

Museos de ayer. Museografías históricas en Europa

Actas de II Encuentro Internacional
Museo Cerralbo, 25 de febrero de 2016

Ministerio
de Educación, Cultura
y Deporte

Mdaei

Museos de ayer. Museografías históricas en Europa

Actas de II Encuentro Internacional
Museo Cerralbo, 25 de febrero de 2016

Edición a cargo de Rebeca C. Recio Martín

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2017



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© Secretaría General Técnica
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© De los textos e imágenes: sus autores
© De las traducciones: Cecilia Casas Desantes (texto de Enrico Colle) y Mercedes San Juan (texto de Maria da Conceição Amaral)

NIPO: 030-17-246-0
ISBN: 978-84-697-8179-1

El 25 de febrero de 2016 se celebraba en el Museo Cerralbo un segundo encuentro internacional, siguiendo la línea de trabajo abierta en 2013 con la Jornada *Museos y Antigüedades. Coleccionismo a finales del siglo XIX*.

Estos encuentros propician el establecimiento de relaciones con otras instituciones y pretender conseguir, en definitiva, que el Museo Cerralbo sea un lugar de acogida y puesta en común de investigaciones y actividades culturales relativas al mundo de las casas-museo y las artes decorativas.

Museos de ayer. Museografías históricas en Europa, ha convocado a representantes de distintas casas museo europeas, en concreto del Museo Stibbert de Florencia, Museo de Artes Decorativas Portuguesas de Lisboa, Museo Sir John Soane de Londres, Museo Cau Ferrat de Sitges y de los madrileños Museo Lázaro Galdiano y Museo Cerralbo. Todos ellos creados o impulsados por coleccionistas particulares entre los siglos XIX y XX. Fueron muchas las colecciones privadas de importancia surgidas en ese período pero en su mayoría se fueron disolviendo por diversas circunstancias y son pocas las que trascendieron a la categoría de museo.

El mantenimiento o recuperación de los montajes originales de esas colecciones y la problemática a la hora de hacerlos compatibles con la visita pública, la necesaria actualización a normativa de seguridad y las exigencias de conservación y preservación de ciertos materiales, nos plantean cuestiones, en muchos casos aún sin resolver. La puesta en común de los criterios seguidos y las soluciones adoptadas por cada una de las instituciones, resultó enriquecedora tanto para los profesionales invitados como para los asistentes. De casi todo ello queda constancia en estas actas, lamentamos la ausencia de la aportación del Museo Sir John Soane.

Lurdes Vaquero

Directora del Museo Cerralbo

ÍNDICE

Introducción	6
<i>Cecilia Casas Desantes</i>	
La Edad Media revisada: Frederick Stibbert y su Museo	
<i>The Middle Ages Revisited: Frederick Stibbert and his Museum</i>	8
<i>Enrico Colle</i>	
El Museo Cerralbo, una colección personal, una instalación de su tiempo 1893-1922-2016	24
<i>Cecilia Casas Desantes</i>	
El Cau Ferrat, de casa-taller a museo público.	
La musealización del modernismo	53
<i>Vinyet Panyella</i>	
¿Qué hacer cuando la colección marca el discurso?	85
<i>Amparo López Redondo</i>	
Museo de Artes Decorativas Portuguesas - Fundación Ricardo do Espírito Santo Silva. Un proyecto cultural único	
<i>Museu de Artes Decorativas Portuguesas - Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. Um projecto cultural único</i>	100
<i>Maria da Conceição Amaral</i>	

Introducción

Desde el año 2000, el Museo Cerralbo ha estado trabajando en la recuperación de los ambientes originales dispuestos en 1893 por don Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), XVII marqués de Cerralbo, en su palacio de la calle Ventura Rodríguez. Esta tarea se ha ido realizando en pequeñas fases que han permitido que la institución continuase con sus funciones museísticas e institucionales, en un proceso lento, pero seguro, con una hoja de ruta y un objetivo siempre claro y preciso: lograr devolver el Piso Principal del Museo Cerralbo a un estado lo más fiel posible al original.

Durante años el foco de atención ha estado en la ambientación de las salas del museo, en su estilo decorativo particular que poco a poco iba volviendo a la vida gracias a las tareas de documentación, investigación y restauración. La seña de identidad del Museo Cerralbo se iba ligando irremediablemente a esos espacios que, fruto de esa labor de «arqueología de los interiores», se revelaban como auténticos testimonios del pasado y la microhistoria. Además, en los últimos años, el Museo ha querido ser también un lugar de encuentro para la investigación histórica, no solo mediante colaboraciones con la Universidad o estando abiertos a las necesidades de los investigadores, sino también tomando una iniciativa propia. Así se convoca en 2013 un primer Encuentro Internacional, con el tema *Museos y Antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX*. Nuestra intención es que tenga una continuidad en el tiempo y se celebre aproximadamente cada dos años, poniendo al Museo Cerralbo en colaboración con otras instituciones y líneas de investigación internacionales.

En el verano de 2015 se me encomienda la tarea de diseñar nuestra siguiente convocatoria, y entre los diversos temas a tratar pronto cobra protagonismo la idea de la museografía histórica. Tras años focalizados en los interiores originales diseñados por el marqués de Cerralbo ¿no es momento ahora de verlos desde el punto de vista de la museología actual, en un ejercicio, incluso, de museología crítica? Don Enrique diseñó una galería privada a finales del siglo XIX, y resultaba obvio que los conocimientos y recursos museográficos *modernos* debían estar ahí, subyacentes, ocultos a nuestros ojos debido a la brecha del tiempo. Pronto nos entusiasmos con esta labor de estudio y comprensión de los usos museográficos del siglo XIX que se abría ante nosotros. Pero antes, necesitábamos una red de instituciones museísticas similares, para hilar entre todos un contexto histórico coherente. Museos que no solo ofrecen al público interiores originales, valiosas colecciones, o el testimonio de la personalidad de sus fundadores: también custodian un testimonio museográfico fosilizado en el tiempo. Decidimos así abarcar desde principios del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, gracias a la participación de instituciones cuidadosamente seleccionadas e invitadas, con las que trabajar fue un auténtico placer y un continuo aprendizaje.

En febrero de 2016 abrió el encuentro el Sir John Soane's Museum de Londres, que recientemente acababa de recuperar y reabrir al público los apartamentos privados del fundador. Este museo es un testimonio de la personal manera de disponer las colecciones a principios del siglo XIX por parte de un arquitecto determinante para la historia de los museos. Su poderoso estilo decorativo y museográfico, cuidadosamente conservado para el presente, hacía de este museo un invitado de excepción con el que iniciar ese recorrido por la museografía contemporánea. La conservadora durante 30 años y entonces directora en funciones Helen Dorey participó con la ponencia *Sir John Soane's Museum, London: The Union of Architecture, Sculpture and Painting*. Desgraciadamente esta intervención no ha podido quedar recogida en estas actas.

Siguió el ejemplo del Museo Stibbert de Florencia a través de la intervención de su superintendente Enrico Colle. El creador y fundador de esta institución, Frederick Stibbert, tuvo un proyecto muy similar al del marqués de Cerralbo: un museo privado en el que exponer sus riquísimas colecciones. Su personal proyecto, cuajado de referencias históricas y en el que destaca la Armería de fuertes ecos góticos, se desarrolló a lo largo del último tercio del siglo XIX. Enrico Colle, con su intervención *The Middle Ages Revisited: Frederick Stibbert and his Museum*, exploró esa influencia historicista en la museografía llevada a cabo por Stibbert.

A continuación, por orden cronológico, fue el turno del propio Museo Cerralbo, a través de mi ponencia *El Museo Cerralbo, una colección personal, una instalación de su tiempo*, en la que intenté ahondar en el contexto museológico y museográfico europeo, español y madrileño y en los conocimientos y experiencias que tendría Cerralbo sobre la materia para, a continuación, analizar el Piso Principal del Museo como galería o museo privado. El historicismo eclectista, en boga en los museos europeos durante casi un siglo, resultó ser el protagonista del proyecto museográfico del Marqués, que puso el acento en el estilo barroco para crear un lienzo en el que disponer sus colecciones.

Fue el turno entonces del Museu Cau Ferrat de Sitges, una institución crucial para los museos españoles de principios del siglo XX, diseñado por el artista Santiago Rusiñol como guarida personal y contenedor de sus interesantísimas colecciones. La directora Vinyet Panyella iba a intervenir con *El Cau Ferrat, de casa de artista a museo público. La museización del Modernismo*, pero hubo de ser sustituida in extremis por el conservador Ignasi Doménech, a quien agradecemos de nuevo su presencia. En esta institución, la museografía de época se imbuje de vida artística y modernismo, en un paso más hacia la museografía moderna.

Un museo vecino y amigo fue el siguiente participante, el Museo Lázaro Galdiano, cuyo fundador José Lázaro fue un importante coleccionista madrileño e internacional en la primera mitad del siglo XX. Invitamos a esta institución porque somos dos ejemplos muy diferentes de casa-museo, tanto por el uso del edificio en vida de sus fundadores, como por su resultado final desde el punto de vista de la museología actual, pero precisamente esto es lo que convertía su aportación en algo tan enriquecedor. Amparo López, conservadora del Museo, nos presentó su necesaria contribución *¿Qué hacer cuando la colección marca el discurso?*

Y para finalizar, contamos con una institución portuguesa de carácter multifuncional: el Museu Escola de Artes Decorativas Portuguesas de Lisboa, concebido como un museo de ambientes por Ricardo do Spiritu Santo Silva a mediados del siglo XX. Tradición, patrimonio y oficios tradicionales tienen así su lugar en el palacio de Azurara. La directora Conceição Amaral nos deleitó con su intervención *Museu-Escola de Artes Decorativas Portuguesas: um projecto cultural total*, en la que se hizo patente la pionera labor de esta institución tanto a nivel educativo (se imparten disciplinas como el diseño de interiores o la pintura decorativa) como a nivel museológico.

Creemos que el resultado de la jornada fue muy satisfactorio, por los resultados allí expuestos y por las nuevas relaciones y líneas de trabajo que se abrieron. Solo me queda agradecer una vez más a todos los participantes la pasión demostrada; a Lurdes Vaquero, directora del Museo Cerralbo, la confianza depositada en este proyecto; y a mi compañera, la conservadora Rebeca Recio, su incansable trabajo para conseguir que los resultados de esta investigación en común vieran finalmente la luz. Esperamos que lo aquí recogido sea una aportación de utilidad para la Historia de los Museos, para el reconocimiento de estos «museos del pasado», lo que era sin duda nuestro principal objetivo.

Cecilia Casas Desantes
Conservadora
Museo Cerralbo

La Edad Media revisada: Frederick Stibbert y su Museo

The Middle Ages Revisited: Frederick Stibbert and his Museum

Enrico Colle

Museo Stibbert, Florencia

En la colina de Montughi, tan sólo a unos pocos kilómetros del centro de Florencia, se encuentra el enorme parque que rodea la Villa Stibbert, un gran edificio frente a la Iglesia de San Martino (fig. 1). Tras subir una loma, los visitantes se encuentran ante un castillo neo-medieval almenado, con torres que destacan contra el cielo y fachadas cubiertas de escudos de armas mármoreos, lozas policromas, galerías porticadas, y ventanas neo-góticas.

En su interior, docenas de salas albergan la enorme colección de arte de Frederick Stibbert (fig. 2), que dedicó toda su vida a construirla para después legarla a la ciudad de Florencia¹.

Cuando Stibbert comenzó a imaginar su Museo, hacia 1860-1870, el Neo-Gótico era un estilo muy apreciado en Italia²: nacido en Inglaterra durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando Horace Walpole construyó, junto al Támesis, su «pequeño castillo gótico», el gusto Neo-Gótico

On the Montughi hill, only a few kilometres from the centre of Florence, is the large park which surrounds Villa Stibbert, a long building facing the Church of San Martino (fig. 1). After climbing up a slope, visitors find themselves before a battlemented Neo-Medieval castle with towers standing out against the sky and façades covered with marble coats of arms, coloured majolicas, loggias, and Neo-Gothic windows.

In its interior, dozens of rooms, house the enormous art collection of Frederick Stibbert (fig. 2), who devoted his entire life to assembling it and then bequeathed it to the city of Florence¹.

When Stibbert started to imagine his Museum, around 1860-1870, in Italy the Neo-Gothic was a very appreciated style²: born in England during the second half of the eighteenth century, when Horace Walpole built, near the Thames, his «little gothic castle», the Neo-Gothic taste became an appreciated style from 1813

¹ Respecto a la historia del Museo y la biografía de Frederick Stibbert ver Di Marco, 2008.

² Respecto al nacimiento y diseminación del estilo neo-gótico en Italia ver el capítulo publicado sobre este asunto por Colle, 2007: 231-281, donde se encuentra la mayor parte de la bibliografía especializada publicada hasta el momento. Sobre el particular del origen del gusto neo-gótico en la Toscana ver Colle, 2011: 80-87, mientras que sobre las creaciones en este estilo realizadas por Stibbert ver Martina Becattini, «I cassoni della collezione Stibbert: acquisizione e allestimento», publicado en el catálogo de la exposición por De Marchi y Sbaraglio, 2015: 49-56.

¹ Concerning the history of the Museum and the biography of Frederick Stibbert please see Di Marco, 2008.

² Concerning the birth and spread of the Neo-Gothic style in Italy please see the chapter on this theme published by Colle, 2007: 231-281, where most of the relative bibliography published so far can be found. In particular on the origin of the Neo-Gothic taste in Tuscany see Colle, 2011: 80-87; while on the creations in this style made by Stibbert see Martina Becattini, «I cassoni della collezione Stibbert: acquisizione e allestimento», published in the catalogue of the exhibition by Andrea De Marchi and Lorenzo Sbaraglio, 2015: 49-56.



Fig. 1. Anónimo: *Vista del Museo Stibbert*. Papel al gelatino-bromuro de plata (principios del siglo XX) (© Museo Stibbert).

Fig. 1. Anonymous: *View of the Stibbert Museum*. Bromide gelatine on silver paper (beginning of xxth century) (© Museo Stibbert).

se convirtió en un estilo apreciado desde 1813, cuando Leopoldo Cicognara publicó en Venecia su libro *Storia della scultura*, donde las obras de arte gótico fueron ampliamente documentadas. Al mismo tiempo, Alessandro Sanquirico utilizó este estilo en algunas de sus escenografías creadas para el Teatro de La Scala en Milán, y el decorador Antonio Basoli diseñó algunas decoraciones para interiores, después estampadas en su libro *Compartimenti di Camere...*, publicado en 1827 (fig. 3).

En el campo de la arquitectura, el primer edificio en imitar el estilo gótico fue la Torre planeada por Pelagio Palagi en 1836 para la familia Traversi Tittoni de Desio, junto a Milán; mientras que el rey del Piamonte, Carlos Félix de Saboya, restauraba en 1824 la Iglesia Gótica de Altagomba para ser usada como panteón familiar. Algunos años después, su descendiente Carlos Alberto construyó más de estos edificios para la Corte: de hecho, en 1834 solicitó a Palagi la construcción del pequeño palacio llamado Le Margherie en el Parque del Castillo de Racconigi

when Leopoldo Cicognara published in Venice his book *Storia della scultura* where the Gothic works of art were largely documented. At the same time Alessandro Sanquirico utilised this style in some of his scenographies invented for the Teatro della Scala in Milan and the decorator Antonio Basoli created some interior decorations, later engraved in his book *Compartimenti di Camere...*, published in 1827 (fig. 3).

In the architectural field the first building built imitating the Gothic was the Tower planned by Pelagio Palagi in 1836 for the Traversi Tittoni family in Desio near Milan; while in Piemonte King Carlo Felice of Savoia restored in 1824 the Gothic Church of Altagomba to be used as a family Pantheon. Some years later his descendant Carlo Alberto built more of these buildings for the Court: in fact, in 1834, he asked Palagi to build the little palace called Le Margherie in the Park of the Castle of Racconigi and a new Church for the Castle of Pollenzo where the architect Ernesto Melano in the same years put the old choir of the cloister of Staffarda.



Fig. 2. Frederick Stibbert (1838-1906): *Autoretrato con armadura*. Papel al gelatino-bromuro (ca. 1865) (© Museo Stibbert).

Fig. 2. Frederick Stibbert (1838-1906): *Self-portrait in armour*. Bromide gelatine on paper (ca. 1865) (© Museo Stibbert).

y una nueva iglesia para el Castillo de Pollenzo, donde el arquitecto Ernesto Melano, en esos mismo años, había ubicado el antiguo coro del Monasterio de Staffarda.

Stibbert pudo haber visto estos edificios durante su visita a Turín (1873-1902) para estudiar la armería de la colección real, y haberlos recordado cuando empezó a construir su nueva casa.

Todavía en Milán, –donde el Archiduque de Austria Fernando I fue coronado (1838) en el Duomo, como lo había sido Carlos X en 1824 en la Catedral de Rheims–, el debate sobre el nuevo gusto tuvo lugar mediante la publicación de ciertas compilaciones de estampas de Domenico Moglia, *Collezioni di soggetti ornamentali...*, 1838 (fig. 4), de Giuseppe Cima, *L'addobbatore Moderno...*, 1843, y de Alesandro Sidoli y Carlo Invernizzi, *L'artista italiano...*, 1852 (fig. 5). En Brescia, el arquitecto Rodolfo Vantini, con los pintores Luigi Campini, Ernesto Contavalli

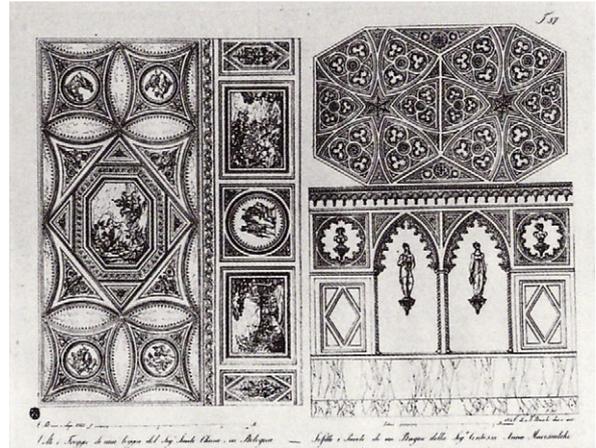


Fig. 3. Antonio Basoli (1774-1843): *Diseños para decoraciones neo-góticas*. Estampa (1827) (© Enrico Colle).

Fig. 3. Antonio Basoli (1774-1843): *Plans for Neo-Gothic Decorations*. Etching on paper (1827) (© Enrico Colle).

Stibbert could have seen these buildings during his visit to Turin (between 1873-1902) to study the armour in the Royal collection and he remembered them when he started to build his new house.

Still in Milan –where the Archduke of Austria Fernando I was crowned (1838) in the Duomo, like Carlo X had been in 1824 in Rheims Cathedral– the diffusion of the new taste happened through the publication of some repositories engraved by Domenico Moglia, *Collezioni di soggetti ornamentali...*, 1838 (fig. 4), by Giuseppe Cima, *L'addobbatore Moderno...*, 1843, and by Alesandro Sidoli and Carlo Invernizzi, *L'artista italiano...*, 1852 (fig. 5). In Brescia the architect Rodolfo Vantini, with the painters Luigi Campini, Ernesto Contavalli and Giovanni Bertini, the carvers Luigi Felter and Giuseppe Foresti and the worker in bronze Luigi Thomas, created in 1842 the little chapel in Palazzo Valotti Lechi. In the same style other riche families who lived in Cremona (like Trecchi Gradellini) and in Piacenza also commissioned Neo-Gothic rooms in their palaces to local artists.

Gian Giacomo Poldi Pezzoli, who had in his Milanese palace a rich collection of armour arranged by Giuseppe Balzaretto –which was certainly known by Stibbert– built in 1855 a Neo-Gothic room called Gabinetto Dantesco. This room was admired by his contemporaries for the unusual revisitation of its Medieval decorations carried out by the painter Luigi Scrosati.

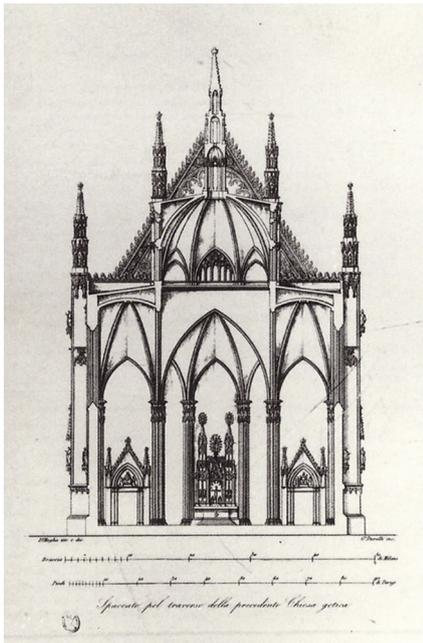


Fig. 4. Domenico Moglia (1780-post. 1862): *Diseño del interior de una iglesia neogótica*. Estampa (1838) (© Enrico Colle).

Fig. 4. Domenico Moglia (1780-post. 1862): *Plan for the interior of a Neo-Gothic church*. Etching on paper (1838) (© Enrico Colle).

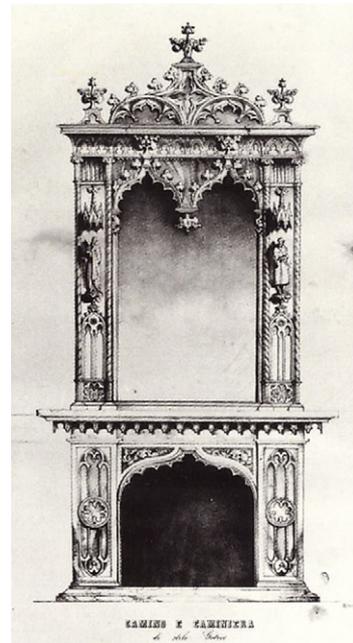


Fig. 5. Alessandro Sidoli (1812-1855): *Hogar y pantalla de chimenea en estilo neogótico*. Estampa (1852) (© Enrico Colle).

Fig. 5. Alessandro Sidoli (1812-1855): *Fireplace and fireguard in Neo-Gothic style*. Etching on paper (1852) (© Enrico Colle).

y Giovanni Bertini, los escultores Luigi Felter y Giuseppe Foresti y el bronceador Luigi Thomas, fueron artífices en 1842 de la pequeña capilla del Palacio Valotti Lechi. En el mismo estilo, el resto de familias ricas que vivían en Cremona (como los Trecchi Gradellini) y en Piacenza también encargaron espacios neo-góticos para sus palacios a artistas locales.

Gian Giacomo Poldi Pezzoli, que tenía en su palacio milanés una rica colección de armaduras dispuestas por Giuseppe Balzaretto –conocido con certeza por Stibbert–, contruyó en 1855 una sala neo-gótica denominada Gabinete Dantesco. Esta sala fue admirada por los contemporáneos por la inusual interpretación de sus decoraciones medievales, llevadas a cabo por el pintor Luigi Scrosati.

Mientras tanto, en otras regiones italianas, el estilo Neo-Gótico fue adaptado para decoraciones interiores: en Roma el decorador Giovan Battista Carretti embelleció desde 1832, algunas habitaciones de Villa Torlonia (como la Cámara de los Poetas) con *loggias* fingidas con arquerías góticas; mientras que en el Reino de Nápoles el arquitecto Fernando Tonna, en 1832, construyó un pabellón gótico para la boda del rey Fernando II de Borbón con María Cristina de Saboya. Unos años después, en 1849, Giacomo Guarinelli, diseñó los interiores neo-góticos de la Iglesia de San Francisco de Gaeta, y en Sicilia, la familia Florio encargó a Carlo Giachery en 1844 la

Meanwhile in other Italian countries too, the Neo-Gothic style was adapted for interior decorations: in Rome the decorator Giovan Battista Carretti decorated, from 1832, some rooms in Villa Torlonia (like the Camera dei Poeti) with pretend loggias with Gothic arches; while in the Kingdom of Naples the architect Ferdinando Tonna in 1832 created a Gothic pavilion for the wedding of King Ferdinando II of Borbone to María Cristina of Savoia. A Few years later Giacomo Guarinelli, in 1849, designed the Neo-Gothic interiors of the Church of San Francesco in Gaeta, and in Sicily the Florio family in 1844 charged Carlo Giachery to paint the Quattro Pizzi Room in their villa dell’Arenella near Palermo. In this case the Gothic style was mixed with the Norman decorations well-known by the Sicilian artists.

In Padua, Giuseppe Japelli, a famous architect who worked in Rome for the Torlonia family too, adapted the Gothic style to build the Café Pedrocchino (between 1837 and 1839). From this time in Veneto most of the noble families chose this style to build and decorate their palaces. In Venice Count Andrea Giovanelli in 1847 charged Giovan Battista Meduna to restore his Gothic palace in Santa Fosca whose interiors were completely redecored like those of the old Cavalli Palace. Also in other Venetian cities Neo-Gothic buildings were built thanks to the activities of the architect Giuseppe Segusini, whose Guarnieri Palace in Feltre is an example. Segusini was



Fig. 6. Giuseppe Colzi (1796-1855): expositor neogótico. Talla de madera dorada (© Enrico Colle).

Fig. 6. Giuseppe Colzi (1796-1855): Neo-Gothic showcase. Gilded carved wood (© Enrico Colle).

pintura de las Cuatro Habitaciones Pizzi en su villa de Arenella, junto a Palermo. En este caso, el estilo gótico se mezcló con las decoraciones normandas, tan bien conocidas por los artistas sicilianos.

En Padua, Giuseppe Japelli, un famoso arquitecto que también había trabajado en Roma para la familia Torlonia, adaptó el estilo Gótico para construir el Cafè Pedrocchino (entre 1837 y 1839). Desde entonces, la mayoría de las familias nobles del Véneto eligieron este estilo para construir y decorar sus palacios. En Venecia, el conde Andrea Giovanelli encargó en 1847 a Giovan Battista Meduna restaurar su palacio gótico en Santa Fosca, cuyos interiores habían sido completamente redecorados, al igual que los del antiguo Palacio Cavalli. También en otras ciudades venecianas se construyeron edificios neogóticos gracias a las actividades del arquitecto Giuseppe Segusini, cuyo Palacio Guarnieri de Feltre es ejemplar. Segusini fue en ocasiones asistido por el pintor Giovanni De Min para la decoración de interiores. El estilo también se

often helped by the painter Giovanni De Min for the interior decorations. This style also spread to the cabinet makers who were engaged in refurbishing all the new palaces and churches. Just for this purpose Giuseppe Zanetti published in 1843 the book *Studi architettonico-ornamentali*, a very popular repository which showed a large collection of furniture engravings created according to the revival movement.

In Tuscany from 1811 the Grand Duchess Elisa Baciocchi charged the architect Giuseppe Manetti with designing some little Neo-Gothic buildings for the Villa del Poggio Imperiale park, and some years later, in 1833, the new Grand Duke Leopoldo II charged his Maggiordomo Maggiore with creating an unusual Neo-Gothic room in Palazzo Pitti to show his collection of precious works of art from Salisburgo (fig. 6). In Livorno the de Lardarel family built in 1838 a sumptuous drawing room in this new taste and in Siena Odoardo Grottanelli de' Santi, between 1852 and 1857, restored his Medieval palace with the addition of many Neo-Gothic decorations and furniture. In those years a French legitimist sculptress Felicie de Faveau – a great admirer of medieval arts and customs– settled in Florence where her works of art (made in a very original troubadour style) were highly appreciated.

All these Italian artists pursued the theories published by the most famous European architects and designers like Pugin (*Gothic Furniture*, edited in 1835), Nicolas Marie Joseph Chapuy (*Le Moyen Age Pittoresque...*, 1838-1840) and Alexandre Edmod du Sommerard (*Les arts au Moyen Age*, 1838-1846). Moreover, they already knew Princess Marie d'Orleans's Salon Gothique in the Tuilleries created at the beginning of the 30's and the new Museum of Cluny opened in 1844.

When Stibbert started to think of creating his collection he certainly knew part of these buildings and publications and we think he went to visit in 1851 the Great Exhibition in London, a real triumph of the Neo-Gothic style. At this time he also started to cultivate his passion for armour and for horsemanship literature through the reading of Walter Scott's books³.

Stibbert was born on November the 9th 1838 in Florence. His father Thomas Stibbert was one

³ In Stibbert's library there are some of Walter Scott's novels.

difundió a los fabricantes de vitrinas que fueron contratados para amueblar todos los nuevos palacios e iglesias. Justo para este propósito Giuseppe Zanetti publicó en 1843 el libro *Studi architettonico-ornamentali*, un compendio muy popular que mostraba la gran colección de estampas de mobiliario creada de acuerdo a este movimiento *revival*.

En Toscana, desde 1811, la Gran Duquesa Elisa Baciocchi encargó al arquitecto Giuseppe Manetti el diseño de algunos pequeños edificios neo-góticos para el parque imperial de la Villa del Poggio, y algunos años después, en 1833, el nuevo Gran Duque Leopoldo II encargó a su Mayordomo Mayor la creación de un inusual salón neo-gótico en el Palacio Pitti, para mostrar su colección de preciosas obras de arte de Salzburgo (fig. 6). En Livorno, la familia Lardarel construyó en 1838 un suntuoso salón de descanso en este nuevo estilo y en Siena, entre 1852 y 1857, Odoardo Grottanelli de Santi restauró su palacio medieval con la adición de muchas decoraciones y mobiliario neo-gótico. En esos años la escultora legitimista francesa Felicie de Faveau –una gran admiradora del arte y la indumentaria medievales– se estableció en Florencia, donde sus obras de arte (realizadas en un estilo *troubadour* muy original) fueron altamente apreciadas.

Todos estos artistas italianos persiguieron las teorías publicadas por los más famosos arquitectos y diseñadores europeos, como Pugin (*Gothic Furniture*, editado en 1835), Nicolas Marie Joseph Chapuy (*Le Moyen Age Pittoresque...*, 1838-1840) y Alexandre Edmond du Sommerard (*Les arts au Moyen Age*, 1838-1846). Además, ya conocían el Salón Gótico de la princesa María de Orleans en Las Tullerías, creado al principio de la década de los años 30, y el nuevo Museo de Cluny abierto en 1844.

Cuando Stibbert comenzó a pensar en la creación de su colección, el ciertamente conocía parte de estos edificios y publicaciones, y pensamos que visitó la Gran Exposición de Londres de 1851, un auténtico triunfo del estilo Neo-Gótico. En este momento también empezó a cultivar su pasión por las armaduras y por la literatura caballeresca, a través de la lectura de los libros de Walter Scott³.

3 En la biblioteca de Stibbert hay algunas novelas de Walter Scott.



Fig. 7. Frederick Stibbert (1838-1906): *Palacio de Pena, Sintra*. Acuarela sobre papel (1861) (© Museo Stibbert).

Fig. 7. Frederick Stibbert (1838-1906): *Palacio de Pena, Sintra*. Watercolour on paper (1861) (© Museo Stibbert).

of the richest men in the city because he inherited a large fortune created by his father Giles during the second half of the 18th century in India. Frederick grew up in Florence until his father died, when he went to study in England until 1859. In that year, at the age of 21, Frederick in fact took possession of his entire fortune that amounted to over five million Tuscan lire, at the time when the millionaires in Tuscany could be counted on the fingers of two hands.

From an early age his travels took him to Russia and Turkey. In 1869 he visited Egypt on the occasion of the opening of the Suez Canal. In 1876 he was in Philadelphia to visit the Great Exhibition⁴. These are only his most exotic destinations but he also made regular trips to Germany (I like to think that he visited Ludwig of Bavaria's castles), France (where he could see the Neo-Gothic buildings built by Eugene Viollet Le Duc), Spain and Portugal. He saw the Pena Palace in Sintra (Becattini, 2007: 47-49), an interesting building of the Romantic period in which Gothic, Moorish and Manueline elements interested Stibbert who represented it in a watercolour (fig. 7), and he had an annual summer stay

4 A list of Stibbert's journeys can be found in Boccia, Cantelli and Maraini, 1976: 249-251.



Fig. 8. Vista de la fachada este del Museo Stibbert (© Museo Stibbert).

Fig. 8. View of the East façade of the Stibbert Museum (© Museo Stibbert).

Stibbert nació el 9 de noviembre de 1938 en Florencia. Su padre Thomas Stibbert fue uno de los hombres más ricos de la ciudad, debido a que heredó la gran fortuna creada en la India por su padre, Giles, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Frederick creció en Florencia hasta que su padre murió, momento en que fue a estudiar a Inglaterra hasta 1859. Ese año, a la edad de 21, Frederick tomó de facto posesión de toda su fortuna formada por unos 5 millones de liras toscanas, en un tiempo en el que los millonarios florentinos podían contarse con los dedos de las dos manos.

Desde temprana edad sus viajes le llevaron a Rusia y Turquía. En 1869 visitó Egipto con la ocasión de la apertura del Canal de Suez. En 1876, estaba en Filadelfia para visitar la Exposición Universal⁴. Estas son sólo algunos de sus destinos más exóticos, pero también hizo via-

in London for the Season. He was very often in Milan, Turin and Venice, where he cultivated social relations but was also well known among antique and art dealers.

While studying in England, he had developed great interest in the history of costume and applied arts and had thus started to collect artefacts bearing witness to the development of such disciplines over the centuries. In the same period all over Europe a new interest in the decorative arts was born in the conviction that this would favour a better understanding of the history of the various peoples.

Stibbert started to collect all the objects we can now admire in the Museum. But in the mid – 1870's the villa at Montughi could no longer contain the collection of weapons, suits of armour, paintings and the other countless artefacts that Frederick was accumulating. The Museum project finally took shape and in 1874 Stibbert decided to purchase the adjacent villa Bombicci.

⁴ Se puede encontrar una lista de los viajes de Stibbert en Boccia, Cantelli y Maraini, 1976: 249-251.



Fig. 9. Vista de la Sala del Condottiere del Museo Stibbert (© Museo Stibbert).

Fig. 9. View of the Room of the Condottiere in the Stibbert Museum (© Museo Stibbert).

jes habituales a Alemania (me gustaría apuntar que visitó el castillo de Luis de Baviera), Francia (donde pudo ver los edificios neo-góticos construidos por Eugene Viollet Le Duc), España y Portugal. Admiró el Palacio da Pena en Sintra (Becattini, 2007: 47-49), un interesante edificio del periodo romántico en el que los estilos Gótico, Mudéjar y Manuelino interesaron a Stibbert, que los representó en una acuarela (fig. 7), y disfrutó anualmente de una estancia veraniega en Londres durante la *Season*. Visitó frecuentemente Milán, Turín y Venecia, donde cultivó relaciones sociales, pero también era muy conocido entre los marchantes de arte y antigüedades.

Mientras estudiaba en Inglaterra, desarrolló un gran interés por la historia de la indumentaria y de las artes aplicadas, y por ello había empezado a coleccionar artefactos que representaban la evolución de dichas disciplinas a lo largo de los siglos. En el mismo periodo nació en toda Europa un nuevo interés por las artes decorativas, en la convicción de que esto redundaría en un mejor conocimiento de la historia de los pueblos.

The following years were devoted to the transformation of the building and the creation of new rooms to house the collections (fig. 8).

With the literary images of the era of knights from Walter Scott's novels still in his mind, Stibbert wanted the new building to be built in the Gothic style. The same style used by the biggest collectors of armour to show their collections, like Sir Samuel Meyerick and his son Llewelin who created, in their Neo-Gothic castle of Goodrich Court, a very suggestive collection. In 1871 Meyerick sold part of his collection to Richard Wallace who showed it in his house in London where Stibbert could see it when he stayed in London.

Moreover, he also saw the famous *Line of Kings* in the Tower of London, a big parade of kings on horse-back; the Royal Arms Rooms in the Royal Palace of Madrid, which at this time was set up according to King Alfonso XII's order (1875-1884) with the men on horse-back in the middle of the room, copied by Stibbert for his Cavalcade a few years later; the Salle Pierrfonds in the Musée de l'Armée in Paris, and the sce-



Fig. 10. Vista de la Sala de la Cabalgada del Museo Stibbert (© Museo Stibbert).

Fig. 10. View of the Hall of the Cavalcade in the Stibbert Museum (© Museo Stibbert).

Stibbert empezó a coleccionar todos los objetos que hoy podemos admirar en el Museo. Pero a mediados de la década de los 70 del siglo XIX, la villa de Montughi no podía ya contener la colección de armas, armaduras, pinturas y otros incontables artefactos que Frederick estaba acumulando. El proyecto del Museo tomó finalmente forma y en 1874 Stibbert decidió adquirir la adyacente Villa Bombicci. Los años siguientes se dedicaron a la transformación del edificio y a la creación de nuevas salas para albergar las colecciones (fig. 8).

Con las imágenes literarias caballerescas de las novelas de Walter Scott todavía en su mente, Stibbert quería que el nuevo edificio se construyese en estilo gótico, el mismo estilo usado por los grandes coleccionistas de armaduras para mostrar sus colecciones, como en el caso de Sir Samuel Meyerick y su hijo Llewelin, que crearon una sugestiva colección en su castillo de estilo neo-gótico de Goodrich Court. En 1871 Meyerick vendió parte de su colección a Richard Wallace, que la exhibió en su casa de Londres, donde pudo verla Stibbert durante su estancia en la ciudad.

nographic rooms of the Erbach castle in Germany full of arms.

For the decoration and furnishing of the new arms rooms Stibbert revisited all these artistic ideas according to his personal point of view when the warriors seem to become alive thanks to the dynamic stance of the mannequins and greater attention to the historical re-construction of the costumes (Boccia, 2004: 5-17).

To do this Stibbert studied 15th and 16th century paintings. An example of this is the reconstruction of Giovanni Acuto's monument painted by Paolo Uccello in the Duomo of Florence (fig. 9). It had been created by Stibbert to be put in his imaginary *«Lines of Heros»*, set out in the large Salone della Cavalcata (fig. 10 to 12), according to a principle which brings to mind the poses of the people and warriors typical of the military processions portrayed in the historical paintings invented by the Florentine academic painters, as we can see in the *Entrata di Carlo VIII a Firenze*, painted by Giuseppe Bezzuoli.



Fig. 11. Pirro Fellini (presumably 1868-1900): *Vista de la Sala de la Cabalgada*. Paper al gelatino-bromuro (1892) (© Museo Stibbert).
 Fig. 11. Pirro Fellini (presumed 1868-1900): *View of the Hall of the Cavalcade*. Bromide gelatine on paper (1892) (© Museo Stibbert).



Fig. 12. Pirro Fellini (presumably 1868-1900): *Vista de la Sala de la Cabalgada*. Paper al gelatino-bromuro (1892) (© Museo Stibbert).
 Fig. 12. Pirro Fellini (presumed 1868-1900): *View of the Hall of the Cavalcade*. Bromide gelatine on paper (1892) (© Museo Stibbert).

Además, también vio la famosa *Line of Kings* de la Torre de Londres, un gran desfile de reyes a caballo; la Real Sala de Armas del Palacio Real de Madrid, que en aquella época estaba dispuesta de acuerdo a las indicaciones del rey Alfonso XII (1875-1884), con los jinetes en medio de la sala, copiado por Stibbert para su Cabalgada algunos años después; la Salle Pierrfonds en el Museo de la Armada de París; y las salas escenográficas repletas de armamento de el Castillo Erbach de Alemania.

Para la decoración y el amueblamiento de sus nuevas salas de armas Stibbert reinterpretó todas esas ideas artísticas de acuerdo con su personal punto de vista, en el que los guerreros parecen volver a la vida gracias a las posturas dinámicas de los maniqués y a la gran atención prestada a la reconstrucción histórica de los ropajes (Boccia, 2004: 5-17).

Para ello, Stibbert estudió pinturas de los siglos xv y xvi. Un ejemplo de esto es la reconstrucción del monumento a Giovanni Acuto pin-

In this way he managed to overcome the Romantic phase of the arms rooms born between the end of the 18th century and the first half of the 19th century in order to arrive at a more positivistic vision: a vision more in line with his interests in the history of costume (Stibbert, 1914) which culminated in the publication of his volume *European Civil and Military Clothing* (fig. 13).

In 1925 Baron Charles Alexander de Cosson, who was the most famous collector and expert in arms, wrote that Stibbert's idea was to exhibit the armour as it had probably been worn over the centuries. Moreover, Stibbert wanted to illuminate their artistic nature by showing «the decorative magnificence of the armaments of bygone days».

