

# Identidad y cohesión nacional a través del arte: el Museo del Pueblo, 1932

## Identity and national cohesion through art: Museo del Pueblo, 1932

VIRGINIA GÁMEZ | ILARIA BELLATTI

Virginia Gámez. vgamez@ub.edu

Iliaria Bellatti. ilaria3bellatti@ub.edu

Grupo DHIGECs. Universidad de Barcelona. Facultad de Educación

Campus Mundet. Paseo de la Vall d'Hebron, 171, 08035 Barcelona (España)

Recepción del artículo: 15-05-2014 . Aceptación de su publicación: 22-09-2014

**RESUMEN.** En este artículo se ha realizado un breve recorrido sobre un ejemplo concreto del caso español en la creación de identidad nacional a través de la integración de la población rural en el discurso institucional para la creación de la identidad nacional. Se incide en cómo el discurso patriota del momento optó por reflejar al pueblo como sujeto histórico a través del patrimonio nacional y, en particular, gracias a la pintura y a la selección de artistas escogidos para la elaboración de la colección que formó parte del museo ambulante de pinturas denominado el «Museo del Pueblo», inaugurado en 1932 por el Patronato de las Misiones Pedagógicas.

**PALABRAS CLAVE:** patriotismo, patrimonio, Identidad, educación.

**ABSTRACT.** This article expounds an example about how the discourse of national identity in Spain was traced around the heritage. This example was the Museo del Pueblo, inaugurated in 1932 by the Patronato de las Misiones Pedagógicas. This museum reflected a discourse about how the Spanish nation included the rural people as a historical subject and how it was explained through the collection of paintings of this Museo del Pueblo..

**KEYWORDS:** patriotism, heritage, identity, education.

### Introducción

Dentro de la creación de discursos nacionales de la Europa del siglo XIX y principios del XX, España representa un modelo lento y complejo. A diferencia de Francia o Inglaterra, donde el proceso de conciencia nacional involucró muy pronto a la clase burguesa y trabajadora, el proceso de conciencia de identidad española fue más lento y podría decirse que no llegó a consolidarse como en otros países vecinos.

El historiador Álvarez Junco<sup>1</sup> DESTACA COMO puntos cruciales de esta falta de cohesión el

<sup>1</sup> Álvarez Junco, J. (1999): «Identidad heredera y construcción nacional: algunas propuestas sobre el caso español, del Antiguo Régimen a la Revolución liberal», en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2, pp. 123-148.

alejamiento de la nobleza de la actividad política, el retraso de la participación de la sociedad civil y la aparición de la burguesía, lo que entregó al clero la formación de la identidad española del siglo XIX y a los intelectuales y artistas vinculados a la Corona.

Si para Anderson<sup>2</sup> la identidad nacional fue un proceso que involucró a las clases bajas, con la invención de la imprenta, la circulación de la información, la dominación de una lengua vernácula sobre otra, en una España dominada por el clero, enemiga de la lectura vernácula, fue la religión la que fundamentó la creación de la identidad nacional.

<sup>2</sup> Anderson, B. (1993): *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sin embargo, ¿cómo se enfrentó el Gobierno de la Segunda República, reconocido como estado laico en la Constitución, a la creación de la identidad nacional? ¿Cómo afrontó el reto de introducir en esta creación de identidad nacional a las clases populares más bajas que, pese a no tener voz y a no verse reflejadas, eran imprescindibles para elaborar la renovación de un discurso oficial que renovara la sociedad española de principios del siglo xx?

A continuación, se presentará el ejemplo del Museo del Pueblo, ideado por Manuel Bartolomé Cossío, director de la Institución Libre de Enseñanza tras la muerte de Francisco Giner de los Ríos y director también del Museo Pedagógico Nacional y presidente del Patronato de las Misiones Pedagógicas. Se pretende realizar una visión de cómo este ejemplo de acercamiento a la población rural fue un intento de consolidación de la identidad nacional a través de la educación, el patrimonio y la cultura.

### El Museo del Pueblo, 1932

Manuel B. Cossío culminó su trayectoria educativa encomendándose a las Misiones Pedagógicas, que presidió hasta su fallecimiento. Su actividad docente, dedicada a la instauración de la educación nueva, la difusión de la educación estética y la renovación de la figura del maestro, entre otras muchas propuestas de reforma educativa, lo llevó hasta la creación del Museo del Pueblo. Junto a él dirigían el Museo Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Rafael Dieste y Luis Cernuda.

