un horizonte castellano donde no llegan millones de visitantes, pero era allí donde adquirirían una lectura auténtica.

La historia que presentamos se propone ir más allá del discurso oficial servido en 1958, que ha llegado a nuestros días. Ha podido ser tejida gracias al estudio de

la documentación preservada en diversos archivos, buena parte de ella inédita y, en algunos casos, confidencial hasta hoy. Nuestro deseo, gracias a tales piezas, era construir el relato que nos debíamos, el que no se contó al país en su día. Probablemente la labor del historiador entraña ese propósito romántico de buscar la verdad escondida tras los intereses de ciertos contextos, o por la desmemoria que acompaña el propio discurrir de los años. Aunque, «bien pudiera ser que este cuento no tuviese final, en general las cosas nunca salen del todo, ni como uno hubiera imaginado...»<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> *Bienvenido, Mister Marshall*, Luis García Berlanga, 1953.