In fact Stibbert's collection did not want to celebrate a dynasty or private fortunes, but it was created to show the evolution of the history of the armour in an engaging atmosphere. For this reason, Stibbert believed it would be better to complete it with some historical restoration.



Fig. 13. Frederick Stibbert (1838-1906): *El rey Carlos V pasa revista a las tropas*. Estampa sobre papel, corregida con acuarela (ca. 1885) (© Museo Stibbert).

Fig. 13. Frederick Stibbert (1838-1906): *King Carlo V inspects the troops*. Etching on paper corrected with watercolours (ca. 1885) (© Museo Stibbert).

tado por Paolo Ucello en el Duomo de Florencia (fig. 9). Había sido creada por Stibbert para ser situada en su imaginaria «Línea de Héroe», montada en el gran Salón de la Cabalgada (fig. 10 a 12), de acuerdo con el principio de evocar las posturas de la gente y los guerreros típicas de los desfiles militares retratados en las pinturas históricas de los pintores académicos florentinos, como podemos ver en la *Entrada de Carlos VIII en Florencia*, pintada por Giuseppe Bezzuoli.

En este sentido, intentó sobreponerse a la fase romántica de las salas de armas nacidas entre el final del siglo XVII y la primera mitad del siglo XIX, para llegar a una visión más positiva, una visión más en línea con su interés por la historia de la indumentaria (Stibbert, 1914), que culminaría con la publicación de su volumen *European Civil and Military Clothing* (fig. 13).

En 1925 el barón Charles Alexander de Cosson, uno de los más famosos coleccionistas y expertos en armas, escribió que la idea de Stibbert

The Neo-Gothic style was present in Tuscany during the second half of the XIXth century, thanks to the English collectors –like Temple Leader in Settignano, where he rebuilt the old Castle of Vincigliata– or the rich Tuscan aristocrats, like Bettino Ricasoli in his Castello di Brolio, near Siena. In this castle there is a dining room copied from a Gothic room of an old English castle in Surrey.

At that time the Neo-Gothic style was appreciated in other Italian cities too. In Torino the architect Alfredo d'Andrade built in 1884 the Borgo Medioevale for the National Exhibition; in Milan and in Venice Camillo Boito promoted Medieval architecture to build the new buildings, and in Sicily Andrea Onufrio and Rosario Bagnasco refurnished the rooms of Palazzo Forcella-Baucina in the very original Neo-Norman taste.

In Florence the completion of the Santa Maria del Fiore façade, where the Florentine artists thought of mixing a few gothic examples that



Fig. 14. Pietro Trabalesi (presumiblemente 1870-1890): *San Jorge y el dragón*. Yeso de París policromado (1881) (© Museo Stibbert).
 Fig. 14. Pietro Trabalesi (presumed 1870-1890): *Saint George and the Dragon*. Painted Plaster of Paris (1881) (© Museo Stibbert).

era exponer una armería como probablemente había sido a lo largo de los siglos. Más que eso, Stibbert quería iluminar su naturaleza artística mediante la exhibición de «la magnificencia decorativa del armamento de días pasados».

De hecho, la colección de Stibbert no quería celebrar el legado de fortunas privadas, sino que estaba creada para mostrar la evolución de la historia de la armadura en una atmósfera atractiva. Por esta razón, Stibbert creyó que sería mejor completarla con algunas restauraciones históricas.

El estilo Neo-Gótico estaba presente en la Toscana durante la segunda mitad del siglo XIX, gracias a coleccionistas ingleses –como Temple Leader en Settignano, que reconstruyó el antiguo Castillo de Vincigliata– o a ricos aristócratas toscanos, como Bettino Ricasoli en su Castillo de Brolio, cerca de Siena. En este castillo hay un comedor copiado de una sala gótica de un viejo castillo inglés que se encuentra en Surrey.

En aquel momento, el estilo Neo-Gótico también era apreciado en otras ciudades italianas.

they had seen in the city, was admired by Stibbert because he saw in this a «*trait d'union*» with the new English aesthetic theories spread by Morris. The creation of the Saint George equestrian statue in 1888 –with its extravagant dragon composed of a few animals stuffed with straw, such as a crocodile, a python, and some rhinoceros horns (fig. 14)– comes into that particular artistic vision adopted by painters like Giuseppe Catani Chiti, who interpreted the Tuscan artistic tradition through the knowledge of the Pre-Raphaelite aestheticism and esotericism.

The aesthetic theories diffused by the Art and Crafts group during the second half of the 19th century were very appreciated by Stibbert who bought in 1879, from the famous furniture maker John Howard and Sons, a complete set of furniture for his *Sala del Biliardo* (fig. 15), at that time called «*Sala Inglese*»⁵.

5 Concerning the evolution of taste in Florence during the end of the century see the catalogue of the exhibition by Margherita Ciacci and Grazia Gobbi Sica, 2004. Further information is in the volume of the minutes of the congress held in Florence from 17th to 19th december 1986 by Maurizio Bossi and Lucia Tonini, 1989.

En Turín, el arquitecto Alfredo d'Andrade construyó en 1884 el Borgo Medioevale para la Exposición Nacional; en Milán y Venecia Camilo Boito promovió el uso de la arquitectura medieval para construir nuevos edificios, y en Sicilia Andrea Onufrio y Rosario Bagnasco remodelaron los salones del Palacio Forcella-Baucina con un gusto Neo-Normando muy original.

En Florencia, el proyecto de completar la fachada de Santa María del Fiore, en la que los artistas florentinos pensaron en mezclar algunos ejemplos góticos que habían visto en la ciudad, fue admirado por Stibbert, porque vio en ello un punto de conexión con las nuevas teorías estéticas inglesas divulgadas por Morris. La creación de la estatua ecuestre de San Jorge, en 1888 –con su extravagante dragón compuesto por diversos animales rellenos de paja, como un cocodrilo, una pitón, y algunos cuernos de rinoceronte (fig. 14)-, está en concordancia con esa particular visión artística adoptada por pintores como Giuseppe Catani Chiti, que interpretó la tradición artística toscana a través de su conocimiento de el esoterismo y el esteticismo Pre-Rafaelita.

Las teorías estéticas difundidas por el grupo Arts and Crafts durante la segunda mitad del siglo XIX fueron muy apreciadas por Stibbert, que en 1879 compró, del famoso ebanista John Howard and Sons, un juego completo de mobiliario para su Sala de Billar, en aquel momento llamada «Sala Inglesa»⁵.

Además, las nuevas salas construidas para exponer la nueva colección japonesa de armaduras samurai (fig. 16 and 17) fueron decoradas en estilo Neo-Gótico porque en Inglaterra los críticos de arte veían interesantes similitudes entre los ideales religiosos y espirituales, típicos de los caballeros europeos medievales, y las normas que controlaban la vida de los samurai. Por supuesto, la decoración del techo de las salas japonesas de Stibbert estaba inspirada en parte en el revival gótico, y en parte por las decoraciones ornamentales japonesas de los templos budistas, como los del Mausoleo de Yushoin en

5 En relación a la evolución del gusto en Florencia durante el final del siglo, ver el catálogo de la exhibición realizada por Margherita Ciacci y Grazia Gobbi Sica, 2004. Información adicional puede encontrarse en las Actas del Congreso que tuvo lugar en Florencia entre el 17 y el 19 de diciembre de 1986, en concreto la intervención de Maurizio Bossi y Lucia Tonini, 1989.



Fig. 15. John Howard & Sons: chimenea de roble con azulejos de loza (1879) (© Museo Stibbert).

Fig. 15. John Howard & Sons: Oak Fireplace with majolica tiles (1879) (© Museo Stibbert).

In addition, the new rooms built to show the new Japanese collection of Samurai armour (fig. 16 and 17) were decorated in the Neo-Gothic style because in England the art critics saw interesting similes between the religious and spiritual ideals, typical of the chivalrous European age, and the rules which controlled the Samurai life. Indeed, the ceiling decoration of Stibbert's Japanese rooms was inspired partly by the Gothic revival and partly by the Japanese ornamental paintings in Buddha's temples, like those in the Mausoleo of Yushoin in Tokyo (fig. 18) well-known in Europe thanks to Ogawa Kazumasa's pictures (Becattini, 2014: 69-71).

Starting with the study of the Armour collections and through a personal interpretation of the new exhibitiv theories in the 19th century,



Fig. 16. Vista de la Sala Japonesa del Museo Stibbert. (© Museo Stibbert).

Fig. 14. Pietro Fig. 16. View of the Japanese Room in the Stibbert Museum (© Museo Stibbert).

Tokio (fig. 18), bien conocido en Europa gracias a las fotografías de Ogawa Kazumasa (Becattini, 2014: 69-71).

Comenzando con el estudio de las colecciones de armaduras y a través de su interpretación personal de las nuevas teorías expositivas del siglo XIX, Stibbert creó un museo de vanguardia. En él, Frederick Stibbert fue capaz de transmitirnos la atmósfera gótica típica de las antiguas salas de armas, usando un plan altamente didáctico que diseñó él mismo hasta el último detalle.

Bibliografía

- BECATTINI, Martina (2007): «Fantasie storiciste tra Italia e Portogallo», *DECART*, pp. 47-49.
 – (2014): *Villa Stibbert. Decorazioni di interni e architettura*. Livorno: Sillabe.

Stibbert created an avant-garde museum. Here Frederick Stibbert was capable of passing on to us the Gothic atmosphere typical of the old armour rooms, using a highly didactic plan which he had thought out himself in every detail.

References

- BECATTINI, Martina (2007): «Fantasie storiciste tra Italia e Portogallo», *DECART*, pp. 47-49.
 – (2014): *Villa Stibbert. Decorazioni di interni e architettura*. Livorno: Sillabe.
- BOCCIA, Lionello Giorgio (2004): «La Cavalcata», in DI MARCO, Simona: *La Cavalcata*. Museo Stibbert Firenze 9. Firenze: Polistampa Edizioni, pp. 5-17.
- BOCCIA, Lionello Giorgio, CANTELLI, Giuseppe and MARAINI, Fosco (1976): *Il Museo Stibbert a Fi-*



Fig. 17. Gaetano Bianchi (1819-1892): techo de entramado de madera de la Sala Japonesa (1888-89) (© Museo Stibbert).

Fig. 17. Gaetano Bianchi (1819-1892): The wooden trussed Ceiling of the Japanese Room (1888-89) (© Museo Stibbert).

BOCCIA, Lionello Giorgio (2004): «La Cavalcata», en DI MARCO, Simona: *La Cavalcata*. Museo Stibbert Firenze 9. Florencia: Polistampa Edizioni, pp. 5-17.

BOCCIA, Lionello Giorgio, CANTELLI, Giuseppe y MARAINI, FOSCO (1976): *Il Museo Stibbert a Firenze. Volume quarto: i depositi e l'archivio*. Milán: Electa.

BOSSI, Maurizio y TONINI, Lucia (1989): *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Florencia: Centro Di.

CIACCI, Margherita y GOBBI SICA, Grazia (2004): *I giardini delle regine il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*. Florencia: Sillabe.

COLLE, Enrico (2007): *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*. Milán: Mondadori Electa.
– (2011): «Neogotico lorenese», *Artista Critica dell'Arte in Toscana*, pp. 80-87.

renze. Volume quarto: i depositi e l'archivio. Milán: Electa.

BOSSI, Maurizio and TONINI, Lucia (1989): *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*. Firenze: Centro Di.

CIACCI, Margherita and GOBBI SICA, Grazia (2004): *I giardini delle regine il mito di Firenze nell'ambiente preraffaellita e nella cultura americana fra Ottocento e Novecento*. Firenze: Sillabe.

COLLE, Enrico (2007): *Il mobile dell'Ottocento in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1815 al 1900*. Milán: Mondadori Electa.
– (2011): «Neogotico lorenese», *Artista Critica dell'Arte in Toscana*, pp. 80-87.

DE MARCHI, Andrea and SBARAGLIO, Lorenzo (2015): *Le opere e i giorni exempla virtutis favole antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*. Firenze: Masso delle Fate.



Fig. 18. Ogawa Kazumasa (1860-1929): *Pasillo del Mausoleo Yushoin en el Templo Zojoji de Tokyo*. Papel al gelatino-bromuro (finales del siglo XIX) (© Museo Stibbert).

Fig. 18. Ogawa Kazumasa (1860-1929): *Corridor of the Yushoin Mausoleum in the Zojoji Temple in Tokyo*. Bromide gelatine on paper (end of XIXth century) (© Museo Stibbert).

DE MARCHI, Andrea y SBARAGLIO, Lorenzo (2015): *Le opere e i giorni exempla virtutis favle antiche e vita quotidiana nel racconto dei cassoni rinascimentali*. Florencia: Masso delle Fate.

DI MARCO, Simona (2008): *Frederick Stibbert. Vita di un collezionista*. Turín: Umberto Allemandi.

STIBBERT, Frederick (1914): *Abiti e Fogge Civile e Militari dal I al XVIII Secolo*. Bérgamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

DI MARCO, Simona (2008): *Frederick Stibbert. Vita di un collezionista*. Torino: Umberto Allemandi.

STIBBERT, Frederick (1914): *Abiti e Fogge Civile e Militari dal I al XVIII Secolo*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

El Museo Cerralbo, una colección personal, una instalación de su tiempo 1893-1922-2016

Cecilia Casas Desantes
Museo Cerralbo, Madrid

El origen de una colección

Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo, desciende de un aristocrático linaje: dos veces Grande de España, a la muerte de su padre en 1867 hereda el título de conde de Villalobos, y con la de su abuelo en 1872 hereda multitud de títulos nobiliarios, eligiendo el de marqués de Cerralbo como más representativo. De su familia hereda gran cantidad de fincas y posesiones inmobiliarias. Desde muy joven se manifiestan sus inclinaciones tradicionalistas, así como su devoción católica y su gran sensibilidad hacia el Arte, la Literatura y la Historia.

En 1871 contrae matrimonio con Inocencia Serrano y Cerver, viuda que aporta a la familia dos hijos de su primer matrimonio: Antonio y Amelia del Valle y Serrano. A partir de ese momento la familia recorre España y Europa, visitando monumentos, lugares turísticos e históricos, museos y galerías y adquiriendo objetos artísticos para acrecentar su colección. El viaje aristocrático del siglo XIX se concebía como una manera de disfrutar del ocio, percibir el mundo, formarse y educar el gusto. A todos los miembros de la familia les unía el afán altruista de construir un futuro museo. Desde 1871 a 1886 habitarán, pese a sus frecuentes ausencias debidas a los viajes familiares, en un piso de la calle Pizarro. Como indica Granados Ortega, es a par-



Fig. 1. Retrato de Enrique de Aguilera realizado en 1875 en el estudio fotográfico de Johannes Jaeger en Estocolmo, durante un viaje familiar por los países nórdicos. Archivo Histórico Museo Cerralbo, FF02827. Fotografía: Museo Cerralbo.

tir de 1876, al recibir la rica herencia de su abuelo, cuando podemos fijar el inicio en la adquisición de colecciones¹. En 1885 Enrique de Aguilera fue nombrado senador del Reino por derecho propio, y Carlos de Borbón y Austria-Este, aspirante carlista al trono de España, le nombra su representante. Su desempeño fue excepcional y siempre conservó su favor y amistad. Tras superar las muertes de su esposa Inocencia en 1896 y de su querido amigo e hijastro Antonio del Valle en 1900, con el nuevo siglo comenzaría otra de sus grandes aficiones, la investigación arqueológica, en la que se convertiría en un auténtico pionero a nivel internacional.

Sin duda, su formación humanística y sus numerosos viajes le hicieron asiduo visitante de museos de todo el mundo. Su acervo intelectual se iría conformando desde finales de la década de los sesenta. Sin embargo, Enrique de Aguilera no fue un museólogo profesional, ni tampoco arquitecto. Sus conocimientos museológicos los adquirió más como entendido o *connoisseur*.

A lo largo de toda su vida, y con el apoyo de su familia, una idea va forjándose con decisión: la creación, primero de una colección propia, y posteriormente, de un museo que donar a la nación española, pues más allá de sus tendencias políticas el marqués de Cerralbo era un patriota y un auténtico filántropo. Mientras este proyecto toma forma, sus colecciones irán encontrando acomodo, cada vez de una forma más personal, primero en la calle Pizarro y después en el palacio que hoy es sede del Museo Cerralbo. La instalación de sus colecciones en la segunda planta de este palacio madrileño, un auténtico museo tal y como fue reconocido por los propios contemporáneos, es producto de una época, el último tercio del siglo XIX.

El marqués de Cerralbo se inspira en fuentes muy diversas para crear ese perfecto contenedor de sus colecciones, y esa estudiada disposición de las mismas. Convive desde la infancia con el amor por el arte y el patrimonio, tantas veces atesorado por la nobleza². El montaje que ha llegado hasta nosotros, realizado en 1893, nos proporciona una foto fija de cómo debería un caballero instalar sus colecciones con gusto, para deleite propio y de sus invitados. El concepto está algo lejos de los museos públicos del momento, pero no deja de ser un reflejo de los avances museográficos de la época. Veamos pues cuál era el contexto museológico e intelectual del último tercio del siglo XIX, en el que Enrique de Aguilera va forjando su personal idea de galería privada.

Contexto museográfico e intelectual del momento

Los antecedentes directos del museo europeo son manifestaciones culturales como la cámara de las maravillas que vive su época dorada en el Renacimiento y el gabinete o vitrina de curiosidades del Barroco. Pero es en 1727, con la obra *Museographia Neickeliana*, de Caspar Friedrich Jenequel, con la que se inicia sin duda el concepto moderno de museo como institución, en este caso privada. Desde principios del siglo XVIII son sobre todo artistas y arquitectos los que se ocupan del diseño de edificios, recorridos y espacios expositivos. Es ahora el momento de arquitectos icónicos como Klenze, Waagen, Soane o Shinkel, los herederos de Boullée y del *Precis* de Durand.

El museo se debate en una dialéctica entre rotondas y galerías, entre el museo-templo y el espacio multifuncional, en un momento en el que se analiza minuciosamente el efecto y procedencia de la luz natural. También comienza a plantearse el museo público como una realidad. Así, en 1822 Goethe plantea en su artículo «Arte y Antigüedad» la necesidad de que el discurso expositivo de los

1 «Frecuentemente se atribuye la fortuna del Marqués a este matrimonio, pero los documentos demuestran que recibió un notable patrimonio de su abuelo, don José de Aguilera y Contreras, XVI marqués de Cerralbo, fallecido en 1872, del que habría de heredar, además del marquesado de Cerralbo, numerosas fincas rústicas que en 1876 fueron valoradas en más de un millón de reales» (Granados, 2009: 94).

2 Así lo sintetiza el cronista de sociedad Madrizzy, seudónimo del periodista René Halphen, en 1903: «Así es que aquellas moradas aristocráticas que conservan entre sus muros muebles, pinturas, esculturas y otras manifestaciones del arte, que han ido acumulándose en ellas durante una sucesión de siglos, gracias a la riqueza y al gusto refinado y exquisito de sus dueños, llega a ser un verdadero museo, y el último descendiente de tan nobles familias que nace rodeado de producciones artísticas, entre las cuales se educa, aprende desde su juventud a conocer lo bueno; y cuanto va adquiriendo por su cuenta para enriquecer la obra de sus antepasados, sabe elegirlo con acierto» (Madrizzy, 1903: 308-310).

museos tenga diferentes niveles de profundidad para adaptarse a públicos diversos, como requisito para hacer pública la institución. Las piezas se exponen casi siempre con un criterio histórico o bien iconográfico, y aparecen vitrinas modernas y científicas.

A mediados de siglo XIX, el South Kensington Museum de Londres, germen del Victoria & Albert, prolonga la idea desarrollada por Shinkel en el Altes Museum de Berlín: la decoración y ambiente de las salas expositivas quedan condicionadas por el tema tratado o las colecciones expuestas. Este criterio museográfico perdurará hasta bien entrado el siglo XX: es el pleno auge del eclecticismo historicista, que sería la corriente en la que más fácilmente se encuadraría el Museo Cerralbo desde el punto de vista museográfico. Como idea opuesta, en ese mismo momento de la década de los 50 y 60 del siglo XIX, Ruskin aventura en el Museo de Historia de la Universidad de Oxford el que probablemente es un aséptico museo del futuro (Rico, 1994: 158). Tradición y modernidad conviven continuamente en el siglo XIX.

A finales del siglo, las reflexiones sobre la correcta administración de instituciones museísticas llevadas a cabo en Estados Unidos por Goode; o el encendido debate que protagonizaron los diferentes planteamientos teóricos relativos a la relación del museo con la sociedad, y la voluntad pedagógica de la institución, como los llevados a cabo en España por la Institución Libre de Enseñanza, no dejan de sorprendernos hoy en día por la modernidad de sus planteamientos. La conservación preventiva, que tanto influye en la exposición de las colecciones y en el montaje museográfico, no fue a la zaga. Así, como indica García Fernández (2013: 189 y 213), en 1850 Eastlake, Faraday y Russell señalaron el efecto de la contaminación ambiental en las obras de arte, y en 1888 Russell y Abney llegaron a definir el concepto de deterioro fotoquímico.

Como afirman varios especialistas en historia de los museos y en historia contemporánea, en el siglo XIX los museos se plantearon todas las problemáticas y propusieron ya gran cantidad de soluciones relativas a conservación preventiva, difusión y comunicación, catalogación y estudio, y exposición que estaban a su alcance teniendo en cuenta los medios tecnológicos del momento. El siglo XIX fue el siglo de los museos, y podríamos decir que exceptuando el fructífero periodo intelectual de Entreguerras, en el siglo XX los museos se limitaron a recuperarse de las contiendas mundiales y a «redescubrir» planteamientos de décadas atrás. Así lo afirman autores españoles como Lorente o Rico: las novedades teóricas planteadas de manera visionaria en el siglo XIX no tuvieron repercusión generalizada, ya que no había instituciones internacionales que pudieran servir como amplificadores. Así ocurriría con el rompedor ensayo de Gottfried Semper, *Ciencia, Industria y Arte*, de 1851, escrito a partir del impacto de la Exposición Universal de Londres (Rico, 1994: 163). De esta manera, muchas ideas novedosas quedaron en el aire, y tuvieron que ser «reformuladas» de nuevo en el siglo XX. También es de la misma opinión el gran experto europeo en Historia del siglo XIX, Osterhammel, cuando afirma:

«A pesar de cierta renovación en la pedagogía museística, en la actualidad siempre se vuelve todavía a la disposición y los programas del siglo XIX. Toda la tipología de los museos se desarrolló ya en esa época: colecciones artísticas, etnográficas, de ciencia y técnica.» (Osterhammel, 2015: 33).

Don Enrique de Aguilera estuvo sin duda muy interesado en este efervescente mundo de los museos del último tercio del siglo XIX. Durante sus numerosos viajes familiares visita sin cesar monumentos, patrimonio, museos y galerías de toda Europa (Italia, Francia, Portugal, Alemania, Países Bajos, Países Nórdicos, Suiza...), no solo adquiriendo colecciones en el mercado de arte y antigüedades, sino también un vasto conocimiento museístico, que no puede atesorarse físicamente, pero sí intelectualmente. Todo esto tendría posteriormente una clara materialización en su obra personal, su museo. Es muy significativa la representación que tienen en su biblioteca personal todo tipo de guías y catálogos de museos de toda Europa, así como algunas interesantísimas y curiosas «guías para el viajero». Durante sus viajes, al igual que el viajero actual, Enrique y su familia sintieron la necesidad de capturar el instante, fijar en lo posible sus experiencias mediante objetos físicos: re-

cuerdos de viajes, *souvenirs*, retratos en los estudios fotográficos más famosos de cada ciudad, y fotografías y guías de monumentos y museos concretos.

Así, la mayor representación de temática museística de la biblioteca del Marqués la tienen los catálogos y guías de museos del extranjero. Por poner un ejemplo paradigmático, se conserva en ella la colección de Luis Viardot dedicada a los museos de diferentes países. En el caso de museos ingleses, existe un amplio abanico de catálogos monográficos de colecciones del British Museum, publicados en los años 70 y 80 del siglo XIX: antigüedades griegas y romanas, numismática, colecciones egipcias, libros, medallas, colecciones de estampas e Historia Natural, todo parece satisfacer sus ansias de conocimiento. Observamos el mismo fenómeno con catálogos del South Kensington Museum, de las mismas décadas, sobre las colecciones de Arte, armas y armaduras, objetos artísticos españoles, encajes... sin olvidar colecciones prestadas por grandes coleccionistas para su exposición en el Museo, como sería el caso de la colección de Sir Richard Wallace. Los museos privados, de artistas y coleccionistas tienen una buena presencia en su biblioteca: Museo Wicar de Lille; Museo Thorwaldsen de Copenhage; o el Museo Worslejano de Milán. La Europa contemporánea al marqués de Cerralbo no era escasa en instituciones privadas que pudieran servirle de ejemplo.

Lo mismo ocurre con las más importantes galerías y museos de Italia, Francia, Holanda, Bélgica, Alemania, Países Nórdicos... De Francia destaca la presencia de catálogos de pequeños museos municipales ricos en colecciones arqueológicas que serían de gran interés para Enrique, como Saint-Germain, Tarbes, Lille, Rennes, Rouen o Burdeos. No faltan tampoco museos más explícitamente arqueológicos, como el de Boucher de Perthes en Abbeville o el Museo Arqueológico de Mans, y un interesantísimo catálogo del Museo de las Termas de Cluny, en París. La selección italiana evoca un vivo interés por la escultura: catálogos y guías del Museo Pio-Clementino del Vaticano, de la Galería Uffizi y la Academia de Florencia, un catálogo dedicados exclusivamente a las esculturas de los museos Vaticanos, y otro del Museo Chiaramonti. Se conservan varios tomos editados a finales del siglo XVIII dedicados a los museos de Florencia, así como un catálogo del Museo Nacional de Nápoles.

Algunos de estos catálogos tienen huellas de haber sido usados durante visitas a los museos que tienen por materia, ya que cuentan con etiquetas de librerías locales y algunos tienen anotaciones manuscritas a lápiz, normalmente referentes a obras de arte, con reflexiones y observaciones del Marqués. El Archivo del Museo Cerralbo conserva también algunos cuadernos de viajes manuscritos, pequeñas libretas en las que Enrique detallaba lo más interesante de las ciudades visitadas, incluidos los museos, en los que siempre describe primero el edificio, luego las salas, y finalmente las piezas que le llaman la atención o sobre las que tiene algo que comentar.

No podemos olvidar la representación que estos museos europeos tienen en las fotografías que se adquirieron por la familia como auténticos *souvenir* documentales. El Fondo Fotográfico del Museo Cerralbo alberga unas 7000 piezas, entre positivos, negativos y tarjetas postales, la mayor parte aún en proceso de catalogación y estudio. Hemos de puntualizar que se trata de fotografías realizadas por fotógrafos profesionales, con vistas a ser vendidas como parte de una serie, ya que los viajes del marqués y su familia se realizan en los años 70 y 80, décadas en las que la fotografía de aficionado aún no es una realidad. No son fotografías tomadas por el Marqués y su familia, pero sí fueron elegidas y adquiridas por ellos. Conservamos fotos de varios museos, tanto de su exterior, prestando atención al edificio que alberga una colección, como de piezas concretas, especialmente escultura, estampa y en menor medida pintura.

En el caso concreto del Museo Thorwaldsen, de nuevo presenciamos la atención proporcionada por Enrique de Aguilera a un museo construido específicamente para albergar una colección personal. Se conserva una vista exterior del edificio, varias vistas de salas, y fotografías de piezas concretas que de nuevo nos transmiten un especial interés por las colecciones escultóricas, como se pone de manifiesto también con la presencia de fotografías de salas de instituciones europeas tan emblemáticas como el Museo de Louvre, el Museo Pio Fiorentino, la Galería Uffizi y la Academia. El lenguaje estético de la escultura presente en galerías de sabor renacentista, alternándose entre huecos de luz

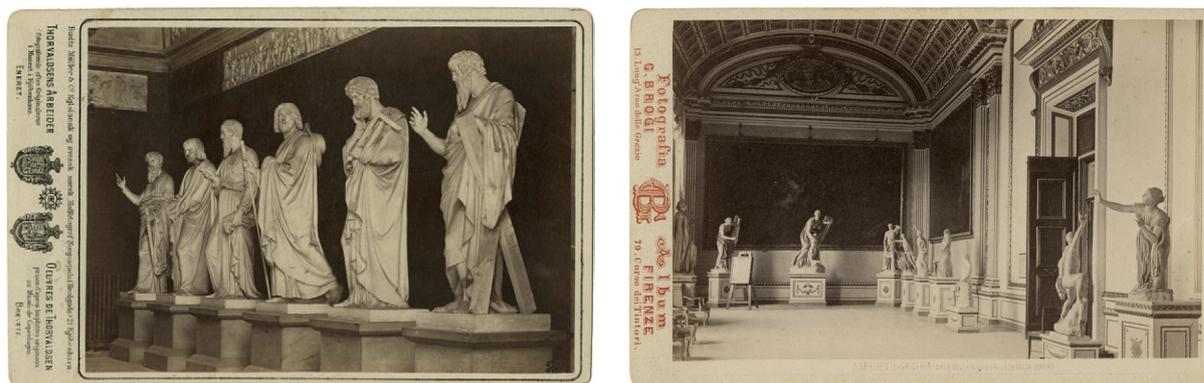


Fig. 2. Izquierda: vista del Museo Thorwaldsen por E. V. Harboe, activo en Copenhague entre 1862 y 1883. Archivo Histórico Museo Cerralbo, FF00305. Derecha: *Sala della Niobe* de los Uffizi en Florencia (Italia), fotografía de Carlo Brogi, realizada antes de 1881. Archivo Histórico Museo Cerralbo, FF00429. Fotografías: Museo Cerralbo.

y pautando el espacio en el que después se distribuyen otras piezas, parece gustar al Marqués, y como veremos, no dejará de integrar este lenguaje visual en sus propias residencias y galerías.

Volviendo al entorno geográfico más inmediato que sirve para contextualizar el futuro Museo Cerralbo, entre los años 70 y 90 del siglo hay algunos museos en Madrid que forman parte de ese *boom* de la museología española que sigue al periodo formativo de principios de siglo. Algunas de las novedades más importantes de estas décadas, desarrolladas por Bolaños en su ya paradigmática *Historia de los museos en España*, serían la apertura de un gran museo histórico para España, el Museo Arqueológico Nacional (1867); la transformación del Museo Real de Pintura en el público Museo Nacional de Pintura y Escultura (1868), futuro Museo Nacional del Prado; la aparición de museos privados con edificio construido *ex professo*, como el Museo Velasco (1875), y la construcción de nuevos edificios públicos como el Palacio de Bibliotecas y Museos (1895); e incluso el proyecto de museos más sociales, como el Museo de Instrucción Primaria (1882).

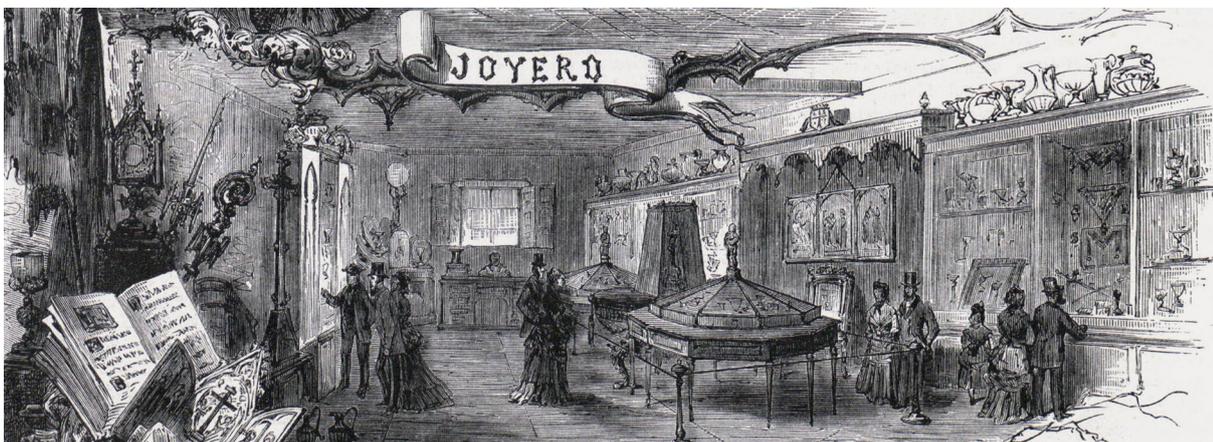
El Museo Nacional de Pintura y Escultura es sin duda el buque insignia, el gran museo de pintura de España. Sus colecciones barrocas atraerían poderosamente la atención de Enrique, ya que fue este su periodo pictórico favorito, como delataría después su propia colección. Además en su temprana juventud el propio Enrique fue un dibujante y pintor bastante aceptable, y ningún aspirante a artista dejaba de visitar y tomar apuntes en la gran pinacoteca.

También hay que citar el Museo Arqueológico Nacional, que en estos años finales del siglo se mudaría del Casino de la Reina, donde estaba instalado desde 1871, al moderno Palacio de Bibliotecas y Museos en el paseo de Recoletos. Este museo sería para Enrique de Aguilera una institución crucial de referencia, que acaso le inspiró buena parte de su pasión como coleccionista y arqueólogo, y a la que donaría todo el producto de sus excavaciones arqueológicas. De gran importancia era en ese momento el Museo de Reproducciones Artísticas, instalado en el Casón del Buen Retiro desde 1878. Como narra María José Almagro (1989: 300), la exposición aunaba salas de vaciados de estatuaria, con una sala de vitrinas en la que se instalaron vidrios, orfebrería, bronce y pinturas de Pompeya y Herculano. Este Museo era un magno catálogo de la historia de la escultura europea, una visita obligada para el amante del arte y las antigüedades, así como para dibujantes y pintores que buscaban preparar sus academias. De acuerdo con su carácter fuertemente filantrópico, también a este museo donó Cerralbo varios vaciados-miniaturas de gran interés. No podemos olvidar tampoco el entonces ya centenario Museo Nacional de Ciencias Naturales, al que también dona diversos especímenes paleontológicos producto de sus excavaciones, así como la importantísima colección pictórica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Y por último, hemos de citar el Museo Velasco, abierto en 1875, y que pese a las lógicas diferencias, supondría un excelente ejemplo a seguir: un edificio construido *ex professo*, y una colección privada que después pasaría al Estado.



Fig. 3. Izquierda: *Sala de Vasos Griegos de la actual sede del Museo Arqueológico Nacional, a principios del siglo XX*. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

Debajo: *Sala «Joyerero» del Museo Arqueológico Nacional en el Casino de la Reina*. Estampa publicada en *La Ilustración Española y Americana*, año XVI, n.º XXXIII, 1 de septiembre de 1872, p. 520.



Así, entre los museos españoles representados en los fondos de la biblioteca personal del Marqués, hoy fondo histórico del Museo Cerralbo, estarían precisamente el Museo Arqueológico Nacional (catálogo de 1883, de interesantísimo prólogo e ilustrado con fototipias de Laurent), el Museo de Reproducciones Artísticas (catálogo de 1881) y el Museo Nacional de Pintura y Escultura (catálogo de 1872, con sinopsis de escuelas pictóricas).

A través de algunos grabados y fotografías de las salas de estos museos, realizados en este último tercio del siglo XIX, podemos apreciar el estilo expositivo de estas décadas. En las estampas de las salas del Museo Arqueológico Nacional en su primera sede del Casino de la Reina, se aprecia un montaje decorativo e inmersivo, con mobiliario que sería utilizado posteriormente en la nueva sede de Recoletos. En la gran sala conocida como «El Joyero» se utilizó mobiliario expositivo específico para piezas pequeñas, idea que veremos también aplicada por Enrique de Aguilera en las Galerías de su palacio. A principios del siglo XX el estilo expositivo de tipo inmersivo sigue en uso en las salas dedicadas a Grecia o Egipto (fig. 3). En las salas del Museo Nacional de Pintura y Escultura apreciamos la profusión en la exposición de las pinturas, que ocupan lienzos de pared en tres, cuatro, y hasta cinco registros verticales (fig. 4). Y por último, la documentación gráfica de las salas del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas (fig. 5) nos remite a la presencia de mobiliario de descanso para el público, mobiliario expositivo específico para láminas e información gráfica, y una cuidada disposición de las piezas escultóricas según su naturaleza.



Fig. 4. Sala de Escuelas Flamencas del Museo Nacional de Pintura y Escultura. Fotografías realizadas por Laurent entre 1860 y 1886. J. Laurent, *Vista de una sala de las escuelas flamencas en el Museo del Prado*. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

Además, hay que citar la incipiente crítica museológica española del momento. Precisamente se conserva en la Biblioteca del actual Museo Cerralbo un ejemplar de la obra de Ceferino Araujo y Sánchez, *Los museos de España* (1875), que en primer lugar vio la luz mediante artículos en la *Revista Europea*, y que después fue compilada por la Imprenta de Medina y Navarro. Su presencia en la biblioteca personal del marqués de Cerralbo no deja de ser reveladora, ya que nos ayuda a intuir a un coleccionista tempranamente sensibilizado con los problemas museológicos de su tiempo. Estudiado hace ya décadas por Layuno Rosas, Araujo es considerado uno de los primeros críticos museológicos de España, junto con Poleró, Tubino o Cavada. De tono pesimista, critica tanto el estado del patrimonio de la nación como a los propios museos, especialmente al de la Trinidad. De la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando comenta:



Fig. 5. Salón central del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, hacia 1900. Augusto T. Arcimís, *Museo de Reproducciones. Salón Central*. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

«carece, por desgracia, del espacio y de las luces convenientes para que pueda ser bien apreciada. Se ven los cuadros repartidos en oscuros salones o tránsitos estrechos, sin otro orden en su colocación que el necesario para conservarlos en buen estado, y como si sólo se pretendiese establecer interinamente un depósito de ricos materiales» (Araújo, 1875: 25).

También critica el Museo del Prado, insistiendo especialmente en la mala colocación de las obras, y se queja de la carencia de luz cenital. Como vemos, quizá no existieran aún muchos manuales de museología (entonces llamada museografía en toda Europa), pero los problemas expositivos ya se advertían: espacio, circulación, iluminación, didáctica, conservación preventiva.

Pero Araujo también tiene un punto de vista constructivo, en el que propone una política museística centralizada en la que el Museo del Prado se convierta en el gran museo estatal, opinión compartida por otros como Poleró³, así como enriquecer las colecciones mediante donaciones o legados de particulares, que serían «recompensados mediante cruces y otras distinciones». De nuevo aparecen los coleccionistas privados como actores de cierta importancia en esa construcción del patrimonio histórico y cultural del estado, tal y como demostraría el propio Cerralbo con su ejemplo.

Un último punto a destacar en esta conformación personal del acervo museológico es la visita de entendidos y coleccionistas como Cerralbo a las Exposiciones Universales, consideradas la vanguardia de la museografía expositiva en la época, como bien han puesto de manifiesto autores como Antigüedad (Antigüedad y Aznar, 1998). Toda la familia asistió, por ejemplo, a la Exposición Universal de 1888 celebrada en Barcelona. Las exposiciones universales, que trasladaban el lenguaje expositivo de los grandes almacenes a las manifestaciones artísticas y científicas de la humanidad, y lo fusionaban con los ya existentes convencionalismos museográficos, ensayados en museos pioneros de los siglos XVIII y primera mitad del XIX, supusieron una modernización total de los edificios, espacios y técnicas expositivas, como han señalado incontables especialistas. Las exposiciones nacionales, a menor escala, fueron haciendo accesible este nuevo lenguaje a mayor cantidad de público especializado y aficionado, de manera que la forma de exponer y transmitir cambió en pocas décadas, y el público se acostumbró a recibir el discurso expositivo de maneras diferentes. En ese momento, las autoridades comprenden el valor político y propagandístico de las grandes exposiciones, y la cultura y el patrimonio adquieren nuevos usos, de la mano de nuevos museos y grandes exposiciones a préstamo.