Su carácter como maestro, pedagogo e historiador del arte lo había llevado a promocionar la entrada del arte en el aula. Láminas en las escuelas, la importancia de la decoración en el aula y las excursiones —imprescindibles en la educación de la ILE— fueron varias de las herramientas que llevó a la práctica. Dentro del programa de excursiones destacaron las dedicadas al Museo del Prado. Cossío fue el primero en abrir las puertas del Museo a los niños, colaborando a la vez con el fomento del Prado al dedicar su atención mediante varios artículos.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Cossío, M. B. (1884): «Algunos vacíos en el Museo del Prado», en *BILE*, VIII, 177, pp. 187-189; (1889): «Los alumnos de las escuelas de Madrid en el museo de pintura», en *BILE*, XIII, 286, pp. 5-6 y 287, pp. 22-25; (1885): «Los cuadros más importantes del Museo del Prado», en *BILE*, IX, 208, pp. 301-103; (1907): «El Greco, Velázquez y el

Si en algunas de las iniciativas del Patronato —dice Santullano— puso Cossío actividad más personal, necesariamente había de ocurrir esto en la organización del museo circulante de pintura, comenzando por la selección de los cuadros que habían de ser copiados.<sup>4</sup>

¿Qué lo llevó a mostrar tanto interés por el Museo del Pueblo? El 16 de octubre de 1932 tuvo lugar la inauguración del Museo de Arte en la localidad de Barco de Ávila. Para este fin Cossío puso un enorme interés por la dignidad de las copias que se llevarían en el Museo Circulante y que fueron encargadas a Juan Bonafé, Ramón Gaya y Eduardo Vicente. Estos artistas representaban la juventud y el entusiasmo que tanto gustaba a Cossío en los misioneros. La obra llevada a cabo por las Misiones debía de mostrar esa energía propia de la juventud. No era la calidad de la copia medida en exactitud y detallismo lo que le interesó, sino el espíritu en cuanto a reflejo de una época, de un genio creador. Jordana Mendelson<sup>5</sup> aplica esta finalidad de la copia a la adquisición del aura de Benjamin en las copias del Museo. Pese a no ser un museo compuesto por obras originales, el Museo del Pueblo conservó el aura de cada una de las obras y los espectadores nunca tuvieron la impresión de estar ante un escenario, una copia sin valor artístico y creativo. El Museo conseguía emocionar a cada uno de los espectadores. La copia nunca fue en detrimento del goce estético y del espíritu. Ese interés de Cossío por una copia con dignidad significaba que cualquier amante del arte podría haber disfrutado de ellas. No eran una obra de arte de segunda calidad, al igual que la escuela rural no ofrecía una educación de segunda calidad. Estas atendían a una finalidad, que era mostrar el Museo del Prado al pueblo. La pasión con la que animaba a los jóvenes pintores a hacer las copias era para que ellos impregnaran las obras con su espíritu. Hablar de la identidad nacional que querían enfatizar en sus misiones.

El cometido del misionero era dar a conocer el Museo y formar al campesino como espectador.

arte moderno», en *BILE*, XXXI, 572, pp. 336-326, y 573, pp. 373-381.

<sup>4</sup> Otero Urtaza, E. M. (1982): *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*. Sada: Ediciones do Castro, p. 131.

<sup>5</sup> Mendelson, J. (2001): «Las Misiones Pedagógicas en la prensa de 1935 a 1938», en *BILE*, 40-41, pp. 61-79.



Fig. 1. Residencia. *Revista de la Residencia de Estudiantes*, 1, volumen 1, febrero de 1933, Madrid, p. 3: «Cebreros (Ávila). Ante el cuadro de Santa Isabel de Hungría. (Al fondo, *Las Hilanderas*)»

Cossío escribió unas palabras que leímos en la primera salida, pero él mismo, cuando nos las entregó, nos dijo: «Creo que tienen un aire un poco ñoño. Yo, al principio, pensaba que tenían que tener un tono paternal, pero veo que ese tono es ofensivo. Procuren ustedes no ofender a la gente. Les van a enseñar ustedes cosas, pero no vayan en plan de presumir de ellas». A nosotros, jóvenes de veintiuno, veintidós, veintitrés años a lo sumo, la sencillez, la limpieza de Cossío y todo lo que nos dijo nos gustó mucho, porque eso no era lo corriente.