Un buen ejemplo de una de estas grandes exposiciones «a préstamo» sería la gran Exposición hispano-americana celebrada en Madrid, en el Palacio de Bibliotecas y Museos. Durante la celebración del IV Centenario del Descubrimiento, se celebraron en España tres exposiciones internacionales: la Exposición Histórico-Americana, la Histórico-Europea, y la Exposición de Bellas Artes, a la que también se le quiso dar en esa edición un carácter internacional. Fueron inauguradas en septiembre y noviembre de 1892 en la primera planta del moderno edificio. Debido a que parte de los materiales viajaron a la Exposición Universal de Chicago de 1893, también dedicada al Descubrimiento, las dos exposiciones históricas acabaron fundidas en una sola, la gran Exposición Histórico-Natural y Etnográfica, hasta junio de 1893. Las imágenes conservadas de ambas exposiciones son muy reveladoras del estilo museográfico en uso, a nivel internacional, el mismo año del estreno en sociedad del museo de Cerralbo. La Biblioteca Nacional Española conserva dos álbumes de fotos, realizadas en 1892 y 1893, en las que podemos observar espectaculares montajes de piezas, vitrinas decoradas artísticamente, de varios estilos y tamaños, mobiliario de descanso para el público, catenarias... La afluencia de público llegó a ser de hasta 6000 personas diarias, y la prensa española e internacional la elevó de manera unánime al nivel de las mejores exposiciones internacionales celebradas hasta la época. Como veremos, algunas de las salas proyectadas no son muy diferentes a las del actual Museo Cerralbo.

³ Su interesantísima obra *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo, los dos museos de pintura de Madrid y sobre el Verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, fue publicada en 1868 por el establecimiento tipográfico de Eduardo Cuesta.



Fig. 6. Sala de Portugal en la Exposición Histórico-Americana de 1892. Álbum fotográfico titulado *Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892*, con 19 copias positivas a la albúmina, quizá realizadas por Corrales. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.



Fig. 7. Sala de Colombia en la Exposición Histórico-Americana de 1892. Álbum fotográfico titulado *Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892*, con 19 copias positivas a la albúmina, quizá realizadas por Corrales. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

Así, en la sala de Portugal (fig. 6), destaca un estilo museográfico de inmersión decorativa, con mobiliario expositivo de gran calidad: vitrinas altas y acristaladas, con zócalos decorados con tallas y azulejos de gran sabor portugués; y mesas-atril de dos vertientes, con otro registro expositivo acristalado en el zócalo. También hay soportes específicos para piezas aisladas. En la sala de Colombia (fig. 7) llama la atención la espectacular vitrina central, dispuesta sobre una tarima y rodeada de catenarias. Al fondo, expositores de obras en soporte papel y vitrinas de corte muy moderno que combinan un zócalo cerrado, parte expositiva acristalada, y señalética en la parte superior. También se aprecia mobiliario de descanso. En la sala de España (fig. 8) por su parte las vitrinas están más



Fig. 8. Sala de España en la Exposición Histórico-Americana de 1892. Álbum fotográfico titulado *Exposición Histórico-Americana de Madrid 1892*, con 19 copias positivas a la albúmina, quizá realizadas por Corrales. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

abarrotaadas de objetos similares entre sí, con pisos superiores en los que se acumulan más piezas, todo ello en combinación con obras pictóricas dispuestas en varios registros verticales. El aspecto general de la sala recuerda bastante al Salón Estufa del Museo Cerralbo.

Por tanto, y si comparamos estos ejemplos expositivos con el museo diseñado por Cerralbo y abierto al público en 1893, y conservado hasta nuestros días gracias a la intensa labor de recuperación de ambientes originales, podemos advertir que el mobiliario expositivo era similar al usado en otros museos madrileños y aún en exposiciones internacionales; que la forma de exponer colecciones en vitrinas y lienzos de pared era la habitual; que la combinación de obras de diferente naturaleza en un mismo espacio era algo dentro de lo normal; y que el estilo decorativo o ambientes de inmersión utilizados para contextualizar las piezas expuestas era una herramienta museográfica a nivel nacional e internacional. Pero antes de entrar a analizar el contexto ideológico y cultural que enmarca el Museo de Cerralbo en 1893, veamos las características de su primer contenedor de colecciones: el domicilio familiar en la calle Pizarro de Madrid.

La calle Pizarro, un ensayo del museo actual (1871-1886)

Un piso alquilado en el antiguo palacio del conde de Cheste es el primero en acoger la exposición de las colecciones del marqués de Cerralbo, aspecto en el que ya han ahondado anteriormente Granados (2009) o Recio (2015). Dado que sus colecciones están siendo adquiridas durante casi dos décadas, es lógico pensar que la manera de instalarlas en esta primera vivienda fuera cambiando

continuamente. Así imaginamos a Cerralbo experimentando diferentes formas de enmarcar su colección de dibujos, adquiriendo vitrinas al ver crecer exponencialmente sus colecciones de pequeño tamaño, ideando conjuntos temáticos en los que dividir sus obras pictóricas en las diferentes salas y salones. Las crónicas más veraces sobre la manera en la que estas colecciones estaban dispuestas corresponden al año 1885, justo antes del viaje familiar a Galicia y Portugal, al que seguiría, a finales de la década, la instalación en el palacio de Ventura Rodríguez.

En estas crónicas de sociedad se desliza alguna crítica referente al escaso espacio disponible, a que no hay ni un centímetro sin aprovechar, a que esto desluce en parte la maravillosa colección reunida por Enrique de Aguilera. Sin embargo, también nos han dejado el testimonio de esta primera disposición de la colección. Se advierte la existencia de salas de recibir al más puro estilo de la casa del caballero decimonónico (recibimiento, antecámara, salón de baile, billar, tocador, despacho, gabinete amarillo, comedor, sala de armas...), y cada una con un uso bien diferenciado y con una temática expositiva, y queda recogida también la existencia de auténticas vitrinas. Por ejemplo, el Billar recoge una exposición de pintura italiana; una pequeña sala, las panoplias de armas exóticas y ciertos objetos arqueológicos; los pasillos, la colección de dibujos; y la Sala de Armas exhibe en su centro una fantástica vitrina en la que se exponen toda clase de elementos.

En este monumental mueble, que podríamos identificar con el que actualmente se ubica en la Galería Tercera, se exponían colecciones fácilmente reconocibles, como las figurillas egipcias, que en el futuro palacio hallarían diferente alojamiento. Se aprecia una misma sensibilidad respecto a la manera de exponer los dibujos en zonas con escasa luz natural⁴, en este caso pasillos.

Curiosa es la alusión, en 1885, al disgusto del Marqués por no haber tenido tiempo para instalar las luces eléctricas a tiempo para una velada, a pesar de que el monumental mueble expositor de la Sala de Armas «tenía ya los conductores para establecer un foco dentro de cada *vitrine*, lo cual hubiera producido un efecto sorprendente»⁵ debido a que los aparatos no habían llegado a tiempo. Este detalle de gran importancia expositiva será subsanado, como veremos, en su siguiente vivienda. Según otra noticia, la Sala de Armas acoge una gran mesa-vitrina que expone monedas, medallas y joyas, que muy bien podríamos identificar con la vitrina de joyas que posteriormente encontraría su lugar en la Galería Primera. Habría otras dos vitrinas en la sala dedicada a las armas exóticas, que se describen concretamente como urnas doradas ubicadas sobre ménsulas de gran talla, que son muy probablemente las que se alojan hoy en las paredes de las Galerías Primera y Segunda, flanqueando la puerta de la Biblioteca, y otras dos en el Despacho, de formato armario. También se menciona una vitrina que exponía encajes. Existió también, curiosamente, un montaje de columnitas con esculturas sobre una mesa, que prefigura el montaje de la Sala de las Columnitas. Sin embargo, las piezas así expuestas no parecen ser exactamente las mismas que en el palacio definitivo.

Podemos resumir la impresión que causó esta primera casa-museo en los cronistas de la época con las líneas publicadas en *La Época* el 8 de febrero de 1885, especialmente reveladoras de ese carácter museográfico de las residencias del Marqués:

«La casa de los marqueses de Cerralbo, [...] nada tiene de casa en el sentido de vivienda habitual de las gentes. Es indudable que en ella viven los referidos señores; lo que no sabemos es cómo vivirán; ¿se comprende acaso que coma y duerma nadie en las galerías del Museo de Pinturas o en las salas del Museo Arqueológico? Y la residencia de los marqueses de Cerralbo, para asemejarse en todo a un museo, tiene el defecto que los de España suelen tener, cual es hallarse instalado en local angosto e insuficiente. [...] Pero tranquilícense los admiradores (y somos muchos) de la rica colección Cerralbo; el hotel en construcción del barrio de Argüelles, aunque avanza lentamente, no es de los edificios que quizá contemplarán nuestros nietos, como el destinado a Bibliotecas y Museos en el barrio de Salamanca. Antes de dos años, las

4 MENTO, L.: «Ecos de Sociedad», *El Imparcial*, año XII, n.º 6441, 7 de mayo de 1885, pp. 2-3.

5 *Ibidem*.

preciosidades artístico-arqueológicas de la calle de Pizarro obtendrán amplio y adecuado alojamiento en galerías y aposentos dispuestos ad hoc.»⁶.

El cronista apunta posteriormente que todas las maravillosas colecciones descritas requieren un nuevo espacio, en el que el tono de las paredes y el efecto de la luz realcen su valor, con vitrinas aún mayores, más espacios para los montajes. Como veremos, el Marqués lograría ese propósito con creces en su siguiente residencia.

El museo de Cerralbo, 1893-1922. La construcción del palacio, una sede para albergar la colección y la exposición

El nuevo edificio es un proyecto enteramente familiar. Así, son los hijastros del marqués, Antonio y Amelia del Valle, quienes adquieren el solar de 1709 m² en el moderno barrio de Argüelles en 1883 al conde de Zaldívar, y lo ceden a su padrastrero para la construcción del edificio. El palacio se construyó como residencia habitual pero también como un contenedor donde disponer las colecciones de arte y antigüedades que ya habían formado un pequeño museo privado en la calle Pizarro. Sus arquitectos, Alejandro Sureda, Luis Cabello y Asó y Luis Cabello Lapiedra, trabajaron sucesivamente desde 1883 siguiendo en todo momento las directrices y el diseño propuesto por el marqués de Cerralbo.

El palacio dispondría de todas las comodidades, como agua corriente, alumbrado en las calles, instalación telefónica, caballerizas propias... incluyendo la deseada luz eléctrica, que tan necesaria era para la correcta apreciación de las colecciones expuestas y las ricas decoraciones de las salas. Los marqueses se mudan al nuevo edificio probablemente a finales de la década de los ochenta⁷. Sin embargo, el edificio se había concluido tan solo parcialmente: se encontraba habitable la zona de vivienda familiar y los apartamentos privados del señorito Antonio del Valle, hijastro del marqués, en la planta primera. Las decoraciones e instalaciones de la planta segunda o noble, hoy denominada planta principal, con sus estucos pintados, sus decoraciones parietales, sus papeles pintados, etc., se demoraron hasta 1892⁸.

En una noticia de prensa de 1891 se nos presenta al Marqués como un auténtico jefe de obras que dirige los trabajos de la planta noble, futuro contenedor de su colección permanente⁹. Menciona también el periodista José Gutiérrez Abascal en 1893, ya abierto el palacio, que:

«desde que (el marqués de Cerralbo) compró en la calle de Ventura Rodríguez esquina á la de Ferraz terrenos para labrarse un palacio, no ha descansado un momento interviniendo en todo, lo mismo en los planos del arquitecto que en los trabajos del decorador, y ha construido por lo tanto una casa exclusivamente suya, sin sujeción á otro estilo que el que después de ver su palacio puede llamarse estilo Cerralbo, y es un conjunto de esplendidez y belleza que encanta y seduce.»¹⁰.

6 ALGUIEN, «El baile de los marqueses de Cerralbo», *La Época*, año XXXVII, n.º 11.699, 8 de febrero de 1885, p. 2.

7 Mientras que en la revista *La Iberia*, sección «High-life (crónicas madrileñas)» de fecha 21 de junio de 1887 se afirma «Los marqueses de Cerralbo emprenderán este año su viaje por Portugal y Galicia. A su vuelta inaugurarán su magnífico palacio, próximo a terminarse, en la calle de Ferraz.», el *Heraldo de Madrid*, año II, n.º 174, de 22 de abril de 1891 afirma que los marqueses habitan ya el nuevo palacio de la calle Ventura Rodríguez. Por tanto Cerralbo y su familia ocuparían su nueva vivienda en algún momento entre el fin de 1887 y la primavera de 1891.

8 Mientras que la apertura a la sociedad se demoró incluso un año más debido a una enfermedad de la marquesa de Cerralbo y a la muerte de Dña. Margarita de Borbón, esposa del pretendiente carlista Carlos VII (EL ABATE, «Ecos de la primavera. El palacio nuevo de los marqueses de Cerralbo», *La Última Moda. Revista ilustrada Hispano-Americana*, año VI, n.º 286, 25 de junio de 1893, pp. 6-7: 6).

9 «La muerte de Valdespina y el partido carlista» (entrevista al marqués de Cerralbo), *El Heraldo de Madrid*, año II, n.º 174, 22 de abril de 1891.

10 EL ABATE, «Ecos de la primavera. El palacio nuevo de los marqueses de Cerralbo», *La Última Moda. Revista ilustrada Hispano-Americana*, año VI, n.º 286, 25 de junio de 1893, pp. 6-7: 7.

Casi 30 años después, en 1921, la publicación *Hojas Selectas* cuenta del palacio:

«alhajado con la sobria elegancia y el depurado gusto de un museo de artes suntuarias. [...] no ha presidido su instalación uno de esos vulgares adornistas de muebles hechos, que se encargan por un tanto alzado de alhajar las casas de los advenedizos. Por el contrario, la decoración [...] denota una mano acostumbrada al sutilísimo contacto de la belleza artística»¹¹.

Posteriormente sería también Cerralbo el encargado de diseñar la instalación de sus colecciones, y llevarla a cabo. La documentación conservada al respecto es verdaderamente escasa, tal vez debido a que el Archivo Cerralbo está incompleto. Sin embargo, Cabré menciona, al realizar la necrológica de su amigo y maestro en 1922, cómo el marqués de Cerralbo se ocupó personalmente de la instalación de las colecciones en las salas, y la rotulación de las mismas, «después de ensayos mil, estudio de luces y efectos y haberlo meditado mucho sobre el terreno.» (Cabré, 1922b: 4).

Esta planta noble del Palacio Cerralbo se consideró desde su finalización e inauguración en 1893 un auténtico museo. Se logra, en palabras de los cronistas, una delicada convivencia entre la función palaciega y la función museística, debidas al buen gusto artístico y decorativo de su diseñador, y solo posible gracias a «la concurrencia de la riqueza, el gusto y el estudio unidos en un solo pensamiento»¹². Se menciona, sin género de dudas, que la galería es la mejor de cuantas existen en Madrid, y que con los cuadros contenidos en el palacio, se podría hacer un museo¹³.

Museos y sociedad en el siglo XIX

En el siglo XIX los grandes museos y galerías públicos no solo eran un templo de la ciencia y el arte, sino que también eran una prolongación del paseo de los elegantes, de las grandes avenidas por las que las damas y los caballeros hacían ostentación de su ocio, su saber estar a la moda, y sus relaciones sociales. Así podemos verlo en imágenes tempranas de museos ingleses, y así lo asegura en su famoso artículo de 1881, «The use and abuse of Museums», el economista William Stanley Jevons (1883: 55-56):

«Muchos van a los museos igual que van a dar un paseo, sin preocupación alguna por lo que van a ver; [...] para la mayoría de la gente, un museo grande y bien iluminado es poco más que un paseo, alguna clase de brillante salón, no más instructivo que las tiendas de Regent Street».

Está claro que el tiempo libre no estaba al alcance de todas las clases sociales y los museos eran una forma de disfrute que aún tenía connotaciones exclusivas. El museo público preocupado por su servicio social y educativo ya se había pensado y puesto en práctica, pero la idea general que se tenía de los museos aún era muy tradicional y excluyente.

En el caso del museo del marqués de Cerralbo, que ocupaba toda la planta noble de su palacio, también existía una perfecta fusión entre la función de la vida de sociedad, y la función expositiva de la colección. En oposición a las estancias privadas o de habitación, y al área de servicios dominio del personal doméstico, existen en la planificación del edificio espacios de representación que eran imprescindibles en toda casa noble o aristocrática, como pone de manifiesto la literatura especializada de la época. Salas como la sala árabe u oriental, muy frecuentemente coincidente con el *fumoir*; el salón de baile; el *parlour* o salita de recibir a los más cercanos; o la biblioteca, eran parte del «ABC» de las grandes mansiones. El ocio cotidiano de las grandes familias consistía en alternar, hacer visitas, recibir, ir a las *soirées* y a las meriendas... Era la manera de estar en la onda, de ver y

11 «Del solar castellano. El palacio del marqués de Cerralbo», *Hojas Selectas. Revista para todos*, año XX, n.º 239, noviembre de 1921, pp. 962-968: 967.

12 E. DE LEGUINA, «El nuevo palacio del Marqués de Cerralbo», *La Época*, año XLV, n.º 14637, 15 de junio de 1893, p. 1.

13 EL ABATE, «Ecos de la primavera. El palacio nuevo de los marqueses de Cerralbo», *La Última Moda. Revista ilustrada Hispano-Americana*, año VI, n.º 286, 25 de junio de 1893, pp. 6-7: 7.



Fig. 9. Escena de la Galería Zoológica del British Museum al más puro estilo paseo de los elegantes. Estampa coloreada (L. Lewitt y Radcliffe) publicada en MEAD, Joseph (1841): *London Interiors with their Costumes & Ceremonies from Drawings made by permission of the Public Offices (Proprietors & Trustees of the Metropolitan Buildings)*. London: Joseph Mead.

ser visto, y también de crear un círculo de influencia social, intelectual e incluso político. Los salones podían ser convocatorias bastante abiertas, o bien restringidas a un selecto grupo de amistades. Como hemos visto, esta vida social contaba incluso con su propia especialidad periodística, los denominados ecos o crónicas de sociedad. Es en este ámbito, tan bien descrito por Germán Rueda en la reedición con estudio introductorio de *Los salones de Madrid* del famoso Monte-Cristo, en el que debemos entender el espacio museográfico diseñado por el marqués de Cerralbo y abierto a la sociedad en 1893 (Rodríguez, 2013).

Nótese que todas las noticias de prensa a las que hemos aludido pertenecen precisamente al ámbito de los ecos de sociedad, no al ámbito científico ni museológico. En sus inicios la galería personal del marqués de Cerralbo no tenía un gran prestigio académico, ya que no era una institución creada desde los poderes públicos, y la voluntad de su propietario, con esa primera instalación, tampoco era su apertura al público en general. La idea del marqués de Cerralbo en esas primeras décadas era exponer con buen gusto y de manera espectacular sus colecciones, para obsequiar con su contemplación a sus invitados, un selecto grupo de la sociedad española. Se trataba de un montaje museográfico realizado con una finalidad social, una vía para la ostentación de su propietario, que se convertía así en el perfecto anfitrión y caballero. Un hombre que no solo hacía gala de nobleza y educación, de una sólida carrera política, de una familia unida y una casa decorada con gusto exquisito, sino también de una evidente inquietud intelectual y una remarcable trayectoria como coleccionista.

Didier Maleuvre realizó ya en 1999 un apasionado estudio sobre el museo, la mentalidad coleccionista, y su innegable influencia en los interiores domésticos decimonónicos. Muchas de sus re-



Fig. 10. Estampa que reproduce el lienzo de honor del Salón de Banderas del veneciano Palacio de Loreddán, donde Carlos de Borbón y Austria-Este dispuso recuerdos de las contiendas carlistas. Un buen ejemplo de disposición museográfica doméstica. Luigi Gasparini y Lit. Labielle (Barcelona), Biblioteca Tradicionalista de Barcelona. Museo Cerralbo, n.º inv. 06935. Fotografía: Ángel Martínez Levas, Museo Cerralbo.

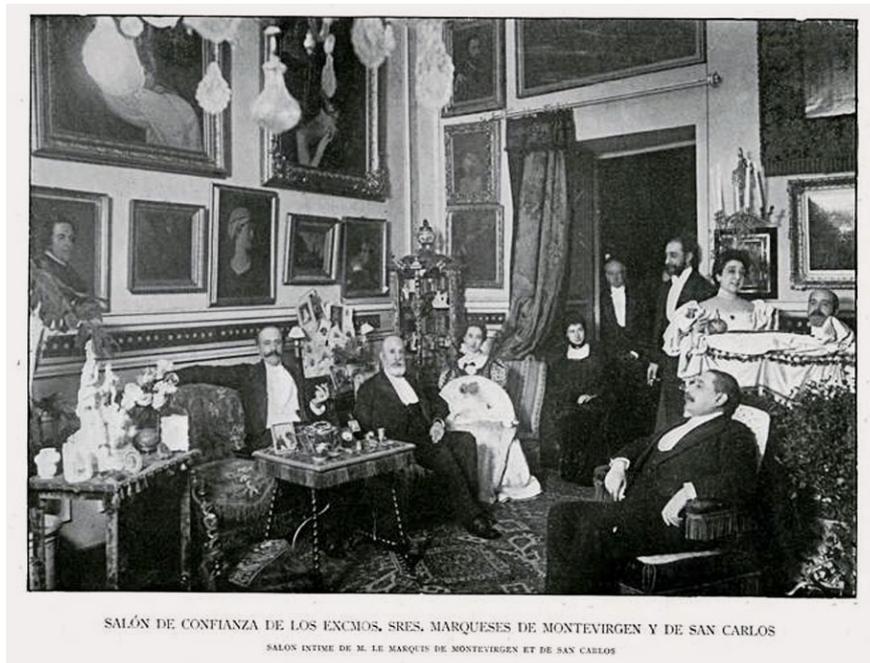


Fig. 11. Salón de Confianza de los marqueses de Montevirgen y San Carlos, en el que se aprecia la profusión decorativa que invade las superficies de los muebles y apenas deja libertad de movimientos a los invitados. Fotografía de Christian Franzen publicada en RODRÍGUEZ R. DE LA ESCALERA, 1898: 102.

flexiones nos ayudan a entender el contexto sociológico que emana de estos ambientes privados museologizados. En una suerte de «democratización del coleccionismo», el siglo XIX asiste a un auténtico florecimiento de colecciones privadas que se conciben como museos domésticos a través de los cuales el propietario construye su idea del mundo, conecta con el pasado y asegura su memoria personal y vital (Maleuvre, 2012: 127). El habitual efecto *kisch*, el mimetismo de estilo con épocas históricas anteriores, se considera ya entonces el estilo propio del siglo. El objeto decorativo por excelencia es el bibelot, culminación del cliché imitativo, de la miniaturización y la acumulación de objetos. Los interiores se convierten en lugares abigarrados y asfixiantes, en los que se llega a ahogar las referencias espaciales y arquitectónicas. Los objetos nunca se muestran solos, sino acompañados de sus parejas o de objetos a juego, o bien de objetos secundarios que los arrojan y dotan de sentido. La penumbra y la oscuridad tan típicas del momento, con las ventanas condenadas por pesadas cortinas, aumentan la sensación de irrealidad. El habitante de la casa parece sobrar en un espacio perfectamente estructurado que exige permanecer inalterable y apenas habitado, como si se estu-

viera de visita en un museo. En ocasiones, la realidad se evoca, se convierte en un mero decorado, una escenografía que reproduce una habitabilidad inexistente. Esa superposición entre museo y casa, entre hogar y espacio de exposición coleccionista, sin duda se hace especialmente patente en lugares como el palacio-museo del marqués de Cerralbo y su familia, en el que hay salas de habitación con vitrinas de bibelots, y salas de recibir y exponer que imitan la función doméstica.

Retomando a esos teóricos decimonónicos de los museos que tanto hemos reivindicado antes, hemos de hablar de G. Brown Goode, experto ictiólogo y naturalista americano y eminente conservador del Smithsonian, a cargo del Museo Nacional de los Estados Unidos, que fue precisamente el comisario norteamericano para aquella gran exposición celebrada en Madrid en 1892. En la sexta reunión anual de la Museum Association celebrada en 1895 en Newcastle-upon-Tyne, realiza una intervención oral que por sus certeras observaciones y por lo sintético de su exposición, sería después publicada como *Principles of museum administration*. Este texto, de hecho, condensa gran parte del saber museológico de ese momento final del siglo. Si reflexionamos sobre el mismo, podemos entender un poco mejor cuál era la definición y la identidad, por aquel entonces, de un museo como el del marqués de Cerralbo. Goode (1895: 7) señala que:

«Un museo terminado es un museo muerto, y un museo muerto es un museo inútil. Muchos de los así llamados museos son poco más que depósitos llenos de materiales de los que están hechos los museos».

Es decir, que una colección cerrada no puede considerarse museo, ya que le falta la voluntad de acrecentar las colecciones y la posibilidad de seguir ampliando conocimientos y desarrollando una labor investigadora. Estas críticas a ciertos museos-almacén nos recuerdan mucho a opiniones más o menos incendiarias que sobre los museos tendrían muchos intelectuales en el primer tercio del siglo xx, pero esta ya era una crítica recurrente a lo largo del siglo xix, como hemos visto en la obra de Araujo.

Respecto a las tipologías expositivas, Goode diferencia entre las exposiciones o ferias, focalizadas en el la promoción de la industria y el comercio; y los museos, cuyo objetivo es el progreso del saber. Precisamente, respecto a la relación entre estas grandes exposiciones y los museos propiamente dichos, opina que en ocasiones estas grandes exposiciones toman nota de las funciones de un buen museo, y en realidad son museos temporales, y por el contrario, que muchos de los llamados «museos» son en realidad «exhibiciones permanentes», y muchas grandes colecciones de cuadros solo pueden designarse adecuadamente por el nombre de «galerías de cuadros». Quizá esta definición, «exhibición permanente» la habría aplicado precisamente al museo instalado por Cerralbo en el Piso Principal de su palacio, si hubiera llegado a visitarlo durante su estancia en Madrid.

Desde el punto de vista estrictamente museológico relativo al edificio y las instalaciones de un museo, Goode señala que la arquitectura debería ser simple, decorosa y apropiada, digna de los tesoros que contiene. Y en el interior, buena iluminación y ventilación, protección contra el polvo y la humedad. Las salas, proporcionadas, con una decoración simple que descanse la vista, y sin rasgos decorativos que aparten la atención de las colecciones. Como vemos, un museo racional y moderno, más propio del siglo xx que del xix, es el museo del que habla Goode. ¿Por qué hay esta disparidad respecto al museo ideado por el marqués de Cerralbo, si hemos visto que se adaptaba perfectamente al estilo de los museos de su época, y este museo técnicamente perfecto descrito por Goode? La respuesta la da el propio autor al tratar las tipologías de museos: define, poniendo como ejemplo el Soane Museum de Londres o el Museo de las Termas de Cluny de París, el concepto de «Galería de Arte», museos en los que la disposición artística, muchas veces obra de un artista, prima sobre la exposición científica. Define también el «Museo privado o Gabinete», afirmando, como Jevons (1883: 62), que el mejor museo es aquel que forma una persona para sí misma.

El marqués de Cerralbo sería una de estas personas con espíritu artístico, que, dueño de una magnífica colección, realiza una exposición personal para el deleite de su círculo de amistades y

para invitar a personalidades del mundo académico, político y social. En las galerías de su palacio sus invitados vivirían una experiencia de inmersión ambiental y estética, tal y como la describe Jevons al hablar del efecto que producía la visita al Museo Thorwaldsen o a los Museos Vaticanos, museos que curiosamente, como hemos visto, llamaron especialmente la atención de don Enrique. Una experiencia estética en la que no fijamos exactamente la atención en objetos individuales, lo que acaso podría ocasionarnos una súbita fatiga museal, sino que nos sentimos rodeados de arte: «por unos minutos, al menos, el visitante abandona el presente». No se me ocurre una mejor manera de describir el efecto que produce la visita del Museo Cerralbo hoy en día, que esta frase de Jevons (1883: 57) que data de hace 135 años.

Características museológicas del Museo Cerralbo

Las características expositivas y estéticas logradas por Enrique de Aguilera en su palacio madrileño no se alejan demasiado de las vistas en las salas de otros museos de la época, o de las grandes exposiciones internacionales. El mobiliario expositivo utilizado, el aspecto general de las salas, la disposición de los objetos, era en todo similar a las de museos y exposiciones contemporáneas. Pero sin embargo no se adaptan perfectamente a las necesidades de un museo moderno formulado ya en el siglo XIX, que exige bibliotecas, salas de estudio y conferencias, zonas de servicios al visitante, almacenes y salas de restauración. Ya hemos visto que su objetivo como museo es otro. El resultado es un espacio pensado para la vida social, con unas características fuertemente escenográficas y con el diseño, en ocasiones, de auténticas salas temáticas para acoger las colecciones.

En efecto, al analizar el piso principal del palacio del marqués de Cerralbo podemos definir intencionalidad y características espaciales que se complementan y a la vez se superponen. Se trata de un espacio indudablemente social, que funciona como salas nobles o zona pública de la vivienda. Algunos espacios, como el Salón de Baile, el Comedor de Gala, Imperio, Chaflán o Despacho, se identifican claramente con esta funcionalidad. Debido a ello, en el piso principal las colecciones convivirían ocasionalmente con música en directo, arreglos florales, servicio de cenas y ágapes en zonas designadas a tal efecto, uso de los aseos dedicados a los invitados, encendido de velas, y seguro, el humo de algún cigarro. Además, podemos ver que este piso principal es un espacio escenográfico, concebido tanto a nivel espacial como decorativo para recibir una colección y exhibirla ante los ojos de unos pocos afortunados. Esta escenografía convierte a algunas salas en un espacio temático, en el que se aprecia un tema con el que se revisten y se disfrazan de interior sugerido, como ocurre en el Salón Vestuario, desprovisto de utilidad práctica real. Lo mismo ocurre con la Armería o la Sala Árabe: el tema ofrecido por cada una de ellas busca impresionar al espectador y arropar las colecciones expuestas en un ambiente temático que se había convertido ya en preceptivo en sí mismo. Y por último, esta escenografía llega a convertirse en muchos espacios en auténtica museografía, cuando se advierten algunas salas con un cometido más propio de un museo convencional, como las Galerías o el Salón Estufa, donde, como veremos, se agrupa prácticamente todo el mobiliario expositivo.

La documentación gráfica de las salas durante estos treinta años es relativamente escasa, pero no por ello menos apasionante. Desde su estreno en sociedad en 1893 hasta la muerte del marqués de Cerralbo en 1922, el palacio vive sucesivas etapas de luto con las muertes de la Marquesa y de su hijo Antonio del Valle en 1896 y 1900 respectivamente. La vida social de la familia, y por tanto, la visibilidad del museo de cara a la sociedad madrileña disminuirán sensiblemente. No obstante, conservamos diversas fotografías de época que dan cuenta del aspecto de las salas del Piso Principal durante estas décadas, prácticamente idéntico al estado actual gracias a las labores de recuperación de ambientes llevadas a cabo desde el año 2000. Estos reportajes son además un pequeño ejemplo de la evolución del reportero gráfico español, que se desarrolló gracias a la labor editorial y la prensa de la época.

El primer reportaje fotográfico del que tengamos noticia y testimonio gráfico es el realizado por el gran fotógrafo Christian Franzen para ilustrar posteriormente la famosa publicación de Monte-



Fig. 12. Retrato del marqués de Cerralbo y su familia junto al gran mueble expositor conocido como «vitrina de joyas», en la Galería Primera de su palacio madrileño. Fotografía (detalle) realizada por Christian Franzen en 1896 para ilustrar *Los salones de Madrid* de Monte-Cristo. Archivo Histórico Museo Cerralbo, FF04175. Fotografía: Museo Cerralbo.



Fig. 13. Vista de la Galería Tercera del palacio del marqués de Cerralbo, con exposición de pintura, escultura, mobiliario y la gran vitrina de pie. Fotografía de Manuel Asenjo, realizada en 1921 y publicada para ilustrar *Hojas Selectas. Revista para todos*. Año XX, n.º 239, noviembre 1921, p. 968.

Cristo, *Los salones de Madrid*. Si bien se piensa que esta pudo editarse en 1898, dado que en el reportaje aparece la marquesa de Cerralbo, es evidente que la labor documental se fue realizando durante al menos dos años antes. Además de las tres fotografías que finalmente se reprodujeron en la publicación, el Museo Cerralbo conserva varias copias positivas con soporte secundario de Franzen que presumiblemente fueron realizadas durante el mismo reportaje. De esta manera contamos con una visión algo más amplia que la ofrecida en la publicación final.

Además, un extenso reportaje se realizó para la publicación periódica *Por esos mundos*, que dedicó un detallado artículo a describir, dentro de la serie «Palacios de Madrid», la residencia del marqués de Cerralbo en la Calle Ventura Rodríguez, entonces número 2. El fotógrafo entonces elegido para el reportaje fue Manuel Compañy, el curtido experto en retrato de estudio, maestro de maestros, que a finales del siglo encontró un nuevo nicho de trabajo surtiendo de imágenes de calidad a diversas publicaciones periódicas.

En 1921 la revista *Hojas Selectas* dedica un extenso artículo a «El palacio del marqués de Cerralbo», en el que se reprodujo un magnífico reportaje fotográfico de Manuel Asenjo, fotógrafo y reportero gráfico, colaborador habitual de *Blanco y Negro*, *La Esfera*, y *Enciclopedia Espasa*, además de documentar los viajes de la Familia Real por España. Sabemos que el Marqués recibió copias de estas imágenes o se mantuvo en contacto con el fotógrafo. En estas imágenes vemos no solo la identidad e innegable carácter de esas salas conservada en la actualidad en el moderno Museo Cerralbo, sino también, respecto a los reportajes anteriores, cómo con el paso de los años los ambientes se modifican ligeramente, por ejemplo en el caso del uso de las alfombras. No parecen haberse reali-

zados más reportajes de las salas del Museo Cerralbo, más allá de algunos retratos de grupo en los que obviamente los espacios no eran los protagonistas de la escena. Hemos de esperar a la profusa documentación fotográfica realizada por Juan Cabré a partir de 1922, a la muerte del marqués, para volver a tener una imagen de estos interiores.

Respecto a los temas que hoy conocemos concretamente como museografía, la literatura especializada de la época no abunda en demasiados detalles. Existían obviamente conocimientos vastos sobre el tema, que se llevaban a la práctica en los museos de todo el mundo, pero pocas indicaciones o recomendaciones técnicas de alta difusión o gran calado. Es el momento en que aparecen las Asociaciones Nacionales de Museos, que sin duda realizan avances, reuniones y comunicaciones sobre diversas materias concretas, tanto teóricas como prácticas, pero aún no hay una autoridad internacional en la materia. La Oficina Internacional de los Museos de la Sociedad de Naciones, visto el vacío teórico, celebraría un congreso mundial especializado en museografía en Madrid, en 1934, varias décadas después. No olvidemos, además, que el marqués de Cerralbo no era un profesional de museos propiamente dicho, conectado a la labor museística de tipo institucional: era un aristócrata con una colección privada.

Para este momento, a finales del XIX, nos remitimos de nuevo a Goode, que en 1895 se ocupa prolijamente de la importancia de los rótulos y del «arte de la instalación», sinónimo de montaje museográfico. Destaca la importancia de la disposición de las salas, el trazado del recorrido y las características de las vitrinas (bien cerradas con llave, a prueba de polvo y casi herméticas, con buenos vidrios), sistemas flexibles de estanterías, soportes neutros, siglados y cartelas respetuosos y reversibles. El arte de redactar rótulos sería un tema central en la instalación museográfica, ya que transmite el mensaje que queremos dar sobre las colecciones, son «el medio principal mediante el cual los tesoros de un museo se hacen inteligibles al público» (Goode, 1895: 42). No obstante, entiende Goode que en el caso de un coleccionista privado o un conservador muy erudito, con pocos visitantes, su explicación oral pudiera sustituir a las necesarias cartelas y rótulos, e incluso a las necesarias guías y catálogos. Eso era lo que en puridad ocurría cuando los invitados de don Enrique de Aguilera visitaban su «museo», muy escaso en rotulación, pero dotado del lujo de una auténtica visita guiada por parte de su propietario o de alguien de su total confianza.

El espacio se articula a nivel vertical con una gran escalera de honor, además de otra escalera en la Armería, hoy desaparecida, y otras de servicio; y a nivel horizontal, mediante salones en enfilada para favorecer la deambulación y galerías a la italiana en torno a un patio central, conformando un espacio intercomunicado y flexible. El estilo decorativo es predominantemente Barroco, tanto en su versión más austera y oscura, como en la más brillante y decorativa, con algún guiño al estilo Imperio de principios del siglo XIX. Es un interior plenamente decimonónico, pero conservador e historicista, sin apenas referencias contemporáneas.

La pintura se dispone en los lienzos de pared de manera muy similar a como se hacía en aquel momento en el Museo Nacional del Prado o en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con los marcos casi tocándose, en filas horizontales y verticales, que pueden incluso llegar a tocar las molduras del techo. El *horror vacui* no está reñido con la agrupación temática de las obras pictóricas por salas, dedicándose el Salón Billar a los retratos, la Galería Primera a los retratos de familia, el Comedor de Gala a los bodegones, la Sala de las Columnitas al Barroco español. En las Galerías nos acoge plenamente el estilo italiano, en la que se alternan vanos de luz y esculturas sobre basas con profusas colecciones de pintura, muebles y vitrinas, siempre con un orden subyacente. Así, en la Galería Segunda llama la atención la exposición de pinturas de pequeño formato, un marco con miniaturas y fragmentos de tapiz que se alinean a la altura de la vista del espectador, justo sobre el zócalo de la pared. Esta ordenación del registro visual denota una cuidada planificación que no olvida los dictados antropométricos (fig. 14).

La escultura se distribuye por todo el Jardín, por la Escalera de Honor, y por las Galerías y el Salón de Baile, en las que reproduce el lenguaje visual de las galerías italianas. Las esculturas, en su mayo-



Fig. 14. Ordenación expositiva en la Galería Segunda del Museo Cerralbo, con alineación de obras de pequeño formato a la altura de la vista y marco con conjunto de miniaturas. Fotografía: Ángel Martínez Levas, Museo Cerralbo.

ría cabezas y bustos, se distribuyen en peanas y hermas de sabor clásico. El mobiliario tapiza todas las salas, recubriendo paredes y en ocasiones, ofreciendo espacios horizontales para la realización de auténticos montajes expositivos, como es el caso de Salón Vestuario y Sala de las Columnitas.

En cuanto a la iluminación, ya hemos mencionado que la vivienda contaba con la ansiada luz eléctrica, y las lámparas son en ocasiones modificadas para adaptarse a ella, siendo muy característica la combinación de tres sistemas de iluminación, velas, gas o aceite mineral, y electricidad, en una misma sala y aún en una misma lámpara. La luz eléctrica era muy apreciada para las zonas de exposición, como el Salón Estufa o las Galerías, o para apreciar la colección pictórica del Salón Billar, pero inapropiada para los eventos sociales, por ejemplo, una cena de gala, ya que exponía el cutis de las damas con demasiada crudeza. Se conservan noticias de prensa que hacen referencia a las bondades de esta iluminación moderna en las Galerías, como una de 1903, que relata:

«Las mamás, en tanto, curioseaban las vitrinas llenas de maravillas, que resplandecían ante la luz eléctrica, que hacía resaltar las bellezas de las porcelanas de Sajonia, del Retiro y de Capo di Monte, y las filigranas de encajes venecianos, que se guardan como joyas. La galería estaba espléndida.»¹⁴

Así, las lámparas de cristal de Venecia de las Galerías están preparadas específicamente para recibir bombillas para luz eléctrica, y otros apliques, como los de Galería Segunda, fueron modificados expresamente para ello.

Además, y conforme a la costumbre de la época, todos los vanos del palacio estaban preparados para su cierre mediante contraventanas y pesados cortinajes que bloqueaban casi totalmente la luz

14 «K.»: «En el palacio del marqués de Cerralbo», *El Heraldo de Madrid*, año XIV, n.º 4578, 2 de junio de 1903, p. 1.

natural (Maleuvre, 2012: 161). Desde finales del siglo XIX, como hemos visto, se era perfectamente consciente de los efectos de decoloración que provocaba la luz solar en materiales como tejidos y papel. Es por esto que este piso del palacio debía permanecer en total oscuridad con bastante frecuencia. El Salón Estufa, que debe su nombre a haber sido proyectado originalmente como *serre* o estufa fría, finalmente fue casi totalmente desprovisto de su acristalamiento original: el que miraba al jardín fue panelado con madera y cubierto con dos tapices, y el que quedaba al fondo de la sala, aunque no fue condenado, también recibió la instalación de un tapiz a modo de cortina. Era la luz eléctrica la que servía para apreciar las colecciones arqueológicas allí expuestas. También se aprecia una especial protección de las colecciones sensibles a la luz en el Pasillo de Dibujos (desprovisto de luz natural y con solo tres apliques eléctricos y una lámpara de techo) o en los almacenes del tercer piso. Destaca en esta pequeña selección de la colección de dibujos del Marqués los *passé-partout* cuidadosamente diseñados, los marcos realizados a medida, y la ubicación profusa, que tapizaba de marquitos las paredes desde el zócalo hasta el techo.

Respecto a los rótulos y cartelas, ya hemos visto que no eran muy abundantes. Pero el Marqués sí se preocupó por poner cartelas a piezas muy concretas de su colección, en este caso a pinturas, dibujos y numismática. En el caso de las pinturas, todos sus cuadros llevan una cartela de madera moldurada y dorada, algunas con deliciosas rocallas, con una inscripción de autoría. Esta es la autoría atribuida a la obra en 1893, y como tal, así se ha conservado en el montaje actual, aunque la posterior investigación haya reevaluado la misma. En el caso de los dibujos, los *passé-partout* ostentan también pequeñas inscripciones centradas en el margen inferior, que aluden al autor de los mismos, cuidadosamente rotuladas a tinta. La pequeña muestra de numismática, medallística y sigilografía de la Biblioteca, pese a que no se recoge en el Inventario de Juan Cabré en 1922-24, sabemos por una noticia recogida por él mismo en el primer catálogo del Museo (1922) (Cabré, 1928: 18), que portaban cartelas de puño y letra del Marqués. De esta forma recientemente se han recuperado estas cartelas originales, que estaban guardadas en el archivo, y se han sumado a la exposición permanente.

Por su parte, es cierto que el mobiliario expositivo vive su boom en el siglo XIX, pero no surge de la nada. Escaparates y vitrinas llenos de adornos y objetos de valor habían adornado los interiores desde finales del siglo XVI, según Rodríguez Bernis (2006: 160). El escaparate, mueble de lujo genuinamente español, que alcanza su mayor desarrollo con el primer Barroco, está concebido específicamente para la exhibición de objetos preciosos, suntuarios o de veneración, con frontales y a veces laterales vidriados, y en muchos casos baldas interiores y un fondo con decoración pictórica. Además, pueden estar decorados con marquetería de materiales preciosos, chapeados, guarniciones metálicas o doradas, remates en forma de barandilla... Según esta especialista, perviven hasta bien entrado el siglo XVIII, conviviendo con otros expositores como urnas, fanales y librerías, y son recuperados por el historicismo de la segunda mitad del siglo XIX. Por el contrario, la vitrina es producto de una época más moderna, tomada del francés *vitrine*. Es un mueble de altura variable, concebido para la guarda y exposición de objetos, cerrado con vidrios. Otras tipologías, como la mesa vitrina, se desarrollan especialmente en el siglo XIX, y ahora sí, provienen de la incipiente institución museística. En el caso del palacio de Cerralbo, ya hemos adelantado que algunas de las vitrinas que se instalaron en las salas de la calle Ventura Rodríguez, y que hoy siguen en activo como parte de ese montaje original, se pudieron haber usado ya en el piso de la calle Pizarro.

Pese a la ambientación temática de las salas y al uso social de muchos de estos espacios, la cantidad de mobiliario expositivo es bastante alta. Su estilo es mayoritariamente barroco, ya sea de aspecto austero, como las de Salón Estufa o el Despacho, o con ostentosas rocallas doradas propias del Barroco decorativo de estilo francés, como las de Galerías. En cualquier caso, todas ellas se adaptan perfectamente al espacio.

En el Salón Estufa contamos con varias vitrinas con vidrios y estantes interiores, del más puro estilo del escaparate español (una de ellas con fondo decorado), y ubicadas sobre pequeños bufetes. Según



Fig. 15. Aspecto del Salón Estufa del Museo Cerralbo en 2016. Se aprecian un escaparate acondicionado para exponer colecciones y varios muebles estantería a partir de secciones combinables, así como mobiliario de descanso. Fotografía: Ángel Martínez Levas, Museo Cerralbo.

el Inventario Cabré, estas vitrinas tenían iluminación eléctrica interior, lo que indica la especial importancia que les dio el Marqués desde el punto de vista más marcadamente museístico. Están acompañadas en la sala de estanterías de fácil montaje y desmontaje, fabricadas con piezas ensamblables, a las que modernamente se han añadido vidrios polarizados calidad museo. Con similar preocupación, en estas estanterías ubicó el Marqués pequeñas vitrinas portátiles, a la manera de cajitas planas con tapa de vidrio, para la exposición de materiales arqueológicos de muy pequeño formato.

En Despacho, por otra parte, existe un escaparate sobre bufete, con dos baldas interiores y con cerradura, destinado a la exhibición de un conjunto de objetos de platería. Un escaparate barroco con una exposición plenamente contemporánea, si se compara con fotografías del Museo Arqueológico Nacional en aquella época (fig. 16). En esta misma sala existe una hermosa librería giratoria, o *revolving*, usada por el Marqués para exponer pequeños objetos artísticos, pequeñas chucherías o bibelots, a la que modernamente también se han añadido hojas de vidrio polarizado. Frente a la chimenea, se ubica una pequeña vitrina de sobremesa con forma de corona de laurel y patitas, con tapa abatible y vidrio, en la que el Marqués exponía recuerdos de su relación con el carlismo. El Marqués usaría esta vitrina también en sus exposiciones de objetos arqueológicos realizadas desde 1914.

La Biblioteca inmediata al Despacho está dotada de unas imponentes librerías, que presentan pequeños expositores tipo mesa vitrina, ubicados sobre los cuerpos inferiores de los armarios. En estas vitrinas, que cuentan con vidrios y cierres con llave, expuso el marqués una pequeña parte de su gran colección de numismática, medallística y sigilografía, aunque no los ejemplares más destacados o económicamente valiosos, que entonces se ubicaban y guardaban celosamente en escritorios de cajoncillos (Recio, 2009: 1167).

Por último, existen en las galerías cinco grandes muebles expositores. El más monumental es el conocido como vitrina de joyas, que sin duda recuerda al mobiliario de «El joyero» en el primer



Fig. 16. A la izquierda, vista de un escaparate barroco usado como vitrina de objetos de platería. Fotografía: Museo Cerralbo.

A la derecha, vitrina de platería en una sala del Museo Arqueológico Nacional, fotografiada probablemente a principios del siglo XX. Aurelio de Colmenares y Orgaz, conde de Polentinos. *Museo Arqueológico I. [Museo Arqueológico Nacional. Vitrina en una sala de exposición]*. Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD.

montaje del Museo Arqueológico Nacional. También hemos visto vitrinas similares en la gran exposición Histórico-Americana de 1892. Por tanto, un mueble perfectamente habitual en el entorno museístico del momento, con estructura de mesa, sobre la que se ubica una superficie cuajada de vitrinas, trapezoidales en los lados largos, y triangulares en las curvas de los lados cortos. En este



Fig. 17. Detalle una de las secciones de la «vitrina de joyas» en la Galería Segunda. Fotografía: Museo Cerralbo.

caso su originalidad estriba en su estilo fuertemente barroco. Cada pequeña vitrina está forrada en el interior con tela de seda roja, y tiene su propia cerradura. La zona central, que podría haber albergado un fanal o campana de vidrio, o quizá otro expositor de baldas, aloja en este caso un elaborado montaje escultórico.

Existen dos vitrinas de pared también doradas, ubicadas sobre fuertes repisas, a ambos lados de las puertas de la Biblioteca. Contienen piezas de porcelana china, japonesa y europea y es bastante probable que se usasen ya en la calle Pizarro, como hemos avanzado. De perfil algo grueso, cuentan con baldas interiores, puerta abatible con cerradura y un buen vidrio. En la Galería Segunda se ubica una hermosa vitrina-escaparate de cuatro baldas, decorada con delicadas marqueterías, con tres de sus lados acristalados, y cerradura. Una tipología sin duda más doméstica, derivada del escaparate español, y destinada a contener chucherías y bibelots en un entorno de intimidad femenina, que aquí se utiliza con un propósito plenamente museográfico. Y por último, la enorme vitrina de Galería Tercera, alta y dorada, con multitud de baldas acristaladas, y proyectada para ser vista por sus cuatro caras. Cada una de sus cuatro puertas cuenta con una cerradura, que a pesar de que han sido modernamente sustituidas, ya existían en tiempos del Marqués. Un mueble suntuoso, raro y de gran calidad, que es muy probable que se ubicase en el centro de la Armería de la calle Pizarro. Su perfil marcadamente arquitectónico y pensado para ser visto por sus cuatro lados evoca quizás un mueble de procedencia religiosa posteriormente reaprovechado con la instalación de baldas y un pie marcadamente historicista.

Sobre el diverso mobiliario de las salas (mesas, escritorios, bufetes o incluso vitrinas y escaparates) el Marqués realizó montajes expositivos en los que combinaba diferentes piezas artísticas y mostraba su especial estilo como interiorista y museógrafo. Ya hemos visto que es probable que algunos de los montajes los hubiera usado y ensayado el marqués con antelación, tanto en la casa de la calle Pizarro como en el Palacio de Santa María de Huerta en Soria. Sin embargo, el nuevo espacio expositivo da al Marqués nuevas oportunidades de experimentación, y así podemos apreciarlo en montajes de gran originalidad y vistosidad, que buscan sorprender y atraer al observador destacando ciertas piezas dentro de la gran profusión decorativa de las salas. Estos montajes se apoyan frecuentemente en soportes expositivos especiales, como las cornucopias usadas para exponer miniaturas o textiles, las peanas para armaduras y piezas escultóricas, las pequeñas peanas metálicas usadas en el interior de vitrinas y armarios, etc.

Así, en Armería se realiza una cuidada disposición de armas en panoplias de madera y directamente sobre las paredes. Las armaduras estaban provistas de maniqués que fueron sustituidos en los años 50 y de nuevo en 2008. La columna de madera ubicada frente a la ventana realiza un artístico montaje de diversos elementos armamentísticos, y prefigura la Sala Árabe y su contenido exótico mediante los *abumi* japoneses. Originalmente, en esta zona de la Armería había una escalera que comunicaba con la planta inferior, una de las pocas cosas del Piso Principal que no han podido conservarse. En la Sala de Columnitas, vemos cómo el nombre original de la sala está fuertemente condicionado por la personalidad del montaje a base de figurillas sobre esbeltas columnas de piedras duras, tanto en la mesa central como en los escritorios dispuestos perimetralmente en la sala. Este montaje original es uno de los más sorprendentes de la casa, pero era relativamente frecuente en los ambientes coleccionistas y eruditos del siglo XIX. En la siguiente sala, el Salón Vestuario, el montaje de espadines de corte sobre la robusta mesa central no deja de recordarnos la imponente lámpara de espadines de la Sala de las Banderas, en el veneciano Palacio de Loredán, la residencia de don Carlos de Borbón y Austria-Este (fig. 18). En esta sala que evoca el vestidor de un caballero o un rey, ¿estaría quizá haciendo don Enrique un guiño al aspirante carlista al trono de España, el que él creía el legítimo rey? El montaje, en cualquier caso, es monumental y tiene algo de majestuoso.

Pero esta exposición permanente que tanta admiración suscitó entre sus contemporáneos, estas hermosas galerías de coleccionista que hoy se presentan al visitante de manera fidedigna, no se mantuvieron imperturbables durante tres décadas. Los últimos siete años de vida del marqués de Cerralbo las salas, con la instalación museográfica que hemos estado analizando y que es la que se conserva



Fig. 18. Vista del Salón Vestuario y la mesa central con montaje de espadines. Fotografía: Ángel Martínez Levas, Museo Cerralbo.

hoy en la actualidad, se enriqueció hasta tres veces, y por largos periodos de tiempo, con un montaje arqueológico de carácter temporal: la Exposición arqueológica del marqués de Cerralbo.

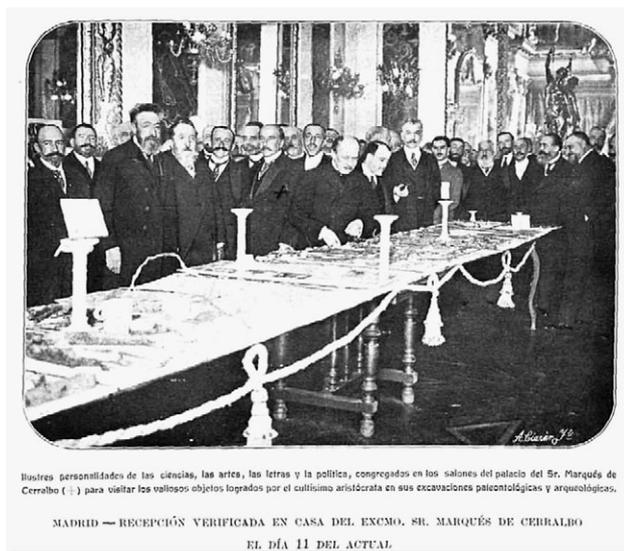
Montajes museográficos temporales: Huerta y Madrid

El montaje temporal de colecciones arqueológicas, o más bien, de los artefactos arqueológicos producto de sus excavaciones, no era algo ajeno al marqués de Cerralbo. El siglo xx fue para el Marqués, ya de edad avanzada, un siglo de nuevos proyectos. Figura pionera de la arqueología española, acomete y sufraga multitud de excavaciones científicas, y participa en la redacción de la Ley de Excavaciones Arqueológicas de 1911. En su palacio de Santa María de Huerta, en Soria, instaló ordenada y cuidadosamente dichos materiales. Este montaje científico, tipo almacén provisional visitable, le facilitó enormemente tanto el estudio detallado de los materiales, como la documentación fotográfica de los mismos. También llegó a realizar alguna exposición más seria, simultánea a la excavación, en alguna estancia del palacio soriano, como demuestra la imagen de Aurelio Pérez Rioja de Pablos publicada en un artículo de Juan Cabré en 1922 (Cabré, 1922c: 315).

Desde 1911 el marqués de Cerralbo planea la donación de las piezas arqueológicas producto de sus excavaciones, así como documentación anexa, al Museo Arqueológico Nacional y al Museo Nacional de Ciencias Naturales en el caso de los ejemplares paleontológicos. Sin embargo, las peticiones que condicionan la realización de la donación (salas con su nombre, específicas para exponer todas sus colecciones reunidas) van demorando la aceptación de la misma, que no ocurrirá, finalmente, hasta después de su muerte en 1922.

En enero de 1914 el marqués de Cerralbo inaugura una exposición temporal con temática arqueológica, que busca dar a conocer a la sociedad española el producto de sus excavaciones e investigaciones. A ella acudió toda la representación intelectual y social de la ciudad. Según las noticias de prensa, la exposición debió extenderse al menos hasta abril de 1915, es decir, casi un año

Fig. 19. Ilustres visitantes a la exposición arqueológica del marqués de Cerralbo el 11 de enero de 1914, en el Salón de Baile. *La Ilustración Española y Americana*, 13 de enero de 1914, p. 23. Fotografía Marín.



y medio. El 14 de mayo de 1915, por ejemplo, acudieron los miembros de la Sociedad Española de Excursiones, cifrándose el número de visitantes en no menos de 56 caballeros y 69 señoras, en lo que el cronista describió como un auténtico «exceso de éxito» que le impidió escuchar con atención las interesantes explicaciones del Marqués (Tormo, 1915: 226).

Las siguientes noticias que tenemos son de junio de 1921, y así narra un corresponsal en prensa que el marqués de Cerralbo ha abierto las puertas de su palacio:

«para que muchas personalidades pudiesen admirar los ejemplares de las colecciones que ha venido formando con los hallazgos de las excavaciones hechas a sus expensas, y que destina, en concepto de donación, a los Museos Arqueológico y de Ciencias Naturales».¹⁵

En 1922, cuatro meses antes de su muerte, repite el montaje con motivo de la llegada a Madrid de una delegación de académicos portugueses a los que deseó agasajar en su palacio. Esta exposición siguió montada hasta después de su muerte, fusionada e imbricada perfectamente con el montaje permanente, hasta que aceptadas las donaciones de ambos museos destinatarios de las donaciones, Juan Cabré hubo de desmontar y empaquetar los objetos para su traslado. De hecho, como menciona Recio (2009: 1168), ambos montajes estaban tan imbricados, que en el fragor del arduo y enorme trabajo a realizar, posteriormente se envió al Museo Arqueológico Nacional alguna pieza que debería haber quedado en el palacio, y a la inversa.

Sabemos que el montaje de 1914 tuvo cartel, que recibía a los visitantes, y rezaba «Exposición de parte de los muchísimos objetos arqueológicos que ha logrado encontrar en sus excavaciones el Marqués de Cerralbo. De todo hace donación a la Patria para su Museo Arqueológico y el de Ciencias Naturales de Madrid» (Casal, 1913-1914: 59). En el montaje de 1921 se cita en prensa, además, un «programa-invitación», es decir, un folleto de mano que serviría como invitación personal, recibida por los invitados en su domicilio y que les acreditaba para acceder a la exposición, y que a la vez funcionaba como guía merced a sucesivos «títulos o indicaciones»¹⁶. El Museo Cerralbo conserva en su archivo uno de estos programas de mano, un ejemplar previo al definitivo, con correcciones de puño y letra del Marqués. Además, en todas las crónicas se insiste: era él mismo el que, al menos en las inauguraciones, realizaba una visita guiada por las sucesivas mesas y vitrinas de la exposición.

¹⁵ «Una fiesta de arte en el palacio del marqués de Cerralbo. Interesante Exposición arqueológica», *El imparcial*, año LV, n.º 19469, 28 de junio de 1921, p. 3.

¹⁶ *Ibidem*.

En documentación fotográfica aparecida en prensa reconocemos el estilo de las vitrinas estanterías del Salón Estufa. Ya hemos comentado que estos muebles expositores están conformados de diversas piezas sueltas, preparadas para ser ensambladas a voluntad, con más o menos pisos, etc. En el almacén del Museo Cerralbo se conserva un conjunto de segmentos de este tipo de montajes, que muy probablemente corresponden a los utilizados para estas vitrinas de la exposición temporal. En la imagen se aprecia cómo se han añadido ciertos adornos, probablemente textiles.

Sabemos también que este montaje, con las piezas cuidadosamente clasificadas, estuvo acompañado de diversos dibujos explicativos, fotografías que contextualizaban el hallazgo de los objetos expuestos en el yacimiento, croquis... Los materiales pertenecientes a diferentes ajuares estaban separados por cordones rojos y eran frecuentes las seriaciones tipológicas que permitían advertir la evolución de un mismo artefacto, por ejemplo en las fíbulas. El Museo Cerralbo conserva las cartelas utilizadas en estas vitrinas, escritas de puño y letra del Marqués, y algunas de ellas con dibujos y esquemas.

1922-2016 Presentación de un legado

En el momento de la muerte del marqués de Cerralbo el Piso Principal en el que está instalado su Museo aloja también, como hemos visto, una exposición temporal de arqueología. Llevando a cabo sus disposiciones testamentarias, el discípulo y amigo Juan Cabré, designado primer director del Museo Cerralbo, se dispone a desmontar y enviar los materiales arqueológicos al Museo Arqueológico Nacional. Posteriormente, realiza un detallado inventario topográfico, aún hoy fuente fundamental para el estudio de las piezas y la disposición de las mismas en cada estancia. Sala por sala, lienzo de pared tras lienzo de pared, siempre en el mismo orden, y abordando primero la decoración general de la sala, cuadros, muebles y su contenido, Cabré va desgranando metódicamente las piezas, añadiendo una breve descripción, medidas, y tasación. En sus primeros años como director, también realizará una interesantísima documentación fotográfica de las salas, que aún hoy es base fundamental para su reconstrucción histórica.

Durante la Guerra Civil española, como se ha descrito ya en muchas ocasiones, Cabré y Juberías, director del Museo y secretario del Patronato respectivamente, realizan una encomiable labor de protección de un edificio y unas colecciones que se encuentran en el mismísimo frente de la batalla. El Museo Cerralbo se mantuvo al margen de la contienda y excepto algún impacto de bala y de obús, no hubo que lamentar grandes pérdidas patrimoniales. Tras la contienda civil, y tras la breve dirección del centro llevada a cabo por María Cardona, la figura de Consuelo San-Pastor y Fernández de Piérola, pionera de la museología española moderna, toma las riendas del museo durante décadas. Muchos espacios de habitación privados del Piso Entresuelo se eliminan por no considerarse representativos, y para ganar espacios expositivos más contemporáneos. Las piezas fueron movidas de su lugar original, realizándose agrupaciones temáticas que respondían a una didáctica moderna de escuelas y cronologías, como en el caso de pinturas y porcelanas.

En el año 2000 un nuevo equipo técnico, con la dirección de Lurdes Vaquero Argüelles, toma conciencia de que el montaje museográfico ideado por el fundador, ese valor fundamental del Museo Cerralbo, había sido considerablemente trastocado. Las intervenciones museográficas posteriores a la Guerra Civil, además de ir en contra de la disposición testamentaria del propio marqués de Cerralbo, suponían una falta de respeto a ese «otro patrimonio» poco valorado: el interior decimonónico y la museografía original llevada a cabo por el marqués de Cerralbo. De esta manera, y con un punto de vista que podríamos denominar postmoderno, el equipo se fijó la meta de la renovación museográfica desde la recuperación, entendiendo la ambientación decorativa como un bien del patrimonio histórico artístico. La renovación consistiría en devolver al palacio el esplendor de antaño, testimonio de unas inquietudes y formas de vida muy concretas, ejemplo del coleccionismo del siglo XIX y de las costumbres sociales de la época, todo ello mostrado en su entorno original. Las intervenciones, que comienzan a nivel de estudio teórico en el año 2000, finalizan para el Piso Principal en 2013, con la reapertura de Salón Estufa. Es este trabajo el que ya en 2008 hizo a la Institución digna

merecedora del «Premio de Patrimonio Cultural de la Unión Europea» de Europa Nostra. Aún hoy los trabajos continúan con el estudio y recuperación de algunas salas del Piso Entresuelo, como Cuarto del Mirador y Comedor de Diario.

En la actualidad, el Museo Cerralbo alterna la pasión por transmitir a la sociedad todo lo referente a la familia fundadora; su contexto histórico; el edificio, su decoración y colecciones, con la voluntad de ser un referente entre las casas-museo europeas y ofrecer un atractivo punto de encuentro para los amantes de la cultura y el arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M. J. (1998): «El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Necesidad de su Organización. Objetivos y finalidad», *Anabad* XXXIX, número 2, pp. 297-321.
- ANTIGÜEDAD, M. D. Y AZNAR, S. (1998): *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Madrid: Istmo.
- ARAÚJO Y SÁNCHEZ, C. (1875) *Los museos de España*. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro.
- ARNALDO, J. (2013-2014): «El permanente esfuerzo de legitimación intelectual del Museo», *Museos.es. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte* 9-10, pp. 70-85.
- CABRÉ AGUILÓ, Juan (1922a): «El Marqués de Cerralbo (necrología)», *Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria I*, cuadernos 2º y 3º, pp. 171-183.
- (1922b): «El Marqués de Cerralbo», *Coleccionismo* 117, pp. 3-7 (tirada aparte).
- (1922c): «El marqués de Cerralbo. II.- Sus descubrimientos arqueológicos», *Ibérica. El progreso de las ciencias y de sus aplicaciones*, vol. XVIII, nº 453, pp. 314-317.
- (1928): *Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo, D. Enrique de Aguilera y Gamboa*. Madrid: Tirada aparte del Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.
- CASAL Y TORREJIMENO, Enrique (León Boyd) (1913-14): «Una fiesta de cultura en el palacio del marqués de Cerralbo», *Fiestas aristocráticas* 1, pp. 59-65.
- CASAS DESANTES, C. Y VILLOTA GARCÍA, N. (2011): «Decoración arquitectónica en el Madrid del siglo XIX: el Museo Cerralbo y la dignificación de las artes decorativas», *Madrid Histórico* 35, septiembre-octubre, pp. 12-16.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (2013): *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid: Alianza Editorial.
- GOODE, G. B. (1895): «Principles of museum administration», *Museums Association Report of Proceedings with the papers read at the Sixth Annual General Meeting held in Newcastle-upon-Tyne July 23-26, 1895*. London: Ed. by H.M. Patnauer, B. Sc. & E. Howarth. (A partir de una traducción de Carlota Romero).
- GRANADOS ORTEGA, M. A. (2009): «Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista. El Museo Cerralbo», en VV. AA., *Museos & Mecenazgo. Nuevas Aportaciones*. 17 y 19 de octubre de 2007. Madrid: J. I. Gil, D. L., pp. 91-113.
- JEVONS, W. S. (1883): «The use and abuse of museums», *Methods of Social Reform and Other Papers*. London: Macmillan, pp. 53-81.
- KERR, R. (1864): *The Gentleman's House Or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*. London: J. Murray.

- LAYUNO ROSAS, M. A. (1994): «C. Araujo Sánchez y la crítica museológica en el siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte* 7, pp. 291-302.
- MALEUVRE, D. (2012): *Memorias del Museo. Historia, Tecnología, Arte*. Materiales de Museología. Murcia: CENDEAC Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- OSTERHAMMEL, J. (2015): *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*. Madrid: Crítica.
- RAMÍREZ LOSADA, D. (2009): «La exposición histórico-americana de Madrid de 1892 y la ¿ausencia? de México», *Revista de Indias* LXIX, núm. 246, pp. 273-306.
- RECIO MARTÍN, R. C. (2009): «La Colección Numismática del Museo Cerralbo: un antiguo monetario oculto en tres bargueños», en A. ARÉVALO (ed.): *XIII Congreso Nacional de Numismática «Moneda y arqueología», Cádiz 22-24 de octubre de 2007*. Madrid-Cádiz: Museo Casa de la Moneda-Universidad de Cádiz, tomo II, pp. 1159-1177.
- (2015) «La colección arqueológica del marqués de Cerralbo: datos sobre su procedencia», en EAD (ed.): *Museos y antigüedades. El coleccionismo europeo a finales del siglo XIX. Actas del Encuentro Internacional. Museo Cerralbo, 26 de septiembre de 2013* [Internet]. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones, pp. 74-100. Disponible en <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/museos-y-antiguedades-el-coleccionismo-europeo-a-finales-del-siglo-xix/museos/20164C> [acceso el 1 de marzo de 2016].
- RICO, J. C. (1994): *Museos, Arquitectura, Arte. Los espacios expositivos*. Madrid: Sílex.
- RODRÍGUEZ BERNIS, S. (2006) *Diccionario de mobiliario*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.
- RODRÍGUEZ R. DE LA ESCALERA, Eugenio (Monte-Cristo) (ca. 1898): *Los salones de Madrid*. [Madrid]: [Publicaciones de “El Álbum Nacional”].
- (2013): *Los salones de Madrid*. [Madrid]: RH+, imp. Edición, notas y presentación de Germán Rueda.
- Sánchez Gómez, L. A. (2014): «El Museo Antropológico del doctor Velasco (anatomía de una obsesión)», *Anales del Museo Nacional de Antropología* XVI, pp. 265-297.
- TORMO, E. (1915): «La sociedad de Excursiones en el Palacio Cerralbo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* XXIII, pp. 225-231.

El Cau Ferrat, de casa-taller a museo público. La museización del modernismo

Vinyet Panyella

Museo del Cau Ferrat

Santiago Rusiñol, el artista total

«La manía de poseer y coleccionar antigüedades es una enfermedad incurable» (Rusiñol, 1900).

«Hoy en día, en que está de moda coleccionar de todo, si fuera posible haría una colección de recuerdos» (Rusiñol, 1905).

«El núcleo de la maravillosa colección de Santiago Rusiñol está formado por hierros artísticos y es indudablemente, la mejor de las colecciones españolas que existen en el mundo.» (Fabrè, 1917).

«Los coleccionistas de antigüedades son los traperos de los recuerdos» (Rusiñol, 1927)

Una personalidad tan completa y compleja como la de Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861-Aranjuez, 1931), artista, escritor, viajero, coleccionista, hombre de larga e intensa vida dedicada íntegramente al arte, fue definida en diversas ocasiones por sus contemporáneos en distintas circunstancias¹. Su forma de ser y su carácter son aspectos esenciales para comprender el origen

¹ Ver Casacuberta, 1997, en referencia a su obra principalmente literaria; Panyella, 2000, para estudios culturales y biográficos; Laplana, 2004, para el estudio de la obra pictórica y catálogo razonado.



Fig. 1. Estudio fotográfico Napoleón. *Fotografía de Santiago Rusiñol*, c. 1892. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.119-448-5. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

y el alcance de su colección artística, que dio origen al actual Museu del Cau Ferrat. Fue, esta, su creación más personal con la que se materializaba su culto al arte total.

Se inició al coleccionismo artístico tanto por la influencia de su primer maestro de taller, el pintor Tomás Moragas, como por su afición al excursionismo científico (Folch, 1956; Panyella, 2003: 49-51; Domènech, 2006 y 2007). Miembro de la *Associació Catalana d'Excursions* durante sus años mozos frecuentó dicha entidad y a sus socios más destacados, quienes valoraron tanto el entusiasmo por el dibujo y los resúmenes literarios de las salidas que llevaban a cabo por diversos lugares de la Cataluña Central y el Pirineo Catalán, como su afán en reunir objetos de arte antiguo, en los que pronto destacaron los de hierro forjado. Fue su primera manifestación del culto al arte. Su obra de pintor y dibujante sobrepasa el millar de obras; es autor de una prolífica obra literaria que cuenta con cien títulos publicados –prosa poética, viajes, novelas, teatro en todos sus géneros– y de más de dos mil artículos de la más variada poligrafía. El historiador y periodista granadino Francisco de P. Valladar así le describía en las páginas del periódico *El Defensor* a finales de 1897, a la espera de la tercera estancia del artista en la ciudad de la Alhambra destacando la pluralidad de sus facetas creativas, entre ellas las de su ya celebrado museo:

«Que Rusiñol es un escritor notable y un artista originalísimo, que es arqueólogo, pintor, crítico, actor y no sé cuántas cosas más, que en su Cau Ferrat tiene un museo, especialmente de hierros, digno del más detenido estudio y que a su iniciativa e incansable trabajo deberá Sitges, como debe otras cosas, el honor de haber erigido una estatua al misterioso y discutido pintor Domenico Teotocopuli (sic) llamado El Greco muchos lo sabrán, a pesar de que los españoles gustan más de enterarse de la política menuda (...)» (Valladar, 1897: 1).

Unos meses antes de aquel mismo año y desde Sitges, donde realizó una breve e interesante estancia (Panyella, 1998a) Ángel Ganivet escribía sobre la personalidad de Rusiñol en un artículo que tituló, significativamente, «Cau Ferrat» insistiendo en su faceta literaria:

«Rusiñol es un espíritu inquieto y capaz de acometer todo género de empresas. Es algo músico, es pintor notabilísimo (y, este aspecto, es el que se le conoce más en España), es escritor fecundo y autor dramático. Pronto representarán aquí dos obras suyas escénicas, *Los caminantes de la tierra* y *La alegría que pasa*, con música de Morera. Como escritor tiene algunos libros que marcan una personalidad literaria. *Anant pel món / Caminando por el mundo*, es una colección de artículos y algunos discursos leídos en Sitges, en los que se descubre un temperamento espiritualista y soñador, a la vez que una gran perspicacia para observar y recoger los tipos de la vida vulgar. Sus *Oraciones*, admirablemente ilustradas por Utrillo, son cánticos en prosa poética a todas las creaciones de la naturaleza y del hombre (...)» (Ganivet, 1897).

A raíz de su primera estancia en Barcelona en 1899 y sin haberse encontrado personalmente, Rubén Darío evocaba en *La España contemporánea* la opinión que le merecía la figura de Rusiñol, que ya por entonces había adquirido el aura del liderazgo modernista peninsular:

«...Rusiñol es un altísimo espíritu, pintor, escritor, escultor, cuya vida ideológica es de lo más interesante y hermosa, y cuya existencia personal es en extremo simpática y digna de estudio. Su leonardismo rodea de una aureola gratamente visible su nombre y su obra. Es rico, fervoroso de arte, humano, profundamente humano. Es un traductor admirable de la naturaleza, cuyos mudos discursos interpreta o comenta en una prosa exquisita o potente, en cuentos o poemas de gracia y fuerza en que florece un singular diamante de individualidad. (...) Bellamente, noblemente, a la cabeza de la juventud, Rusiñol, que no escribe sino en catalán, pone en Cataluña una corriente de aire puro, de generosos ideales, de virtud y de excelencia trascendentes. Por él se acaba de levantar al Greco una estatua en Sitges; por él los nuevos aprenden en ejemplo vivo que el ser artista no está en mimar una bohemia de cabellos largos y ropas descuidadas y consumir bocks de cerveza y litros de ajeno en los cafés y cabarets,

sino en practicar la religión de la Belleza y de la Verdad, creer, cristalizar la aspiración en la obra, dominar el mundo profano, demostrar con la producción propia la fe en un ideal; huir de los apoyos de la crítica oficial, tanto como de las camaraderías inconscientes, y juntar, en fin, la chispa divina a la nobleza humana del carácter.» (Darío, 1901).

Fascinado por la personalidad del artista, le atribuía el rol simbólico del liderazgo regeneracionista: «Un Rusiñol es floración que significa el triunfo de la vida moderna y la promesa del futuro en un país en donde sociológicamente y mentalmente se ejerce y se cultiva ese don que da siempre la victoria: la fuerza» (Darío, 1901).

Valladar, Ganivet y Darío son tres significativos testimonios de la imagen de artista total que Rusiñol proyectaba entre sus contemporáneos. En ella se aúnan la excelencia de su obra a una perenne actitud de adoración del arte, manifestada, más allá de su verbalización y la propia creatividad, en un coleccionismo selecto y sincero, visible en su casa-taller de Sitges, el Cau Ferrat². Aunque a partir de 1897 la cervecería de Els 4 Gats en Barcelona desplazó progresivamente el epicentro del modernismo de Sitges a Barcelona (Picasso, 1995; Bargalló, 2016), por aquel entonces el Cau Ferrat de Santiago Rusiñol ya había consolidado su fama más allá de haber constituido el templo donde Rusiñol había organizado las Fiestas Modernistas, conciertos de música simbolista, lecturas y tertulias con los más diversos amigos, colaboradores y admiradores. La colección de arte del Cau Ferrat añadía valor artístico y estético a lo que hubiera sido únicamente una casa-taller, un local de actividades o ambas cosas. Desde su inicio el Cau Ferrat de Sitges adquirió una justa fama de museo digno de ser visitado y admirado, y fue considerado una obra más de su creador Santiago Rusiñol, el artista total.

El primer Cau Ferrat (Barcelona, 1885-1893)

«Deben formarse museos y deben formarse a todo trance, pero no han de ser oficina-de-depósito donde se almacenen las antigüedades por el solo orgullo de enriquecerlos, sino seguro refugio donde encuentran abrigo a las inclemencias de los hombres y del tiempo los objetos desvalidos, hospital de los que se caen heridos en la lucha de las revoluciones, amparo de los inválidos que van sucumbiendo a la indiferencia, hogar donde se acojan los que estén en peligro de la esclavitud extranjera, isla de los emigrantes, que la moda los compra, restaura, barnizados, reforma y prostituye con sus locos caprichos, casa de asilo, en fin, donde encuentren techo donde cobijarse después de la triste, larga y penosa peregrinación de tantos siglos. Así comprendemos los museos y lo repetimos, los consideramos de necesidad urgente.» (Rusiñol, 1888)

Valga este inicio para señalar la importancia de los museos que un joven Santiago Rusiñol formula en 1888, durante la Exposición Universal de Barcelona, en la que tomó parte como coleccionista de hierros antiguos (Bofarull, 1890). Hace ya algún tiempo que su colección de hierro forjado es visitada por los propulsores del coleccionismo artístico en boga. Rusiñol goza de justa fama de buen coleccionista y su colección de arte ha sido admirada por sus amigos artistas y excursionistas y admiradores del arte. El escritor y filósofo Pompeu Gener le dedica un artículo monográfico, donde, entre otros elogios, declara:

«Magnífica es la colección de hierros de forja del señor Rusiñol, del cual diremos de paso que no solo es un excelente artista y un coleccionador inteligente sí que también un escritor de verdaderas cualidades (...).»

Sobre los hierros presentados en la muestra, «son notabilísimos tanto por la cantidad como por la cualidad.» (Gener, 1888).

² La traducción literal de «Cau Ferrat» es la de «Nido férreo», como lo denominó la escritora Emilia Pardo Bazán en su visita a Sitges en 1895 (Panyella, 1981: 126-128), aunque la acepción del sustantivo «cau» está entre guarida y refugio.

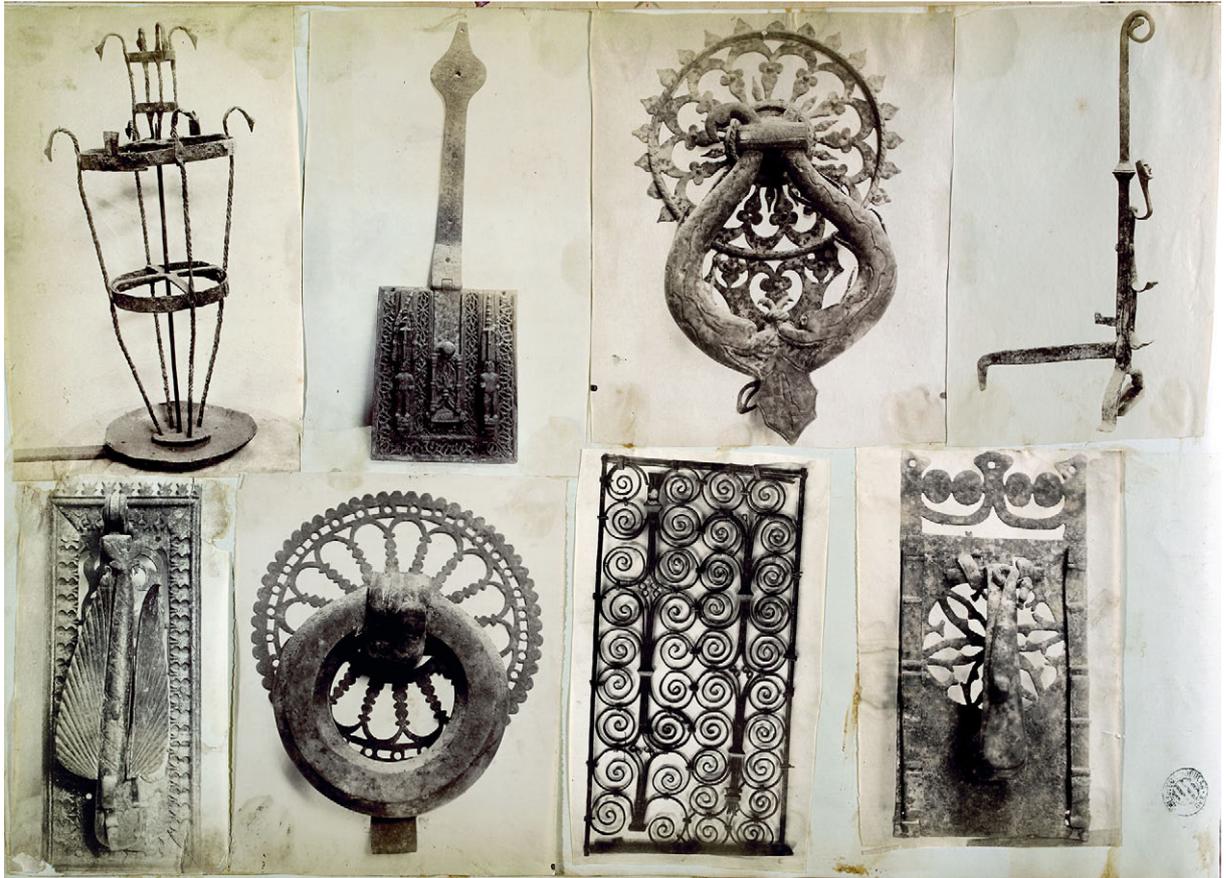


Fig. 2. Objetos de forja de la colección de Santiago Rusiñol. Álbum Rusiñol, III. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.579-III. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

Pero la dedicación del artista va mucho más allá que su reflexión, que, compartida a modo de artículo de opinión en el periódico más moderno de Barcelona en aquellos momentos, muestra abiertamente su doble carácter de artista y coleccionista. Es en el taller del pintor Tomás Moragas, uno de los amigos más cercanos del gran Marià Fortuny y, a su vez, también, coleccionista, donde Rusiñol se inicia en su gran motivación vital, como es su total dedicación al arte. Junto con Moragas aprende a pintar pero también a sentir y a mirar la naturaleza, los seres, los paisajes y los objetos como obras de arte, y es Moragas quien también le introduce en los medios de socialización artística barcelonesa del momento, como la *Associació Catalana d'Excursions* y el *Ateneo Barcelonés*. Entre estos medios Rusiñol se encuentra con sus primeros mentores. Son personajes significados de la *Reinaixença*, como el literato, político y coleccionista Víctor Balaguer o el erudito, orientalista, coleccionista y crítico de arte Antoni García Llansó, y los que optan por renovar el panorama artístico desde el realismo y el naturalismo, como el novelista Narcís Oller o el crítico de arte Frederic Rahola.