[...] Y nosotros hacíamos dos charlas diariamente, repartiéndonos el trabajo. Primero Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Dieste o Cernuda hacían un comentario de la época en que estaban pintados tales o cuales cuadros que se comentaban ese día. Después yo hablaba de esos dos o tres cuadros como pintura. Intentaba decirles algo sobre lo que estaba ahí plasmado, pero siempre sin darles lecciones de nada, como nos había dicho Cossío. Porque Cossío resumió todo diciéndonos: «He tenido muchos enemigos en este proyecto y no quería que se desvirtuara mi idea de llevar estos tesoros que tenemos, que los españoles tenemos. Quiero enseñárselos a las gentes que no los han visto nunca, porque también son suyos, pero en absoluto quiero darles ninguna lección, solo quiero que sepan que existen y que, aunque

estén encerrados en el Prado, son también suyos. Eso es lo que quiero». A mí esto me dejó con la boca abierta, porque desde luego es de una honradez y de una limpieza... Vi que era un verdadero señor.<sup>6</sup>

Cossío despertó total admiración por parte de sus discípulos y de toda la gente que participó de una manera u otra en las Misiones. Pero, aparte del idealismo que hay siempre en las palabras dirigidas a Manuel B. Cossío, en este fragmento se observa cómo se planteó la promoción del Museo del Prado en el medio rural. El Museo no podía ser promocionado solo atendiendo a su cualidad de museo de la gran ciudad y principal museo de España. La humildad a la que se refería Cossío hacía dejar la imagen del Museo como fuente de cultura elitista a un lado, intentando evitar el tono paternal. Había que utilizar el Museo como herramienta para acercar la ciudad al pueblo, pero conectando con sus habitantes. El objetivo principal era mostrar la identidad nacional. Así, no era tanto la ubicación del Museo y el reflejo de la ciudad, sino la identidad nacional lo que se reflejaba en la historia de la pintura española y eso fue lo que se llevó a las aldeas con el Museo del Pueblo: la historia del pueblo español.

[...] lo que se trae son copias hechas por buenos pintores [...]. Y habiendo de escoger solo algunos para este pequeño museo circulante, ha parecido lo mejor que fueran solo españoles, porque es lo que más directamente debe interesar a los pueblos, y entre los españoles, unos pocos ejemplos de aquellos pintores que pasan, en opinión general, por ser los mejores, desde fines del siglo xv hasta principios del xix, que es la época en que mejor se ha pintado en España. Son: Pedro Berruguete, Sánchez Coello, El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo y Goya. En los cuadros están los nombres y los asuntos, y el explicador del Museo hablará acerca de ello. Murillo ha tenido antiguamente más fama universal que todos los restantes. Hoy la más alta estimación corresponde al Greco, a Velázquez y a Goya. Hasta tal punto, que hay que admirarlos y los admira el

<sup>6</sup> (2006): «Testimonio de Ramón Gaya», en *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936 [exposición Centro Cultural Conde Duque de Madrid, del 21 de diciembre de 2006 al 11 de marzo de 2007]*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Residencia de Estudiantes, p. 374.

mundo, que pocos hay que no reconozcan que de ellos tres procede la inspiración más original y más genial que ha contribuido a crear las direcciones más importantes y renovadoras de la pintura moderna. A España y los pintores españoles se les debe, y de ello hay que estar satisfechos. Y es curioso que en España existan también las pinturas más antiguas del mundo. En la provincia de Santander hay una cueva, la cueva de Altamira, donde los españoles primitivos, los salvajes, los que andaban desnudos y no tenían más que armas de piedra, ya pintaban. En las paredes de la caverna hay animales pintados, y muy bien pintados, es decir, con mucha vida, animales que entonces vivían con el hombre en España y que hoy no existen. ¿No es, efectivamente, digno de observarse que en España se hayan encontrado las primeras y más antiguas y mejores pinturas de hombres salvajes del mundo hoy civilizado y que en España se hallen también los grandes pintores que más han sabido adelantarse a su tiempo, y que más han servido de modelo, de ejemplo a los pintores de otros países, que más bellamente han renovado la pintura contemporánea?<sup>7</sup>