El núcleo inicial de la colección artística de Rusiñol es la forja antigua, hacia la que siente verdadera adoración. Es la colección de hierro forjado la que da el nombre al primer taller de Rusiñol, que comparte con el escultor Enric Clarasó. Iniciada a finales de los años setenta se puede considerar prácticamente cerrada – hasta el punto en que puede estarlo una colección de artista en 1893, momento de su traslado de Barcelona a Sitges. En ella Rusiñol siente el atractivo de:

«(...) el arte por el arte sin otra pretensión que el deleite que reporta el producir, allí se trabajaba con ese amor de convertir en belleza la memoria, con ese afán de ver el pensamiento hecho obra y con solo la tradición por los libros y por alma la independencia del arte, creábase estilo propio, con la santa inocencia de lo grande.» (Rusiñol, 1900).



Fig. 3. Vista del interior del Cau Ferrat de Barcelona (Clarasó, 1931).

Influido por el ideario artístico de William Morris, Rusiñol se manifiesta abiertamente contrario a la industrialización porque, en su aplicación a la artesanía, ha trocado «el uso artístico del hierro en el uso utilitario», la belleza por el utilitarismo, «hacer sólido y barato ha sido el lema de estos dos tercios de siglo». «Las máquinas con su fría precisión hirieron de muerte el trabajo inteligente de una generación de artistas enamorados de lo íntimo de la forma.» (Rusiñol, 1900).

Afianzado cada vez más en el medio artístico, reconocido por la crítica de arte naturalista más avanzada –Frederic Rahola desde *La Vanguardia* es uno de sus más fervientes y decisivos críticos–, Rusiñol y el escultor Enric Clarasó, una de sus más fieles amistades desde los años de juventud, acuerdan compartir taller en su ciudad de Barcelona. Así es como entre 1885 y 1893 se origina el primer Cau Ferrat en un interior del número 38 de la calle Muntaner, de Barcelona. Clarasó cuidaba de la colección de forja y arte antiguo de Rusiñol al tiempo que esculpía y moldeaba su obra; Rusiñol pintaba a *plein air*, en los escenarios naturales y el taller lo utilizaba como espacio donde albergar su creciente y ya prestigiosa colección artística. Las memorias de Clarasó describen con detalle el taller, sus estancias y el ambiente artístico que se vivía donde «todo era un motivo de celebración: un artículo publicado, una comedia estrenada, una composición musical aplaudida, haber llevado a cabo una exposición o haber obtenido algún premio.» (Clarasó, 1931: 13). También en este sentido el Cau Ferrat barcelonés fue un notable antecedente del de Sitges como lugar de atracción y núcleo artístico.

Las fotografías existentes del antiguo local muestran el sentido estético de Rusiñol en la colocación de las obras de arte, combinando la exposición de la colección de forja –colocada en panoplias y en plafones decorativos– con el mobiliario y esculturas románicas y góticas, así como objetos de arte y pintura antigua. El arte moderno no había entrado a formar parte, todavía, de la vida y obra del artista.

El 21 de enero de 1893 Rusiñol pronunció una de sus más interesantes conferencias. Fue en el Ateneu Barcelonés y versó sobre su colección de hierro forjado, *Mis hierros viejos* (Rusiñol, 1900);

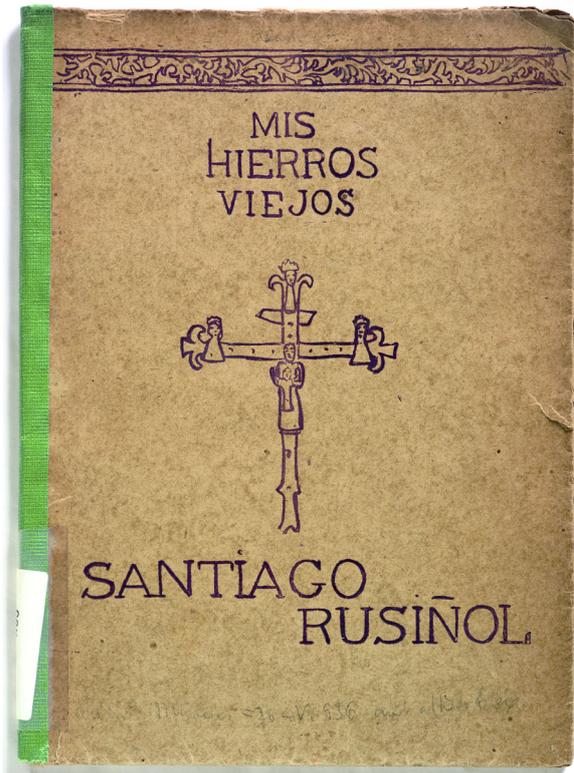


Fig. 4. Santiago Rusiñol. *Mis hierros viejos*. Sitges, 1900. Fons Cau Ferrat, n.º inv. 16.829. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

constituye la literaturización del coleccionismo en clave autobiográfica elaborada con voluntad de construcción teórica (Rusiñol, 1900). Desde un principio Rusiñol da por sentado que la colección no es otra cosa que el resultado de la ilusión que el artista deposita en todas y cada una de las piezas, cada cual con su propia historia. Cabe decir que todo, absolutamente todo lo que hoy en día configura el Museo del Cau Ferrat tiene su propia relación con la biografía del artista. La identidad del buen artista consideraba que eran características indispensables el amor a las antigüedades por lo que son y por lo que representan, ya que por ellas ha pasado el tamiz del tiempo, así como la ausencia de ostentación materialista. Una vez más se trataba de encumbrar el principio del arte por el arte. La antítesis del artista coleccionista lo constituía el intermediario negociante y su suprema perversión: el denominado «inglés de las antigüedades», el personaje que adquiría el arte a golpe de talonario. Rusiñol expresaba su temor en base a alguna experiencia vivida; temor que resultó una premonición de la tendencia que recorrió la España del primer tercio del siglo xx. Más allá de las ideas generales sobre arte y coleccionismo –la famosa frase «La manía de poseer y coleccionar antigüedades es una enfermedad incurable» fue pronunciada en

dicha conferencia–, Rusiñol relató el recorrido por la formación de su preciada colección de forja adornándolo con diversas anécdotas e historias –como la de los picaportes de Consuegra (Panyella, 2003: 125-127)³. La tesis de la conferencia sobre la modernidad del arte era concluyente:

«La tendencia del modernísimo arte es beber en las fuentes primitivas, donde mana el agua pura y libre de todo amaneramiento. La música se inspira en el arte popular, en la musa del pueblo la poesía, en los primitivos pintores la más moderna pintura y si queremos tener estilo propio decorativo, fuerza es que nos inspiremos en ese estilo de herencia, en estos restos del pasado que aun siendo solo indicaciones muchas veces, llevan en sí la idea matriz de un arte, la auténtica, la original, la más difícil porque es la única inédita y realmente creadora.» (Rusiñol, 1900).

El Cau Ferrat de Barcelona forma parte del relato del Cau Ferrat de Sitges. Así lo reconocían quienes lo habían frecuentado y así lo describía Ángel Ganivet en su visión de 1897, uniendo en su visión la colección de arte de Rusiñol y el ambiente artístico del local:

«El Cau Ferrat nació hace algunos años en Barcelona, en una reunión de artistas. Rusiñol era muy aficionado a coleccionar hierros viejos y los amigos nombraron al pequeño cónclave Cau Ferrat, madriguera de hierro, caverna férrea, o algo por el estilo, pues con entera exactitud el nombre es intraducible por el sabor arcaico que en catalán tiene.» (Ganivet, 1897).

El último capítulo del Cau barcelonés y la intensidad inherente a su recuerdo fue evocado por el escultor Clarasó en clave memorialística (Clarasó, 1931) mostrando hasta qué punto había compar-

³ Rememorado por Rusiñol, 1891 y 1898, «Els jocs florals de Consuegra». Los picaportes figuran en el Museo del Cau Ferrat (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 31.526 y 31.538) y su historia fue esculpida en la placa conmemorativa de la inauguración del museo en 1933 por el escultor Pere Jou.

tido con Rusiñol su pasión por la colección de hierros. En septiembre de 1893 la colección de arte de Rusiñol, los hierros, partieron del taller de la calle Muntaner, acompañados por ambos artistas hacia su nuevo destino de Sitges:

«En la vida todo es pasajero, y una noche, unos conductores se llevaron aquellos hierros que yo había visto entrar y había cuidado en el taller desde el primero, uno por uno, cuando comenzó la colección. Yo había hecho todo lo posible para irlos formando, yo sentía por ella una simpatía especial, yo me había entretenido a limpiarlos y clavarlos en las panoplias. Solo me consolaba que ahora tendrían una casa mejor porque los llevaban al Cau Ferrat que Rusiñol se había hecho construir en Sitges con la ayuda del arquitecto Rogent (hijo). Dentro del transporte los acompañábamos hasta su lugar definitivo Rusiñol y yo, quedando definitivamente instalado en Sitges aquel Cau Ferrat iniciado en el taller. Cuando me encontré solo, sin los hierros, me dejó un vacío más aún la separación aunque solo fuera del taller, del querido amigo» (Clarasó, 1931).

El Cau Ferrat de Sitges, la casa-taller de Santiago Rusiñol (1893-1902) *La construcción del refugio del arte*

La estancia de Rusiñol en París entre el otoño de 1889 y la primavera de 1895 fue cruzada por diversas intermitencias. Una de ellas tuvo lugar en octubre de 1891, cuando Rusiñol viajó a Barcelona con motivo de la exposición junto con Ramon Casas y Enric Clarasó en la Sala Parés⁴ y de allí se trasladó a Sitges, por dos razones. Una era para ver el lugar donde Ramon Casas y Eliseu Meifrén habían estado pintando; la otra era la de llegar hasta Vilanova i la Geltrú para visitar el Museu-Biblioteca de Víctor Balaguer, destacado protagonista de la Renaixença que además de ser político y escritor había triunfado como un consagrado coleccionista. La estancia en Sitges significó un punto de inflexión en la vida del artista (Panyella, 2009a). Trabajó amistad de por vida con los pintores de la Escuela Luminista como Antoni Mirall, Joan Battle i Amell y Arcadi Mas i Fondevila (Escola, 2002) y al año siguiente organizó la Exposición de Bellas Artes de Sitges, que ha pasado a la historia cultural como la Primera Fiesta Modernista (Panyella, 2003: 145-147). Se encontraba a gusto con el paisaje, el pueblo, sus gentes y le era un lugar cómodo dada la facilidad de comunicación con Barcelona gracias al ferrocarril. Por aquel entonces Rusiñol, separado de su mujer, no tenía domicilio propio; vivía en una estancia del Moulin de la Galette y en Barcelona compartía el taller con Clarasó, donde había formado su primer núcleo de amigos y adeptos.



Fig. 5. À(ngel) T(òldrà) V(iazo), ATV. Fachada del Cau Ferrat. Sitges. *Lo Cau Ferrat*, c. 1910. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

⁴ Inaugurada el 5 de noviembre de 1891 supuso la definitiva consagración de la modernidad importada por Casas y Rusiñol gracias al decidido apoyo del crítico de arte Raimon Casellas (Casellas, 1891).



Fig. 6. Santiago Rusiñol. *El huerto de Vinyet*. Sitges, 1892. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.020. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).



Fig. 7. Santiago Rusiñol. *Maria Rusiñol en el Cau Ferrat*. Sitges, 1894. Colección particular. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

La ocasión se presentó al saber de una sencilla casa de pescadores que estaba en venta y la adquirió en julio de 1893 (Planes, 1969: 68-70; 1974; Panyella, 2003: 164-165). Era una casa de planta baja y piso, en la que el artista llevó a cabo una primera adaptación, instalando un ventanal artístico y canalizando la conducción hasta la casa del gas ciudad⁵. Para Rusiñol se trataba de construir no tanto el cobijo propio como un refugio de arte. Otorgó a la casa el apodo familiar por el que se conocía a sus ancestros en Manlleu: Can Falua, ya que la casa, situada en el núcleo más antiguo de Sitges, estaba rodeada de humildes viviendas todas ellas con nombre propio⁶. Tras el traslado de su colección artística de Barcelona a Sitges se celebró la Segunda Fiesta Modernista (Panyella, 2003: 164-170), tras la cual tuvo lugar una primera inauguración del Cau Ferrat de Sitges, en la que participaron sesenta personas (Cau, 1893).

La falta de documentación gráfica y fotográfica del Cau Ferrat de 1893 es compensada por su descripción en la prensa periódica de la época (Soler, 1893). La planta baja estaba destinada a vivienda y taller; la planta superior, a la colección artística y una azotea plana coronaba el modesto edificio. Rusiñol estructuró la planta baja en tres ámbitos separados por dos arcos semicirculares; el primero, original de la edificación y el segundo de nueva construcción imitando el primero. Este separaba el zaguán y el recibidor de la sala de estar; y el segundo, la sala de estar del tercer espacio. El tercer espacio queda delimitado por la fachada al mar y fue ideado con un criterio artístico y decorativo. Rusiñol instaló en el centro una antigua pica bautismal del siglo xv que había rescatado del huerto del Santuario de la Virgen del Vinyet a modo de surtidor (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.211)⁷ –que desde entonces da el nombre a la estancia– y encargó la construcción de una gran vidriera de estilo netamente modernista, emplomada y decorada con temas de carácter animal y vegetal con el fin de

5 Sitges contaba con instalación pública de gas ciudad desde 1881. El ventanal artístico procedía del antiguo castillo de estilo gótico, derruido en 1887 y reconvertido en Casa Consistorial de estilo ecléctico. Rusiñol había solicitado los antiguos ventanales para decorar el Cau Ferrat (Panyella, 1981: 46) Uno de ellos fue destinado a ventanal, otro a chimenea (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.445). La obra fue dirigida por el arquitecto Francesc Rogent y por el maestro de obras Jaume Sunyer i Juncosa.

6 Can Xicarrons y Can Sense flanqueaban a la izquierda y derecha respectivamente del Cau Ferrat; enfrente, en la plazuela de Sant Joan se amontonaban Ca la Pepa Grilla y otras viviendas con apodo familiar.

7 Rusiñol había pintado el huerto del Santuario del Vinyet en verano de 1892, junto con Ramon Casas; ambos habían compartido escenario. El óleo de Rusiñol figura en el Museu del Cau Ferrat con el título de *L'hort del Vinyet / El huerto del Vinyet* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.020). El de Ramon Casas pertenece a una colección particular de Miami (EUA).



Fig. 8. Pau Audouard. *Fotografía de Santiago Rusiñol, María Rusiñol, Genís Muntaner y un amigo artista en el Cau Ferrat, 1894.* Álbum Santiago Rusiñol, III. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.579-III. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).



Fig. 9. Pau Audouard. *Fotografía de la chimenea y comedor del Cau Ferrat, 1894.* Álbum Rusiñol, III. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.579-III. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).



Fig. 10. Pau Audouard. *Fotografía del estudio de Santiago Rusiñol en el Cau Ferrat, 1894.* Álbum Rusiñol, III. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.579-III. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

favorecer la claridad de las estancias. A la derecha de la vidriera una puerta igualmente de vidrio modernista comunica al exterior, donde Rusiñol convirtió un saliente en torreón encima del mar.

Apenas se había cumplido un año de la adquisición cuando surgió la oportunidad de compra de Can Sense, un modesto corral vecino pared con pared de Can Falua que a sus veces hacía de vivienda



Fig. 11. Pau Audouard. *Fotografía del Gran Saló del Cau Ferrat*, 1894. Álbum Rusiñol, III. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.579-III. © Archivo fotográfico del Museu del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

de un anciano. La defunción de este comportó su puesta en venta, circunstancia que a Rusiñol le pareció casi providencial, porque le permitía la ampliación y reforma en profundidad de su propiedad en un momento en que únicamente había intervenido en la planta baja⁸. En mayo de 1894 el artista presentaba una nueva instancia al Ayuntamiento, acompañada esta vez por el plano de la fachada proyectada firmada por el arquitecto Francesc Rogent (Panyella, 1981: 58; Rusiñol, 2006: 82)⁹. La incorporación del nuevo

inmueble comportó la construcción definitiva de la casa-taller del artista. Entre él y el arquitecto definieron el uso que motivaba la unión de ambas fincas, desde la doble condición de casa popular sitgetana en planta baja y un gran salón modernista de estilo neogótico en el piso superior, en una disposición conservada intacta hasta la actualidad. La planta baja fue concebida con todas las características de la arquitectura popular catalana revestida con elementos artísticos: ventanales de hierro forjado, arrimaderos y plafones de cerámica popular de los siglos XVII y XVIII; elementos de piedra tallada; conservación de arcadas en piedra para separar las nuevas estancias. Si el arco que separa el comedor de la sala del surtidor es de nueva construcción con finalidades simétricas y sin función arquitectónica, los arcos de piedra laterales que separan el recibidor del comedor y este de la alcaoba del artista corresponden a antiguas estructuras. Es en la planta baja donde se distinguen nítidamente los espacios correspondientes a cada una de las casas. La adquirida en 1893, Can Falua, está formada por el portal de entrada, el zaguán, el recibidor –con la escalera lateral de subida a la planta–, el comedor y la sala del surtidor. La casa de 1894, Can Sense, muestra la gran chimenea y la cocina económica contigua; a la derecha, una pequeña estancia con vistas al mar, usada por el artista a modo de despacho, era donde Rusiñol solía escribir o tocar el piano de tarde en tarde (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.642) y, a la izquierda, el dormitorio del artista formado por sala y alcaoba. Muy pronto el aspecto utilitario de la planta baja quedó diluido por la profusión de obras de arte que Rusiñol fue instalando.

La primera planta muestra el gran contraste conceptual y decorativo de la casa-taller de Santiago Rusiñol, que eliminando tabiques y paredes y unificando la altura del suelo obtuvo un gran espacio diáfano de 160 m². Es un interior de un neogótico espectacular e integral, con grandes columnas que culminan en un techo artesonado de madera decorado con motivos heráldicos. La estructura de pilastras, capiteles y artesonado es totalmente decorativa, ya que la cubierta es una azotea plana. Para salvar la desviación de la fachada y conseguir el gran salón de paredes regulares, Rusiñol y el arquitecto Rogent concibieron un espacio interior al modo de *loggia* italiana contiguo a la fachada de la calle de forma ligeramente trapezoidal, apenas perceptible, separado del salón neogótico por arcos y columnas. La inspiración italiana no era un capricho gratuito, ya que aquella primavera Rusiñol había viajado a Florencia con Ignacio de Zuloaga con el fin de estudiar la pintura de los Primitivos y Renacentistas (Panyella, 2003: 177-188; 2015)¹⁰. La vista de la Loggia de San Paolo, frente a la iglesia de Santa Maria Novella se percibe en esta construcción interior, pese a que Rusiñol y Rogent sustituyen los arcos renacentistas de la *loggia* por arcadas neogóticas, tan a gusto del momento. Para subrayar el carácter italianizante del conjunto, Rusiñol realizó tres óleos sobre tela cortada a la

8 Las escrituras de compraventa de ambas propiedades son reproducidas en Rusiñol, 2006: 83.

9 El plano de la fachada fue reproducido en Rusiñol, 2006: 82.

10 Las crónicas del viaje a Pisa y Florencia publicadas en *La Vanguardia* en 1894 e ilustradas por Rusiñol y Zuloaga forman parte del volumen *Impresiones de Arte* (Rusiñol, 1897). Parte de las ilustraciones pertenecen a la colección de Santiago Rusiñol del Museu del Cau Ferrat.



Fig. 12. Pau Audouard. Diversas fotografías de la colección de forja (las tres superiores); *Gran Salón* (detalle); *Vestíbulo del Cau Ferrat*, 1894. Álbum Rusiñol, III. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.579-III. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

medida de los arcos sobre piedra en la pared de la fachada con sendas alegorías a la pintura, la poesía y la música (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.005, 32.007 y 32.006, respectivamente) netamente inspiradas en los Primitivos de la Galleria degli Uffizzi florentina (Panyella, 2015).

La decoración de paredes y techo a base de motivos heráldicos, así como el gran friso que rodea la parte alta de todo el salón fueron diseñados entre Rusiñol y Rogent, con la intervención del dibujante y decorador Josep Pascó. Su predilección del momento hacia el Neogótico se había manifestado previamente en la decoración que había llevado a cabo en el salón del Círculo Artístico de Barcelona con motivo del gran carnaval organizado por los artistas en 1889 (Panyella, 2003). Mención aparte merecen las vidrieras. Puertas y dinteles son decorados a base de cibas que propician un bellissimo juego de luces. Ambas fachadas del gran salón están recubiertas de vidrieras artísticas. La pared de la fachada de tierra está configurada por tres vidrieras de diversos temas decorativos (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.190, MCFS 318 y MCFS 319); las cibas en el espacio central. Para la parte superior de la *loggia* Rusiñol encargó un conjunto de vidrieras copiando las de la catedral de Ulm (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.154, 30.145, 30.107, 30.128, 30.121, 30.117, 30.113, 30.10 y 30.133, de izquierda a derecha respectivamente). Las de la fachada de mar, igualmente policromas y espectaculares, son decoradas con motivos heráldicos ficticios (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. MCFS 320).

El gran salón fue el espacio que Rusiñol destinó al grueso de su colección artística. Las piezas de hierro forjado, mostrado en panoplias o en largas tiras de madera rodeando la pared, constituían el núcleo principal. La colección de arte antiguo –mobiliario, escultura y pintura– fue dispuesta alrededor del salón para ser contemplado y admirado.

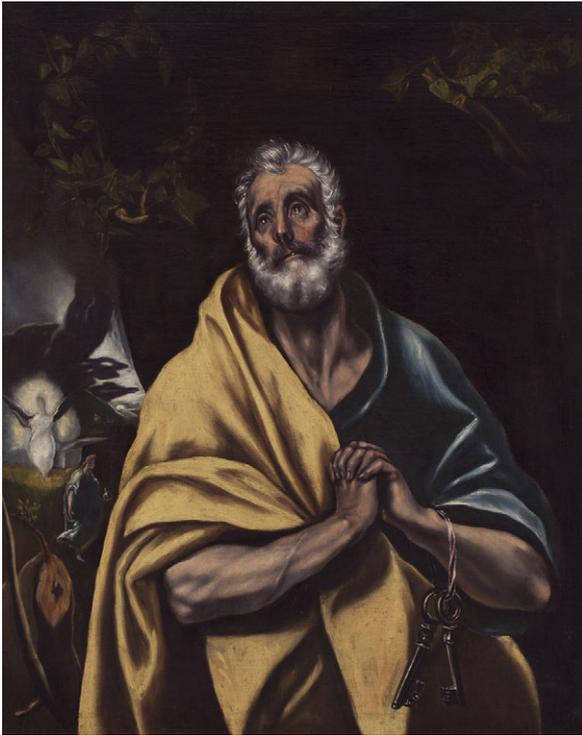


Fig. 13. Doménikos Theotokópoulos, El Greco y taller, *Las lágrimas de San Pedro*, c. 1600. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.001. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).



Fig. 14. Doménikos Theotokópoulos, El Greco, *Magdalena penitente*, c. 1590. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.004. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

En julio de 1894 se finalizó la obra, con la consiguiente celebración de la cubierta (Voz, 1894) en la que participaron el arquitecto Rogent y el maestro de obras Jaume Sunyer i Juncosa junto con otros industriales y artesanos, como el ebanista Francesc Vidal Jevellí¹¹. Una interesante colección de fotografías de Pau Audouard tomadas en otoño de 1894 constituye el testimonio gráfico del Cau Ferrat en sus primeros momentos¹². La definitiva configuración del Cau Ferrat fue objeto de descripciones y elogios, entre otros, el del director del semanario local *El Eco de Sitges* (Soler, 1894) quien lleva a cabo una detallada descripción de la colocación de la colección de forja. El 4 de noviembre del mismo año tuvo lugar la solemne inauguración del Cau Ferrat con la celebración de la Tercera Fiesta Modernista, en una jornada de dos episodios de enorme impacto. La primera consistió en la entrada triunfal de los dos cuadros del Greco, *Las lágrimas de San Pedro* y la *Magdalena penitente* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.001 y 32.004), adquiridos en París el anterior mes de enero por mil francos tras haber sido paseados solemnemente y a hombros de los artistas por las calles de Sitges¹³. La segunda, en un concurrido certamen literario con una amplia participación de escritores del momento: el escritor Joan Maragall, los críticos de arte y escritores Frederic Rahola, Josep Yxart y Raimon Casellas, el poeta Jean Richepin, el filósofo y polígrafo Pompeu Gener, entre muchos otros (Festa, 1895; Panyella, 2003: 216-224). El discurso pronunciado por Rusiñol en la apertura del certamen, de carácter marcadamente programático, marca un abierto giro hacia el simbolismo que a partir de estos momentos impregna la totalidad de su obra, así como el espíritu y el ambiente visible y tangible de todo cuanto acontece en el Cau Ferrat entre esta fecha y el fin de siglo:

11 Francesc Vidal Jevellí era el padre de la pintora modernista Lluïsa Vidal.

12 Las fotografías de Audouard fueron pegadas al álbum de recuerdos de Rusiñol que forma parte de su archivo (ASR I). Algunas fueron reproducidas en la prensa local. La datación de las fotografías se establece en base a las obras de arte del Cau Ferrat; entre otras, las copias de los primitivos italianos que Rusiñol realizó en la Galleria degli Uffizi de Florencia (Panyella, 2015).

13 Entre las numerosas referencias sobre la adquisición de los Grecos, su instalación en el Cau Ferrat, cfr. Rusiñol, 1894; Utrillo, 1932; Planes, 1969; Greco, 1998; Panyella, 2003; Greco, 2014. También se conserva el recibo correspondiente a la compra de los mismos realizada por el artista Laureano Barrau en nombre del coleccionista Pablo Bosch (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.262).

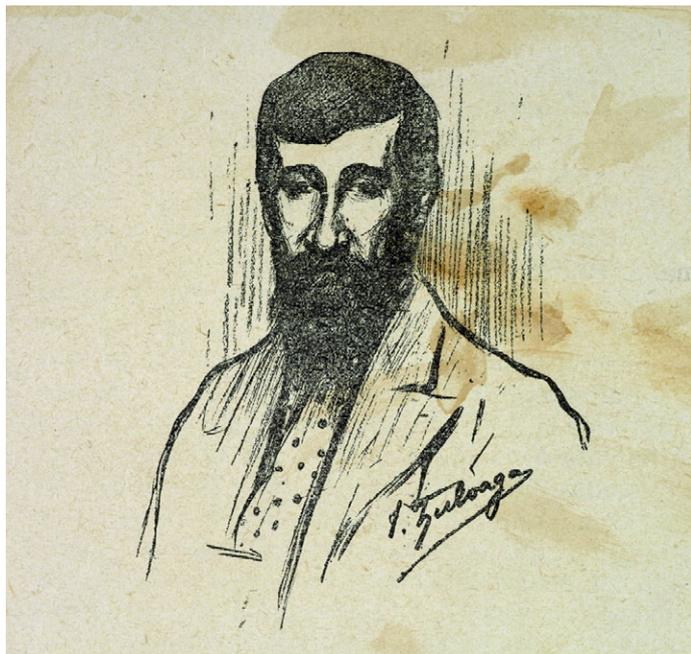


Fig. 15. Reproducción del dibujo de Ignacio Zuloaga, *Retrato de Santiago Rusiñol*. París, 1894. Álbum Rusiñol, II. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.579-II. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).



Fig. 16. Ramon Casas. *Rusiñol subido a una lámpara de hierro forjado*. Barcelona, 1893. Colección Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.008. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

«Es la tercera vez que el Cau Ferrat se reúne cerca del mar; la tercera vez que, huyendo del ruido de la ciudad, venimos a soñar al pie de esta playa hermosa, a sentir cómo nos acuna el compás de las olas, a tomar las aguas de la poesía, enfermos como estamos del mal de la prosa que hoy en día corre por la nuestra tierra.» (Festa, 1895).

Es la reivindicación del carácter total y libre de la obra de arte, su intersección con todas las facetas de la creatividad, la teoría y la práctica del denominado arte total. Rusiñol participa de este espíritu en toda su plenitud y dota a su casa-taller el carácter de refugio frente a la vida de artista errante, de «caminante de la tierra»¹⁴.

Del Greco al arte moderno. La colección del corazón (1893-1899)

En 1894 Rusiñol culmina su colección de arte antiguo con la adquisición de dos cuadros del Greco, *Las lágrimas de San Pedro* y *la Magdalena penitente*. Los Grecos constituyen dos de las joyas de la colección de arte antiguo de Rusiñol y habían sido ya admirados en París por críticos y artistas antes de su traslado a Sitges¹⁵.

Al mismo tiempo, tras el viaje que lleva a cabo a Italia en la primavera de 1894 junto con Ignacio Zuloaga cuelga en las paredes del Cau Ferrat un interesante conjunto de dieciséis tablas, copias de los primitivos italianos de la Galleria degli Uffizi, en Florencia, realizados durante la estancia de un mes en aquella ciudad (Panyella, 2015). Además de las tablas y algunos de los dibujos de Zuloaga que

¹⁴ Rusiñol formula una identificación del artista como caminante de la tierra en una prosa poética homónima publicada en la revista *L'Avenç* (1893) e incluida en su primer libro de prosas, *Anant pel món / Caminando por el mundo* (Rusiñol, 1895). Pocos años después la reconvierte en una pieza breve e intensa de teatro simbolista, con música de Enric Morera (Rusiñol, 1898a). Su identificación con el prototipo descrito es total.

¹⁵ Cfr. nota 13

ilustraron los artículos de Rusiñol en *La Vanguardia*, el artista trae consigo algunos recuerdos artísticos de Florencia, como una copia de la mascarilla de Dante (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.693), una fotografía de *La Primavera* de Botticelli –de la que también ha copiado un fragmento– (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.046), y una interesante colección de fotografías de los Fratelli Alinari sobre obras de arte de los museos de San Marco y Galleria degli Uffizi y flores y motivos vegetales (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.139-1/7; 32.141-454-37; 32.193.459-21 y 32.593-459-1/22) (Sala, 2006: 29-33). Simultáneamente Rusiñol ha ido trasladando al Cau Ferrat diversas obras de pintura moderna realizadas por él o bien obtenidas gracias a sus amistades artísticas de París, Barcelona y Sitges.

Entre 1893 y el fin de siglo se consolida la colección de arte moderno de Santiago Rusiñol. El artista la incrementa con la obra propia de la que no se quiere desprender, entre la que destacan los óleos pintados en Sitges: *Patio suburense*, llamado también *El patio de la Tereseta* (1892) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.275), *El huerto del Vinyet* (1892), *La niña de la clavellina* (1893) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.806) o *La última receta* (1893) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.029); los que proceden de la vida bohemia en Montmartre (1889-1892): *Noche de vela*, conocido también con el título de *Clarasó leyendo* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.039), *El bobemio* (Miquel Utrillo) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.036), *Cementerio de Montmartre* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.270), *Parque del Moulin de la Galette* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.808), *Ramon Canudas enfermo* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.856)¹⁶; los que pinta en el estudio del Quai Bourbon compartido con Zuloaga, en 1894: *La morfina* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.715), *Miss McFlower (Retrato de Matilde Escalas)* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.030), las alegorías de *La Pintura*, *La Música* y *La Poesía* y en 1895: *Retrato de Carles Mani* (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.012). Tras su segundo y tercer viaje a Andalucía, 1895-1896, y 1898 respectivamente (Panyella, 2001), Rusiñol cuelga en las paredes del Cau Ferrat *Granadina* (1895) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.045), *Palacio abandonado* (1898) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.783), *Interior del palacio de Víznar* (1898) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.265), y una interesante serie de dibujos coloreados, retratos de personajes populares andaluces. Durante sus temporadas en Sitges pinta diversos retratos, como el del *Señor Panxo Xicarrons* (1895) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.845), *Modesto Sánchez Ortiz* (1897) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.002) o de la serie de los místicos (1897) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.911, 30.912 y 32.025) (Panyella, 2014a). En conjunto, la obra de Rusiñol, que comprende óleos y un interesante conjunto de dibujos, corresponde mayormente al periodo entre 1889 y 1902. El último cuadro propio que permanece en el Cau Ferrat es *Jueves Santo en Pollença* (1902) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.266), el mismo año de su realización, en plena etapa mallorquina¹⁷.

La colección de arte moderno comprende una amplia representación plástica de sus contemporáneos: Ramon Casas, Arcadi Mas i Fondevila, Miquel Utrillo, Daniel Urrabieta, Ignacio Zuloaga, Ramon Pichot, W. Degouwe de Nunques, Odilon Redon, entre otros, en pintura, dibujo y grabado; Enric Clarasó, Torcuato Tasso y Gustave Violet, en escultura. Como sucede con el resto de obras del Cau Ferrat, todas y cada una de las piezas del museo tienen relación directa con los episodios de la vida del artista. Cabe señalar la extensa obra de Ramon Casas –quince óleos, ochenta dibujos–, regalo del artista a su amigo, entre los que se encuentran diversos retratos de Rusiñol como *Rusiñol subido a una lámpara de hierro forjado* (1893) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.008) o el retrato de 1926 (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.647), encargado por la comisión del homenaje de los intelectuales catalanes al artista. La colección de arte moderno de Rusiñol alberga también un interesante conjunto de obras de los jóvenes artistas emergentes con quién el artista coincidía en el local de Els 4 Gats, taberna barcelonesa y epicentro de la bohemia de fin de siglo. Entre 1897 y 1903 Els 4 Gats substituyó el Cau Ferrat de Rusiñol, aunque no el liderazgo indiscutible del artista, quien allí adquirió obra de Picasso, Casagemas, Isidre Nonell, H. Anglada Camarasa y Manolo Hugué, entre otros, y que integró a su colección del Cau Ferrat.

16 El conjunto de obras de Montmartre tiene su correlato literario en las crónicas escritas por Rusiñol y dibujadas por Casas publicadas en *La Vanguardia* bajo el título *Desde el molino* (Rusiñol, 1894).

17 El catálogo razonado de la pintura y dibujo del Museu del Cau Ferrat se encuentra en proceso de edición y su publicación está prevista para 2017.



Fig. 17. Àngel T(olrà) V(iazo), ATV. La colección de vidrio adquirida a Alexandre de Riquer. *Sitges. Lo Cau Ferrat*, c. 1910. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).



Fig. 18. Publicación de Antoni García Llansó, *El Cau Ferrat*. Barcelona, 1897.

La colección de cerámica del Cau Ferrat se configura principalmente durante la última década del siglo XIX y la primera del siglo pasado. Se trata de piezas antiguas –entre el s. XVI y el XIX– procedentes de diversos lugares de la geografía española, adquiridas por el artista en sus viajes y campañas artísticas. Mención aparte merece la colección de vidrio antiguo y moderno, adquirida en 1902 al artista y también coleccionista y viejo amigo Alexandre de Riquer por la cantidad de ocho mil pesetas (Carreras y Domènech, 2003)¹⁸. Riquer, padre de familia numerosa, de vez en cuando se desprendía de algunos de los objetos artísticos de su propiedad para resolver circunstancias económicas puntuales de carácter familiar, y el entusiasmo coleccionista de Rusiñol coincidió en aquellos momentos con la necesidad de venta por parte de Riquer. La fragilidad del vidrio constituye el complemento ideal a la recia fortaleza del hierro forjado y era una de las colecciones de artes del objeto que hasta el momento faltaban en el taller-museo del artista. Entre 1912 y 1913 el Cau Ferrat fue enriquecido por una importante colección arqueológica que Rusiñol trajo consigo tras un par de campañas de excavaciones en la necrópolis del Puig des Molins en Ibiza. El artista había obtenido la correspondiente autorización ministerial y dio con importantes piezas de la época púnica i fenicia, buena parte de las cuales configuran hoy el museo arqueológico de la capital de la isla. La colección de Rusiñol se complementa con fotografías, carteles, un interesante epistolario¹⁹, juguetes y recuerdos personales²⁰.

Desde el inicio del Cau Ferrat de Sitges colección de arte y edificio configuran un todo indivisible, un ámbito único que ocupa numerosos espacios en la prensa de la época. El carácter de unidad perdura hasta la muerte de Rusiñol y como veremos, se prolonga y permanece desde la apertura del Cau Ferrat como museo público hasta nuestros días.

El escritor Joan Ruiz i Porta fue el primero en reseñar en su totalidad el recinto y contenido del Cau Ferrat (Ruiz, 1895), en un texto de exaltada admiración hacia Rusiñol y el Modernismo que permite, sin embargo, conocer detalladamente el contenido de la colección del artista así como conocer las fechas del ingreso de determinadas obras. En 1897 aparece la monografía sobre *El Cau Ferrat*, obra del escritor y crítico de arte Arturo García Llansó (García, 1897a, 1897b y 1898)²¹. Admirador y

¹⁸ En la Colección Santiago Rusiñol se conserva el recibo de la compra de la colección de vidrio de Alexandre de Riquer (n.º inv. 32.267).

¹⁹ Publicado íntegramente y anotado en Panyella, 1981.

²⁰ Los catálogos del Museo del Cau Ferrat publicados hasta el presente son los de Pintura y Dibujo (1942), Escultura y Mobiliario (1944) y Hierros (1946). Son el resultado de los trabajos del personal que inventarió y catalogó las obras entre 1932 y 1936, aunque fueron publicados tras la Guerra Civil, a lo largo de los años cuarenta.

²¹ Texto ampliado y profusamente ilustrado de los artículos García 1897b y 1898.



Fig. 19. Visita del rey Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia a Santiago Rusiñol en el Cau Ferrat, 1930. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

experto en cerrajería, el texto de García Llan-só está dedicado de forma casi monográfica a la colección de forja y hierro antiguo, al que acompaña un interesante reportaje fotográfico. El autor, antiguo amigo de Rusiñol y uno de los que más frecuentaron el Cau Ferrat de Barcelona, que comparte con el artista y coleccionista la pasión por el hierro forjado en todas sus aplicaciones, destaca que Rusiñol fue «quizás, el primero en espigar un campo en el que todavía no habían parado mientes los negociantes, que

en su afán de lucro exportan al extranjero las obras magistrales de las pasadas centurias.» (García, 1897: 10). García Llan-só coincide con Rusiñol (Rusiñol, 1900) en lamentar la desprotección de las obras de arte y la exportación de que eran objeto hacia otros países donde los coleccionistas las pagaban a buen precio a propietarios e intermediarios. Hacia el fin de siglo y hasta el estallido de la Guerra Civil perdura en el Cau Ferrat la preeminencia de la colección de forja junto con las obras más destacadas de la colección de arte antiguo, como los dos cuadros del Greco.

En 1898 Rusiñol expresa en una de sus prosas poéticas la identificación entre el coleccionismo y la vida: «Hoy en día, en que está de moda coleccionar de todo, si fuera posible haría una colección de recuerdos». *Fulls de la vida / Hojas de la vida* (Rusiñol, 1898b), igual que *Anant pel món / Caminando por el mundo* (Rusiñol, 1895) constituyen dos de las mejores obras de carácter autobiográfico del artista y en ambas se encuentran referencias a su vocación coleccionista. En el texto de referencia, «Col·lecció del cor / Colección del alma» Rusiñol evoca situaciones vividas en una «colección de recuerdos» que, concluye, «sería mi libro de horas; como nadie lo entendería, lo guardaría bien cerrado; y solo yo lo leería» (Rusiñol, 1905: 157-159). A la soledad inherente del artista se une la colección compartida de otro tipo de recuerdos, como son los objetos y obras de arte del Cau Ferrat²². Cabe añadir aquí la dimensión literaria del Cau Ferrat, ya que es donde Rusiñol escribió y recopiló no solo las obras citadas sino también, entre otras, *Oracions* (1897), *Impresiones de Arte* (1897) y *La alegría que passa* (1898), que constituyen su más interesante etapa como escritor simbolista.

El Cau Ferrat es, pues, desde el primer momento, un edificio pensado integralmente para acoger la gran colección de arte de Rusiñol y una casa-taller donde también desde su primer momento tienen lugar grandes vivencias y experiencias artísticas. Las estancias de Rusiñol, las visitas de artistas, pintores, periodistas, escritores y cuantos estaban interesados en el arte; las Fiestas Modernistas; los conciertos de música simbolista, lecturas literarias o, simplemente, tertulias que se prolongaban hasta la madrugada han dejado un sinfín de testimonios que reconstruyen la biografía de uno de los edificios más singulares de la Europa del momento. La lista de cuantos recalán en el Cau Ferrat en vida de su dueño, atraídos por la personalidad de este y por la colección de arte que contiene, es extensa y diversa; además de los artistas y personajes ya citados, Joan Maragall, Josep Puig i Cadafalch, Modesto Sánchez-Ortiz, Angel Ganivet, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Ignacio Zuloaga, Gregorio Martínez Sierra, Rubén Darío, M. Fouché-Delbosc, Víctor Balaguer, Ángel Guimerà, Carlos Godó, José León Pagano, Enric Morera, Pere Romeu, Bartomeu Robert, Ignasi Iglésies, Enric Borràs, Amadeu Vives, Ernest Chausson, Anselmo de Guinea, Víctor Oliva, Narcís Oller, Eugène Ysaÿe, Darío de Regoyos, Nicolás Salmerón, María Lejárraga, Manuel de Falla, José Francés,... y muchos otros, entre los cuales el rey Alfonso XIII.

²² La traducción en castellano de *Fulls de la vida / Hojas de la vida* fue realizada por el escritor Miguel Sarmiento y publicada en París por Garnier Hermanos, hacia 1905. La ordenación de los textos no corresponde a la que hizo Rusiñol en la primera edición de 1898. Se cita aquí la traducción de Sarmiento.



Fig. 20. Miquel Utrillo. *Interior del Cau Ferrat*. Sitges, 1895. Fons Maricel, n.º inv. 11.386. © Archivo fotográfico del Museo de Maricel (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

Las fotografías primigenias de Pau Audouard constituyen un interesante testimonio de los primeros momentos; posteriormente, los fotógrafos Adolf Mas, Angel Toldrá Viazo, Adolfo Zercowitz, entre otros, contribuyen mediante su testimonio gráfico a la localización e incluso datación de los diversos periodos y colecciones del Cau Ferrat. El recinto fue, asimismo, escenario pictórico. El mismo Rusiñol situó el retrato de su hija, la pequeña María, en la Sala del Surtidor (1894, colección particular), frente a la vidriera modernista de la fachada de mar y junto al biombo japonés que hasta fechas recientes no había pasado a ser poco más de una curiosidad exótica del artista. Un año después de la gran inauguración de 1894 y recién llegado a Sitges, Miquel Utrillo dejó constancia plástica de la Sala del Surtidor desde la perspectiva opuesta, destacando la arquitectura y elementos artísticos del ámbito (*Interior del Cau Ferrat*, 1895, Museu de Maricel, Sitges) (Fondo Maricel, n.º inv. 11.386).

La transformación del Cau Ferrat en taller-museo (1902-1931)

Santiago Rusiñol deja de habitar en el Cau Ferrat en 1899, debido a su precario estado de salud que le lleva a la cura de desmorfinización en París y a la reconciliación familiar con su mujer e hija (Panyella, 2003: 314-319). Coincidiendo con el cambio de siglo va variando poco a poco de costumbres: temporadas en Mallorca, afianzamiento como autor dramático, primaveras en Aranjuez... Las estancias en Sitges se reducen a unos pocos días, a algunas veladas literarias, a algunos encuentros, pero sin la carga programática y activista de la década de los noventa decimonónicos. Pese a todo ello, el Cau Ferrat sigue abierto para quien desee visitarlo y admirar su colección artística; Rusiñol extiende pases personalizados y sus gentes de confianza en Sitges, guardianes de las llaves del tesoro, dan acceso a cuantos vienen con la autorización extendida por el artista.

Como buen coleccionista Rusiñol continúa «aumentando los tesoros» de su casa-taller, según expresa la prensa de la época. La compra de la colección de vidrio antiguo y moderno de Alexandre de Riquer en 1902 marca un punto de inflexión en el Cau Ferrat, que pasa de casa-taller a taller-museo. La disposición de la colección de vidrio, junto a los grandes candelabros de hierro forjado y algunas vitrinas con esculturas de pequeño formato y otros objetos artísticos en la parte central del Gran Salón condicionan el uso de este; se dejan de celebrar banquetes y conciertos y se disponen los objetos para su contemplación en una museización primigenia que muestra el espíritu del modernismo como ensalzamiento del arte total. Las diversas incorporaciones han comportado la redistribución de las obras en las paredes del Gran Salón, y también las de las estancias de la planta baja; la instalación de los vidrios ocupando la parte central y anterior del Salón condiciona el espacio de forma determinante. La entrada de la colección arqueológica procedente de las excavaciones de Ibiza (1912-1913) reafirma la vocación museográfica de la colección de Rusiñol. La casa-taller de Santiago Rusiñol se convierte en taller-museo a partir de la segunda década del siglo pasado y la edición de tarjetas postales por parte de editores diversos contribuye a una notable difusión, siendo numerosos los visitantes que atrae.

En 1918 se celebran las Bodas de Plata del Cau Ferrat. Han quedado lejos los días de las Fiestas Modernistas, de las polémicas literarias y del activismo programático de Rusiñol ejerciendo como sacerdote del arte pero ha cuajado el poso artístico de la modernidad que fue y que es reconocida por la corriente noucentista. Dos de sus más preclaros representantes, el poeta y diplomático Josep Carner –de la generación inicial del Noucentisme– y el poeta, periodista y dramaturgo Josep M. de Sagarra –de la segunda generación– expresan públicamente el valor de modernidad que Rusiñol importó en su momento y la concreción en su taller-museo, altar de culto del arte total del Modernismo.

El multitudinario homenaje que Cataluña tributa a Rusiñol en enero de 1926 marca el punto más álgido de la popularidad del artista convertido en mito viviente y símbolo de toda una época. El Cau Ferrat, a su vez, se considera una obra más de su propietario, sin haber perdido un ápice de su atractivo artístico y de su aportación al coleccionismo moderno. Tras Rusiñol se han configurado importantes colecciones privadas, como la de Lluís Plandiura, Francesc Cambó y tantos otros próceres. Con una importante diferencia: Rusiñol es artista y es, además, un teórico del arte que en buena parte ha fijado en el coleccionismo una ética y una estética. El hecho de disponer de todo un edificio para albergar la colección le diferencia de otros que la disfrutaban en privado –tan privadas como pueden ser las reuniones y tertulias– o que negocian su adquisición por parte del entonces naciente Museu d'Art de Catalunya²³.

El destino del Cau Ferrat y de su querida colección artística empañó los últimos años de Santiago Rusiñol. Hombre formado junto a la alargada sombra de su abuelo Jaume Rusiñol i Bosch, el fundador de la saga familiar e industrial, sabedor de la importancia de la propiedad certificada por

23 En 1932 el coleccionista Lluís Plandiura, que en 1925 había adquirido una gran parte de la colección de arte que Miquel Utrillo se había visto obligado a vender (Panyella, 2009: 46), vende su colección de arte al Museo de Arte de Cataluña.

la fe pública, determinó en su último testamento (1929) que su Cau Ferrat era una unidad de continente y contenido indivisible. Era necesario conservar a toda costa dicha unidad, evitar a toda costa la dispersión de su colección y vincularla a quién más confianza le merecía para garantizar la salvaguarda de su obra.

«No hay ningún otro drama tan apasionante como la lectura de un testamento. Y eso que no está el protagonista.». Esta frase que deriva hacia una socarronería tan cáustica como lo era su autor pertenece a una obra de Rusiñol de carácter terminal, *Máximas y malos pensamientos* (Rusiñol, 1927: CLXXXIII). En el caso del suyo debió de ser premonitoria, ya que contra toda previsión legó el Cau Ferrat y todo su contenido a la villa de Sitges, «por el cariño que expreso hacia esta población». Tras la sorpresa inicial vinieron los trámites de la ejecución de la voluntad del testador. Por una parte, la familia se encontró con una disposición imprevista que había que cumplir; por otra, el municipio beneficiario tuvo que hacer frente a un extraordinario legado muy por encima de las posibilidades necesarias para mantenerlo y gestionarlo. Entre junio de 1931, fecha de la muerte de Santiago Rusiñol en Aranjuez, y abril de 1933, apertura del Cau Ferrat como museo público, se desarrollan dos gestiones de forma paralela (Borralleras, 1933). La una es llevada a cabo para poder aceptar el legado sin el condicionante económico de los derechos reales –imposibles de costear por parte del Ayuntamiento de Sitges–, gestiones que llegan a buen puerto gracias a la votación por unanimidad de una ley en las Cortes eximiendo la villa de Sitges del pago requerido, que fue publicada en la *Gaceta de Madrid* el 17 de abril de 1932. La otra es la museización de lo que hasta el momento había sido una colección de artista. Ambas fueron posibles gracias a la intervención de una personalidad formada en los parámetros cívicos y profesionales del Noucentisme que forjó la museografía moderna en Cataluña y fue director de su museo nacional de arte, el crítico e historiador del arte Joaquim Folch i Torres (Vidal, 1991; Folch, 2013).

El Museo del Cau Ferrat, o la museización del modernismo (1932-1939)

«Un museo público tiene una doble función, que es la de conservar las cosas y la de otorgarles el rendimiento cultural y científico que comportan.» Joaquim Folch i Torres (1932)²⁴.

«El Cau Ferrat es, en primer lugar, una colección de obras de arte llevada a cabo por un artista de gusto exquisito en la cual todo, hasta aquellas obras de valor intrínseco más insignificante, tiene un interés de belleza o bien por la obra en sí misma o bien considerándola como una parte del conjunto.» Joaquim Folch i Torres (1932).

«Abrimos el museo no solo para los catalanes sino para todos los pueblos del mundo siguiendo aquella tradición universalista de la que Rusiñol fue un maestro» (Ventura Gasol).



Fig. 21. Cartel de anuncio de la inauguración del Cau Ferrat como museo público. Sitges, 16 de abril de 1933. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

24 Salvo indicación expresa, los textos han sido traducidos del catalán al castellano por la autora.



Fig. 22. D. Manuel Azaña, presidente de la República española, y D. Francesc Macià, presidente de la Generalitat de Cataluña, visitando el Cau Ferrat en diciembre de 1931. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

La conversión del taller-museo de Rusiñol en museo público constituye el último capítulo del Noucentisme en Sitges (Panyella, 2012). La organización y puesta en marcha de la más importante infraestructura cultural de Sitges, el origen de un sistema museístico local y un modelo de la articulación del sistema de museos de Catalunya como fue el Museu del Cau Ferrat, su crecimiento y proyección a lo largo de los tres

escasos años de vida entre 1933 y 1936 constituyen un importante pasaje sobre el que la abundante literatura técnica y periodística de la época es directamente proporcional al silencio y olvido que los años inmediatamente posteriores y periodos subsiguientes propiciaron²⁵.

En 1931 Joaquim Folch i Torres dirige los Museos de Arte de Barcelona. Por aquel entonces se encuentra en pleno debate museográfico sobre las orientaciones y la planificación de estos, optando por museos especializados, metódicos y presentados con rigor. Al conocerse el legado de Rusiñol a la villa de Sitges, Folch es requerido como experto por la familia del artista así como también por el Ayuntamiento de Sitges, facultándole este para llevar a cabo cuantas gestiones fueren necesarias para la condonación de los derechos reales de la herencia. Folch había realizado un informe para el presidente de la Generalitat republicana, Francesc Macià, sobre la importancia del Cau Ferrat y la viabilidad de la aceptación de la herencia. En mayo de 1932, por acuerdo del Ayuntamiento de Sitges, el Cau Ferrat se puso al amparo de la Junta de Museos bajo la dirección de Folch i Torres. La organización institucional fue dispuesta por la misma ley, que ordenaba que se constituyera un Patronato «de verdadera solvencia artística en la que participaran elementos de la Villa y de fuera de ella, cuya misión principal consistía en respetar la voluntad del testador, en conservar cuanto constituyera su legado, arbitrando además los medios para cubrir los gastos y aumentar la colección artística.» (Folch, 2013: 28).

En junio de 1932 quedó aprobado el *Estatut del Patronat del Cau Ferrat*, órgano que rigió los destinos del Museo del Cau Ferrat hasta 1939 (Borralleras, 1933) y que hasta aquella fecha se caracterizó por la implicación del sector público catalán en la cultura, la responsabilidad y la experiencia de agentes y gestores culturales junto con el compromiso personal de los artistas con su cometido. Estos fueron un amigo de primera hora de Rusiñol, el pintor Arcadi Mas i Fondevila, destacado artista de la Escuela Luminista (Escola, 2002; Coll, 2014) y tres destacados artistas del Noucentisme: el pintor Joaquim Sunyer (Panyella, 1997), el escultor Pere Jou (Domènech, 2011 y 2016) y el poeta Trinitat Catasús. El Patronat se constituyó el 11 de marzo de 1933 una vez concluidos los trabajos de inventario, catalogación y ordenación definitiva de las obras a la espera de la apertura del Cau Ferrat como museo público.

De este modo el Noucentisme revalorizaba definitivamente el Modernismo cuya máxima encarnación institucional era el Cau Ferrat de Santiago Rusiñol. Folch y Torres, respetando integralmente el espíritu del Modernismo y el criterio de Rusiñol, organizó y ordenó las colecciones y los espacios del Cau Ferrat y convirtió el museo en un lugar singular, único entre los museos históricos de Europa y de América. La institucionalización del Cau Ferrat rusiñoliano y la museización de la denominada «colección de colecciones» fue una doble operación culminada con éxito y prestigio.

25 La colección del *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, editada por Joaquim Folch i Torres (1931-1937), da cumplida cuenta de los primeros años del Cau Ferrat como museo público y del desarrollo del incipiente sistema de museos de Sitges.



Fig. 23. Rafael Guinart. *Las obras de arte del Cau Ferrat en proceso de inventario, 1932-1933*. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

La estabilización y definición de la colección de colecciones del Cau Ferrat fue un primer y definitivo paso de la inmediata museización. Folch situó en primer lugar la colección de hierro forjado, a partir de la cual la Junta de Museos de Cataluña declaraba el Cau Ferrat como museo especializado en forja. Las otras colecciones que estableció fueron la de vidrio, cerámica española y la de pintura, articulada en dos grupos, antigua y moderna (Folch, 1933: 166-178). El relato del trabajo técnico llevado a cabo constituye un tratado de museografía de la época²⁶. Folch partía de la base que todas las artes eran dignas por un igual y que el arte no tenía categorías; por lo tanto, el Cau Ferrat ostentaba el triple valor de ser a la vez espacio, de cada obra por sí misma y también del valor de conjunto de la colección. Pero por encima de todo destacaba que lo que le confería una personalidad única era la huella de Rusiñol, la proyección de su imagen espiritual, que era lo más necesario a preservar: la creación del artista de su propio museo. El inventario y catalogación de las obras se organizaron sistemáticamente: localizando, numerando y catalogando las obras; la intervención del personal del Museu d'Art de Catalunya fue decisiva²⁷. La museización tuvo también en cuenta aspectos esenciales de la gestión de edificios según los avances técnicos del momento: seguridad, reformas de saneamiento, dotación de mangueras y sistema de extinción de incendios, mejora de instalaciones

26 Folch publicó los diferentes estadios de la museización del Cau Ferrat en un artículo de carácter voluntariamente didáctico: «Com s'ha organitzat i instal·lat el Cau Ferrat en esdevenir museu públic / Cómo se ha organizado e instalado el Cau Ferrat al convertirse en museo público», estructurado en los siguientes apartados: Exposición del problema; Naturaleza del Cau Ferrat; El inventario; La seguridad; Reparaciones y mejoras del edificio e instalaciones; El aumento de la colección de hierros del Cau Ferrat; La conservación de los objetos; La señalización del Cau Ferrat como museo público; La rotulación descriptiva de los objetos (Folch, 1933: 166-178).

27 El equipo técnico encargado del inventario estaba formado por Gibert, que inventarió las colecciones de forja y vidrio; el arquitecto e historiador del arte J. F. Ràfols inventarió la colección de pintura, con la colaboración de M. Balaguer; el inventario fotográfico fue obra de Rafael Guinart; la descripción gráfica e ilustrada de los lienzos de pared fue obra de Pau Prou (Folch, 1933). El ya anciano Miquel Utrillo contribuyó a la catalogación de las obras informando sobre diversos aspectos de su historia o adquisición por parte de Rusiñol. Los trabajos de catalogación de la colección de pintura y el estudio de la vida artística del Cau Ferrat constituyen el origen de la obra de J. F. Ràfols, *Modernismo y modernistas*, 1949.

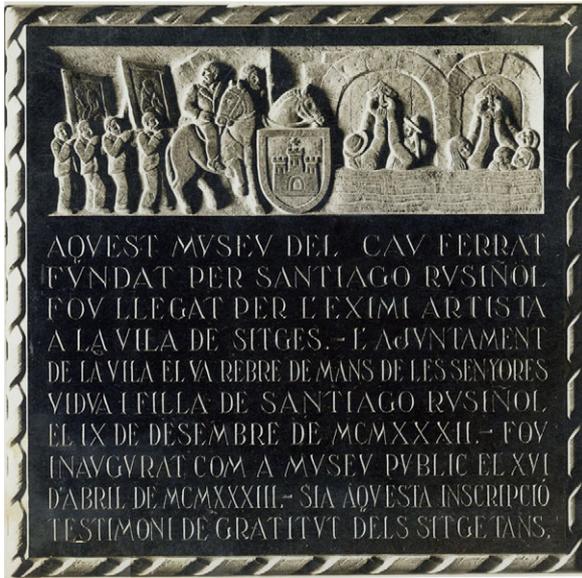


Fig. 24. Pere Jou. Placa de mármol esculpida en commemoraci n de la inauguración del Cau Ferrat com a museu públic. Sitges, 1933. Las imágenes corresponden a la entrada de los cuadros del Greco (1894) y a la narración sobre los picaportes de Consuegra (Rusi nol, 1891).   Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

y elementos de conservación preventiva frente a la salinidad, la humedad y la luz natural. Algunas obras fueron restauradas o recompuestas. La solución adoptada para la identificación de las obras, evitando la proliferación de etiquetas, fue la de la descripción pieza por pieza en cada lienzo de pared en sendas hojas de sala sostenidas por atriles de hierro forjado.

El 16 de abril de 1933 tuvo lugar la apertura del Cau Ferrat como museo público en un lucido y multitudinario acto, presidido por el presidente de la Generalitat Francesc Maci , con la asistencia del Director General de Bellas Artes

de la Segunda República, Ricardo de Orueta; Doña Llu sa Den s, viuda de Santiago Rusi nol y demás familiares del artista; autoridades culturales y locales y un numeroso público. Los discursos pronunciados por el vocal delegado del Patronat del Cau Ferrat, Trinitat Catasús, el Alcalde de Sitges, Josep Costa y el Conseller de Instrucción Pública de la Generalitat, Ventura Gasol, expresaban una vez más el agradecimiento al artista, el compromiso de mantener y perpetuar su memoria a través del museo y su importancia cultural, educativa e institucional.

Una placa esculpida en piedra por el escultor y miembro del Patronat, Pere Jou, deja constancia de tan relevante acto (Butlletí, 1933: 181-192). Con motivo de la apertura fue publicada la *Guia sum ria del Cau Ferrat*, que la Junta de Museus había encargado al viejo amigo y fiel seguidor de Rusi nol Miquel Utrillo (Museu, 1933). Durante el periodo de la catalogación e inventario del Cau Ferrat Utrillo había dedicado sus últimos esfuerzos a asesorar al personal técnico sobre su contenido e historia, y a la redacción de la *Hist ria anecd tica del Cau Ferrat* (Utrillo, 1989), que le había encargado el escultor Josep Llimona, presidente de la Junta de Museos. La obra permaneció inédita, aunque consultada, hasta 1989 (Panyella, 2009: 48-49)²⁸.

Para el flamante y entusiasta director del Museu del Cau Ferrat la conversión en museo público y la museización de una colección de artista comportaba una doble operación: habilitar el recinto y los objetos para cumplir los estándares museográficos modernos y evitar la momificación: «Momificar el Cau, conservarlo con todas las sutilezas que le son propias, era igual que conservar un bello insecto con suave pelusa y alas tornasoladas y todo para atravesarle el cuerpo con un alfiler». Buscando «algún elemento que palpitara», cuando el museo todavía no se había abierto al público, Folch tenía ya en mente ampliar la colección de forja aportando la que poseía la Junta de Museos. Dada la imposibilidad física de albergarla en el Cau Ferrat, Folch vio en el edificio vacío entonces del Palau de Maricel el lugar adecuado para la ampliación del museo (Folch, 1935). Desde aquel momento hasta la apertura de la ampliación del Cau Ferrat en el edificio de Maricel en 1936, Folch i Torres no cej  en su empeño, de manera que el 14 de junio de 1935 se firmó la escritura de alquiler con opción de compra por parte del Patronat del Cau Ferrat de una parte de complejo de Maricel, correspondiente al palacio edificado para albergar la colección de arte de Charles Deering²⁹. El mismo día el Palau de Maricel abrió las puertas que se habían cerrado en septiembre de 1921 y el público pudo contemplar la obra que la Junta de Museos había cedido en depósito al Patronat, *La process  de Sant Bartomeu*

28 En 1942 fue profusamente utilizada por Josep Pla para la redacción de la obra *Rusi nol y su tiempo*, 1942.

29 Sobre Maricel, cfr. Panyella, 2009b y 2012; Dom nech, 2013.

(Fondo Cau Ferrat, n.º inv. 10.253), del pintor de origen sitgetano Felip Massó (Folch, 2013: 128-129). Folch i Torres había elaborado un completo y coherente plan de usos museísticos, patrimoniales y culturales que puso en marcha inmediatamente.

El 14 de junio de 1936, cinco años más tarde de la muerte de Santiago Rusiñol, se inauguró solemnemente la ampliación del museo del Cau Ferrat en el palacio de Maricel. El proyecto de Folch i Torres incluía la colección de forja de la Junta de Museos de Cataluña, la ubicación en Maricel de parte de las piezas del Museo de Reproducciones, la colección de pintura de la Villa de Sitges³⁰, la Colección de Marinería de Emerencià Roig³¹ y la instalación de la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, la nueva biblioteca pública de Sitges. El mismo día Folch culminaba otro proyecto largamente acariciado: la reunión de las obras del Greco existentes en colecciones públicas de Cataluña (Domènech, 2013). En su discurso insistió una vez más en el argumento que había expresado al presidente Francesc Macià en 1932 a raíz del testamento de Rusiñol: que una colección de arte merece no solo ser conservada sino sobre todo impulsada.

Con la ampliación del Cau Ferrat culminaba una primera fase de impulso y consolidación y, además, se articulaba el incipiente sistema de museos de Sitges. En 1935 habían tenido lugar la donación de la Colección de Marinería de Emerencià Roig (Folch, 1935b), que instalada en Maricel constituyó el primer museo marítimo de Catalunya, y había tenido lugar un nuevo legado testamentario. El diplomático de origen sitgetan Josep M. Llopis de Casadas, fallecido en Sofía, había legado a la Generalitat de Catalunya la casa solariega familiar, con destino a ser conservada y mostrada como museo. El estallido de la Guerra Civil dio al traste con las gestiones de la aceptación del legado y con la ambiciosa planificación museográfica y cultural de Folch i Torres, que había inaugurado el Museo de Arte de Cataluña (1934) con la voluntad articuladora de un sistema de museos de Cataluña. La Guerra Civil comportó la interrupción del normal desarrollo del proyecto, y la pérdida de las instituciones democráticas y de autogobierno, con las subsiguientes depuraciones, lo destruyó por completo.

Un epílogo hasta hoy (1939-2016-...)

Durante la Guerra Civil el museo del Cau Ferrat quedó bajo la protección del Comisariado de los Museos de Cataluña. Los cuadros del Greco, el *Baile en el Moulin de la Galette*, de Ramon Casas (1890-1891) (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.032), *El reparto del vino*, de Zuloaga (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 32.017) y el relicario conocido como 'Miss Cau Ferrat' (Col. Santiago Rusiñol, n.º



Fig. 25. Cartel de anuncio de la exposición de las obras del Greco existentes en los museos públicos de Cataluña. Sitges, 1936. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

30 Iniciada en 1911 con la obra de Joaquim Sunyer, *Maternitat* (óleo, 1908, Museu de Maricel, Sitges) (Colección de Arte de la Villa de Sitges, n.º inv. 11). La obra había sido adquirida por suscripción popular en 1911, con motivo de la exposición de Sunyer en las galerías barcelonesas del Faianç Català, donde fue objeto de una agresión. La suscripción popular se inició en Sitges a modo de desagravio del artista (Panyella, 1997).

31 PANYELLA, Vinyet (2017): «La col·lecció de marineria d'Emerencià Roig (1935-2017) Una història i un futur», en Emerencià Roig. *De la mar al paper. Catàleg exposició*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, pp. 10-19.

inv. 31.987) fueron trasladados al depósito de Sant Pere, en Olot y devueltos al Cau Ferrat en 1939. El museo reabrió sus puertas en 1940. Entre esta fecha y 1947 fueron publicados los catálogos de pintura y dibujo, hierro forjado y escultura y muebles que habían sido elaborados con anterioridad a la contienda y esperaban ser publicados en 1936. Los cambios institucionales y las depuraciones afectaron al personal del Museu d'Art de Catalunya y, principalmente, a su director, Joaquim Folch i Torres, que fue juzgado, depurado, y expulsado de la función pública; jamás pudo rehacer su vida profesional (Vilanova, 1999). Ello conllevó un notable cambio en el Museu del Cau Ferrat y su reciente ampliación. Todo cuanto había regido la Generalitat de Cataluña y su gobierno en la provincia de Barcelona fue traspasado a la Diputación Provincial.

El Patronat de Cau Ferrat mantuvo durante unos años su antiguo prestigio y relativa vigencia pero sin posibilidades de retornar al impulso institucional y creativo de los años treinta; la Junta de Museos de Cataluña fue circunscrita al Ayuntamiento de Barcelona y la gobernabilidad y finanzas del Museo del Cau Ferrat y Palau de Maricel entraron en una crisis creciente. Tras diversas incidencias el 26 de enero de 1966 se firmó un acuerdo entre el Ayuntamiento de Sitges y la Diputación de Barcelona para resolver las contradicciones entre el Patronat y la Junta de Museos hasta que en 1968 la Diputación se hizo cargo del él, enterrando definitivamente el Patronat del Cau Ferrat³².

Pese a todo, las efemérides relacionadas con Rusiñol y el Cau Ferrat no pasaron desapercibidas por parte de Sitges, como tampoco por parte de determinados personajes e instituciones del ámbito cultural de la época. En septiembre de 1943 se celebraron las Bodas de Oro del Cau Ferrat; en 1951 el Banco de España realizó una emisión de billetes de 50 pesetas, con la efigie de Rusiñol en una cara y un jardín de Aranjuez en la otra; en 1956 se conmemoró el 25 Aniversario de la muerte del artista con diversas actividades: una conferencia de María Rusiñol, hija del artista sobre *El Sitges del meu temps / El Sitges de mi tiempo*; la colocación de una placa artística en la calle con el nombre del artista obra del entonces dibujante Cesc; la representación de *L'auca del senyor Esteve* por la Agrupació Dramàtica de Barcelona en el Gran Teatro del Liceo barcelonés. El centenario del nacimiento de Rusiñol (1961) se conmemoró con una exposición organizada por el Servicio Provincial de Educación y Cultura del Movimiento y patrocinada por el Ayuntamiento de Barcelona publicándose un catálogo en cuya cubierta figura una de las caricaturas que le hizo Picasso, así como con diversas representaciones teatrales en Sitges. Su efigie figuró en la medalla conmemorativa del I Concurso Internacional de Pintura Rápida de Sitges (1967) y la felicitación navideña del bibliófilo Josep Robert i Mestre fue un *Homenatge a SR el pintor dels jardins d'Espanya*. En 1969 la Sala Parés de Barcelona, donde habían tenido lugar las más importantes exposiciones de Rusiñol y del Modernismo le dedicó una exposición patrocinada por el Ayuntamiento de Barcelona y en diciembre el crítico e historiador teatral Xavier Fàbregas le dedicó la conferencia *Santiago Rusiñol i l'actitud crítica del Modernisme*. En 1977 Sitges le dedicó el merecido monumento que sustituyó el largamente provisional de 1931³³. La conmemoración del 50 aniversario de la muerte del artista, en 1981, comportó una amplia actividad centrada en Sitges: exposición de pintura, exposición bibliográfica y documental, adquisición e instalación del archivo y biblioteca de Miquel Utrillo y representación de *L'Auca del senyor Esteve*, entre otras actividades. En 1992 se conmemoró el centenario de las Fiestas Modernistas con diversos actos, entre los cuales destaca el establecimiento del Día Internacional del Artista la tercera semana de octubre, fecha aproximada de la primera estancia de Rusiñol en Sitges. En 2006 tuvo lugar la conmemoración del 75 Aniversario de la muerte de Rusiñol, que contó con un amplio programa en el que destacaron diversas exposiciones de arte, entre las cuales la dedicada por primera vez a la colección de forja, *Art* (2007).

32 Los avatares del antiguo e incipiente sistema local de museos continuaron hasta 1994, fecha de constitución del actual Consorci del Patrimoni de Sitges (Panyella, 2013: 179-180).

33 Obra del escultor Josep Borrell Nicolau (1888-1951), fue erigido por suscripción popular el 1932 frente al Cau Ferrat, en el denominado Racó de la Calma con carácter provisional. El monumento, formado por el busto de bronce y su pedestal de piedra pulida, actualmente forma parte de la colección permanente del Museu de Maricel, Sitges. El monumento actual, situado en el paseo Port Alegre –playa de Sant Sebastià– es obra del escultor Nicolau Ortiz Serra (1925-2009) inspirada en un proyecto de escultura de Pere Jou.



Fig. 26. Ramiro Elena. *Sala del surtidor, restaurada*. Sitges, 2016. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consortio del Patrimoni de Sitges).

En 1994 se abre la hasta el presente última etapa institucional para el Cau Ferrat, con la constitución del Consorci del Patrimoni de Sitges. Organismo de régimen local participado por la Diputación de Barcelona y el Ayuntamiento de Sitges, y adscrito a la Diputación de Barcelona, tiene encomendada la dirección y la gestión de los museos, colecciones artísticas y conjuntos patrimoniales de carácter público de Sitges³⁴.

La restauración del Modernismo

Entre 1933 y 2009 el Cau Ferrat había sido objeto de diversas reparaciones del edificio e instalaciones. La intervención de más importancia tuvo lugar en 1966 por causa del mal estado del edificio. Posteriormente hubo intervenciones puntuales, pero las condiciones físicas y ambientales del museo,

³⁴ Las disposiciones jurídicas de 1994 fueron actualizadas en 2015 mediante la publicación de sus estatutos en el BOPB (*Estatuts*, 2015), conservando el espíritu fundacional. El mismo año el Consejo General del Consorci del Patrimoni de Sitges aprobó la misión del organismo en sesión de 23 de marzo de 2015: «El Consorci del Patrimoni de Sitges es un servicio cultural público que tiene por objeto la preservación, documentación, conservación y difusión del patrimonio artístico, cultural y festivo de Sitges y el conocimiento del arte en general; la gestión de los equipamientos que le son adscritos y la prestación de los servicios culturales que le son propios, con finalidades de estudio, educación y ocio, fomentando la internacionalización del arte, la cultura y el patrimonio, la creación de conocimiento e incentivando la creatividad. Su actuación se produce en los ámbitos de la cultura, el patrimonio, la educación, el turismo cultural y la fiesta tradicional y popular, va dirigida a todos los públicos mediante sus instalaciones y equipamientos, cumplimentando las normativas establecidas y actuando con vocación de servicio y exigencia de calidad.»

Actualmente el CPS lo integran los siguientes museos, colecciones y conjuntos patrimoniales, con indicación de su fecha de apertura al público o incorporación al CPS: Museu del Cau Ferrat (1933); Col·lecció de Marineria Emerència Roig i Raventós (1936); Museu de Reproduccions (1936); Col·lecció de Forja de la Junta de Museus (1936); Col·lecció d'Art Modern de la Vila de Sitges (1911); Museu Romàntic Casa Llopis (1949); Col·lecció de Nines de Lola Anglada (1961); Col·lecció Dr. Jesús Pérez Rosales (1970); Fundació Stämpfli Art Contemporani (2011, fundación privada convenida con el CPS por convenio de prestación de servicios) y el edificio patrimonial de Can Falç (2015), actualment en projecte de restauració y nuevos usos.



Fig. 27. Ramiro Elena. *Detalle de la sala del surtidor, restaurada*. Vista de la pica gòtica del segle xv (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 30.211) y de la vidriera modernista fechada hacia 1893 (Col. Santiago Rusiñol, n.º inv. 31.954, 32.055-32.058). Sitges, 2016. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

Hernàndez Cros fue aprobado por Consorci del Patrimoni de Sitges en otoño de 2009, adjudicado a la UTE Cau Ferrat y su gestión fue llevada a cabo por el Servei d'Equipaments, Infraestructures Urbanes i Patrimoni Arquitectònic de la Diputació de Barcelona. El proyecto (2009-2014) fue financiado mediante convenio por el 1% cultural del Ministerio de Fomento, la Diputació de Barcelona y la Generalitat de Catalunya. La propuesta museológica y museográfica no estaba contemplada. Fue introducida a partir de enero de 2012 por el equipo técnico del CPS. Entre otras decisiones imprescindibles para un futuro en pleno funcionamiento se elaboró e implementó un plan de sistemas de tecnología de la información (infraestructuras, maquinaria y programario) con alcance a todo el conjunto de los museos de Sitges; se determinaron los circuitos de circulación de visitantes, trabajo interno y reservas y, en lo relativo al Cau Ferrat, se modernizó gráfica y técnicamente el discurso museográfico conservando y respetando el espíritu de culto al arte total que Rusiñol transfirió al Cau Ferrat y que la museización de 1933 a su vez había respetado.

La rehabilitación integral del Cau Ferrat pasó por el saneamiento de todo el edificio desde su infraestructura, cambiando las antiguas estructuras constructivas de hierro hasta el tratamiento de las paredes para impedir la constante filtración de la humedad y la salinidad. Se suprimieron las barreras arquitectónicas, de modo que el museo es totalmente accesible por parte de personas físicamente discapacitadas y se dotaron y reforzaron los elementos de conservación preventiva, como las cristalerías con filtros de luz, con la colocación de filtros en las vidrieras de la fachada marítima; y la instalación de sensores para el control informatizado del comportamiento climático. La restauración de los elementos arquitectónicos artísticos de procedencia gòtica –ventanales, portales, dinteles y el surtidor del siglo xv que da nombre a la sala de la planta baja donde está ubicado– fueron restaurados íntegramente a base de un tratamiento de limpieza a fondo y la restauración de las partes más dañadas. Otra importante operación de restauración fue la dedicada a la totalidad de las baldosas artísticas –tanto de oficio como de muestra– de cerámica antigua –del siglo xvii al xix– que decoran

situado sobre el mar, con frágiles cimientos y paredes de piedra y barro, las estructuras de hierro completamente oxidadas, se han ido deteriorando con el paso del tiempo y la acción del mar socavando la roca sobre la cual se alzan las edificaciones del antiguo barrio de Sant Joan, llegando a límites insostenibles a principios del siglo actual. Fuera cual fuera la restauración requerida por el Museo del Cau Ferrat era una operación que afectaba del todo a uno de los edificios más emblemáticos del Modernismo con más de un siglo de existencia a cuestas. El reto era triple. Eran necesarias la rehabilitación integral de un edificio maltrecho de frágil construcción y, de por sí, toda una obra de arte; la restauración de todos y cada uno de sus elementos constructivos y su acondicionamiento, y era imprescindible la dotación en unos casos y la puesta a normas en otros de instalaciones eléctricas, seguridad, climatización, tecnologías de la información, supresión de barreras arquitectónicas y todos aquellos requerimientos básicos y necesarios para un edificio de uso público que, a su vez, era un museo en pleno funcionamiento.

El proyecto de *Restauració, condicionament i remodelació del conjunt d'edificis del Museu Maricel de Mar, can Rocamora i Museu del Cau Ferrat de Sitges* encomendado a Josep-Emili



Fig. 28. Ramiro Elena. *Estudio de Santiago Rusiñol, restaurado*. Sitges, 2016. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

las paredes y plafones de la planta baja, algunos de ellos extremadamente degradados por la humedad, la salinidad y las brechas abiertas en los muros del edificio. Se renovó íntegramente todo el mobiliario de soporte y fijación en madera de la colección de forja y se dotó de protección específica para piezas de pequeño tamaño –urnas de metacrilato– y el mobiliario antiguo. La iluminación de las obras fue objeto de una cuidadosa intervención a partir de un estudio profesional específico.

La dotación y renovación de instalaciones para el funcionamiento ordinario del museo se focalizó en la energía eléctrica –con un importante cambio de potencia energética–, climatización, iluminación de los espacios y las obras, megafonía, seguridad estática, comunicación de voz, datos y acceso a wifi, principalmente.



Fig. 29. Ramiro Elena. *Vista del comedor y del vestíbulo desde la sala del surtidor, restaurados*. Sitges, 2016. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).



Fig. 30. Ramiro Elena. *Gran Salón, restaurado*. Sitges, 2016. © Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimoni de Sitges).

Entre los aspectos más destacables de la nueva ordenación museográfica y museológica de carácter general³⁵ cabe señalar la definición de espacios en relación a la circulación de los visitantes; la definición de la zona de recepción, taquillas y recepción del público visitante; la tienda de los museos –denominada «La Puntual» en honor a la obra de Rusiñol, *L'auca del Senyor Esteve*; la señalización y rotulación de los espacios museales y de circulación, así como del plan de seguridad y evacuación, y la instalación progresiva de nuevos soportes de información. En el caso del Museu del Cau Ferrat se realizaron dos interesantes videoproyecciones: *Els tre-*

³⁵ Cabe recordar que el proyecto de obras afectaba el conjunto museográfico del Museu del Cau Ferrat, el Museu de Maricel y Can Rocamora, el edificio intermedio que fue definido como espacio común de acceso a ambos museos en su planta baja, y dedicado a zona de tránsito, audiovisuales, descanso y exposiciones temporales de formato mediano en sus plantas superiores.

sors del Cau Ferrat / Los tesoros del Cau Ferrat, (2014) dirigido por el cineasta Francesc Bellmunt que se proyecta permanentemente, y el documental del montaje del museo renovado, *Muntant el Cau Ferrat*, de Vilanova-Morando (2012-2015) accesible desde la web de los Museos de Sitges.

En el momento de concluir esta ponencia relativa a los museos históricos españoles, cabe decir que el Museu del Cau Ferrat, continúa fiel al legado y al espíritu de su fundador, y a su merecida fama de templo del Modernismo donde se prosigue el culto al arte total. La misión establecida por el Consorci del Patrimoni de Sitges poco después de su reapertura le confiere el carácter de modernidad y de implicación artística, cultural y social que las políticas culturales de la actualidad determinan. El Museu del Cau Ferrat, más allá de la conservación y dinamización del patrimonio, contribuye por méritos propios al desarrollo cultural, educativo, económico y turístico de su entorno más inmediato y del país con sentido orgullo patrimonial de su magnífico legado.

BIBLIOGRAFÍA

ARS-I *Àlbum Santiago Rusiñol*, vol. I (1889-1894). Sitges: Arxiu Santiago Rusiñol, Consorci del Patrimoni de Sitges.

ATENEO (1895): *Vetllada literaria y artística celebrada la nit del 4 d'agost de 1895 ab motiu de la festa inaugural d'aquella Secció*. Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Secció Excursionista. Tarragona: Imp. Francisco Sugañes.