Las exposiciones eran anunciadas por pregón y carteles y solían durar una semana; a partir de los cuadros se daban improvisadas charlas sobre arte e historia y en las sesiones nocturnas por medio de diapositivas se daban explicaciones sobre pintura contemporánea, conectando así con la imagen del arte actual. A medida que fueron creciendo el número de misiones se intentaron nuevas actividades:

Durante esta larga excursión por Galicia, con el propósito de ampliar y variar un poco las actividades del Museo propiamente dichas, se inauguró un nuevo tipo de charla que Gaya y Sánchez Barbudo ofrecían juntos: *El Quijote* y *El conde Lucanor*. Mientras Sánchez Barbudo explicaba algunos de los episodios de estos libros, Gaya dibujaba las ilustraciones correspondientes en grandes rollos de papel pegados a las paredes de una plaza pública. Hay constancia también de otra charla de esta índole, quizá relacionada con las arriba mencionadas, sobre el romanticismo caballeresco medieval y el romanticismo histórico dada en forma novelesca y con alusiones al tipo de vida de la época señalado en las ilustraciones. El público seguía estas disertaciones

<sup>7</sup> Cossío, M. B. (1932): «Patronato de Misiones Pedagógicas. Museo de arte», en *BILE*, LVI, 871, pp. 323-324.

con gran interés y al final se disputaban los dibujos de carbón, que no querían fuesen rotos.<sup>8</sup>

Si se planteara actualmente una actividad de este tipo, se podría decir que tanto las lecturas elegidas como el repertorio de cuadros fue seleccionado mediante un criterio esencial: formar al espectador en el arte de su país. Lecturas como *El Quijote* o el *Cantar de mio Cid* enlazaban con este propósito, al igual que la elección de los pintores españoles. El recorrido que hacía el espectador reunía los mayores ejemplares del museo más importante de España, por lo que el público español recibiría no solo una soberbia lección de historia del arte, sino a la vez de arte español. De esta forma, entendería mejor su propia circunstancia y el aprendizaje moral que llevaría consigo esta experiencia sería aún mayor. Esta lección era ayudada por la figura del explicador/guía de museos.

El espectador, por tanto, era acompañado en el recorrido por el especialista a lo largo de una galería selecta de cuadros, cuya elección correspondía a una finalidad concreta, que era la de reivindicar el arte español. Esta cuestión no resulta en absoluto casual. Teniendo en cuenta acontecimientos recientes, como el centenario celebrado en el Museo del Prado del nacimiento de Velázquez o bien la revalorización de los cuadros del Greco, cuyo primer estudio realizó el propio Bartolomé Cossío, es lógico que se condujera el discurso hacia el propio arte español como documento del pasado



Fig.2. *Residencia*. op. cit, p. 4: «Cebreros (Ávila). Los niños de las escuelas visitan el Museo circulante»

<sup>8</sup> (2006): *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936 [exposición Centro Cultural Conde Duque de Madrid, del 21 de diciembre de 2006 al 11 de marzo de 2007]*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. *Residencia de Estudiantes*, p. 341.

y como inspiración para el presente. Así, mientras las ideas del krausismo llegaban a España, Manet visitaba los cuadros de Velázquez, se les quitaba el polvo a las obras del Greco, de Picasso y de buena parte de los pintores de la llamada España Negra, admiraban sus colores ácidos para retratar, esta vez, paisajes de una España grotesca, analfabeta y oscura. En aquellos momentos, mirar al arte español, tanto de los maestros antiguos como de los actuales, era un ejercicio, cuando menos crítico, de lo que había sido el país y de lo que había de ser. Es curioso cómo en estos años de auge del arte primitivo, del arte moderno, Cossío ensalza el arte español desde los puntos más importantes del debate contemporáneo. El ejemplo de las cuevas de Altamira, junto con el de Velázquez y el del Greco, sitúa a España en plena modernidad, ensalzando el sentimiento patriota a favor de unificar al pueblo español. El nacionalismo era fomentado a través la cultura.

En los testimonios que los misioneros daban a Cossío, frecuentemente aludían a los comentarios hechos por los campesinos, que una y otra vez repetían la pregunta de si el arte servía para algo:

La gente nos preguntaba: «¿Pero esto sirve para algo?». Yo no quise nunca contestar a esa pregunta porque inutilizaba toda la idea de Cossío. Cossío no quería que sirviese para nada concreto, solo quería que existiera, quería regalar eso de una manera desinteresada.<sup>9</sup>

A través del arte se transmitía que en toda España se poseía un lenguaje común. Las obras de arte ejemplificaban cómo a lo largo de los años se había creado un lenguaje propio del carácter y de la particularidad españoles. El pueblo debía ser partícipe de él para sentirse dentro de un objetivo común: la República española. No era el Museo del Prado en sí mismo, ni tampoco la exaltación del museo, puesto que este recurso se habría agotado pronto ya que el campesinado no conocía la ciudad, sus costumbres, sus adelantos; sin embargo, sí podía apreciar el arte y verse reflejado en él. Por eso el aura de los cuadros se mantenía, no hablaban del Prado, sino del arte español. Se creó en 1933 la segunda colección circulante formada por grabados de Goya y copias de cuadros del Museo del Prado, de la Academia de San Fer-

<sup>9</sup> *Las Misiones Pedagógicas: 1931-1936 [exposición]*, op. cit, p. 375.



Fig.3. *Residencia*, op. cit, p. 19: «Una visita al museo circulante»

nando y del Museo Cerralbo. En estas muestras, se pretendía llevar al pueblo el goce estético, el placer de la contemplación a través de la belleza. El uso de la razón y el disfrute del ocio se daban la mano en el recorrido del Museo Circulante de Pinturas.

En mayo de 1913 unos bordados y encajes fueron motivo de una exposición en Madrid. Cossío inauguraba esta exposición con estas palabras:

No admite en el contemplador términos medios: arte de humildes, arte de refinados. Para el humilde, los puros encantos de la fantasía primitiva, clara, sencilla, ingenua, modesta, sobre todo abnegada, sin pretenciosos alardes de originalidad innovadora; la íntima sensación de que sus riquezas son comunes, patrimonio por todos conservado y aumentado, al que nadie custodia porque es inalienable, al que ninguno deja de prestar amorosa obediencia.

Para el refinado, la ancha visión unitaria de las corrientes universales, que en acervo artístico popular vienen a hundirse; la profunda emoción de este coral gigantesco en que el arte del pueblo, totalmente objetivo y por objetivo, como el coro de la tragedia, justo y piadoso, funde las disonancias, suaviza las estridencias, corrige las aberraciones, depura los caprichos personales, elimina cuanto repugna a la castidad de su naturaleza original y de su alma colectiva.<sup>10</sup>

Al realizar exposiciones de bordados y encajes a la vez que exponían las obras del museo circulante esto se hacía más patente, ya que el arte popular y el arte refinado convivían en un mismo espacio. Adornaban las salas que les ofrecían para la muestra del Museo con flores que embellecían y a la vez transportaban al campesino a su medio natu-

<sup>10</sup> Cossío, M. B. (1929): «Elogio del arte popular», en *De su jornada*. Madrid, pp. 329-330.



Fig. 4. *Residencia*, op. cit, p. 17: «Turégano (Segovia). Ante el cuadro de *Los fusilamientos* de Goya».

ral: el campo. Hablaban de la historia de España, de sus cambios y de su identidad. La República quería que el medio rural se identificara con esa historia y que a partir de ella aprendiera. La democratización de la cultura debía enseñar al campesino un medio para escapar de su destino histórico y el arte podía ayudar a ello.

### La difusión de las Misiones Pedagógicas a través de la fotografía

La difusión de la identidad nacional llegó a su máxima expresión a través del Archivo Fotográfico del Patronato de las Misiones Pedagógicas. Durante la Guerra Civil llegaron a ser la mejor imagen de la democracia española usada por la República como propaganda política.

Si antes se hablaba de la presunción de que el «hombre humilde» era un individuo inculto e incompatible con el progreso debido a su formación basada en la tradición, las fotografías tomadas por el Patronato de las Misiones Pedagógicas evidenciaban que esa formación no excluía que todos los españoles tuvieran una identidad común de la que procedía el arte español, negando que el medio rural no pudiera participar del progreso de la cultura. La emoción, atención y admiración que reflejaban los rostros de los campesinos ante las copias del Museo del Prado hablaban por sí solas. La pregunta de «¿Para qué sirve esto?» también se formulaba en la ciudad, cuestionándose si realmente eran útiles estas acciones sociales, influenciados por la creencia de que el medio rural era incompatible con el progreso. El patronato, consciente de esto, se planteaba «será milagro, en efecto, que no parezca superfluo y lujoso». Pero encontró la respuesta que dar a las ciudades: el rostro de los campesinos.

Estos rostros representaban la utilidad de las Misiones. El primer plano, ayudaba a identificarse con cualquiera de las personas retratadas, pues se intentaba mostrar la emoción que sentían. Una

emoción ante el arte que era igual en la ciudad que en el medio rural. Por tanto, estas imágenes de las misiones también participaron en la creación de la identidad nacional al mostrar que las gentes de las ciudades también tenían algo que aprender de las «gentes humildes». Cualquier persona podía sentirse identificada y emocionarse al ver los rostros que se mostraban en las fotografías.

Dentro del fomento del uso moderno de la imagen y de la creación de iconos que reforzaran la renovación educativa en España, destacó la proyección que tuvieron las misiones pedagógicas en la ciudad a través de sus fotografías. Artículos como el de la revista *Residencia* muestran la importancia que se dio al uso de estos documentos gráficos como evidencia del éxito de las misiones (Figuras 1, 2, 3 y 4). Rafael Dieste, que participó como misionero, era consciente de la distancia entre la ciudad y el pueblo:

Hay por tanto un desconocimiento en el pueblo de lo que es la ciudad, pero lo hay también en la ciudad de lo que es el pueblo. Por eso las Misiones, que hasta ahora han procurado cumplir la primera parte de esta afirmación, tienen que buscar la manera de cumplir la segunda, y en este llevar de la ciudad al pueblo y del pueblo a la ciudad, encuentra la razón de su existencia nuestro Patronato de Misiones.<sup>11</sup>

El Patronato de las Misiones utilizó las fotografías realizadas por los misioneros, en especial las de Val de Omar y Menéndez Pidal, para acabar con este desconocimiento. El progreso en España y la reforma educativa debía llevarse a cabo a nivel nacional y, por tanto, en ambos sectores, rural y urbano. Ambos debían retroalimentarse para llevar a cabo una reforma real en España.

Lo que los misioneros pretendían ante una situación en que el progreso tecnológico posibilitaba la desaparición de unas formas de cultura tradicionales, era conservar lo que estas tuvieran de valor en la nueva etapa histórica, y contribuir, con su actuación de solidaridad, a que los campesinos mantuviesen y apreciaran el acervo que configuraba su vida que muy pronto se vería afectada por los cambios que se manifestaron en el horizonte europeo después de la Segunda Guerra Mundial. No era, por tanto, una labor de restauración social a contrapelo de la historia sino que potenciaba unos bienes culturales que guardaba el campesino en su

<sup>11</sup> Otero Urtaza, E.: op. cit, p. 79.

memoria colectiva, constituyendo un sedimento espiritual, copioso y diverso, de todos los pueblos de España, y favorable como fundamento ético para toda reforma social.<sup>12</sup>

De este modo, la relación entre la ciudad y el medio rural comenzaba a tener un diálogo en el que ambas partes tenían algo que decir y que aprender. Un camino que conducía a la igualdad social basada en la pluralidad.

### AGRADECIMIENTOS

Este artículo se ha llevado a cabo dentro de los siguientes proyectos: grupo de investigación consolidado DHIGECs (Didáctica de la Historia, la Geografía y otras Ciencias Sociales), reconocido por la Generalidad de Catalunya (2014SGR-955); proyecto Recercaixa 2012 «Educación cívica en las aulas interculturales: análisis de las representaciones e ideas sociales del alumnado y propuestas de acción educativa» (2012ACUP00185), financiado por la Obra Social la Caixa; proyecto I+D EDU 2012 37909, «Formación sociopolítica y construcción identitaria en la educación secundaria. Análisis y propuesta de acción didáctica en la competencia social y ciudadana», financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, J. (1999): «Identidad heredera y construcción nacional: algunas propuestas sobre el caso español, del Antiguo Régimen a la Revolución liberal», en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 2, pp. 123-148.
- ANDERSON, B. (1993): *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- AZCOAGA, E.: «Las Misiones Pedagógicas», *Revista de Occidente*, N° 7-8, 1981, pp. 222-232.
- BARNÉS, D.: «La educación social y la educación cívica», *BILE*, XLIX, N° 783, pp. 176-179, 1925.
- «Conclusiones relativas a los temas discutidos en el Congreso nacional pedagógico y presentadas al mismo por los profesores de la Institución que las suscriben.», *BILE*, VI, N° 128, pp.125-126, 1882.
- COSSÍO, M. B.: «Los alumnos de las escuelas de Madrid en el Museo de pintura», *BILE*, XIII, N° 286, pp.5-6 y N° 287, pp.22-25, 1889.
- «Carácter de la Pedagogía Contemporánea. El Arte de saber ver.», *BILE*, III, N° 65, pp.153-154, Y N° 66, pp. 165-167, 1879.
- «Carácter de la Pedagogía Contemporánea. El Arte de saber ver.», *BILE*, III, N° 65, pp.153-154, y N°

- 66, pp. 165-167, 1879.
- «Conferencias Normales. Sobre la enseñanza de párvulos. La enseñanza del Arte», *BILE*, IX, N° 211, pp.348-352, 1885 Y X, N° 217, pp.57-62; N° 220, pp.100-101, 1886.
- COSSÍO, M. B.: *De su Jornada*; Madrid, 1929.
- «Elogio del arte popular», *De su Jornada (Fragmentos)*, Madrid, 1929, pp.327-330.
- «En el tercer aniversario del teatro y coros de Misiones Pedagógicas», *BILE*, LIX, N° 902, 1935, pp. 121-122.
- «Escuelas y Escuela», *BILE*, LI, N° 806, pp.157-158, 1927.
- «El maestro, la escuela y el material de enseñanza», *BILE*, XXX, N° 558, pp.258-265 y N° 559, pp.289-296,1906.
- «Las Misiones Pedagógicas», *BILE*, LVIII, N° 889, pp. 97-104, 1934.
- «El Museo Pedagógico de Madrid», *BILE*, VIII, N° 185, pp.313-317, 1884.
- «Notas pedagógicas: I. Idilio pedagógico. II. Educación socialista», *BILE*, XXIII, N° 471, pp.173-175, 1899.
- «Patronato de Misiones Pedagógicas. Museo de Arte.», *BILE*, LVI, N° 871, pp. 321-324, 1932.
- «Sobre la Educación Estética», *BILE*, XI, N° 258, pp.321-322; N° 260, pp.353-354, 1887.
- COSSÍO, M. B.; GINER; PARDO BAZÁN: «Los niños y el teatro», *BILE*, XXI, N° 453, pp. 364-366, 1897.
- Estampas 1932 (Video): Misiones Pedagógicas*; Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, Valencia, 2003.
- GINER DE LOS RÍOS, F.: «Notas Pedagógicas. Sobre la Educación Artística de nuestro pueblo», *BILE*, XI, N° 259, pp.337-339, 1887.
- KRANE PAUCKER, E.: «Cinco años de misiones», *Revista de Occidente*, N° 7-8, 1981, pp. 233-268.
- LUZURIAGA, L.: «Ideas pedagógicas de Cossío», *BILE*, LIX N° 905, pp 214-220, 1935.
- MENDELSON, J.: «Las Misiones Pedagógicas en la prensa de 1935 a 1938», *BILE*, N° 40-41, 2001, pp. 61-79.
- «Las misiones pedagógicas: 1931-1936»: (exposición), Residencia de Estudiantes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2006.
- Misiones pedagógicas: Septiembre de 1931, Diciembre de 1933. I, Informes*; Ediciones el Museo Universal, Madrid, 1992.
- «Notas de libros y revistas. Valor educativo de los museos», *BILE*, XXXVIII, N° 649, pp.112-113, 1914.
- OTERO URTAZA, E.: *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*; Edición do Castro, A Coruña, 1982.
- SLUYS: «La educación estética», *BILE*, XLI, N° 682, pp.8-12, 1917.
- UÑA, J.: «Sobre la educación Nacional», *BILE*, XLV, N° 737, pp.247-248, 1921.
- VALDÉS MIRANDA, C.: «Una obra notable de Educación Artística», *BILE*, LIII, N° 826, pp.39-44, 1929.

<sup>12</sup> Otero Urtaza, E.: *op. cit.*, p. 94.