BARGALLÓ, Josep (2016): *Les set vides de Pere Romeu*. Barcelona: A Contravent.

BOFARULL I SANS, Carlos de (1890): *Inventario general razonado de la Sección Arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Imp. Tasso.

BORRALLERAS, J. (1933): «Conversió del "Cau Ferrat" en museu públic», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, III (25), pp. 161-165.

Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona (1931-1937).

CARRERAS, Teresa y DOMÈNECH I VIVES, Ignasi (2003): *Museu Cau Ferrat: la col·lecció de vidre*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges.

CASACUBERTA, Margarida (1997): *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

CASELLAS, Raimon (1891): «Exposició de pintures. Rusiñol. Casas». *L'Avenç* 30, XI.

CATÁLOGO (1942): *Catálogo de pintura y dibujo del «Cau Ferrat» (Fundación Rusiñol)*, Sitges. Barcelona: Diputación de Barcelona.

– (1946a): *Catálogo de escultura y muebles del «Cau Ferrat» (Fundación Rusiñol)*, Sitges. Barcelona: Diputación de Barcelona.

– (1946b): *Catálogo de los hierros del «Cau Ferrat» y de «Maricel» de Sitges*. Barcelona: Diputación de Barcelona.

CAU (1893): «Cau Ferrat», *El Eco de Sitges* 7, IX.

CLARASÓ I DAUDÍ, E. (1931): *Notes viscudes*. Barcelona: Llibreria Catalònia.

COLL I MIRABENT, Isabel (2014): *Arcadi Mas i Fondevila, el pintor poeta*. Barcelona: El Centaure Groc.

DARÍO, Rubén (1901): *La España contemporánea*. París: Garnier

DOMÈNECH, Ignasi (1998): *Vitrall dels profetes*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges. La Peça del Mes.

- (2006): «El Cau Ferrat: la col·lecció del cor / El Cau Ferrat: la colección del corazón», en S. RUSIÑOL: *Rusiñol desconegut*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, pp. 217-249.
- (2007): «Rusiñol i el col·leccionisme», *L'art del ferro. Rusiñol i el col·leccionisme del seu temps*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, pp. 17-29.
- (2011): *Pere Jou, escultor*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges.
- (2013): «Joaquim Folch i Torres i l'exposició d'El Greco al Palau Maricel de Sitges el juny de 1936», en B. BASSEGODA e I. DOMÈNECH (eds.): *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle xx*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 73-96.
- (2016): *L'escultor Pere Jou (1891-1964)*. Forma i matèria. Barcelona: Viena.

ESCOLA (2002): *L'Escola luminista de Sitges: els precedents del Modernisme* [textos: Isabel Coll, Antoni Sella, Roland Sirera]. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges.

ESTATUTS (2015): «Estatuts del Consorci del Patrimoni de Sitges», *Butlletí Oficial de la Província de Barcelona*, 17. XI. 2015.

FABRÉ I OLIVER, J. (1917): «El "Cau Ferrat" de Sitjes», *Museum*, pp. 1-16.

FESTA (1895): *Festa Modernista del Cau Ferrat: tercer any: certamen literari celebrat a Sitges el 4 de novembre de 1894*. Barcelona: Tip. l'Avenç.

FOLCH I TORRES, Joaquim (1932): «El Museu del Cau Ferrat de Sitges», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* II (15), pp. 225-227.

- (1933): «Com s'ha organitzat i instal·lat el Cau Ferrat en esdevenir museu públic», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* III (25), pp. 166-178.
- (1935a): «Maricel per a l'ampliació del Cau Ferrat», *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* V (49), pp. 246-256.
- (1935b): «La colección de marineria de Emerenciano Roig y Raventós en el museo del Cau Ferrat de Sitges», *La Vanguardia*, 3. X. 1935, p. 9.
- (1936): *Inauguració de la reunió temporal de les obres de «El Greco» existents als Museus de Catalunya. V Aniversari de la Mort de Santiago Rusiñol, 14 de juny de 1936. Secció Maricel del Museu del Cau Ferrat de Sitges*. Barcelona: Junta de Museus de Catalunya.
- (1956): «Santiago Rusiñol col·leccionista. Orígens del col·leccionisme entre els artistes del període romàntic i dels temps de Rusiñol», *Destino* 982, pp. 28-31.

FOLCH I TORRES, Joaquim et al. (2013): *El Cau Ferrat i la museïtzació del modernisme: Joaquim Folch i Torres*. Girona: Curbet Edicions.

GANIVET, Angel (1897): «Cau Ferrat», *El Defensor* (Granada), IX. 1897.

GENER, Pompeu (1888): «Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Sección de Antigüedades», *La Vanguardia* 13. IX. 1888.

GARCÍA LLANSÓ, Antonio (1897a): *Cau Ferrat: colección de hierros de Santiago Rusiñol*. [Barcelona]: Arte y Ciencias.

- (1897b): «La colección Rusiñol». *La Vanguardia*, 30.VII., pp.4.
- (1898): «El Cau Ferrat. Colección de hierros de Santiago Rusiñol», *La Ilustración Artística*, 839 (24. I. 1898), p. 70.

- GRECO (1998): *El Greco a Sitges. Cent anys*. Sitges: Ajuntament de Sitges.
 – (2014): *El Greco: la mirada de Rusiñol*. Barcelona: Obra Social «La Caixa».
- JORDÀ, J. M. (1933): «Els Grecos del Cau Ferrat», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, III (X. 1933), pp. 289-295.
- LAPLANA, J. de C. y PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, M. (2004): *La Pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*. 3 vols. Barcelona: Ed. Mediterrània.
- MUSEU (1933): *Museu del «Cau Ferrat»: Fundació Rusiñol: guia sumària*. Barcelona: Ajuntament de Sitges, Junta de Museus Patronat del «Cau Ferrat».
- PANYELLA, Vinyet (1981): *Epistolari del Cau Ferrat: 1889-1930*. Pròleg de Ramon Planes. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.
 – (1997): *Joaquim Sunyer*. Barcelona: Columna.
 – (1998a): «El penúltimo verano de Ángel Ganivet. Ángel Ganivet y Santiago Rusiñol, el encuentro entre dos personalidades finiseculares», en A. GALLEGRO MORELL y A. SÁNCHEZ TRIGUEROS (eds.): *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional, Granada, 27-31 octubre de 1998*. Granada: Universidad de Granada, pp. 317-338.
 – (1998b): «Rusiñol i El Greco. Notes sobre la història d'una passió», *El Greco a Sitges. Cent anys*. Sitges: Ajuntament de Sitges, pp. 22-38.
 – (2000): *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol: París, Sitges, Granada*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
 – (2001): *Rusiñol en Granada. La visión simbolista*. Granada: Museo-Archivo Casa de los Tiros.
 – (2003): *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona: Ed. 62.
 – (2006): «La trayectoria vital, o la combinatoria de l'art i la vida. La trayectoria vital o la combinatoria del arte y la vida», en S. RUSIÑOL: *Rusiñol desconegut desconocido*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, pp. 50-97.
 – (2009a): «Els vincles amb Sitges. De la mirada de l'artista a la construcció de la modernitat local», en D. GIRALT-MIRACLE (ed.): *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. Madrid: Ministerio de Cultura: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, pp. 205-230.
 – (2009b): *Miquel Utrillo i les Arts*. Sitges: Ajuntament de Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges.
 – (2011): «Joaquim Sunyer al Faijanç Català. El triomf del Noucentisme plàstic», *Serra d'Or* 617, pp. 23-27.
 – (2012): «Sitges noucentista (1908-1936)», *L'Amic de les Arts* 3, pp. 35-39.
 – (2013a): «La col·lecció Pérez-Rosales, un capítol de la història dels Museus de Sitges», *Antiquaris, experts col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Barcelona: UAB (Memoria Artium), pp. 177-203.
 – (2013b): «Estudi introductori», en J. FOLCH I TORRES et al.: *El Cau Ferrat i la museització del Modernisme: Joaquim Folch i Torres*. Girona: Curbet Edicions, pp. 15-46
 – (2014a): «El Greco en la mirada de Rusiñol», *El Greco en la mirada de Rusiñol*. Barcelona: Fundació Godia, pp. 18-38.
 – (2014b): «“La processó de Sant Bartomeu” de Felip Masó i l'art fundacional de l'imaginari sitgetà», Blog&Web de Vinyet Panyella [Internet]. Disponible en <http://coralliambre.com/quaderndeterramar/la-processo-de-sant-bartomeu-de-felip-maso-i-lart-fundacional-de-limaginari-sitgeta/> [Acceso el 20 de abril de 2017].
 – (2015): «La passió pels primitius i la religió de l'Art. Les còpies italianes de Santiago Rusiñol», *Retrotabulum maior* 1. *Viatges a la bellesa, miscel·lània homenatge a Maria Rosa Manote i Clivilles*. [Internet] 23. XI. 2015. Disponible en <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-mayor-esp/183-retrotabulum-mayor-n1-viatges-a-la-bellesa-miscellania-homenatge-a-maria-rosa-manote-i-clivilles> [Acceso el 20 de abril de 2017].
 – (e/p): «Rusiñol col·leccionista i la literaturització del col·leccionisme», *2a Jornada del Mercat de l'Art, Col·leccionisme i Museus. Sitges, 18 d'octubre de 2013*.

- PICASSO (1995): *Picasso i Els 4 gats :la clau de la modernitat*. Barcelona: Museu Picasso.
- PLANES, Ramon (1969): *El Modernisme a Sitges*. Barcelona: Selecta.
– (1974): *Rusiñol i el Cau Ferrat*. Barcelona: Pòrtic.
- RUSIÑOL, Santiago (1888): «¿Conviene formar museos de antigüedades?», *La Vanguardia*, 25. VIII. 1888.
– (1891): «Historia de dos aldabones». *La Vanguardia*, 18. X. 1891.
– (1894): «Desde otra isla. El Greco en casa», *La Vanguardia*, 8. III. 1894, pp. 4-5.
– (1895): *Anant pel món*. Barcelona: L'Avenç.
– (1897): *Impresiones de arte*. Barcelona: La Vanguardia.
– (1898a): *Els caminans de la terra*, Barcelona: L'Avenç.
– (1898b): *Fulls de la vida*. Barcelona: L'Avenç.
– (1900): *Mis hierros viejos*. Sitges: El Eco de Sitges.
– (1905): *Hojas de la vida* [Traducción de Miguel Sarmiento]. Paris: Garnier.
– (1927): *Màximes i mals pensaments*. Barcelona: Antoni López
– (2006): *Rusiñol desconegut desconocido*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges.
- SALA, Teresa-Montserrat (2006): «Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic. Bajo els signo de la melancolía: el ideario estético», en S. RUSIÑOL: *Rusiñol desconegut desconocido*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, pp. 29-33.
- SOLER, Josep (1893): «Taller artístic», *El Eco de Sitges*, 24. IX. 1893.
– (1894): «Cau Ferrat», *El Eco de Sitges*, 4. X. 1894
- VALLADAR, FRANCISCO DE P. (1897): «Dos libros de Rusiñol», *El Defensor* (Granada) 18. XII. 1897.
- RUIZ I PORTA, Joan (1895): «Lo 'Cau Ferrat' de Sitges», en ATENEO (1895): *Vetllada literaria y artistica celebrada la nit del 4 d'agost de 1895 ab motiu de la festa inaugural d'aquella Secció*. Ateneo Tarraconense de la Clase Obrera. Secció Excursionista. Tarragona: Imp. Francisco Sugrañes, pp. 15ss.
- UTRILLO, Miquel (1932): «Els Grecos del Cau Ferrat», *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona* II (18), pp. 327-333.
– (1989): *Història anecdòtica del Cau Ferrat*. Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans.
- VIDAL I JANSÀ, Mercè (1991): *Teoria i crítica del Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- VILANOVA I VILA-ABADAL, F. (1999): «Joaquim Folch i Torres i el risc polític de salvar el patrimoni artístic». *Repressió política i coacció econòmica: les responsabilitats polítiques de republicans i conservadors catalans a la postguerra (1939-1942)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- VILANOVA I MORANDO, Vicens (2012-2015): *Muntant el Cau Ferrat* (audiovisual). Estreno el 27. V. 2015.
- VOZ (1894): «Cau Ferrat». *La Voz de Sitges*, 29. VII. 1894.
- Página web: <http://museusdesitges.cat/ca> [Acceso el 20 de abril de 2017].

¿Qué hacer cuando la colección marca el discurso?

Amparo López Redondo

Museo Lázaro Galdiano

Hemos sido invitados a participar en este simposio internacional, donde nos presentamos como un caso particular, una nota suelta, el único museo de los que acude al mismo que ha optado por una museografía contemporánea en lugar de por una histórica. Rara instalación para un museo cuyo patrimonio lo compone el legado de un coleccionista que incluía, además de la colección, el espacio habitado por él y su familia.

Nuestra instalación museográfica no es re-creacionista, ni tampoco estrictamente conservadora de la antigua vivienda. Nuestro modelo museográfico no sigue el enunciado de este simposio: «Museos de ayer. Museografías Históricas en Europa». Somos un museo de ayer con una museografía contemporánea.

La última reforma, finalizada en 2004, quiso plantear una renovación museográfica que ofreciera una propuesta novedosa ante nuestras particularidades, con una tesis diferente a la de otros museos. El discurso museológico optó por la exhibición organizada de la colección en función de la comprensión de la misma dentro de la historia del arte occidental y destacar los gustos artísticos del coleccionista y la importante labor que realizó a favor de la protección del patrimonio artístico de nuestro país. La colección regía el discurso expositivo a pesar de que esta instalación desafortunadamente rompía con la recreación de los espacios vividos.

Este enfoque museográfico no fue mi planteamiento inicial, como puede leerse en la comunicación que presenté en el Congreso de DEMHIST de 2002 (López, 2002a). Sin embargo, agradezco esta oportunidad para poder dar explicación de los argumentos que se barajaron entonces y reflexionar, pasados los años, y tras el uso del nuevo museo, sobre la efectividad –o no– de la opción museográfica y del discurso museológico elegidos.

Es imprescindible situar mínimamente a José Lázaro y a su familia, así como la historia del palacete que fue su vivienda y que hoy acoge el museo, para valorar la opción tomada por el Museo Lázaro Galdiano.

Jose Lázaro nació en Beire (Navarra) en 1862, en una familia hidalga y muy católica. Su título de bachiller lo obtuvo en los escolapios de Sos del Rey Católico (Blanco, 1951). Con quince años entró a trabajar como escribiente en la sucursal de Pamplona del Banco de España y luego en Málaga,



Fig. 1. Despacho de José Lázaro, 1913 (© Fundación Lázaro Galdiano).

Valencia, Valladolid y Barcelona. Con veintiséis años dimitió de su cargo aludiendo razones de salud. Desconocemos el origen de su gran fortuna, aunque es probable que se iniciara durante el breve periodo de tiempo subsiguiente en que trabajó para la compañía Transatlántica (Álvarez, 1997).

A lo largo de su vida se cree que fue un arriesgado y exitoso financiero. A principios del siglo xx ya se codeaba con la nobleza y la alta burguesía europeas y acudía a sus habituales centros de reunión; en los años treinta ya se había convertido en una de las grandes fortunas del país.

En 1903 se casó con la adinerada dama argentina Paula Florido, a quien había conocido en Biarritz. Este matrimonio consolidaría el poder económico de la pareja sin menoscabo de que la colección artística estaba ya ampliamente formada y había sido objeto de comentarios muy favorables. Tales fueron los del escritor Rubén Darío, quien visitó el piso de Lázaro en la Cuesta de Santo Domingo y comentó que la casa era la mejor puesta de todo Madrid, que más que una casa era un museo y que en ella se encontraban piezas tan bellas como *El Salvador Adolescente*, en aquel momento atribuida a Leonardo.

Sin duda todos nos hacemos la misma pregunta: ¿de dónde salió la fortuna que permitió crear tan vasta colección? Por el momento no tenemos datos para saberlo con seguridad. Desafortunadamente el archivo que se conserva en la Fundación Lázaro se encuentra muy diezmado y son poquísimos los datos económicos que se conservan y aún menos en relación con compras, precios y demás aspectos de las obras de arte. Sorprende la ausencia de esta documentación económica con respecto a las obras de arte, pues era un hombre muy organizado y sistemático en relación con otras informaciones. Es notable la existencia de un archivo de correspondencia casi completo en lo que concierne al encargo de artículos para su revista *La España Moderna*, recogido en el «copiador de cartas», una jugosa fuente de información sobre sus relaciones con los intelectuales de su entorno.

Según figura en la prensa de la época, en 1932 Lázaro se vio envuelto en un asunto de evasión de capitales junto a un grupo de monárquicos que, según refiere *La Vanguardia*¹, fue objeto de juicio. El juez Arias Vila impuso una fianza de 2.000.000 de pesetas de la época para la libertad provisional y 14.000.000 para la responsabilidad civil, la mayor de las impuestas dentro del mismo caso.

A falta de un estudio documental profundo de estos hechos, las cantidades astronómicas que Lázaro debió pagar nos permiten entrever la magnitud de su fortuna, la cual puso siempre al servicio de sus intereses culturales y aspiraciones sociales.

Fue un hombre culturalmente muy activo desde su juventud. Con veintiséis años y establecido en Barcelona, ya tuvo una pequeña participación en el Consejo General de la Exposición Universal de 1888, al tiempo que escribía crónicas de sociedad en *La Vanguardia*, donde introducía también alguna crítica artística y literaria. Conoció entonces a Emilia Pardo Bazán y a Emilio Castelar, quienes le ayudaron, ya en Madrid, a fundar su gran empresa editorial, *La España Moderna*, empresa que concibió como un medio de influencia social que permitiera elevar el nivel cultural de sus conciudadanos (Yebes, 2002).

1 «Evasión de capitales y el ministerio de justicia», *La Vanguardia*, 17 de diciembre de 1932.



Fig. 2. Saleta de recepción en torno a 1915 (© Fundación Lázaro Galdiano).

La editorial publicó centenares de libros y una revista mensual que alcanzó 312 números, en la que colaboraron firmas tan prestigiosas como las de Unamuno, Echegaray, Clarín, Galdós, Menéndez Pelayo, Giner de los Ríos, Castelar o Cánovas. La empresa editorial no era lucrativa para Lázaro, sino más bien gravosa. Al esfuerzo ingente de conseguir que saliese cada mes una revista de tan alta calidad hay que añadir la falta de lectores en la España del momento. Lázaro describía la situación con estas palabras en una carta de 1890 que se conserva en el «copiador de cartas»²:

«No tengo La España Moderna como una empresa, sino como un arma, como una fuerza, como un medio mejor dicho. Por ello, mi gran interés está en que circule, no tanto por lo que me produzca como por la influencia que me dé, tanto más grande cuanto mayor sea el número de lectores».

Su anhelo de influencia social se evidencia no solo en La España Moderna, también participó activamente en el Ateneo de Madrid, formó parte del Patronato del Museo del Prado, presidió en 1923 el Congreso Internacional de Historia del Arte de París y siempre aspiró a ser miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En una carta de Lázaro a Fritzmaurice-Kelly en 1898³ decía: «Me daré por muy contento si logro propagar la cultura entre los individuos de mi raza».

² En carta de Lázaro a Juan Cortina, 27 de octubre de 1890.

³ «Copiador de cartas» de *La España Moderna* 121. FF. 438-439.



Fig. 3. Despacho de José Lázaro, 1926 (© Fundación Lázaro Galdiano).

de pintura inglesa, tejidos, abanicos y primitivos flamencos (Ruck, 1926-1927: 17). En 1926 publica el primer tomo del catálogo de su colección y envía una carta a su esposa desde Viena en la que le comenta sus compras de obras de arte y dice:

«El arte, al revés que la moda, gana todos los años en valor, sobre todo para mí que pienso que esos objetos me han dado tanta dicha educándome y refinando mi gusto» (López, 2007-2008).

El matrimonio disfrutaba, como pocos privilegiados de su época, de poder estar rodeado de obras de arte en su cotidianeidad, y para poder alojar adecuadamente la colección y vivir junto a los hijos que Paula Florido aportó al matrimonio, mandaron construir el palacete de la Calle Serrano que hoy se dedica a sede del Museo Lázaro Galdiano.

La pareja inició el proyecto de construcción de su residencia en el año 1903 (Saguar, 1997) y lo concluyó en 1908. Lázaro cuidó y supervisó cada detalle de la construcción del edificio e impulsó, desde los inicios, muchas modificaciones al proyecto. Todos los espacios hubieron de ajustarse a sus sugerencias estéticas, necesidades de confort y a sus intenciones de representación. Quería que su mansión y su colección constituyeran un auténtico emblema, y lo logró: Parque Florido, nombre que recibió la residencia en homenaje a su esposa, fue la imagen de una época y de su estética (Casellas, 1920). Sus salones aparecían en las revistas y la prensa diaria con gran frecuencia, donde se solía encomiar la personalidad y el gusto del coleccionista.

En la construcción del palacete participaron sucesivamente tres arquitectos: José Urioste, autor del pabellón español de la Exposición Universal de París de 1900, Joaquín Kramer y Francisco Borrás. Ninguno de ellos satisfacía en su totalidad las exigencias y anotaciones que don José incorporaba a los proyectos. Él era, sin duda, un cliente difícil y los arquitectos se iban sucediendo uno tras otro. Esta circunstancia no solo define el carácter de nuestro mecenas, también deja ver hasta qué punto consideró la creación de esta casa como la gran obra de su vida. Sin duda convertirla en museo público fue una magnífica decisión.

Su clara vocación regeneracionista le hizo buscar el modo de influir culturalmente en su país también con la creación de la colección artística. Se interesó por las antigüedades desde muy joven, desde la estancia en Barcelona donde coincide con coleccionistas como Miquel y Badía, Plandiura, Pascó y otros (López, 2010 y 2012), que le introdujeron en el mundillo del comercio artístico y encauzaron su amor por la posesión de objetos bellos como signo de prestigio social.

La labor de los coleccionistas de finales del XIX y principios del XX –que en su mayoría terminaron cediendo sus obras a instituciones públicas– fue fundamental para la protección del tesoro artístico español (López y García-Fajardo, 2011) que, carente de leyes protectoras, estaba siendo expoliado y alejado de nuestras fronteras.

Cuando se casa con Paula Florido, José Lázaro encuentra en ella, según sus propias palabras, una competidora temible. Lázaro le atribuía algunas de las colecciones importantes, como la



Fig. 4. Montaje del despacho de José Lázaro por Camón Aznar, 1951 (© Fundación Lázaro Galdiano).

Lo que comenzó siendo un palacete neo-plateresco acorde con los presupuestos éticos y estéticos de sus moradores, terminó teniendo una fachada clasicista inspirada en la obra de Ventura Rodríguez. En su interior los motivos decorativos que embellecen la arquitectura presentan igualmente mezcla de estilos, aunque entre ellos sobresalen también las referencias al Plateresco español –a veces tomadas de las propias obras de la colección como los *candelieri* inspirados en el llamado *Cuaderno de dibujos de Alonso Berruguete*– que alternan con imitaciones de las columnas de la Opera Garnier con importantes connotaciones afectivas para los moradores.

La decoración de los techos se encargó al pintor Eugenio Lucas Villamil, a quien el coleccionista encontró en condición de extrema pobreza mientras buscaba obra de su padre, Eugenio Lucas Velázquez, para su colección. Lázaro fue para Eugenio Lucas Villamil un mecenas renacentista, le fue dictando cada uno de los temas que quería ver reflejado en los techos, y estos nos dan la clave de sus gustos artísticos, literarios y musicales. Los techos pintados están en las estancias de representación de la casa y por eso cubren toda la planta principal; también decoran algunas habitaciones de uso más privado, como las salitas de estar de la familia. El palacio fue inaugurado el 29 de mayo de 1908 con la presencia de ilustres invitados, entre ellos una tía del rey, la infanta Eulalia, sus hijos y un cortejo de amantes de las antigüedades. Se iniciaron así años gloriosos y felices, en los que se sucedieron exquisitas fiestas a las que acudió lo más granado de la sociedad madrileña, tal y como narraron las crónicas de sociedad de periódicos como *La época*, *El Herald* y *ABC*. De la importancia de la colección en aquellos momentos ya dio cumplida cuenta el fotógrafo José Lacoste (1913), en cuyo libro podemos ver cómo la mayor parte de la pintura de los primitivos españoles ya formaba parte de la colección, así como otras muchas piezas importantes de pintura del Siglo de Oro español y de artistas extranjeros.

Esta época dorada tuvo su fin en 1919 cuando el palacio cerró sus puertas tras la muerte de Adolfo Gache y Manuela González, hijos de Paula Florido. En aquel momento el matrimonio Lázaro encontró un bálsamo amortiguador de sus penas en el coleccionismo de arte. Viajaron por toda Europa y América y reunieron las obras de arte que incorporaron a la decoración de su palacio, a pesar de que



Fig. 5. Salón de baile, 1915 (© Fundación Lázaro Galdiano).

ya solo las mostrasen a un grupo selecto y reducido de amigos y estudiosos. Tras la muerte de doña Paula en 1932 y los avatares con la República, Lázaro pasó grandes periodos de tiempo en Europa, reuniendo en Francia una colección que no trajo a España hasta mucho más tarde, tras su vuelta de América en 1947.

En 1936, a pocos días del golpe de estado de los militares rebeldes, Lázaro abandonó Parque Florido, a donde no regresaría hasta diez años después.

El 6 de julio de ese mismo año inauguró en París la exposición *La estética del libro español* (Lázaro, 1936a), donde presentó algunos de sus más importantes logros como bibliófilo. Su colección completa de pinturas de Eugenio Lucas Velázquez y Eugenio Lucas Villamil (Lázaro, 1936b) también fue visitada en la misma ciudad en una exposición titulada *Les deux Lucas*. Por último, en este año de tan gran actividad expositiva para José Lázaro prestó al Boijmans Van Beningen Museum de Rotterdam su cuadro de El Bosco *Las meditaciones de San Juan Bautista*. La mayoría de sus obras, no obstante, permanecieron en Madrid.

Durante el periodo que duró la Guerra Civil Lázaro se estableció en París, aunque haciendo algunas incursiones en Roma.

En 1937, la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico intervino en el palacio para la protección de las obras de arte y trasladó las más importantes a lugares considerados más adecuados para su conservación. Las obras de Parque Florido, como otras, se mandaron a los museos, archivos y bibliotecas del Estado según lo establecido por el decreto de creación de este organismo.

En el mismo año un grupo de actores republicanos de la Asociación General de Actores de la UGT intentó llevar a cabo en el palacete la creación de *La casa del Actor*; una institución donde poder acoger a los artistas desfavorecidos, ancianos o enfermos, pero el proyecto no llegó a consolidarse y, tras un corto periodo de ocupación del palacio, se abandonó.

En 1939 se estableció en la casa de los Lázaro el Consejo Supremo de Justicia Militar y Lázaro le cedió gratuitamente su casa durante año y medio. Sin embargo, en 1943, cuando José Lozano López, su representante en ausencia y consejero del Banco Hispano Americano, solicita la devolución del palacio pide también una renta retrospectiva por parte del periodo de ocupación. En todo caso el palacete no será devuelto hasta 1945, a pesar de que el 13 de enero de 1940 se había dictado la orden en función de la cual se debía de devolver a Lázaro la totalidad de su patrimonio.

La recuperación de los libros y las obras de arte no fue tan rápida ni tan simple como Lázaro hubiera deseado. Entre 1940 y 1946 logró rescatar algunas piezas del Museo de Arte Moderno y de La Biblioteca Nacional, pero precisamente la recuperación de su patrimonio llegó a canjearle una muy mala fama y el anciano don José se quejaba amargamente de los serios disgustos que la situación le producía:

«Un periódico de Nueva York que guardo; otro de Buenos Aires que aún no he recibido habla de mis robos en el Palacio Real, en la Biblioteca Nacional, en los Museos, ¡en todas partes! Y las noticias proceden de centros oficiales. Verres, comparado conmigo es un pigmeo».

La carta, estaba dirigida al Ministro de Educación Nacional y en ella el remitente pedía al ministro que llevase el asunto a los tribunales para poder defenderse (Yebes, 1997: 44-45).

Durante estos seis años, entre 1940 y 1945, Lázaro viajó varias veces a España para reclamar su patrimonio, y en 1946 se estableció de forma permanente en el país después de haber presentado en el Museo de Arte Antiga de Lisboa la colección que había reunido fundamentalmente en su estancia en Estados Unidos. Quería llegar a la patria para conocer la paz (Espinosa, 2015), como el mismo decía, pero también, sin duda, quería volver lleno de reconocimiento y precedido por la fama.

Desde su regreso a España se ocupó de hacer llegar a su vivienda las colecciones dispersas: las obras reunidas en París, tal como recoge el inventario de Camps Cazorla, otras que no llegaron hasta después de su muerte y también las procedentes de Nueva York que como hemos comentado habían recalado en el Museo das Janelas Verdes de Lisboa y llegaron a España a mediados de enero de



Fig. 6. Salón de Baile, 1947 (© Fundación Lázaro Galdiano).

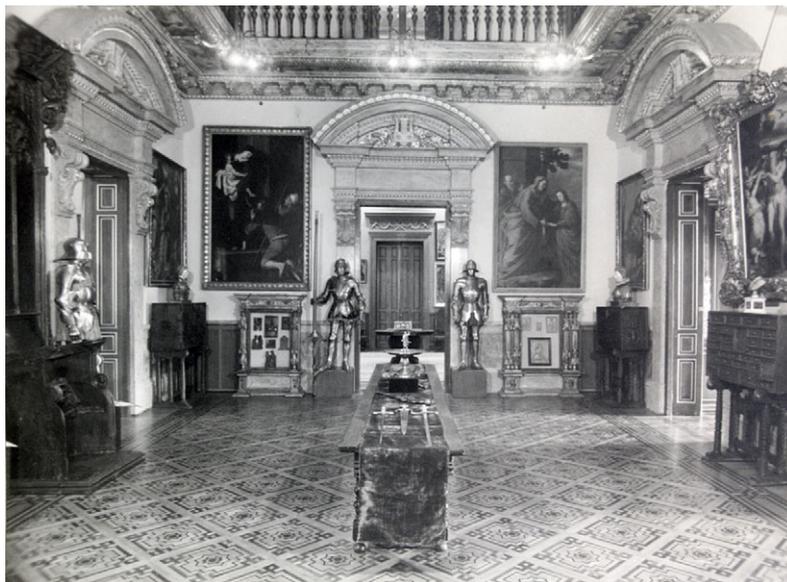


Fig. 7. Salón de Baile, 1951 (© Fundación Lázaro Galdiano).

1947. Entre las más tardías cabe destacar la devolución de su *San Juan* del Bosco que permaneció en Rotterdam, sorteando primero los peligros de la Guerra Civil española, después el expolio de las tropas alemanas y finalmente la poca disposición a la devolución del director del Boimans. Esta obra no regresó a España (López, 2016: 260) hasta después de la muerte de Lázaro y fue la Comisión Administradora de la Herencia la que tuvo que finalizar la gestión.

Lázaro había trabajado incansablemente desde su llegada a Madrid para recuperar todas sus obras y poder dejar su casa preparada como un museo y un centro de investigación. Tenía ya previsto hacer la donación al Estado para evitar la dispersión de la colección que había supuesto el empeño de toda su vida. Lázaro dedicó sus últimos días a reconstruir, seleccionar y componer su imagen, preparando sin duda con un espíritu neo-renacentista la fama gloriosa que persiguió a lo largo de toda su vida, algo semejante a lo que enunciaba Jorge Manrique:

«No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dejáis» (Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*).

Lázaro tuvo gustos estéticos muy apegados a la idea romántica de la identidad española y construyó con su colección un paradigma de pueblo de hidalgos y caballeros inserto en una escenografía neo-renacentista en la que cobra un importante papel el centro de su casa, el salón de baile, convertido entonces en el escenario de una justa. Dispuso en ese salón varias armaduras a caballo y colgó de sus paredes las pinturas de los *primitivos españoles*, piezas por las que sintió predilección a lo largo de toda su vida (Tormo, 1912: 13; Sánchez, 1948: 220), y cuya recopilación y protección fue una de sus grandes aportaciones (López, 2002b). Estas obras, que debió adquirir a buen precio, contribuían a la creación de su imagen como caballero de una España perdida pero portadora de grandes virtudes. En el Congreso Internacional de Historia del Arte de 1923 de París, que presidió, Lázaro se refirió a estas compras como «los espinos de su juventud que habían dado su fruto en la madurez de su vida» (Lázaro, 1928). Así pues, la construcción museística del fundador se regía por el espíritu romántico ruskiniano que le había también servido para la creación de su selección.

Los salones aparecían llenos de objetos en un abigarramiento que en ocasiones ponía en peligro la conservación de las obras y para ello se empleaba una estética museográfica propia de principios del siglo xx.

Las vitrinas utilizadas para la exhibición de las piezas se construían a menudo con fragmentos de mazonerías de retablos o bien con arcas y arcones adaptados como expositores que recordaban la estética prolija y un tanto oscura de instituciones como la Hispanic Society of America. Estas instalaciones trasminaban el aroma de la famosa exposición del Cuarto Centenario celebrada en 1892 en las salas de la actual Biblioteca Nacional que tan alta influencia tuvo entre los coleccionistas de la época.

A los 85 años de edad a Lázaro le sobrevino la muerte sin poder finalizar su museo; algunas de las llamadas obras maestras de la colección ni siquiera habían llegado al palacete de Parque Florido. Lázaro cedió la totalidad de su patrimonio al Estado español de la manera más generosa que pudo, sin poner condición alguna. El día 26 de diciembre de 1947 salió en el *Boletín Oficial del Estado* la aceptación de la herencia y poco después se creó una comisión administradora de la misma que, además del control del legado dinerario, se hizo cargo de realizar los inventarios de los más de veinte mil volúmenes y casi trece mil obras de arte que constituyeron la donación junto con sus contenedores construidos en el Jardín de Parque Florido.

En enero de 1951 el general Franco y su esposa inauguraron el Museo Lázaro Galdiano⁴ que se presentó tras la reforma arquitectónica hecha por Fernando Chueca Goitia y la instalación museográfica de Camón Aznar.

En cuanto a la transformación arquitectónica hemos de decir que se produjeron bastantes cambios irreversibles en la casa. En la planta baja de la vivienda se hicieron desaparecer todos los espacios de servicios, las carboneras, las cocinas, las habitaciones de los criados. En su lugar se hicieron una serie de salas encadenadas con vitrinas embutidas en la pared, enmarcadas por mármoles y metales, muy del gusto de la época, que vagamente recordaban instalaciones museísticas italianas como la del Bargello.

Se cambió el acceso principal convirtiendo la sala de entrada de carruajes en una armería cerrada que obligaba a que el público iniciara la visita al museo por la planta baja en lugar de por la tradicional planta noble.

En la última planta se cegó el lucernario que iluminaba el salón central. Así mismo desapareció cualquier vestigio de habitación privada o alcoba, tal como se concebían en la vivienda; en su lugar se articuló una serie de salas comunicadas que tenían la misión de organizar la colección por escuelas y cronologías.

Desde el punto de vista museológico Camón Aznar realizó una lectura museística acorde con la ideología del momento y procuró que la colección sirviera no solo para ensalzar la figura de José Lázaro sino también los discursos patrióticos del franquismo. Se llevó a cabo una nueva catalogación de la colección que se publicó en forma de guía en 1953 y que además de recoger el catálogo inventario anteriormente realizado por Camps Cazorla hizo nuevas atribuciones, a veces excesivamente generosas, sobredimensionando propagandísticamente la importancia del arte español y sus aportaciones a la cultura occidental.

Museográficamente se optó por la exhibición abigarrada del mayor número de piezas posible, colocando la pintura en varios pisos, en paños completos de pared, que intentaba conservar una coherencia cronológica. La colección de muebles, con más valor de uso que otra cosa, se exhibió casi en su totalidad; otras colecciones como las armas se expusieron en composiciones decorativas

4 ABC, Madrid, 28 de enero de 1951, pp. 15- 16.

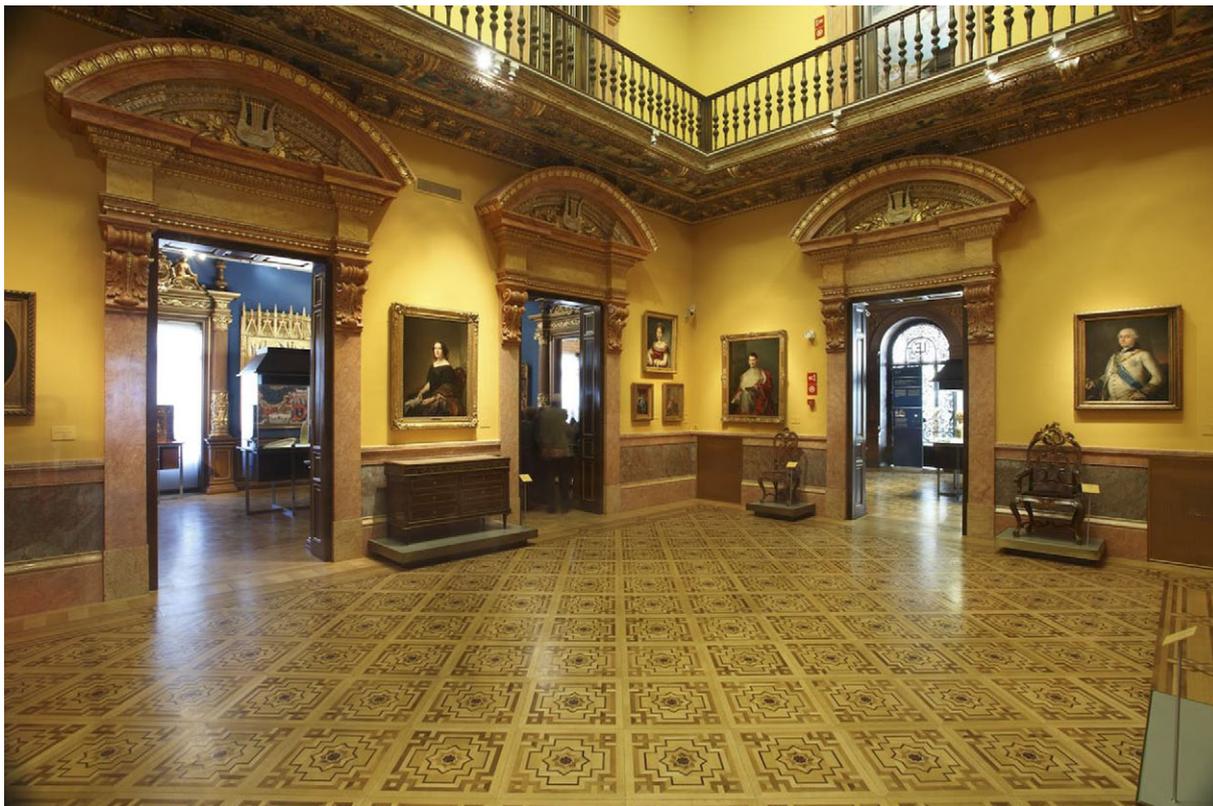


Fig. 8. Salón de Baile, 2004 (© Fundación Lázaro Galdiano).

como panoplias. El resultado general fue un curioso híbrido entre re-creación y decorativismo, donde era difícil imaginar la presencia de los dueños o encontrar una línea constante de ordenación de las piezas.

El museo se mantuvo sin cambios importantes hasta el mes de enero de 2001 en que cerró sus puertas durante tres años. El 13 de febrero de 2004 se inauguró la nueva instalación museográfica, como en otro tiempo, y se dejó para una segunda fase la adecuación de la última planta, que abrió sus puertas al público el 31 de mayo de 2005 como un almacén visitable llamado Gabinete del Coleccionista. En este gabinete la agrupación de las colecciones atiende fundamentalmente a los materiales que las componen, permitiendo observar más cuidadosamente las condiciones de conservación y por tanto exhibir colecciones especialmente delicadas como los textiles, que gracias a un sistema de rotación periódica pueden ser conocidos por el público.

Desde el cierre en 2001 hasta la nueva apertura existieron en el museo dos proyectos museológicos diferentes auspiciados por dos directoras y dos patronatos de distinta composición. Durante el primer periodo, bajo la dirección de Araceli Pereda, se trabajó en el estudio y publicación de los catálogos de las colecciones. El objetivo marcado era dar a conocer la gran calidad de las piezas y retirar para siempre el baldón de colección con gran cantidad de falsos que durante los años anteriores se había cernido sobre el museo. Fruto de ese esfuerzo fueron la mayoría de las publicaciones de las colecciones del museo, incluso las que han visto la luz más recientemente, y también la publicación de un catálogo interactivo de la totalidad de las obras que vio la luz en 2001 –fuimos el primer museo del Estado en hacer accesible al público internauta la totalidad de la colección–. Este catálogo ofrecía información de todas las circunstancias por las que habían pasado las obras del museo desde que se produjo el legado, no solo datos de autoridad e inventario sino también de conservación, restauraciones, exposiciones en que habían participado las piezas, atribuciones a lo largo del tiempo, bibliografía, etc. Este instrumento resultó además muy útil para poder controlar, no



Fig. 9. Sala 15 en 2004 (© Fundación Lázaro Galdiano).

solo el movimiento de las piezas, sino también sus condiciones de conservación, durante las obras de rehabilitación.

Se hizo un concurso para la rehabilitación arquitectónica y otro para la museografía que fueron adjudicados respectivamente a Fernando Borrego y a Ginés Sánchez Hévia, quien abogaba por una museografía re-creacionista.

A los pocos meses hubo un cambio de directora del museo que implicó también un cambio en el proyecto museológico, esta vez la directora era Letizia Arbeteta y el museógrafo pasó a ser Jesús Moreno. La articulación de la exposición permanente se estableció en cuatro plantas, en función de la puesta en valor de la colección. La planta baja ofrece una visita introductoria, la principal, un recorrido por todo tipo de manifestaciones del arte español, la segunda arte extranjero y la tercera es un almacén visitable bajo el nombre de Gabinete del Coleccionista. De este modo se presentan al público 3.750 piezas de la colección y quedan en la reserva algunos de los materiales más delicados, como estampas, dibujos, algunos textiles, abanicos, etc.

Como se comentaba al principio, la elección del proyecto no fue fácil y he de decir que yo mantuve hasta el último momento la opinión que ya manifesté en el congreso del DEMHIST 2002 de que la re-creación de algún espacio sería útil para la correcta percepción del gusto del coleccionista y para evitar la pérdida de ese patrimonio inmaterial que supone la expresión de un modo de vida. Por ello consideraba oportuno recrear el despacho de José Lázaro, el *santa santorun* de la vivienda.

En cualquier caso, esa misma propuesta conservacionista me planteaba muchas dudas. Si bien me parecía clara la respuesta a la pregunta ¿qué es más importante la colección o la vivienda?, pues el peso de la colección creada por José Lázaro desbordaba al de la propia casa, me parecía importante que el público pudiera pasearse por el escenario que en otro momento vivió el propio



Fig. 10. Gabinete del coleccionista: textiles, 2005 (© Fundación Lázaro Galdiano).

coleccionista. Era evidente que la instalación que se hiciese debía poder ofrecer una contemplación adecuada de la mayor parte de las obras de la colección y ello no resultaba compatible con una recreación de ambientes.

Algunas de las obras maestras habían ido cambiando de lugar a lo largo de los tiempos y muchas ni siquiera habían llegado a habitar la casa, las estancias habían cambiado de funciones a lo largo del tiempo, y esto planteaba otro dilema: ¿qué ambiente y en qué momento se debía re-crear? En el caso del despacho, yo proponía que se recrease el momento en el cual gozó de su mayor esplendor, 1913, porque en esa fecha este aparece en las referencias fotográficas de las obras de arte en España publicadas por Lacoste. Y además fue el espacio donde se vivieron los momentos de mayor influencia cultural de José Lázaro, pues en él recibió tanto a las personas con las que hacía negocios como a quienes trabajaban con él en la editorial *La España Moderna* y también a quienes le venían a ofrecer obras de arte para su colección. Pero, también en 1926, cuando Lázaro incluye una fotografía de esa sala en su primera publicación del catálogo de su colección, la decoración de las paredes había variado, se incorporan a ella piezas flamencas, muy importantes para la colección y que no debía tener en 1913, entonces ¿qué hacer?

En cualquier caso ¿tenía sentido una recreación parcial del despacho cuando ello rompía el discurso general? Como es fácilmente comprensible, Lázaro tenía en su despacho las obras que más le gustaban y más le representaban.

Quien debía regir el discurso museográfico por tanto era la colección, esto era indudable, pues de forma implícita también esta era la intención de José Lázaro. Cuando volvió a Madrid en 1947, no había tenido en cuenta la decoración de la casa antes de su partida; por el contrario, estaba organizando en ella un museo, pero no habitándola. En ese último periodo de su vida, vivió tanto en las habitaciones que tenía en el Hotel Ritz como en su propia casa.

Otras razones de peso fueron también tenidas en cuenta, por ejemplo, el modo en el que podríamos recrear los ambientes sin poner en peligro la conservación de las obras. Por citar dos ejemplos que veíamos en las imágenes antiguas del palacio: era evidente que colocar urnas funerarias romanas como maceteros no era lo más oportuno para la conservación de las mismas, colgar un olifante del sitio de Urgel, tampoco era el modo más adecuado para la exhibición de ninguna de las dos piezas. Si variábamos estos aspectos, por razones obvias de conservación, tampoco estábamos siendo fieles al auténtico escenario vivido.

Por último nos preguntábamos ¿cómo podíamos hacer accesible al tiempo una visualización de los ambientes y una correcta contemplación de las piezas? A menudo estos dos elementos son incompatibles u obligan al público a un tipo de visita muy tutelada que permite solo una lectura.

Finalmente y tras tener en cuenta que había una colección importantísima de casi 13.000 obras, con pinturas de primeras figuras nacionales como Goya, Velázquez, Greco, Zurbarán o Carreño entre otros y también pintores europeos como El Bosco, Reynolds, Theniers o Costable, además de otros objetos artísticos como mobiliario, textiles, marfiles, relojes, bronce, arqueología, escultura, dibujos, etc., lo más adecuado era primar la exhibición de las obras para su contemplación individualizada.

Esta opción suponía también nuestra adscripción al grupo de museos de coleccionista del que forman parte otros importantísimos museos como la Wallace Collection, el Museo Poldi Pezzoli o el Musée Jacquemart André, museos a los que sobre todo identifica su colección y que, a pesar de ocupar espacios vividos, no han recreado los mismos. Por otro lado, la elección de esta opción de museo de coleccionista nos permitía establecer diálogos conceptuales con otras colecciones. Esto también ofrecía la posibilidad de tener un espacio propio y una línea de trabajo que nos diferenciase del resto de museos que configura la amplia oferta cultural madrileña.

En este sentido creo que debemos felicitarnos de haber encontrado un nicho de trabajo propio con otros coleccionistas actuales. Los diálogos pueden establecerse desde muy variados temas, hasta el momento hemos explorado algunos como las diferentes responsabilidades sociales de las diferentes colecciones, las sensibilidades, las circunstancias del mercado o los diferentes gustos de una época.

Lo importante es que entendemos que la historia de la creación artística no tiene solución de continuidad, ni tampoco el coleccionismo. El campo para el diálogo es tremendamente abierto, pues, al fin y al cabo, toda selección es en sí misma una creación. El coleccionista cuando elige sus piezas crea su microcosmos propio, su interpretación de la vida y sus intereses en relación con la Historia del Arte. Del mismo modo que lo hace el museógrafo al releer la colección, interpretarla y ponerla a disposición del público, en este sentido esperamos no haber errado demasiado en nuestra lectura de la colección creada por don José Lázaro.

En estos últimos años y gracias a los programas de diálogo con otras colecciones y con artistas contemporáneos, hemos conseguido dar a conocer la colección a un público muy amplio, duplicar nuestros visitantes y lograr que los jóvenes vengan a visitarnos más que antes. Esta misma actividad, junto con otras, nos ha propiciado una importante presencia en los medios, lo que nos permite cumplir con uno de nuestros objetivos: perpetuar la memoria de don José Lázaro.

En mi opinión, no existe un solo modo de intervenir en las colecciones históricas, en definitiva tenemos que relativizar la importancia de nuestra actuación y al igual que en otros campos de inter-

vención en las obras de arte, debemos ser conscientes de que nuestra aportación debe ser siempre reversible y por tanto debe estar suficientemente documentada, para que, una vez sometida al análisis oportuno y tenida en cuenta su repercusión en los usos del museo por el público, sea rectificada cuanto sea preciso.

En nuestro caso la experiencia ha sido positiva pues, como se ha intentado explicar, esta instalación museográfica es bastante versátil y permite multiplicar las lecturas de la colección y, en cualquier caso, podríamos cambiar la instalación museográfica cuando se considerase oportuno ya que se ha conservado adecuadamente toda la documentación obtenida de los diferentes proyectos expositivos y de las imágenes habitadas del palacete.

Por otra parte, creo que es importante tener en cuenta que las nuevas tecnologías ofrecen en la actualidad, por medio de la realidad aumentada, unas posibilidades inmensas para la recreación de espacios que deberían aplicarse en nuestros museos para lograr la transmisión del patrimonio inmaterial contenido en los mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ LOPERA, José (1997): «Don José Lázaro Galdiano y el Arte. Semblanza de un coleccionista», *Goya* 261, pp. 563-578,
- BLANCO SOLER, Carlos (1951): «Vida y peripecias de D. José Lázaro Galdiano», *Mundo Hispánico* 39, pp. 19-26.
- CASELLAS MONCANUT HNOS. (1920): *Arte y Decoración en España. Arquitectura-Arte Decorativo*, tomo V. Barcelona: [s.e.].
- ESPINOSA MARTÍN, Carmen (2015): *Colección Lázaro de Nueva York. Museo Lázaro Galdiano. Catálogo de exposición*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- LACOSTE, José (1913): *Referencias fotográficas de las obras de arte en España. Pintura I. Colección Lázaro*. Madrid: J. Lacoste.
- LÁZARO GALDIANO, José (1928): *Un supuesto breviario de Isabel la Católica*. Madrid: La España Moderna.
- (1936a): *Exposición de la estética del libro español. Inaugurada en París en los Salones de Maggs Bros. 93, Rue La Boétie, 95. El 6 de julio de 1936*. Madrid: Blass, S.A.
 - (1936b): «Les deux Lucas», en *Les deux Lucas. Peintures, Guaches, Dessins de la Collection J. Lázaro, Madrid, Juillet, 1936*. París: Gazette des Beaux Arts, pp. [1-10].
- LÓPEZ REDONDO, Amparo (2002a): «La recreación como fórmula de comunicación del gusto del coleccionista», en *New Forms of Management for Historic House Museums, Actas 2a Conferencia Anual ICOM-Dembist, Barcelona*, pp. 38-43.
- (2002b): «Aproximación a una colección pionera: las pinturas sobre tabla de José Lázaro», en *Obras maestras de la Colección Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, pp. 51-62.
 - (2007-2008): «Coleccionar para educar el gusto: José Lázaro Galdiano», *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 20-21, pp. 301-314.
 - (2010): «Procedencia catalana de algunas piezas hispanomusulmanas de la colección Lázaro Galdiano», *Datatèxti* 22, pp. 4-29.
 - (2012): «José Lázaro Galdiano: un coleccionista erudito», en *A la luz de la seda. Catálogo de la colección de tejidos nazaríes del Museo Lázaro Galdiano y el Museo de la Alhambra. Orígenes y pervivencias*, [Alcobendas]: TF, pp. 51-52.

– (2016): «catálogo n.º 28: El Bosco, San Juan Bautista en meditación, 1485-1510», en *El Bosco: la exposición del V Centenario. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 260-262

LÓPEZ REDONDO, Amparo y GARCÍA-FAJARDO, Marta (2011): «Dos colecciones, dos historias», en *Qué hace esto aquí? Arte contemporáneo de la Fundación María José Jove en el Museo Lázaro Galdiano*. Madrid/La Coruña: Fundación Lázaro Galdiano/Fundación María José Jové, pp. 80-89.

RUCK, William (1926-1927): *La Colección Lázaro de Madrid*. Madrid: La España Moderna, vol 1.

SAGUAR QUER, Carlos (1997): «José Lázaro Galdiano y la construcción de Parque Florido», *Goya* 261, pp. 515-535.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1948): «Don José Lázaro y su legado a España», *Revista ARBOR* 26, tomo XI, febrero, pp. 215-231.

TORMO, Elías (1912): *Las tablas de las Iglesias de Jativa*. Madrid.

YEVES ANDRÉS, Juan Antonio (1997): *La Estética del Libro Español. Manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la Biblioteca Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

– (2002): *La España Moderna: catálogo de la editorial, índice de las revistas*. Madrid: Libris, Asociación de Libreros de Viejo.

Museo de Artes Decorativas Portuguesas - Fundación Ricardo do Espírito Santo Silva. Un proyecto cultural único

Museu de Artes Decorativas Portuguesas - Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. Um projecto cultural único

Maria da Conceição Amaral

Museo de Artes Decorativas Portuguesas - FRESS

La Fundación

En 1953, el banquero y coleccionista Ricardo do Espírito Santo Silva donó el Palacio Azurara y parte de su colección privada de artes decorativas portuguesas al Estado portugués, creando así la Fundación que lleva su nombre. Nació como Museo-Escuela con la finalidad de proteger y divulgar las Artes Decorativas Portuguesas y los oficios relacionados con ellas y pronto se unieron al mismo los talleres.

Hoy

Hoy, además del Museo de Artes Decorativas Portuguesas, la Fundación posee 18 talleres de artes y oficios tradicionales portugueses que mantienen vivo un importantísimo patrimonio inmaterial del saber hacer y que, como complemento del Departamento de Conservación y Restauración, aseguran una intervención especializada en el patrimonio portugués.

La Fundación cuenta también con la Escuela Superior de Artes Decorativas, en la que se imparten licenciaturas y posgrados en Artes Decorativas, y Conservación y Restauración, que asegura una formación técnica especializada y certificada en artes y oficios, dando continuidad a la transmisión del saber y en la que la enseñanza de las artes constituye una prioridad y una misión.

A Fundação

Em 1953, o banqueiro e colecionador Ricardo do Espírito Santo Silva doou o Palácio Azurara e parte da sua coleção privada de artes decorativas portuguesas criando assim a Fundação com o seu nome. Nascia como Museu-Escola com a finalidade de proteger e divulgar as Artes Decorativas Portuguesas e os ofícios com elas relacionados e cedo lhe juntou as oficinas.

Hoje

Hoje, além do Museu de Artes Decorativas Portuguesas a Fundação possui 18 oficinas de artes e ofícios tradicionais portugueses que mantêm vivo um importantíssimo património imaterial de saber-fazer e, em complemento ao Departamento de Conservação e Restauro, asseguram uma intervenção especializada a nível do património português.

Tem também a Escola Superior de Artes Decorativas, onde são ministradas licenciaturas e pós-graduações em Artes Decorativas e Conservação e Restauro e assegura formação técnica especializada e certificada nas artes e ofícios dando continuidade à transmissão do saber, onde o ensino das artes é uma prioridade e uma missão.



Fig. 1. Fachada de la Fundación Ricardo do Espírito Santo Silva. Lisboa. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 1. Fachada da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva. Lisboa. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.

Transcurridas varias décadas desde su creación, la Fundación sigue siendo una referencia de prestigio en la divulgación y preservación del saber hacer de las artes decorativas portuguesas.

Este modelo orgánico crea una relación dinámica entre Museo, Escuela y Taller y nos muestra que la dimensión patrimonial y artística no solo debe tener siempre como base una formación técnica y especializada, sino también un saber hacer transmitido de generación en generación.

El Fundador. Coleccionista y mecenas

Ricardo do Espírito Santo Silva nació en Lisboa en 1900 y murió prematuramente en 1955. Fue banquero y empresario de profesión, con alma de poeta y artista, mecenas de las letras y de las artes y coleccionista de arte por pasión – lo que le supuso haber sido considerado como un verdadero «Príncipe del Renacimiento».

Passadas várias décadas a Fundação continua a ser uma referência de prestígio na divulgação e preservação do saber-fazer das artes decorativas portuguesas.

Este modelo orgânico cria uma relação dinâmica entre Museu, Escola e Oficina e mostranos que a dimensão patrimonial e artística deve ser sempre suportada pela formação técnica e especializada mas também pelo saber-fazer transmitido geracionalmente.

O Fundador. Coleccionador e mecenas

Ricardo do Espírito Santo Silva nasceu em Lisboa em 1900 e morreu prematuramente em 1955. Foi banqueiro e empresário de profissão, alma de poeta e artista, mecenas das letras e das artes e coleccionador de arte por paixão – o que lhe valeu ter sido considerado um verdadeiro «Príncipe da Renascença».



Fig. 2. Ricardo do Espírito Santo Silva (1900-1955). Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 2. Ricardo do Espírito Santo Silva (1900-1955). Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.



Fig. 3. Museo Artes Decorativas - FRESS – Salão Nobre. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 3. Museu Artes Decorativas - FRESS - Salão Nobre. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.



Fig. 4. Museo Artes Decorativas - FRESS - Sala de Música. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 4. Museu Artes Decorativas - FRESS - Sala de Música. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.

Un proyecto original. Preservación, Divulgación y Enseñanza

Al reunir un conjunto de bienes tan admirable y al donarlo al país, este gran mecenas impulsó un proyecto original y único para la preservación, la divulgación y la enseñanza de las artes decorativas portuguesas.

En la Fundación Ricardo do Espírito Santo Silva, el arte del saber hacer se mantiene y transmite diariamente por Maestros y otros técnicos, quedando asegurada su continuidad a través de las manos de alumnos y aprendices.

Al haber permitido que la protección y preservación del patrimonio artístico e inmaterial del saber hacer de las artes y oficios constituyese la misión de esta Fundación, su legado adquirió una mayor dimensión, singular y de excelencia, en los campos educativo y cultural.

El Museo de Artes Decorativas Portuguesas. Palacio Azurara

El Palacio Azurara, de matriz seiscentista, fue comprado por Ricardo do Espírito Santo Silva para instalar su colección particular y restaurado con la colaboración del arquitecto Raúl Lino como una casa aristocrática del siglo XVIII. Así, se convirtió en un espacio museológico excepcional, en el que las piezas expuestas adquieren un gran valor patrimonial y escenográfico.

Articulado en varias Salas, el Museo de Artes Decorativas Portuguesas ofrece un recorrido

Um projecto original. Salvaguarda, Divulgação e Ensino

Ao reunir um espólio tão admirável e ao doá-lo ao país, este grande mecenas impulsionou um projecto original e único para a salvaguarda, a divulgação e o ensino das artes decorativas portuguesas.

Na Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva a arte de saber-fazer é mantida e transmitida diariamente por Mestres e outros técnicos e assegurada a sua continuidade através das mãos de alunos e formandos.

Ao ter permitido que a protecção e salvaguarda do património artístico e imaterial do saber-fazer das artes e ofícios fosse a missão desta Fundação, o seu legado ganhou uma dimensão maior, singular e de excelência nos campos educativo e cultural.

O Museu de Artes Decorativas Portuguesas. Palácio Azurara

O Palácio Azurara, de matriz seiscentista, comprado por Ricardo do Espírito Santo Silva para aí instalar a sua colecção particular, foi restaurado com a colaboração do Arquitecto Raul Lino como uma casa aristocrática do século XVIII. Tornou-se assim um espaço museológico excepcional onde as peças expostas adquirem um grande valor patrimonial e cenográfico.

Articulado em várias Salas, o Museu de Artes Decorativas Portuguesas oferece um percurso



Fig. 5. Museo Artes Decorativas - FRESS - Sala de la Silla. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 5. Museu Artes Decorativas - FRESS - Sala da Cadeira. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.

expositivo de gran significado que apela al descubrimiento de cada pieza, cultivando el gusto y la sensibilidad mediante el acercamiento del visitante a la obra artística.

Una Colección, varios recorridos

La colección expuesta, procedente en su mayoría de compras en subastas nacionales e internacionales, tiene una gran unidad y coherencia artísticas y se logró gracias a la voluntad y tenacidad de un hombre que tuvo como misión «rescatar» piezas del patrimonio portugués, convirtiéndose, de esa forma, en un gran coleccionista del siglo xx.

Visitar el Museo es hacer un viaje por las Artes Decorativas desde el siglo xv hasta el siglo xix, orientado por diferentes núcleos temáticos: Mobiliario, Textiles, Platería, Porcelana China, Loza Portuguesa y Azulejos, Pintura, Dibujo, Escultura, Encuadernación, etc.



Fig. 6. Museo Artes Decorativas - FRESS - Sala Rey D. José. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 6. Museu Artes Decorativas - FRESS - Sala Rei D. José. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.

expositivo de aparato que apela à descoberta de cada peça cultivando o gosto e a sensibilidade através da proximidade do visitante com a obra artística.

Uma Coleção, vários percursos

A coleção exposta, proveniente na sua maioria de compras em leilões nacionais e internacionais, é de grande unidade e coerência artísticas e foi conseguida graças à vontade e tenacidade de um homem que tinha como missão «resgatar» peças do património português e que dessa forma se afirmou como um grande coleccionador do século xx.

Visitar o Museu é fazer uma viagem pelas Artes Decorativas do século xv ao século xix orientada pelos diferentes núcleos temáticos: Mobiliário, Têxteis, Prataria, Porcelana Chinesa, Faiança Portuguesa e Azulejos, Pintura, Desenho, Escultura, Encadernação, etc.



Fig. 7. Mesa portuguesa de múltiples funciones, s. XVIII. MADP-FRESS n.º inv. 302. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 7. Mesa portuguesa de múltiplas funções, séc. XVIII. MADP-FRESS n.º inv. 302. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.

Fig. 8. Escritorio indo-portugués. India Mogol, s. XVII. MADP-FRESS, n.º inv. 46. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 8. Escritório indo-portugués. Índia Mogol. Séc. XVII. MADP-FRESS, n.º inv. 46. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.

Mobiliario

La colección de Mobiliario supone, tal vez, uno de los núcleos más importantes y de mayor unidad artística existente en Portugal.

Hay que destacar la armonía de la colección y la historia de siglos de mobiliario seleccionado con sensibilidad, gusto y conocimiento.

Las piezas más antiguas son de finales del siglo xv y comienzos del xvi –el Siglo prodigioso– que testimonia, en Portugal, el encuentro del Renacimiento con el exotismo resultante del descubrimiento de nuevos mundos. El mobiliario manierista, barroco, rocaille y romántico también está representado, lo que nos permite hacer un verdadero viaje por la historia de las artes decorativas.

Textiles

El conjunto de textiles del Museo se compone de tapices antiguos, alfombras de Arraiolos, colchas orientales y paños bordados, característicos de la maestría y de la originalidad del arte portugués de los siglos xvi, xvii y xviii, que testimonian el intercambio de técnicas y culturas diferentes, del que Portugal fue precursor durante la expansión portuguesa del quinientos.

Mobiliário

A coleção de Mobiliário representa talvez um dos núcleos mais importantes e de maior unidade artística existentes em Portugal.

São de assinalar a harmonia da coleção e a história de séculos de mobiliário seleccionado com sensibilidade, gosto e saber.

As peças mais antigas são do final do século xv inicio do século xvi –o Século prodigioso– que testemunha, em Portugal, o encontro da Renascença com o exotismo resultante da descoberta de novos mundos. O mobiliário maneirista, barroco, rocaille e romântico também está representado o que nos permite fazer uma verdadeira viagem pela história das artes decorativas.

Têxteis

O conjunto de têxteis do Museu integra tapeçarias antigas, tapetes de Arraiolos, colchas orientais e panos bordados, característicos da mestria e da originalidade da arte portuguesa dos séculos xvi, xvii e xviii que testemunham o intercâmbio de técnicas e de culturas diferentes de que Portugal foi precursor durante a expansão portuguesa de quinientos.



Fig. 9. Tapiz Cortejo con Jirafas, Taller de Tournai, principios s. xvi. MADP-FRESS, n.º inv. 37. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 9. Tapeçaria Cortejo com Girafas, Oficina de Tournai, início séc. xvi. MADP-FRESS, n.º inv. 37. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.

La grandiosa producción nacional de alfombras bordadas de Arraiolos se encuentra aquí muy bien representada, distribuyéndose estas por todas las salas del Museo.

Platería

La platería existente en el Museo constituye un conjunto de gran importancia y de admirable calidad para el estudio de la platería civil portuguesa desde el siglo xv hasta el siglo xix. Las obras expuestas son en su mayoría «piezas marcadas», lo que aporta un gran valor al conjunto y permite un abordaje científico de la evolución de esta rama de las artes decorativas en Portugal.

Destacan algunas piezas que, por su excepcionalidad y esplendor decorativo, son auténticos tesoros del arte portugués.

A grandiosa produção nacional de tapetes bordados de Arraiolos tem aqui uma forte representação e espalha-se por todas as salas do Museu.

Prataria

A prataria existente no Museu constitui um conjunto de grande importância e de admirável qualidade para o estudo da prataria civil portuguesa desde o século xv ao século xix. As obras expostas são na sua maioria «peças marcadas» o que muito valoriza o conjunto e permite uma abordagem científica da evolução deste ramo das artes decorativas em Portugal.

Destacam-se algumas peças que pela excepcionalidade e aparato decorativo são autênticos tesouros da arte portuguesa.



Fig. 10. Bandeja Manuelina. Portugal, s. xv. MADP-FRESS, n.º inv. 76. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 10. Salva Manuelina. Portugal. Séc. xv. MADP-FRESS, n.º inv. 76. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.



Fig. 11. Caja de cubiertos en porcelana. China, Dinastía Qing. Encargo portugués. MADP-FRESS, n.º inv. 497. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 11. Caixa de faqueiro em porcelana. China, Dinastia Qing. Encomenda portuguesa. MADP-FRESS, n.º inv. 497. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.

Porcelanas

De entre las porcelanas existentes en la colección del Museo destacan las piezas chinas de encargo portugués, que reflejan y testimonian el gran intercambio comercial que se produjo con Portugal desde el siglo *xvi* y que permiten entender el gusto portugués y la secular apetencia por el arte oriental.

Simultáneamente, nos recuerdan que los portugueses fueron los primeros grandes impulsores del comercio de la loza china, que transportaron y distribuyeron en Portugal y en Europa.

Loza

Uno de los recursos artísticos que ofrece el Museo y que se ha convertido en emblemático en el Palacio Azurara es su magnífica colección de estilos de azulejos *in situ*, algunos originarios del Palacio y otros integrados en él mediante las obras de restauración iniciales. También hay expuestos magníficos ejemplares de loza portuguesa de los siglos *xvii* al *xix*, pero son los ejemplares del siglo *xviii*, especialmente los de

Porcelanas

Das porcelanas existentes na colecção do Museu destacam-se as peças chinas de encomenda portuguesa e que reflectem e testemunham o grande intercâmbio comercial havido com Portugal desde o século *xvi* e permitem entender o gosto português e a secular apetência pela arte oriental.

Simultaneamente, relembram-nos que os portugueses foram os primeiros grandes impulsores do comércio da louça chinesa transportando e distribuindo em Portugal e na Europa.

Faiança

Um dos percursos artísticos que o Museu oferece e que se tornou emblemático no Palácio Azurara é a sua magnífica colecção de estilos de azulejos *in situ*, alguns originários do Palácio e outros nele integrados com as obras de restauro iniciais. Também magníficos exemplares de faiança portuguesa do século *xvii* ao *xix* estão expostos mas são os exemplares do século *xviii*, nomeadamente da Real Fábrica do Rato,



Fig. 12. Anunciação. Pintura Portuguesa, provavelmente do taller do Mestre de Lourinhã, s. XVI. MADP-FRESS, n.º inv. 44. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.

Fig. 12. Anunciação. Pintura Portuguesa, provavelmente oficina do Mestre da Lourinhã. Séc. XVI. MADP-FRESS, n.º inv. 44. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.

la Real Fábrica de Rato y los de las fábricas de Miragaia y Massarelos, los más sobresalientes.

Pintura

La colección de pintura expuesta es de una gran y rara excelencia artística, incluyendo obras

da Fábrica de Miragaia e de Massarelos, que se destacam.

Pintura

A coleção de pintura exposta é de grande e rara excelência artística incluindo obras dos

de los siglos XVI al XVIII. Destacan las creaciones de importantes artistas nacionales, algunos llamados primitivos, así como las de extranjeros que trabajaron en Portugal.

Desde paisajes campestres a vistas de Lisboa, desde retratos aristocráticos a escenas mitológicas, desde imágenes de santos patronos y protectores a escenas religiosas, muchas han sido las inspiraciones artísticas, así como también han sido muchos los pintores seleccionados por el Fundador para esta colección.

Los talleres de Artes y Oficios: El arte del saber hacer. Un museo vivo

La mano de obra especializada y creativa que hay en los talleres forma parte de un patrimonio inmaterial portugués de origen secular que lentamente va desapareciendo, pero que la Fundación mantiene vivo y ha sabido transmitir a lo largo de los años.

La calidad del trabajo de preservación desarrollado en los talleres de artes y oficios tradicionales y la especial y rigurosa atención dada a la conservación y restauración del patrimonio histórico y artístico han merecido un gran reconocimiento científico nacional e internacional.

La Fundación dispone de 18 talleres que desarrollan oficios tradicionales relacionados con el arte de trabajar madera, metales, textiles, papeles y pieles, en los que los Maestros y otros técnicos altamente cualificados aseguran un trabajo de excelencia.

Más allá de las obras de arte nuevas y de los proyectos de conservación y restauración llevados a cabo, la imagen de los talleres está, como siempre ha estado, íntimamente ligada a la personalidad de los que allí trabajan.

1. Serrería
2. Ebanistería
3. Taracea y marquetería (fig. 13)
4. Talla
5. Acabados - pulido
6. Fundición (fig. 14)
7. Cincelado (fig. 15)
8. Cerrajería
9. Batido manual de oro
10. Latonería

séculos XVI ao XVIII. Destacam-se criações de importantes artistas nacionais, alguns ditos primitivos, bem como de estrangeiros que trabalharam em Portugal.

De paisagens campestres a vistas de Lisboa, de retratos aristocráticos a cenas mitológicas, de imagens de santos padroeiros e protectores a cenas religiosas, muitas foram as inspirações artísticas, mas também muitos foram os pintores que o Fundador seleccionou para esta colecção.

As Oficinas de Artes e Ofícios: A arte de saber-fazer. Um museu vivo

A mão-de-obra especializada e criativa existente nas oficinas faz parte de um património inmaterial português de origem secular que lentamente vai desaparecendo mas que a Fundação mantém vivo e tem sabido transmitir ao longo dos anos.

A qualidade do trabalho de preservação desenvolvido nas oficinas de artes e ofícios tradicionais e a especial e rigorosa atenção dada à conservação e restauro do património histórico e artístico tem merecido grande reconhecimento científico nacional e internacional.

A Fundação dispõe de 18 oficinas que desenvolvem ofícios tradicionais relacionados com a arte de trabalhar madeira, metais, têxteis, papéis e peles onde os Mestres e outros técnicos altamente qualificados asseguram um trabalho de excelência.

Para lá das obras de arte novas e projectos de conservação e restauro produzidos, a imagem das oficinas está, como sempre esteve, íntimamente ligada à afirmação daqueles que ali trabalham.

1. Serração
2. Marcenaria
3. Embutidos e Marqueteria (fig. 13)
4. Talha
5. Acabamentos - polimento
6. Fundição (fig. 14)
7. Cinzelagem (fig. 15)
8. Serralharia
9. Batedor Manual de Ouro
10. Latoaria

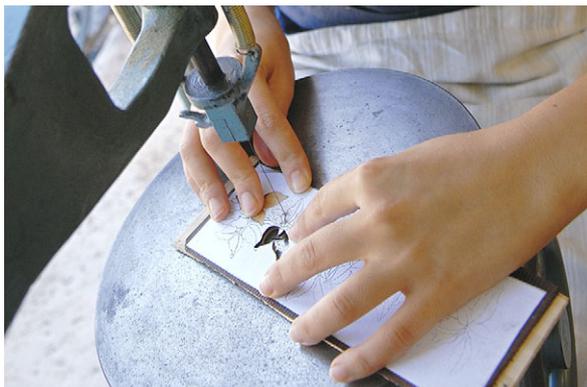


Fig. 13. Taller de Taracea y Marquetería. Talleres FRESS. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 13. Oficina de Marqueteria/Embutidos. Oficinas FRESS. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.



Fig. 14. Taller de la Fundición. Moldes en caja de arena. Talleres FRESS. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 14. Oficina da Fundição. Moldes em caixa de areia. Oficinas FRESS. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.



Fig. 15. Taller de Cincelado. Talleres FRESS. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 15. Oficina de Cinzelagem. Oficinas FRESS. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.



Fig. 16. Taller de Decoración de libros en oro – Hierros de Grabado. Taller FRESS. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 16. Oficina Decoração de livros a ouro - Ferros de Gravação. Oficinas FRESS. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.

11. Pintura Decorativa
12. Dorado
13. Decoración de libros con oro (fig. 16)
14. Encuadernación, papel marmoleado (fig. 17)
15. Cuero
16. Textiles y Pasamanería
17. Tapicería
18. Gabinete de Dibujo

Departamento de Conservación y Restauración

Como complemento de los demás, el departamento de Conservación y Restauración coordina rigurosos trabajos de los más diversos materiales, objetos y decoraciones, lo que lleva a que los profesionales de la Fundación Ricardo do Espírito Santo Silva realicen intervenciones en el patrimonio artístico nacional e internacional, o dediquen su atención a ejecutar trabajos

11. Pintura Decorativa
12. Douramento
13. Decoração de livros a ouro (fig. 16)
14. Encadernação, Papel marmoreado (fig. 17)
15. Couro
16. Têxteis e Passamanaria
17. Estofador
18. Gabinete de Desenho

Departamento de Conservação e Restauro

Em complemento com as demais, o Departamento de Conservação e Restauro coordina rigorosos trabalhos nos mais diversos materiais, objectos e decorações, levando os profissionais da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva a executar intervenções no património artístico nacional e internacional, ou dedicando a sua atenção a trabalhos executados com a mesma mestria na recuperação de património móvel particular.

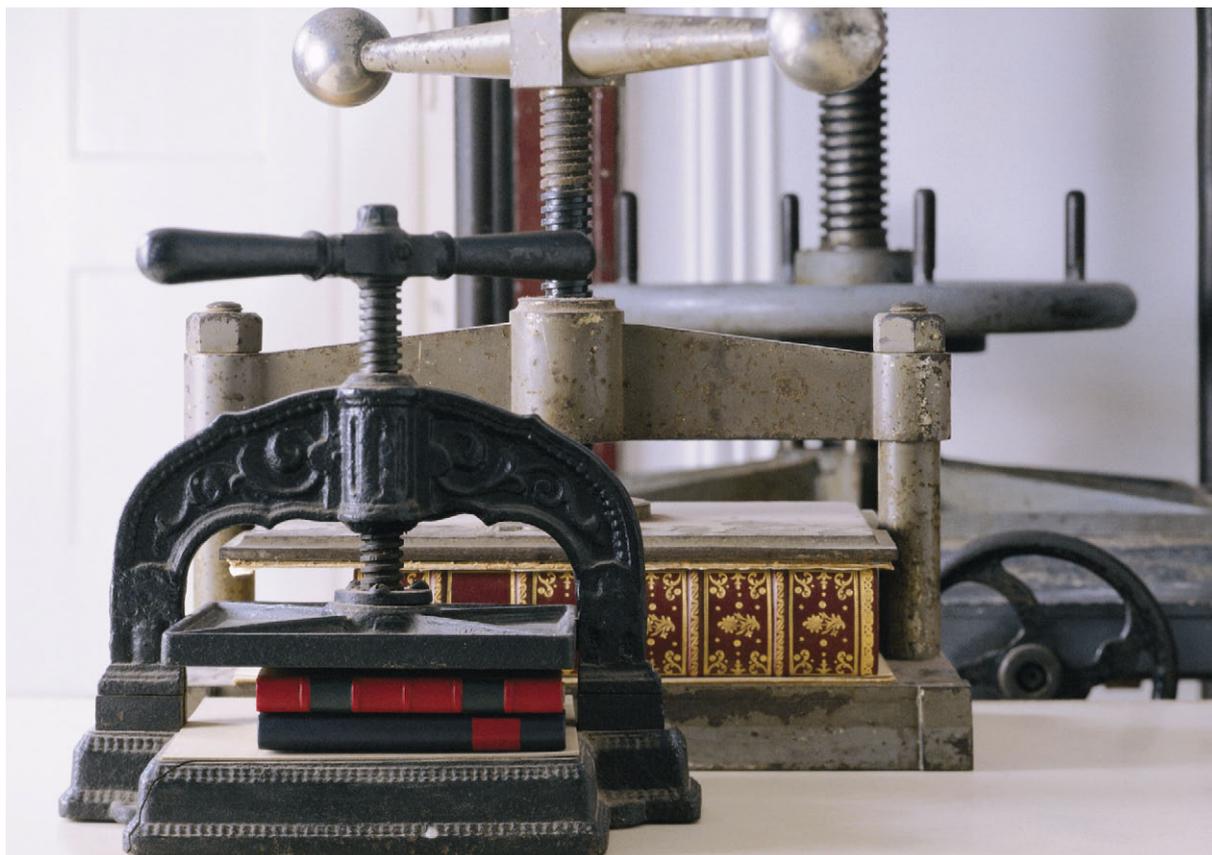


Fig. 17. Taller de Encuadernación. Talleres FRESS. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 17. Oficina de Encadernação. Oficinas FRESS. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.

con la misma maestría para la recuperación del patrimonio mueble particular.

El conjunto de técnicos especialistas y nuevas tecnologías, asociados a un gran conocimiento de técnicas ancestrales, hacen de esta actividad una referencia nacional en el área de la intervención en el patrimonio.

Reproducciones únicas y nuevas Obras de Arte.

Innovación y creación artística

De los talleres salen obras raras, reproducciones únicas de originales del Museo, así como nuevas piezas diseñadas por artistas, obras de arte de creación propia o hechas por encargo.

El rigor, la maestría y la belleza pueden apreciarse claramente en cada una de ellas.

Al contemplar esas obras, podemos comprender la importancia de la misión de la Fundación Ricardo do Espírito Santo Silva, cuya perennidad

O conjunto de técnicos especializados e as novas tecnologias associados ao grande conhecimento das técnicas ancestrais fazem desta actividade uma referência nacional no domínio da intervenção em património.

Reproduções únicas e novas Obras de Arte.

Inovação e criação artística

Das oficinas saem obras raras, reproduções únicas de originais do Museu, bem como novas peças desenhadas por artistas, obras de arte de criação própria ou feitas por encomenda.

O rigor, a mestria e a beleza são bem visíveis em cada uma delas.

Olhando para essas obras podemos compreender a importância da missão da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva cuja perennidade implica uma sólida estratégia de promoção e salvaguarda de modelos antigos ligada à arte de os saber-fazer com o rigor e o requinte que



Fig. 18. Reproducción biombo japonés, pintado y con hoja de oro. Talleres de la FRESS. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 18. Reprodução biombo Japonês, pintado e com folha de ouro. Oficinas da FRESS. Fotografia: Banco de Imagens da FRESS.

implica una sólida estrategia de promoción y preservación de modelos antiguos, ligada al arte del saber hacer, con el rigor y la exquisitez que exigen, pero adaptada asimismo a los tiempos de hoy, a los nuevos gustos y paradigmas y a los desafíos de la contemporaneidad.

La continuidad del proyecto cultural inicial, diseñado por el Fundador en la primera mitad del siglo xx, se basará siempre en la trilogía Museo-Escuela-Taller y en la capacidad que se consiga imprimir a la interacción diaria de sus variadísimos profesionales, potenciando la dinámica inteligente entre artesano hacedor y artista creador.

exigem, mas adaptada igualmente aos tempos de hoje, aos novos gostos e paradigmas e aos desafios da contemporaneidade.

A continuidade do projecto cultural inicial, desenhado pelo Fundador na primeira metade do século xx, assentará sempre na trilogia Museu-Escola-Oficina e na capacidade que se conseguir imprimir à interacção diária dos variadíssimos profissionais potenciando a dinâmica inteligente entre artesão fazedor e artista criador.



Fig. 19. Reproducción de escritorio del s. XVIII. Talleres de la FRESS. Fotografía: Banco de Imágenes de la FRESS.

Fig. 19. Reprodução de secretária de alçado do séc. XVIII. Oficinas da FRESS. Fotografía: Banco de Imagens da FRESS.



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE