



REVISTA

MR

Museo Romántico

Año 1998 • Número 1

REVISTA

MR
Museo Romántico

PUBLICACIÓN ANUAL

Año 1998 • Número 1



© MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA
EDITA: SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA. CENTRO DE PUBLICACIONES

I.S.B.N.: 84-369-3128-9
N.I.P.O.: 176-98-115-1
DEPÓSITO LEGAL: M-39-859-98

IMPRIME: IMPRESOS Y REVISTAS, S. A. (IMPRESA)



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura

Esperanza Aguirre Gil de Biedma

Secretario de Estado de Cultura

Miguel Ángel Cortés Martín

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Benigno Pendás García

Subdirectora General de Museos Estatales

Aránzazu Echanove Echanove

Dirección de la Publicación:

BEGOÑA TORRES

Redacción:

MUSEO ROMÁNTICO

PRESENTACIÓN

COINCIDIENDO con el inicio de la segunda fase de obras de restauración y rehabilitación del Museo Romántico, sale a la luz esta nueva publicación periódica, que pretende contribuir a la valorización de este espacio cultural, para el que la sociedad reclama un mayor protagonismo en el ámbito museístico español. Este conjunto de actuaciones e intervenciones –entre otras, la restauración de salas y colecciones, la modernización de los almacenes y talleres de restauración y la creación de instrumentos de difusión de actividades y colecciones de este centro– permitirán adaptar el Museo a la realidad artística, cultural y científica actual.

Desde este punto de vista, es grato saludar la aparición de esta nueva revista, plenamente acorde con la política editorial del Ministerio de Educación y Cultura. De todos es conocido el importante papel que desempeñan estas publicaciones como instrumentos de difusión de las colecciones de los Museos estatales y como vehículos de comunicación e intercambio de experiencias.

Entre los objetivos primordiales de esta revista está el de satisfacer las necesidades culturales de la sociedad y, en especial, convertir el Museo Romántico en impulsor y centro de estudio e investigación del Romanticismo, uno de los movimientos culturales más apasionantes de nuestra historia más reciente.

BENIGNO PENDÁS

DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES

EDITORIAL

Es una realidad fácilmente constatable que el interés y el estudio sobre el siglo XIX en general y, particularmente sobre el momento Romántico, es un fenómeno relativamente reciente. Efectivamente, hasta los años 1980, apenas se habían publicado monografías y estudios iconográficos y estilísticos serios sobre el tema.

Esta falta de atención hacia las producciones visuales del Romanticismo, se agudiza más en el caso español. Con la notable excepción de Goya como precursor de esta corriente, el resto de los artistas españoles románticos, han sido ignorados en los estudios internacionales más destacados (*The Romantic Revulsion* de Kenneth Clark (1973); *Romanticism* de Hugh Honour (1979); *Romanticism* de Jean Clay (1980); *Romantics and Romanticism* de Michael La Bris (1981), etc.).

Recientemente hemos presenciado una mayor difusión e interés por el fenómeno del Romanticismo Español, con importantes estudios y exposiciones sobre las figuras más destacadas del período. Sin embargo, todavía hoy en día, se necesitan investigaciones más extensas sobre algunos de los más interesantes artistas como Francisco Lameyer, Leonardo Alenza, Antonio María Esquivel,...

Por lo que se refiere a las publicaciones periódicas, el panorama español está centrado fundamentalmente en las de carácter literario, no existiendo ninguna que pretenda abarcar, en toda su extensión, este rico y contradictorio movimiento cultural. Porque el Romanticismo no fue, únicamente, una corriente artística y literaria, sino que supuso un verdadero cambio en la visión total del mundo. Por esta razón, pretendemos llevar a cabo una publicación anual que recoja todas aquellas colaboraciones, investigaciones, estudios, novedades, que, desde todos los ámbitos (sociológico, artístico, antropológico, histórico,...),

vengan a enriquecer nuestro conocimiento sobre este importante período de la historia de nuestra cultura.

Además de estas colaboraciones, la Revista contará con un apartado dedicado específicamente al Museo Romántico y a sus colecciones (proyectos de restauración, actividades culturales, investigaciones, estudios museológicos y museográficos...).

En este número que hoy presentamos y que esperamos sea el inicio de una larga lista de publicaciones sobre el tema, nos hemos centrado exclusivamente en el Museo Romántico. Incluimos el Proyecto Museológico para el futuro montaje de sus salas de exposición permanente; un estudio sobre el edificio y su arquitecto y, finalmente, algunas noticias sobre las actividades culturales más interesantes que discurrieron a lo largo de la dilatada historia del Museo hasta nuestros días.

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ
DIRECTORA DEL MUSEO ROMÁNTICO

Í N D I C E

13

APROXIMACIÓN A UN PROYECTO MUSEOLÓGICO

EL MUSEO ROMÁNTICO: UN MUSEO DE AMBIENTE

- Objetivos específicos
- Propuestas de espacios
- Propuesta de itinerario
- Avance de cuestiones museográficas
- Anexos

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ

81

EL EDIFICIO DEL MUSEO ROMÁNTICO DE MADRID

ESTUDIO HISTÓRICO

PEDRO MONLEÓN Y CARLOS FERNÁNDEZ HOYOS

109

BREVE HISTORIA SOBRE EL MUSEO ROMÁNTICO

MERCEDES RODRÍGUEZ COLLADO

APROXIMACIÓN A UN PROYECTO MUSEOLÓGICO. EL MUSEO ROMÁNTICO: *Un Museo de "ambiente"*

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ
DIRECTORA DEL MUSEO ROMÁNTICO

TRAS diversas intervenciones en su historia, el Museo Romántico ha pasado, en los últimos años, por dos fases de obras diferentes. En una primera fase, se acometieron los espacios bajo cubierta, instalándose en ellos el área interna del Centro: Despacho de Dirección, Administración, Conservación, Documentación, Taller de Restauración y Almacenes.

En la segunda fase de obras, terminada en la actualidad, se llevó a cabo la remodelación de la zona baja o de entrada al Museo: Sala de exposiciones temporales, Salón de actos, biblioteca y un área de exposición permanente, reservada temáticamente a exponer y subrayar la figura del Marqués de la Vega-Inclán: personalidad, ideología, actividades culturales, objetos personales, etc.

Para terminar completamente el plan de renovación del Museo falta la tercera fase de obras. En ella se acometerá la rehabilitación del primer piso y escalera del zaguán. Es la actuación más importante, puesto que es la zona donde se exhibe la colección permanente. El proyecto que ahora presentamos, recoge algunas de las pautas que nos parecen importantes a la hora de afrontar la definitiva reforma y configuración de esta zona del Museo.

En la actualidad el Museo Romántico es un museo de "ambiente", donde se recrea cómo era y cómo transcurría la vida cotidiana en una casa isabelina.

No se trata de una exposición de sobresalientes piezas de escultura o pintura: otros Museos, como el Prado (Casón del Buen Retiro) sigue estos criterios de exposición de piezas singulares "en hilera" o "galería". Es el conjunto de obras que exhibe: artes plásticas, mobiliario, objetos decorativos..., lo que le hace valioso y, sobre todo, esa atmósfera que nos traslada al momento histórico del Romanticismo.

En los inicios del Museo, cuando todavía vivía el Marqués de la Vega-Inclán, Ortega y Gasset ya expone (en la Conferencia titulada "Para un Museo Romántico") esta misma idea¹:

"Hay Museos en los que se pretende reunir las obras de arte más valiosas, las creaciones ejemplares de la pintura o la escultura. Yo los llamaría Museos de "modelos"... Con frecuencia, al ser colgado el cuadro en la pared oficial del Museo, parece trasladado a una dimensión convencional que extirpa, a nuestro trato con él, aquél tono de aventura íntima necesario a todo auténtico placer de arte. El clavo que lo clava, vulnera, mata sus entrañas sugestivas, dejando al lienzo yerto y disecado, como hace el alfiler del entomólogo con la errabunda mariposa. De todos modos, el Museo que el Marqués de la Vega-Inclán proyecta es de otro género.

En estos cuadros que aquí vemos no faltan trozos excelentes de pintura que pudieran honrar las paredes de un Museo de modelos. Pero no se han traído aquí tanto por su valor artístico como por su significación histórica. No es lo más interesante en ellos que sean buenos cuadros, sino que son huella de una generación, impronta de un estilo de vida. Por eso están al lado de otros cuadros menos valiosos pictóricamente, pero de un gran poder evocador. En suma, el Museo que se proyecta es un Museo de vida."

Como se aprecia en esta cita, se trata de una visión que casi podemos denominar como "antropológica" (estudio del hombre, sus costumbres, su cultura) que no está reñida, ni mucho menos, con una visión estética o artística, pero que va mucho más allá, adelantándose en el tiempo a las nuevas corrientes actuales. Este aspecto, que permanece todavía vivo en el actual montaje, es el que subraya el valor del Museo y consigue hacerlo interesante para el visitante.

Se consolida lo que podemos denominar "el poder de los objetos". El impacto que siente el visitante al ver, oír (el crujido de la madera, los móviles o cajas de música sonando,...) u oler (el olor a cera, a cuero...) el ambiente de una vieja casa, es imposible que se aprecie en una fotografía o en una película. Es una experiencia única e irrepetible y cada vez más difícil de encontrar en la actualidad.

Esta idea de "atmósfera vivida" es imprescindible que perdure en el nuevo planeamiento museológico.

O B J E T I V O S E S P E C Í F I C O S

Para afrontar un Proyecto Museológico de forma correcta es necesario plantearse con antelación una serie de objetivos muy generales que deberán cumplirse al pie de la letra. Estos podrían resumirse en:

- 1 - Llevar a cabo una **interpretación "documental"**, intentando basarnos en hechos objetivos e históricos y de forma verídica, sin introducir elementos subjetivos o particulares.

¹ Ortega y Gasset, José: *Para un Museo Romántico*, Comisaría Regia de Turismo, Madrid, 1921.

- 2 - Planear técnicas para **comunicar ideas** al visitante. Ayudar al público a conectar con el pasado; a que aprenda como era la vida en ese momento particular y mostrar diferencias y relaciones con respecto al momento actual.
- 3 - Evitar **puntos de vista "romantizados"** que eleven a los posibles residentes de la casa a un estatus de "grandes hombres y mujeres".
- 4 - Tratar de no cubrir muchas ideas y evitar aquellas que no estén solidamente imbuidas en la **tesis principal** del Museo.
- 5 - Evitar demasiada **información** que pueda crear confusión y desorientación.

1. INTERPRETACIONES POSIBLES: LA INTERPRETACIÓN DOCUMENTAL

A la hora de afrontar un Museo de estas características existen dos tipos de interpretaciones básicas que podemos denominar "creativas" o "estéticas" e "históricas" o "documentales". En las primeras, no suele haber ningún interés por la exactitud histórica, sino que se limitan a utilizar los objetos y piezas, a menudo de manera muy original; las segundas son una tentativa de imitar, con mayor o menor fidelidad, el aspecto de un estilo histórico determinado. Se basan en el estudio erudito del pasado y, por lo general, no sólo reflejan una admiración por los objetos, sino también por las costumbres de la época de que se trata.

Los criterios esteticistas se centran en la exposición de una colección de objetos que podemos considerar como "especiales" y que servirían para ilustrar el período de tiempo denominado Romanticismo. Estos objetos, en ocasiones, se encuentran descontextualizados, y no guardan una relación particular con la vida cotidiana que, seguramente, se desarrolló en esta casa durante la primera mitad del siglo XIX. Los objetos expuestos son apreciados únicamente por sus propios méritos, sin una especial atención a su utilidad original, a su vida cotidiana, a su relación con las personas que los usaron en aquellos años. Se trata por tanto de poner el énfasis en las colecciones, más que en la reproducción fidedigna del ambiente vivido en la época.

En la interpretación histórica o documental podemos diferenciar dos aspectos: el que podemos denominar "representativo" y el puramente documental. El primero, conmemora la vida de un individuo o familia, conocida por alguna circunstancia y, normalmente, desde el punto de vista de una sociedad elitista. Para llevar a cabo esta interpretación es necesario contar con una importante documentación sobre el personaje (fotografías, muebles etc...). Este sería el caso de la exposición permanente de la planta baja del Museo dedicada al Marqués de la Vega-Inclán.

La interpretación "documental", intenta llevar a cabo la reconstrucción de una forma de vivir, amueblar, decorar... de un particular período de tiempo y de una particular región, pero no necesariamente de una familia o personaje particular. Esta interpretación debe revelar gustos alimentarios, preferencias decorativas, nivel de tecnología... recreando una atmósfera similar a la que se podía vivir en el Romanticismo. No es necesario que los muebles, los objetos etc, pertenezcan a una determinada familia o sean personales, sino que lo importante es que sean representativos de los originales o de los que podían haberse usado.

Esta última sería el tipo de interpretación que debemos utilizar en la primera planta de exposición permanente del Museo Romántico por varias razones:

La interpretación representativa a la manera en que actualmente se está llevando a cabo por los norteamericanos en sus *historic house museums*² es difícil de afrontar por el Museo Romántico. Primero porque no se trata de remarcar el interés en los personajes y la familia que vivieron en este periodo en la casa y segundo porque, suponiendo que así fuera, no conservamos datos sobre la misma ni tampoco documentos, fotografías, etc. que nos puedan explicar cómo era la casa interiormente y la vida cotidiana que se llevaba a cabo en ella (como ejemplo clásico de este tipo estaría, entre otros, el Museo Cerralbo).

Si tuviéramos intención de ser totalmente historicistas y escrupulosos con lo que debió de ser este palacio en el siglo XIX, deberíamos hacer una "interpretación" que hoy en día creo imposible y desacertada. Imposible por motivaciones puramente económicas, ya que la austeridad del exterior del edificio no estaba reñida con lo que seguramente era todo un lujo en el interior. Reproducir este lujo interior, hoy en día, sería una empresa económica de gran embergadura. Desacertada porque, ya que es imposible recuperar la magnificencia de su decoración original, tampoco se trataría de recrear un rico espacio decorativo totalmente "inventado" en la actualidad.

Como vemos, restaurar o recrear las habitaciones y estancias de un período histórico concreto es una difícil labor que requiere una considerable investigación, planeamiento y recursos.

No se trata de hacer una réplica del tipo de las casas estériles e impersonales, de habitaciones immaculadas en las que se ha eliminado toda huella de que están habitadas por seres humanos. Tampoco se trata de recrear un ambiente muy ordenado, con obras de arte y decoración artística laboriosamente situadas. La idea es recrear un ambiente que logre dar la sensación, aunque difícil en un Museo, de estar habitado y vivido, evitando que la elegancia de los elementos o la formalidad del entorno creen un aire de artificiosidad.

Como dice Mario Pratz³ es necesario dar la sensación de intimidad que crea una habitación y sus elementos; reconstruir interiores que tengan que ver, más que con su funcionalidad, con la forma en que la habitación expresa el carácter de su propietario, la forma en que refleja su alma.

En el proyecto museológico considero necesario remarcar este aspecto del que carece la actual exposición del Museo Romántico. Para ello, será necesario llevar a cabo un montaje más atrevido, colocando los objetos de forma que parezca que tienen vida, que acaban de ser utilizados, que los habitantes de la casa han salido a pasear, al teatro... y que están a punto de volver (un sombrero sobre una silla, un chal, una fotografía de boda, unas zapatillas, flores, recuerdos etc...).

² Butcher-Youngmans, Sherry: *Historic House Museums. A practical handbook for their care, preservation and management*, Oxford University Press, Oxford, 1993.

³ Pratz, Mario: *Historia ilustrada de la decoración. Los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, 1964.

En este sentido se debe tener en cuenta que deberemos contar con la realidad del Museo, con las piezas y colecciones que posee y adaptarnos en nuestra interpretación a los fondos conservados en él. No está de más, sin embargo, subrayar este criterio para que en un futuro, el Museo pueda contar con los objetos adecuados para crear este tipo de montaje y de experiencia.

Las piezas expuestas⁴ en el Museo Romántico muy rara vez son objetos únicos o especialísimos de primera fila. La mayor parte son objetos decorativos y utilitarios cotidianos, sin un gran valor añadido además del puramente documental. Este hecho, lejos de ser un inconveniente, puede ser beneficioso para el Museo puesto que, nuestra pretensión primera se basa precisamente en eso, en documentar, en recrear una atmósfera, un ambiente, mucho más que en llevar a cabo una galería de piezas únicas.

2 - TÉCNICAS DE COMUNICACIÓN: COMO ERA LA VIDA COTIDIANA EN EL MOMENTO (DIFERENCIAS Y RELACIONES CON RESPECTO A LA ACTUALIDAD)

Para mostrar claramente este aspecto en el montaje del Museo, a fin de poder llevar a cabo una buena interpretación documental, deberemos hacernos diversas preguntas a la hora de enfocar el nuevo proyecto museológico:

- 2.1 - Estilo arquitectónico de la casa. ¿Qué relación tiene con el usado en la ciudad o en el barrio?
- 2.2 - Estatus económico.
- 2.3 - El rol de la casa con respecto a la comunidad. Relaciones con vecinos, sirvientes o trabajadores.
- 2.4 - ¿Qué revela la disposición espacial de la casa sobre sus habitantes?: espacios públicos, privados, punto de vista religioso, punto de vista social, etc.
- 2.5 - Amueblamiento y decoración de la casa ¿Qué información nos da sobre los valores y la forma de vida del momento?
- 2.6 - Artistas y artesanos del período ¿Qué cambios en la tecnología causaron transformaciones en la forma en la que se amuebla una casa?
- 2.7 - Entretenimientos.
- 2.8 - Habitaciones para niños ¿cerca ó lejos de los espacios de adultos? ¿Qué indica sobre la cultura del momento?
- 2.9 - Nivel de tecnología.

⁴ Los fondos del Museo se pueden dividir en varias categorías: obras de arte (pintura, estampas, dibujos y escultura de primera fila o con un valor documental y anecdótico), objetos utilitarios de la casa (manteles, colchas, platos, cubiertos...), objetos decorativos (muebles, porcelonas, relojes...), objetos personales (vestidos, joyas, abanicos, armas...), material documental (fotografías, libros, cartas, diarios...), juegos y entretenimientos (mesas de billar, cartas, móviles, muñecas,...).

2.1. ESTILO ARQUITECTÓNICO

En el Madrid romántico conviven varios grupos o clases sociales. El palacio es reflejo de tres grupos distintos que se desarrollan a lo largo del período: la nobleza vieja, a comienzos de siglo, la aristocracia del dinero bajo el reinado de Isabel II, y la alta burguesía en la Restauración alfoncina.

La nobleza vieja había vivido, desde que Madrid era Corte, en viejos caserones de gran pobreza exterior que no estaba reñida con un gran lujo interior. Madrid no contaba con una arquitectura privada de importancia, bien por la carga que representaba la Regalía de Aposento que fomentó la construcción de las casas llamadas "A la malicia", bien por escasez de solares o de medios económicos. El tejido urbano se configuraba apretado y con notable escasez de solares. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se opera un cambio: para las nuevas construcciones se abandona el tejido urbano que limitaba la posibilidad de introducir cambios en la tipología edilicia; en vez de esto, se buscaron zonas despejadas en la periferia de la ciudad para llevar a cabo palacios cortesanos de arquitectura neoclásica y amplios jardines que se presentaban como antítesis del antiguo caserón barroco madrileño.

En el período isabelino, la aristocracia del dinero –como el Marqués de Salamanca cuyo ejemplo fue seguido por otros muchos hombres de negocios y banqueros– se afirmaba, con la construcción de nuevos palacios frente a la vieja nobleza madrileña, afincada en antiguos caserones que, salvo alguna excepción, no gozaban del aislamiento, jardines y amplitud de entorno que, por el contrario disfrutaban estos palacetes de la plutocracia.

Con la palabra "palacete" se venía a designar estos palacios de la nueva aristocracia (mucho más ricos que el que hoy ocupa el Museo Romántico) como el Palacio de Gaviña, el del Marqués de Salamanca en Recoletos, etc. La alta burguesía, ya en los años 1880, paso a denominarle "hotel", por influencia francesa, para referirse a las nuevas construcciones aisladas de Recoletos y Castellana. Los hoteles de la época alfoncina (antecedente del "chalet" de más adelante) eran todavía viviendas unifamiliares, utilizadas como alternativa a las casas de renta que eran concebidas en forma de bloque o manzana.

Todos estos palacios eran, como lo habían sido tradicionalmente los de la aristocracia de viejo cuño, viviendas unifamiliares. Pero no todas las clases sociales vivían durante el Romanticismo en estas condiciones: la burguesía media introdujo cambios sustanciales en los edificios, tanto en su función como en su estructura, dando paso a la vivienda plurifamiliar que, hasta el momento, había sido propia del proletariado.

El palacio que ocupa hoy el Museo respondería al esquema introducido en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque mucho más modesto de los que, un poco más tarde, se construyeron en los amplios terrenos del borde oriental de Madrid (Salón del Prado y sus inmediaciones, con la prolongación, en el siglo XIX, del Paseo de Recoletos y la Fuente de la Castellana) aislados entre jardines propios, como los palacios de Liria, Buenavista, Villahermosa y Osma.

Se encuentra ubicado en una zona residencial. Fue reformado en la segunda mitad del siglo XVIII para alojar a una familia perteneciente a la nobleza de viejo cuño. No es ya por tanto el viejo caserón barroco madrileño, pero tampoco es el enorme palacio aislado y con jardines que luego desarrollará, durante el reinado isabelino, la aristocracia del dinero.

El terreno donde se ubica hoy el Museo Romántico está documentado desde el siglo XVI (estaba integrado por cinco solares que, a mediados del siglo, poseía el Monasterio de San Martín). A comienzos del siglo XVII se constata la construcción, en este solar, de una casa de parecidas dimensiones a la actual que daba a la calle de San Mateo y a la de San Benito (hoy Beneficencia) y de un único propietario de nombre don José Sibori, de origen genovés y dedicado al comercio. A fines del siglo XVII la casa tiene ya una fisonomía muy parecida a la actual; su dueño fue don Juan de Echaz. Luego fue propiedad de los Marqueses de Matallana, que la restauraron y, más adelante, sus últimos propietarios fueron los condes de la Puebla del Maestre, de los cuales conserva todavía en su fachada el escudo y que también actuaron en la casa para embellecerla y remozarla.

Había sido este palacio un elemento remarcado en la arquitectura madrileña fundamentalmente durante el siglo XVII. En estos momentos la arquitectura palacial en Madrid contaba con una serie de características y elementos en las casas grandes y principales que definían la belleza de las mismas y que seguramente han perdurado, con renovaciones, añadidos y restauraciones, hasta nuestros días. Éstos eran: armas o escudo en la portada, cerca de piedra viva, ventanas con rejas, patio principal, pozos y fuentes, escalera principal, estancias de servicio como caballerizas, bodega...y la sala o salón⁵.

2.2. ESTATUS ECONÓMICO

El estatus económico de la familia que habitaba el palacio en la época romántica era el de la nobleza señorial. Como se ha dicho, este tipo de nobleza fue desbancada por los grandes plutócratas en el período isabelino. Se trata de una nobleza que todavía conserva un cierto lujo exterior pero, seguramente, venida a menos y estancada económicamente con respecto a la nueva clase de la burguesía del dinero.



JOAQUÍN ESPALTER. "LA FAMILIA FLAQUER".
N.º INV. 111

Es, por tanto, un palacio aristocrático pero sencillo, con patios y un jardín interior, que más se parece a los tradicionales jardines-huertas madrileños del barroco, que a los amplios jardines que rodeaban las casas señoriales en el período Romántico. Sin embargo, en 1851, el Marqués de Saltillo⁶ describe el jardín de la siguiente manera:

"...adornado con fuentes y bustos de marmol en las hornacinas de la pared que al igual que los jardines regios de la Emperatriz y de la Priora, tenía en tiestos de Talavera azules y blancos los arbustos y plantas. Sabemos de este que abundaba en naranjos, jazmines reales, albahacas y claveles de varias clases".

⁵ Cfr. Camara Muñoz, Alicia: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Edic. El Arquero, Madrid, 1990, pp. 87-89.

⁶ Saltillo, Marqués de: *Casas madrileñas. El Museo Romántico*, en Madrid, 13 Junio 1851.

Esta antigua nobleza a lo largo del período Romántico todavía pretende imitar en el interior de sus casas, los lujos y faustos de la Corte aunque, como se ha dicho, de una forma más sencilla: su estatus económico no es todo lo alto que cabría esperar. Aunque el pequeño jardín, como vemos por la descripción anterior, estaba lujosamente adornado, tampoco podía competir con las amplias zonas ajardinadas que rodeaban las casas de la aristocracia patrimonial en el período isabelino y posterior de la Restauración.

La casa habitada por la nobleza siempre fue más elegante, fría y contenida que la de la burguesía adinerada de finales del período isabelino. Esta última estaba más obsesionada por la "novedad", la "moda", por los ambientes raros y preciosos (símil de la casa como un cofre donde guardar objetos de lujo).

Estos datos son importantes si queremos interpretar, con cierto rigor, cómo era el interior de este palacio y cómo se vivía en él durante la época romántica. No podemos por tanto hacer una recreación de la vida cotidiana que corresponda a la burguesía media, ni tampoco llevar a cabo un montaje muy ostentoso al modo de los grandes palacios de los "nuevos ricos".

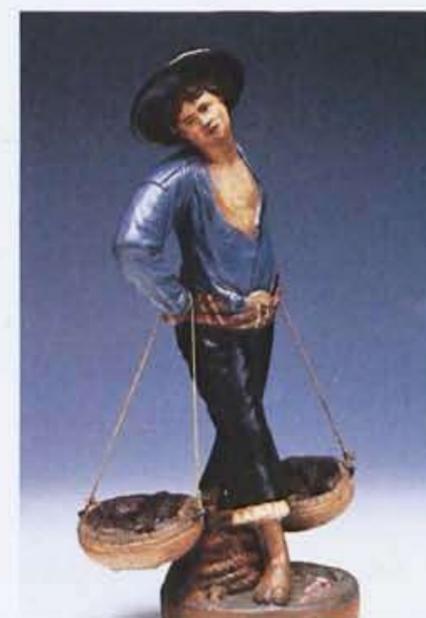
2.3. RELACIÓN DE LA CASA CON RESPECTO A SIRVIENTES O TRABAJADORES

La zona de servicio de la casa es en realidad "el espacio escondido" ya que lo que no se muestra no requiere una especial atención. En esta época romántica todavía no hay una reflexión sobre cómo tienen que ser estos espacios, la disposición de los objetos y utensilios, la higiene, etc...

En este tipo de casas y palacios el personal de servicio solía ser numeroso. Se requería gran cantidad de criados para servir la mesa, llevar la bañera a la alcoba, abrir los orinales, limpiar, etc. Como ejemplo, en la casa del Marqués de Alcañices, en el número 74 de la calle de Alcalá, vivían un total de 71 personas, de las cuales sólo cuatro formaban parte de la familia propietaria, siendo el resto de los habitantes personas destinadas al servicio con sus respectivas familias⁷.

Tanto las dependencias de servicio como los propios criados no debían ser vistos, ya que éstos convivían bajo el mismo techo que los señores sólo para poder desempeñar las tareas de limpieza y cuidados convenientes.

En las casas grandes con gran cantidad de servicio no podía faltar el mayordomo, el cocinero y la primera doncella, doncella personal o "doncella de labor". Era la que más íntimamente trataba con los dueños de la casa, principalmente con la señora, de la que solía ser confidente y consejera. Suele dormir cerca de su alcoba, en



JACINTO GARCÍA. "EL CEDACHERO".
BARRO MALAGUEÑO. N.º INV. 788.

⁷ Cfr. Díez de Baldeón, Clementina: *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Siglo XXI, Madrid 1986, p. 330.

habitación independiente, lejos del resto del servicio. Algunos de los criados formaban parte de la familia, compartían sus acontecimientos, se alegraban en las bodas y lloraban en los entierros⁸.

El resto del servicio solía tener sus habitaciones y dormitorios en el ático; en la parte baja de la casa, escondidos a la vista, estarían el comedor de servicio, el cuarto de costura y plancha, etc. Seguramente la planta baja del palacio que ocupa hoy el Museo estaría dedicada a zona de servicio: cocinas, despensas, lavaderos, leñera... (entorno a la escalera de servicio o de diario que da al segundo patio), bodegas, guarnés o guadarnés, cuadra, cochera... (entorno a la puerta de servicio que daría a la calle Beneficencia). Cerca de la puerta principal, vestíbulo y zaguán (seguramente permitiría la entrada de carruajes) que daba acceso al primer patio o patio central, se podrían disponer diferentes habitaciones: gabinete, salones de confianza, etc. (cercanos al jardín) en el ala izquierda y despachos para contaduría, gabinetes, antesalas y salas, en la derecha.

También en esta planta se podría situar una sala o salón bajo o de verano, que contrastaría con el salón noble de la planta primera: de estas piezas con diferentes condiciones térmicas nos dan testimonio tanto Cervantes como Valera.

2.4. DISPOSICIÓN ESPACIAL

Con respecto a siglos anteriores, el siglo XVIII introdujo la aparición de patios abiertos intercomunicados con otras de pendientes, la escalera de gran aparato y las galerías cubiertas que bordean los patios, en las que abundan nichos y óculos para albergar estatuas. Los centros vitales ya durante esta época dentro del palacio son la antecámara, la habitación y un salón. En estos momentos se destaca el comedor como nuevo elemento específico, pieza central de reunión familiar y en cuya ambientación se agudiza la tendencia a conseguir un apacible lugar para la comodidad íntima.

Siguiendo a Jean-François Blondel en su "Architecture française" publicada en 1752, la forma correcta de planear una casa era dividir las habitaciones en tres categorías: habitaciones de respeto, habitaciones formales de recepción o de sociedad y habitaciones de o para la comodidad, destinadas al uso privado del dueño o dueña de la casa. Estas últimas, podían ser utilizadas como dormitorios durante el invierno porque, a parte de ser más pequeñas, también eran más cálidas (lo que nos muestra la dificultad que todavía existía para calentar la casa).

A la entrada de la casa solíamos encontrarnos con un hall. De él partía la escalera noble hacia los pisos superiores y en él era donde esperaban los visitantes, cumpliendo la función de lugar de llegada y salida de invitados, en ocasiones, de respeto; también solía ser el sitio donde se reunían los sirvientes para que el señor les hablara en eventos importantes.

La casa contenía habitaciones comunes para comer, pasar el tiempo de ocio y recibir; además se subdividía también en habitaciones privadas para las personas de la familia.

⁸ Cfr. Descola, Jean: *La vida cotidiana en la España Romántica 1833-1868*, Argos Vergara, Barcelona 1984, p. 102.

En el siglo XIX la influencia de la mujer sobre la disposición de la casa fue definitiva. Por influencia de las mujeres aparecieron importantes cambios en el confort de la casa y, fundamentalmente, en el salón, que se convirtió en la única habitación pública que se hallaba bajo el control directo de las mujeres. El comedor, sin embargo, fue siempre más masculino.

La más espaciosa de las habitaciones comunes era el salón. Las familias ricas solían tener dos, uno para ocasiones especiales y otro para uso más cotidiano. Contenía uno o varios instrumentos musicales y era lo bastante grande para convertirse en Salón de baile. El mobiliario característico de esta habitación constaba de⁹ una sillería compuesta por un tresillo –sofá y dos butacas– y un juego de sillas, generalmente seis o doce; junto al muro y frente al sofá, entre los balcones, se situaba una consola con su espejo y guarnición; en el centro podía encontrarse una mesa redonda o elíptica.

En el **salón** las mesas y las sillas se fueron colocando progresivamente en el centro de la habitación y no, como en el pasado, contra la pared. Se introdujeron poco a poco las pequeñas mesas, veladores, o mesitas de café y de té, frente a los sofás, creando rincones más íntimos.

Podían existir dos comedores, pero era imprescindible uno de respeto; el comedor se utilizaba sobre todo para la cena; las demás comidas se podían hacer en salitas más pequeñas, llamadas habitaciones de desayuno. Otros elementos imprescindibles eran un estudio, una galería, una biblioteca, una sala de billar...

La **biblioteca**, que inicialmente había sido uso exclusivo masculino, fue también femeneizándose y convirtiéndose en lugar de reunión familiar. El hecho de que existieran dos salones, o el uso de la biblioteca como habitación de reunión para toda la familia, reflejaba la necesidad de tener en la casa un lugar más relajado y menos formal. El término "cuarto de estar" se hizo común a mediados de siglo.



DORMITORIO FEMENINO.

El estrado, habitación tradicionalmente femenina, se transformó, ya en el siglo XVIII, en salón y las damas pasaron de la almohada al canapé (reunión, en una sola pieza, de dos o tres sillones alineados), revolucionando las formas de cortesía y el uso de la casa.

El dormitorio también se definía: una gran cama, cómoda maciza y panzuda con incrustaciones metálicas, tocador, sillas... siempre diferenciando el ámbito femenino del masculino.



VISTA DEL SALÓN DE BAILE Y DEL ARPA "ERARD".
N.º INV. 384.

⁹Junquera Mato, J.J.: *Mobiliario en los siglos XVIII y XIX*, en Cat. Exp. Mueble Español. Estrado y Dormitorio, MEAC, sep. nov. 1990, pp. 133-161.

El interior de la casa se fue haciendo cada vez más atractivo. Reflejaba una sensibilidad que, como ha dicho Pratz¹⁰, conciliaba el mundo práctico burgués con la fantasía, y el sentido común con el refinamiento. Se fue convirtiendo en un lugar privado, con un sentido cada vez mayor de la intimidad, de identificación con la vida de familia: con la familia vino la intimidad y la domesticidad.

Pero, en algunos casos, estos interiores, tenían algo que impedía una auténtica sensación de intimidad porque, para muchos burgueses, la casa fue, sobre todo, un escenario de teatro social. La burguesía, situada en medio de las clases aristocráticas y las bajas, trataba de adaptarse, distanciándose de las últimas para intentar lograr la condición de las primeras. El aspecto exterior, la fachada, no necesitaba ser impresionante; su jardín y sus patios eran invisibles desde la calle. Dentro, sin embargo, la mayor parte estaba dispuesto para el lucimiento: vestíbulo, zaguán, escalera salones... es la zona noble de la casa.

En este tipo de palacio no solía haber pasillos en la zona noble; cada habitación daba directamente a la siguiente en hilera o "enfilade", gozando de una visión continuada desde un extremo de la casa hasta el otro. En este área es evidente la prioridad que se daba a las apariencias, en lugar de a la intimidad: todos deberían pasar por cada habitación para llegar a la siguiente.

Así, las estancias nobles del Museo, que tienen acceso a la fachada de la calle San Mateo, están encadenadas entre sí, a través de puertas de comunicación: a un lado y al otro del Salón central o de baile, se sitúa una habitación.

Las habitaciones interiores podían ser, sin embargo, más laberínticas, como nos muestra el testimonio de Larra:

"Las casas antiguas, que van desapareciendo de Madrid rapidísimamente, están reducidas a una o dos enormes piezas y muchos callejones interminables; son demasiado grandes; son oscuras por lo general, a causa de su mala repartición y combinación de entradas, salidas, puertas y ventanas... Sigue el método antiguo de construcción: sala, gabinete y alcoba pegada a cualquiera de estas dos piezas y siempre en la misma cocina donde se preparan los manjares, colocan inoportuna y puercamente el sitio más desaseado de la casa..."

También hubo cambios en la distribución interna que indicaban una mayor conciencia de la intimidad. El "cabinet" o ante-cámara (llamada en ocasiones **gabinete**), utilizado sólo por el servicio personal, se convertía, a veces en una habitación más íntima para actividades privadas o para recibir a las visitas de mayor confianza.

La presencia de los hijos en la casa, igualmente produjo un cambio en la intimidad. Los padres podían seguir compartiendo su habitación con los niños muy pequeños pero, los mayores, dormían ya en habitaciones separadas.

¹⁰ Pratz.: Op. cit.

La familia ya no comía, como anteriormente, en cualquier parte de la casa, sino en un comedor adecuadamente amueblado. Ya no recibían a los visitantes en sus dormitorios, sino en un salón; los caballeros tenían sus estudios, las damas sus tocadores (parte vestidores y parte cuartos de estar, donde se podía recibir a los más íntimos). Todas estas habitaciones eran más pequeñas e íntimas que en el pasado. Ya no estaban organizadas en largas filas (como en la zona noble), sino que se podía llegar a una habitación sin pasar por otra.

El nuevo sentido de intimidad familiar exigía una distancia con los sirvientes. Éstos, ya no dormían en la misma habitación o en la habitación de al lado, como ocurría en épocas anteriores. Ahora, se les mantenía alejados en zonas separadas.

La casa se convirtió también en un lugar para el tiempo de ocio. Es la época de la conversación, de los cotilleos, de todo un ritual en las visitas. Las novelas y, con ellas, la lectura, adquirieron popularidad, así como los juegos caseros: los hombres jugaban al billar, las mujeres bordaban y todos juntos jugaban a las cartas. Se organizaban bailes, cenas y funciones teatrales de aficionados. La casa era un lugar social, pero de forma privada: era un mundo aislado en el que sólo se permitía entrar a los elegidos; la etiqueta doméstica exigía un rígido ritual (tarjetas de visita, intercambios de notas etc.).

2.5. DECORACIÓN Y AMUEBLAMIENTO DE LA CASA

DECORACIÓN

Existe un carácter híbrido en la decoración de interiores, aprovechándose los conjuntos decorativos anteriores, pero no se busca un rigor histórico en esta imitación. La sociedad se imbuje del afán de mejora y confort con que la burguesía se acerca a las formas de vida de la antigua aristocracia. Se detecta también una pérdida progresiva del buen gusto en la burguesía.

Hay un triunfo de la tapicería en cortinajes y muebles; las telas se adueñan de las habitaciones y son el único elemento unificador entre los distintos gustos existentes en cada estancia. Se perfeccionan los productos "industriales" y se difunde la fabricación en serie de diferentes tipos de objetos y ornamentaciones. A nivel general, se puede hablar de paredes con revestimientos floreados, abundantes cortinajes pendiendo de barras o galerías, numerosas alfombras, innumerable cantidad de muebles de todos los tipos alrededor de las paredes y en el centro de las habitaciones, así como una cantidad ingente de cuadros de varios formatos, librerías colgadas, platos de cerámica o porcelana, etc. Mezcla de recuerdos de todo tipo acumulados en un auténtico "horror vacui", lo que hace difícil extraer unas claras características de estilo.

Lugar importante le corresponde a la chimenea, utilizada como medio de confort y como elemento decorativo mural. Realizada casi siempre en mármol o piedra, sus proporciones disminuyen con respecto a etapas anteriores y se

acompaña de un gran espejo y una repisa que sirve de medio de exhibición a delicadas piezas de porcelana, cerámica, etc.

Siguiendo la moda del siglo XVIII, los revestimientos de los muros, en vez de ser superficies completas, son paneles enmarcados entre molduras de madera doradas. Estos paneles podían contener tejidos, tapicerías, pinturas, espejos, etc.

Con respecto al pasado aparecen muchísimos cambios importantes. El techo desnudo, las paredes de piedra y el piso de planchas de madera quedan sustituidos por el refinado estuco, el papel de pared y amplias alfombras en el suelo. Los muebles se especializan y surgen diferentes tipos, teniendo en cuenta también las cuestiones ergonómicas. Hay un aumento en la densidad de objetos y en la decoración, así como un efecto de "ablandamiento" debido al almohadillado de los muebles, al papel pintado de la pared, las alfombras, cortinas, textiles, etc.

Mucho ha cambiado la forma de habitar durante el siglo XIX con respecto a períodos precedentes: muebles mejor adaptados a las necesidades humanas, la forma en la que se utilizan las habitaciones, la intimidad o el "confort" que éstas permiten... La primera vez que se emplea la palabra "confort" para indicar un nivel de agrado doméstico, no está documentado hasta el siglo XVIII. Es evidente que la introducción de cambios y nuevas palabras en el idioma señalan también la introducción simultánea de ideas; son reflejo de como se piensa.

AMUEBLAMIENTO

Se debe tener en cuenta que el mobiliario de una casa romántica no consta únicamente de las piezas propias de la época (mueble fernandino, cristino e isabelino) sino que, como ocurre generalmente, también podemos encontrarnos con muebles anteriores (siglo XVIII), muebles más exóticos, tan de moda por aquel entonces (chinerías, elementos árabes, orientales, etc.), y mueble más popular o de uso, destinado a las zonas de servicio. La moda del momento impone la mezcla de todos estos estilos en una misma habitación.



TOCADOR FERNANDO VII.
N.º INV. 1005.

El mueble fernandino acusa el carácter pesado del estilo Imperio napoleónico. La técnica experimenta un descenso, pues, aunque la base sigue siendo la caoba, maciza o chapeada, las aplicaciones de bronce del mueble francés son sustituidas por chapas troqueladas o tallas sobre madera dorada.

En la época isabelina nuestro mueble alcanza las cotas más desafortunadas entre las europeas. El cuidado de los ejemplares anteriores ha desaparecido; las maderas son de calidad baja (en muy raras excepciones se utiliza la caoba o el palosanto), las tallas doradas suelen ser muy toscas e introducen elementos extravagantes; se abusa de tapicerías, flecos, pasamanerías y tallas de pasta dorada que sustituye a la obra de madera. Todo ello desemboca en un mundo de brillantez chavacana, en el que todo es fasto aparente.

Hay una atonía en la producción hispana que, falta de inspiración y considerando como el máximo de elegancia lo llegado de París, revive indiscriminadamente estilos antiguos y cae en un debilitamiento del gusto que corre parejo con el empobrecimiento de la calidad de los elementos utilizados en la decoración. Las decoraciones parecen tramoyas teatrales porque sólo buscan el brillo externo, en las que el eclecticismo añora pretensiosamente compaginar tendencias estéticas muy diversas.

El viajero Gautier ¹¹, entre otros, lo confirma:

"Los pocos muebles que se encuentran en las habitaciones españolas son de un gusto abominable. Las formas del Imperio florecen en toda su integridad... Allí encontraréis las pilastras de caoba terminadas en cabezas de esfinge de bronce verde, las varillas de cobre y los cuadros de guirnalda "pompeya" que hace tiempo desaparecieron del mundo civilizado... Hay abundancia de sillas y canapés de paja verdaderamente extraordinaria... En las mesas y en las estanterías vense diseminadas figuritas de biscuit o de porcelana que representan trovadores, Matilde, Malec-Abdel, asuntos ingeniosos pero pasados de moda".

Ya durante el siglo XVIII los muebles y, en especial los asientos, se fueron adaptando a las necesidades del cuerpo humano: los respaldos formaron un ángulo en lugar de ser verticales, los brazos se curvaron en lugar de ser rectos... El tipo más común de asiento fue la butaca tapizada con un respaldo curvo y acolchado; los taburetes ya no eran para sentarse, sino para apoyar los pies; las posturas eran más cómodas y relajadas, menos rígidas; había varios nombres de asientos bajos de inspiración árabe y las mujeres se recostaban en la tumbona. Existían básicamente dos tipos de muebles: los muebles llamados "arquitectónicos", expresamente realizados e integrados permanentemente en la decoración de una habitación, frecuentemente apoyados contra la pared y los muebles móviles, para uso diario, que se podían colocar en agrupaciones informales, entorno a una mesa o en grupos para las conversaciones: eran muebles ligeros, destinados al tocador o para el cuarto de estar más íntimo. En los salones aparece también una silla más ligera que, generalmente, se colocaba junto a las paredes de la sala, siendo desplazada en el momento de su uso hacia el punto de tertulia; por ello recibieron la denominación de "sillas volantes", haciéndose poco a poco más livianas.



PAJE. N.º INV. 1005.

La distinción entre fijo y transportable también existía en otro tipo de muebles: grandes escritorios o bien mesitas para leer, para jugar, pequeños escritorios, mesitas de noche o para costura, para el desayuno, etc. La diversidad de tipos de muebles reflejan la especialización que se estaba produciendo en la disposición de la casa; las diferentes habitaciones iban adquiriendo funciones diferentes.

¹¹ Gautier, T.: *Viaje por España (1840)*, trad. al cast. de Enrique de Mesa, Madrid 1920, p. 150.

El mueble tenía también una función simbólica: según se colocara en diferentes tipos de habitaciones indicaba diferentes grados de ceremonia y diferentes modos de comportamiento. La idea de que algunos muebles fueran masculinos y otros femeninos subrayaba una realidad social que era evidente también en el vestido y en las costumbres.

En esta época se popularizan, entre otros muebles, las comodas de caoba (verdadera o imitada) con cinco cajones, dos de ellos arriba, flanqueados por columnas de madera teñida de negro y con capiteles y basas metálicos; el *psyché*, o espejo para vestirse, colocado sobre dos montantes verticales que permiten inclinarlo en mayor o menor grado; las camas en forma de góndola, los sofás cuyos brazos se enrollan y los asientos de enea fabricados en serie en Vitoria.

Ya durante el siglo XVIII, en época de Carlos IV, se comienza en la ciudad de Vitoria la fabricación de calidad, y en serie, de sillas con asiento de enea o de red y maderas torneadas que se harán inmediatamente populares. Serán imprescindibles en el amueblamiento de las casas plurifamiliares de la clase media.

En Madrid y en los años centrales del siglo, encontramos dos tendencias: una, la recuperación del mobiliario del siglo XVII, a la que alude –no sin ironía– Mesonero Romanos, y otra, la adopción de las corrientes historicistas llegadas de París y, más tarde, de Londres. Lo más característico en los palacios es el mobiliario lujoso y francés de estilos Luis XIV, XV y XVI.

2.6. ARTISTAS Y ARTESANOS. CAMBIOS DE TECNOLOGÍA

La producción de muebles estaba, desde el siglo XVIII, en manos de ebanistas que, con el tiempo, fueron haciéndose cada vez más diestros en la comprensión de los aspectos, no sólo decorativos sino también ergonómicos de su oficio: almohadillado del asiento, respaldo e incluso brazos de las sillas. Las sillas no sólo se acomodaron a la morfología humana, sino que dieron acogida a posturas diferentes dependiendo de la época (su ergonomía tenía mucho que ver también con el vestir, como el hecho de colocar pequeñísimos brazos en los sillones para dar cabida a las crinolinas o miriñaques de las damas).

Los muelles en los asientos no se comenzaron a utilizar hasta el primer cuarto del siglo. Lo normal era almohadillar los asientos con crin de caballo o con plumón que luego se recubrían con brocados de seda, terciopelo y tapicería bordada, elementos que tenían todos una textura, que impedía que la persona sentada se resbalara hacia adelante, como ocurría normalmente con la madera o el cuero.

Las exposiciones industriales dieron un fuerte impulso al mueble seriado. También hubo confrontaciones entre los ebanistas por cuestiones técnicas (artesanía o maquinismo). Ya se ha comentado la abundancia de muebles hechos en serie procedentes de Vitoria. Los primeros talleres “modernos” se instalaron en Barcelona en 1865. Se especializaron en marquetería mecánica (muebles del dormitorio de Isabel II en Aranjuez) y en imitaciones “Boulle”, labor que luego continuaron los valencianos.

2.7. ENTRETENIMIENTOS

Es la época de la conversación y de la tertulia casera alrededor del brasero o de la chimenea. Para ello, hay dispuestos diferentes espacios que van desde los salones más nobles de recibir pasando por la sala con gabinete, saloncitos de té, salas de confianza, etc... conforme al grado de intimidad que se tenga con la visita.

Los entretenimientos también variaban dependiendo del sexo: los hombres jugaban al billar (buen "ejercicio" que contribuía a hacer mejor la digestión, por lo que era indispensable que este espacio se encontrara cercano al comedor), las mujeres cosían y charlaban y todos jugaban a las cartas, al tresillo y a la lotería. Eran comunes las veladas musicales, tocando la guitarra, el piano o el pianoforte; se charlaba sobre las últimas novedades literarias o se contaban romances sentimentales; se realizaban funciones de teatro amateur o sesiones de sombras chinescas; los bailes más populares eran la mazurka, el rigodón o el galop (el tipo de baile de moda tenía que ver también con la arquitectura del Salón: para el rigodón, rectangular; el vals exigía, sin embargo, salones ovales).

2.8. LOS NIÑOS

En los siglos anteriores los hijos se marchaban de la casa muy pequeños; sin embargo, durante el siglo XIX, ya era común que éstos pasaran la mayor parte del tiempo en el hogar. Por ello, no sólo tenían sus propios dormitorios (separados según los sexos), sino también sus cuartos de juego y de estudio. En las casas más grandes (Museo Cerralbo) cada hijo podía tener también su zona específica para la servidumbre.

La multiplicación de dormitorios indica que en estos momentos se duerme de forma diferente al pasado y también indica una nueva distinción entre la familia y cada miembro de ella. En la casa, las actividades estaban separadas verticalmente; las públicas abajo, las privadas arriba.

Los dormitorios no eran sólo lugares para dormir: los niños los utilizaban también para jugar y las mujeres para coser, escribir o charlar con las amigas íntimas. "El deseo de tener una habitación propia no era sencillamente cuestión de intimidad. Demostraba la conciencia cada vez mayor de individualidad, de una vida personal interior mayor y la necesidad de expresar esa individualidad de forma física"¹².

Varios pequeños cuartos estaban distribuidos de forma que separasen los dormitorios y permitieran mayor intimidad en estos. El cuarto de juegos destinado a los niños tenía normalmente como condición un itine-



ANTONIO MARÍA ESQUIVEL.
"NIÑOS CON CARNERO".
N.º INV. 2482.

¹² Rybczynsky, Witold: *La casa. Historia de una idea*, Nerea, Madrid 1997, p. 126.

rario en el que se podía llegar a estas habitaciones sin perturbar las actividades de los adultos. Las habitaciones de los señores también estaban cuidadosamente dispuestas para separarlos de sus sirvientes.

Condenados en tiempos anteriores a dormir junto a los adultos, progresivamente se va reservando una pequeña parte de la casa, un espacio propio con reglas bien definidas: es la "nursery" inglesa, espacio dedicado a la educación de los pequeños¹³.

Este espacio podía ser de más amplias dimensiones dependiendo de la riqueza de la casa. En *The Gentlemans House* (1864) de Robert Kerr, uno de los más importantes documentos sobre la organización de la casa victoriana, se establecían un mínimo de dos estancias (de día y de noche) a las que se añadían, en proporción a la riqueza del propietario, un gabinete, guardarropa, toilette, etc.

2.9. NIVEL DE TECNOLOGÍA

Sin embargo, desde el punto de vista puramente tecnológico poco había cambiado en esta casa en la primera mitad del siglo XIX con respecto al pasado. No había baños, ni lavabos, ni cañerías; la luz seguía siendo producida por velas; la calefacción seguía siendo conseguida mediante una chimenea abierta o un brasero. Se establece una polémica entre los partidarios de las chimeneas, como Larra, y los que defendían el brasero.



CASITA DE MUÑECAS (CONVENTO DE MONJAS).
N.º INV. 2501.

Esta casa, por tanto, no incorporó, hasta bien pasada la segunda mitad del siglo XIX, grandes innovaciones en materia de tecnología doméstica. El número de servidumbre debía ser muy elevado para atender a todo este tipo de cuestiones.

Aquellos interiores, con chimeneas y braseros humeantes, los fuegos abiertos de la cocina y sus habitantes mal lavados, contenían en grandes cantidades lo que hoy podríamos llamar contaminación interna¹⁴. El problema de la ventilación fue otra cuestión muy debatida a lo largo del siglo.

Pudo ser el conservadurismo y esnobismo de los ricos lo que impidió adoptar en muchas ocasiones nuevas tecnologías. Muchos aristócratas preferían que les llevaran las bañeras portátiles al dormitorio y se las colocaran delante de la chimenea antes que compartir el cuarto de baño con otros, práctica que les parecía inaceptable. La clase alta continuó pensando que las comodidades modernas, como la luz de gas (o los cuartos de baño) eran algo vulgar y de nuevo rico.

¹³ Cfr. Teyssot, George et al: *Il progetto Domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*, XVII Triennale di Milano, Electa 1986, pp. 146-153.

¹⁴ Cfr. Rybczynsky: *Ibidem*.

Las velas siguieron siendo la única fuente de luz artificial. Producía una luz temblorosa e incontrolable que servía bien poco para leer o escribir. Como habían sido la única forma de alumbrado desde hacía más de 1400 años, era normal un acostumbamiento a una luz débil. El queroseno para las lámparas, extraído del petróleo, fue un invento que se aplicó ya casi a finales del siglo. La luz de gas produjo una gran revolución en la vida humana y en la intimidad doméstica. Las primeras luces de gas tuvieron varios problemas: producían un olor desagradable que inducía a la somnolencia lo que hacía necesario una ventilación especial. La luz de gas en las casas no se introdujo hasta bien pasada la segunda mitad de siglo y, hasta que no llegó, no hubo una forma eficiente de contar con iluminación por la noche. Al llegar la oscuridad, la mayor parte de las personas se iban a la cama.

Las condiciones de saneamiento tampoco debían de ser las más acertadas. Hasta finales de siglo, no se relaciona la función especializada de la higiene con una habitación separada y concreta. El "retrete cerrado" era una caja con una tapa acolchada que los sirvientes traían a la habitación cuando el aristócrata lo necesitaba. Se recurría a una tecnología tradicional: el orinal (aparadores para orinal, sillas orinal, mesillas de noche, jofainas con pedestales en la parte baja con recipientes para orinales). Lo normal era que cuando las señoras se retiraban, se procedía a abrir y sacar los orinales para que los utilizaran los caballeros.

Teniendo en cuenta que las casas no tenían agua corriente, el tomar un baño era toda una complicación. Los aguadores llegaban mojándolo todo a su paso. A finales de siglo, la traída de aguas de Lozoya cambia la vida íntima en su higiene y la ropa interior de señora comienza a valorarse más.

El lavabo lo formaba un recipiente de porcelana bastante hondo, colocado sobre un soporte metálico que llevaba también acoplamiento para la jarra de agua. El tocador, que forma parte del ajuar de toda mujer elegante y está al servicio de las necesidades del "boudoir", se presenta como mesa rectangular, con apoyos laterales en X o en lira, travesaño de unión y espejo fijo rectangular, ovalado o circular, con brazos de luz a ambos lados.

El tocador de una dama madrileña del momento, aparece bien descrito por Ballesteros y Berreta¹⁵. La dama en cuestión cuida su piel con "aceite viejo" y yemas de huevo. Se sabe numerosas recetas para cuidar la epidermis: agua de lis para el tinte, agua de Ángel para fortalecer y refrescar la piel, agua de Atenas (aceite de almendras amargas), crema de pepinos y agua de fresas. Tiene gran variedad de jabones, empezando por el de Lady Derby y siguiendo con la preparación de miel que permite blanquear la piel y el jabón emoliente para el baño. En cuanto a perfumes, puede escoger entre las sales de vinagre, de rosa, de bergamota, de limón y toda una gama de aguas de Colonia. Riega sus pañuelos con agua de toronjil y de violeta. En la chimenea, alinea frascos de Colonia de la "Reina de Portugal" y de la "Reina de Hungría". Los baños los perfuma con agua de lavanda y miel de benjuí. Tiene su propio perfumista y está muy ligada a él, porque le aconseja en productos de belleza y hace las veces de dermatólogo.

¹⁵ Cfr. Descola: *Ibidem*, p. 102.

Comienza a notarse la importancia de la publicidad comercial y la gran "exclavitud" de las etiquetas. ¡No tan lejano de nuestros tiempos!

Los baños solían tener bidé pero no retrete. El aspecto de la limpieza y la higiene, fundamentalmente en la primera mitad del siglo XIX, no gozaba de gran aceptación: bañarse, todavía no era una necesidad sino una forma de pasar el tiempo y, los cuartos de baño, se consideraban un accesorio de moda, más que una instalación necesaria. Las bañeras portátiles, donde cabía todo el cuerpo, eran un accesorio al alcance de los ricos y se difundieron al inicio del siglo; las clases menos pudientes, como ocurría en el pasado, hacían sus abluciones en lavabos, en la cocina o en las fuentes públicas.

3 - INTERPRETACIÓN OBJETIVA

Ya se ha comentado que nuestra intención primera se basa en llevar a cabo una interpretación documental lo más objetiva posible. No es en absoluto conveniente caer en puntos de vista "romantizados" que eleven a los posibles residentes de la casa a un estatus de "grandes hombres y mujeres". Debemos tener en cuenta que la vida cotidiana en el período romántico no transcurría tampoco como en "un cuento de hadas" (sobre todo para las clases más desfavorecidas). Es necesario por tanto remarcar también los aspectos más negativos del momento: diferencia de clases, relaciones con el personal de servicio, estatus masculino y femenino, decoraciones de "mal gusto", etc.

Por supuesto en este período de tiempo, que comprende aproximadamente desde los años 1830 a 1868, ocurren muchos acontecimientos en España: algaradas políticas, nuevas ideas, avances tecnológicos, epidemias, novedades literarias, artísticas, etc... Asistimos a una pluralidad de formas de vida, sentimientos, ideologías, costumbres, etc, que varían teniendo en cuenta tres factores fundamentales: geográfico, social y económico. La vida cotidiana no puede transcurrir igual para una familia pobre de Andalucía, una noble de Madrid o una burguesa Catalana, por enumerar tres ejemplos clásicos.

Es imposible que el Museo Romántico, a través de su exposición permanente, ofrezca un panorama general de toda esta diversidad. Por ello, deberemos ser audaces y apostar por la representación de un modo de vida "particular", de una clase social definida, con unas costumbres, formas, rituales, gustos y sentimientos determinados.

Como no se trata de representar a una determinada familia, deberemos abstraer las características generales de la forma de vida de una familia anónima; características que deberán coincidir, lo más objetivamente posible, con la manera en que se desarrollaba la vida cotidiana de un determinado estatus social.

Todo ello nos obliga a ser muy meticulosos con las reconstrucciones, evitando puntos de vista subjetivos y documentando muy exhaustivamente. No podemos caer en falsedades y errores como en el conocido ejemplo de la película ambientada en el período romántico y en la que aparece un personaje al que accidentalmente se le olvida quitarse un reloj de pulsera digital.

4 - TESIS PRINCIPAL DEL MUSEO: IDEAS Y CRITERIOS

Como se ha dicho ya a lo largo del documento, la tesis fundamental del Museo consiste en documentar y mostrar, de la forma más objetiva posible, como se desarrollaba la vida cotidiana de un determinado estatus social durante el Romanticismo: sus ideas, preferencias, gustos, tendencias artísticas y decorativas, creencias, jerarquías sociales y sexuales, educación, ocio, nivel de tecnología, etc.

A lo largo del siglo la casa fue adquiriendo un mayor protagonismo, así como los conceptos de vida privada, ámbito familiar, confort, hábitat... también será el lugar donde se definirán los roles respectivos de sus diferentes miembros (la familia) con sus respectivas disposiciones espaciales, donde se ubicará a la mujer según la imagen social que se le exige, donde se irá definiendo progresivamente la existencia de los niños, donde se "esconderá" y reducirá a la servidumbre, donde se entrelazarán los sentimientos, ideas, ritos, intrigas, etc.

Además de este criterio (más relacionado con la vida cotidiana), considero fundamental remarcar en la exposición una idea básica que podríamos resumir en el siguiente enunciado: en que consiste el movimiento Romántico (ideas, economía, política, corrientes artísticas).

Es por tanto necesario barajar dos criterios a la hora de afrontar el nuevo proyecto museológico, criterios que, de alguna manera, ya se encuentran esbozados en el montaje del museo hoy en día¹⁶. Por un lado, se trata de realizar una interpretación, como se ha dicho, documental (salas y habitaciones recreadas según la forma de vida, estilo, decoración, etc... del período) y de otro, combinadas con estas, exposiciones temáticas (costumbrismo, historia política, literatura, higiene, exotismo y orientalismo, paisaje, etc.) con el fin de ofrecer una interpretación multidimensional (las salas temáticas estarán también decoradas siguiendo los criterios estilísticos del momento).

De esta forma el público saldrá del Museo, no solamente conociendo como era el estilo de vida y las costumbres del momento, sino también sabiendo que es el Romanticismo, que logros tiene, como se desarrollan las artes, la política, la economía, las ideas.

Como posteriormente veremos a la hora de analizar el nuevo itinerario del Museo, destacaremos algunas salas en las que se expondrán temas fundamentales para la comprensión del movimiento Romántico en España. Estas salas temáticas se centrarán en algunos aspectos (es imposible abarcar todos en el Museo) con un objetivo educativo y didáctico. Los temas a tratar se pueden resumir en:

- A) Avatares políticos y económicos: reinados, protagonistas (militares, políticos, etc.), guerras, cuarteladas, la Desamortización, etc.

¹⁶ Así se aprecia en las salas dedicadas a temas emblemáticos o fundamentales de la época: la literatura y el arte (sala 9), el Madrid del momento (sala 8), la realeza y la historia (salas 2, 5, 14, 15 y 19), etc.

B) Aspectos artísticos:

- Importancia de los géneros considerados tradicionalmente como secundarios en la pintura: la pintura de paisaje.
- El retrato.
- El costumbrismo madrileño y andaluz.
- El exotismo y orientalismo.
- Literatos y artistas: el mundo de la literatura y el teatro.
- Mariano José de Larra.

C) Vida cotidiana:

- El ámbito público y el privado
- El mundo femenino, masculino e infantil.
- La higiene.
- Los entretenimientos.
- Un estatus social más bajo: el servicio de confianza.

Existen otras ideas que podrán apreciarse en la futura exposición permanente del Museo, pero que no subrayamos porque se encuentran ya esbozadas en la exhibición actual: formas de comer, el ritual en el comedor, religiosidad, la etiqueta, etc. Todas estas cuestiones se han detallado ya en el punto 2 de los objetivos del Museo.

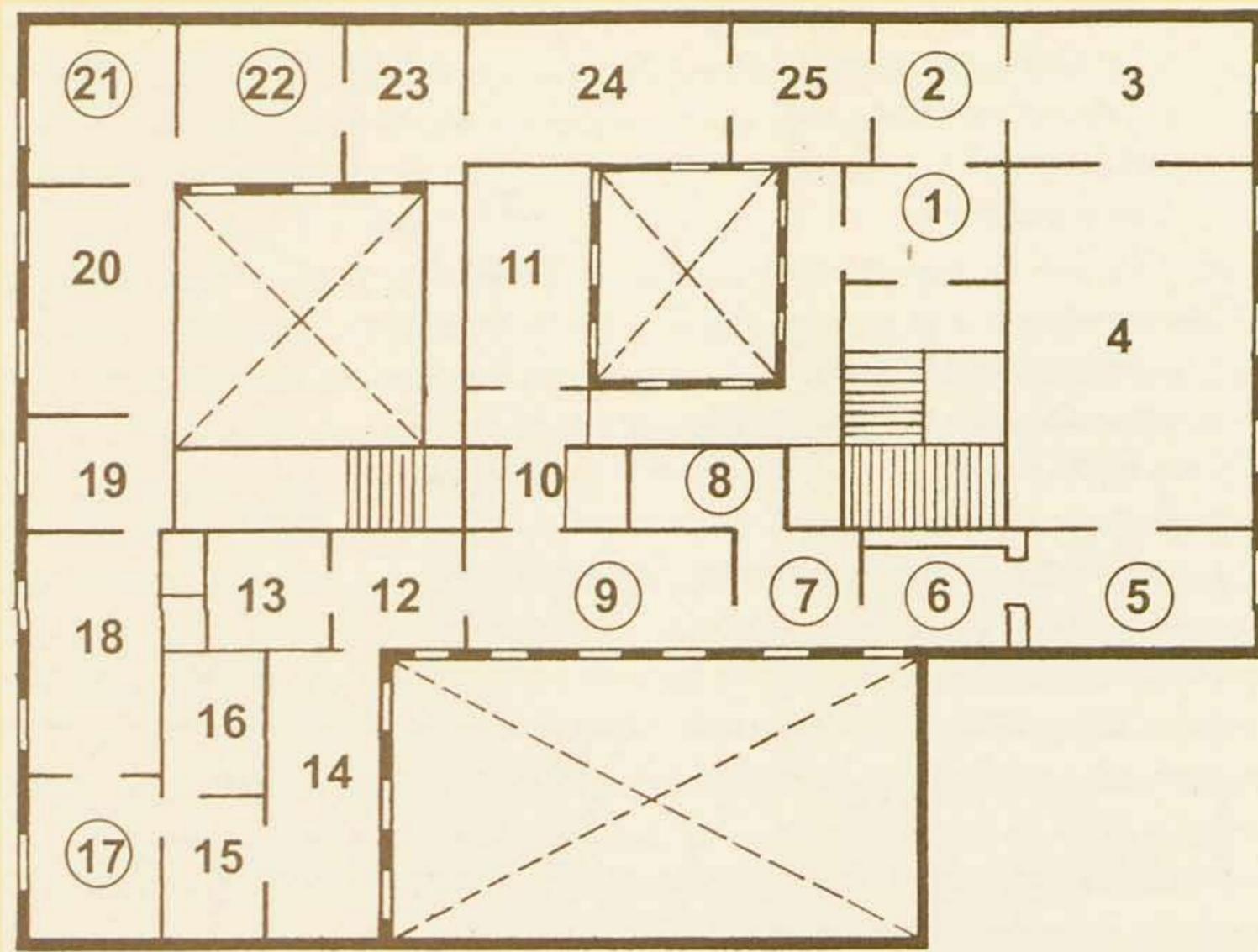
Otros elementos e ideas básicas para la comprensión de este período, se resolverán por medio de una importante política de exposiciones temporales de temas monográficos.

5 - INFORMACIÓN

Es necesario evitar, en la exposición permanente del Museo, demasiada información, ya que puede crear confusión y desorientación. Además la idiosincracia del Museo no nos permite disponer de técnicas comunicativas avanzadas (vídeos, paneles, fotografías, ordenadores, etc.) que puedan ser manipuladas durante la visita a las salas de exposición permanente. Los textos deben ser asimismo limitados y con un criterio estético que no disturbe el ambiente de las diferentes salas.

A todo ello se deberá sumar una buena señalización interna y los apropiados textos de apoyo como guías, folletos, trípticos, catálogos monográficos, revista, etc.

PLANO DEL MUSEO ROMÁNTICO (Actual)



(Los números indican el orden de la visita)

- | | |
|-----------------------------|---------------------------------|
| 1. Vestíbulo | 14. Sala real |
| 2. Saleta de Isabel II | 15. Sala de grabados |
| 3. Sala de juego de niños | 16. Alcoba |
| 4. Salón de Baile | 17. Cuarto de Larra |
| 5. Sala de Prim | 18. Estrado |
| 6. Costumbristas andaluces | 19. Saleta de militares |
| 7. Costumbristas madrileños | 20. Legado Vega-Inclán: estudio |
| 8. Saleta de Madrid | 21. Dormitorio |
| 9. Literatos y artistas | 22. Despacho |
| 10. Pasillo | 23. Salita toledana |
| 11. Comedor | 24. Sala «Restauración» |
| 12. Saleta del S. XVIII | 25. Saleta filipina |
| 13. Oratorio | |

PROPUESTA DE ESPACIOS

Como se ha dicho, la recreación de espacios que observamos en la actualidad en la exposición permanente del Museo parece que, en algunas ocasiones, se ha realizado un poco al azar, teniendo en cuenta criterios que hoy día consideramos obsoletos, sin una labor documental y un precedente y exhaustivo planeamiento. Sin embargo, como también se ha apuntado, existen otros aspectos muy acertados y válidos para el futuro montaje.

En este punto deberíamos preguntarnos si es importante mantener la disposición actual del Museo, ya que se trata de un montaje que podemos calificar de "histórico", puesto que permanece prácticamente original desde los inicios del mismo.

Existe por tanto una doble disyuntiva: debemos ser respetuosos con el antiguo montaje del Museo y a la vez debemos documentar al máximo la estructura original de la casa y la vida cotidiana que pudo desarrollarse en ella.

Si elegimos únicamente la primera opción nos encontramos con que, aunque el montaje actual del Museo sigue siendo atractivo y respetuoso con la época que quiere representar y documentar, existen una serie de carencias, imprecisiones, cuestiones de itinerario, etc., que deben ser matizadas y corregidas.

Por lo que se refiere a la segunda opción, ya hemos comentado las dificultades que supondrían afrontar de forma "estricta" esta empresa, puesto que apenas conservamos documentación de la época ni restos de lo que pudo ser la estructura original de la casa.

Lo mejor, por tanto, sería llegar a un equilibrio entre las dos propuestas, respetando muchas de las cosas buenas del actual montaje del Museo, pero matizándolas y ampliándolas, llevando a cabo una "interpretación" que, recogiendo los aciertos del pasado, sea capaz de mantener el interés del visitante y encuentre su sentido en un objetivo fundamentalmente educativo y didáctico.

1 - PROBLEMÁTICA

La disposición museográfica actual (itinerario, recorrido, contenido, etc.) plantea varios defectos o problemas:

– En primer lugar, se trata de un espacio que podemos calificar de "inventado". Es un edificio o palacio construido a finales del siglo XVIII y perteneciente durante el período Romántico a la familia de el Conde de la Puebla del Maestre. Cuando el Marqués de la Vega-Inclán lo alquiló, en 1920, para instalar la Comisaría Regia de Turismo por él fundada, ya no habitaban el palacio sus propietarios y este alojaba las oficinas y depósitos de la editorial Calpe, en cuyo tiempo sufrió reformas en su planta baja y un incendio, que destruyó la decoración de sus salones.

Fue en 1944 cuando el arquitecto D. José Manuel González Valcárcel acometió su restauración que afectó a la fachada, cruja de la calle Beneficencia, escalera y decoración de las salas, así como el arreglo de los pasillos y del pequeño jardín.

Lo ideal sería conocer cómo era originalmente la construcción: cómo estaba estructurado el edificio, cómo eran las habitaciones, espacios privados y públicos, zonas nobles y de servicio, etc. Se deberían buscar pistas sobre su estructura física; estudiando cuidadosamente tanto el interior como el exterior del mismo; investigando antiguas trazas de ventanas y puertas, la disposición de las habitaciones, los colores originales de las paredes, la decoración de los suelos,... buscando, en definitiva, cómo era y como se vivía en este palacio y las modificaciones que ha ido sufriendo en su estructura original.

En la actual exposición permanente del Museo Romántico, no se han tenido en cuenta todas estas cuestiones. Es posible que el incendio que sufrió el palacio haya acabado con toda la estructura original interior y, de ahí la necesidad de recrear espacios que se planteó en estos años.

Considero por tanto labor prioritaria y fundamental llevar a cabo, una vez realizado el estudio patológico del edificio, una investigación que podríamos calificar de histórica-arquitectónica-documental. (Se detalla en el segundo artículo de la Revista).

– Existen otros aspectos del montaje que es necesario corregir y actualizar. En primer lugar y siguiendo el recorrido del Museo, nos encontramos, pasada la zona de recepción, con el primer salón que ha sido destinado a Juego de Niños (3) cuando, es evidente, que en la época romántica, las habitaciones de juego y uso de los niños estaban alejadas del área más noble y pública de la casa. Este espacio debería reproducir una antesala previa y conectada con el Salón de Baile.

El comedor no está montado de forma correcta en la actualidad (su montaje perdura de similar manera desde los inicios del Museo). Existen muebles que no deberían ser colocados en este tipo de habitación como es el caso del buró, mueble clásico de escritorio. También la vajilla se expone en esta habitación como si fuera un objeto decorativo, en estantes y anaqueles, cuando, en realidad nunca hubiera sido tratada como tal en el período romántico (únicamente se exponía la vajilla de lujo, por lo general de plata o porcelana). Los objetos de vajilla destinados a servir (soperas, fuentes, salseras, etc.) se encuentran dispuestos encima de la mesa, cuando lo habitual es que no sucediera de esta manera, puesto que el personal de servicio se encargaba de traerlos desde la cocina y utilizarlos en el momento necesario sin dejarlos a la vista de los comensales nunca. Las sillas se encuentran dispuestas alrededor de la mesa (se debería colocar alguna en fila contra la pared). La mesa actual, aunque de estilo Reina Gobernadora, no es la más apropiada para este tipo de ámbito, ya que eran más comunes las mesas rectangulares...

En la alcoba femenina (16) también existen algunos errores de interpretación: por lo general, la cama se colocaba contra la pared, cubierta ésta en su mitad por algún elemento textil como una cortina que delimitaba y remarcaba el lecho (generalmente se hacía así para aprovechar al máximo el calor). El mobiliario tampoco es del todo correcto ya que hay algunas sillas que son más propias de un salón que de un dormitorio. La cuna infantil estaría mejor situada en la habitación de al lado, actualmente clausurada (16 B).

El estrado (18) era normalmente una habitación de índole más femenina, por esta razón no es procedente colocar en este lugar una mesa de despacho que formaría parte en la casa romántica del escritorio o gabinete de ámbito más masculino.

Otros "errores" de ambientación se explican más exhaustivamente en el bloque llamado "Itinerario del Museo".



VISTA ACTUAL DE LA SALA DEL ESTRADO.

2 - ESTRUCTURA DEL EDIFICIO. DISTRIBUCIÓN

Sin contar con los planos originales del palacio (es imprescindible, como se ha dicho, una labor de búsqueda y una investigación histórico-arquitectónico-documental) es difícil llevar a cabo conclusiones exactas sobre la distribución original del espacio. Aún así, es muy posible que la organización interna de la casa se desarrollara más o menos de la siguiente manera:

Es evidente la existencia de una zona más noble o pública, que coincide con la fachada que da a la calle San Mateo (zona de recepción o recibimiento 1, 2 y salones nobles 3, 4 y 5) y lo que sería una zona más privada, que coincide con la crujía que da al jardín y cerca del comedor y de las dos galerías interiores que distribuyen los espacios (salas 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16). Seguramente, las habitaciones que dan a la fachada de la calle Beneficencia (17, 18, 19, 20, 21) y a la crujía lateral medianera (21, 22, 23, 24 25) estaban reservadas para espacios privados y semipúblicos: habitaciones de juego infantiles y para adultos, gabinete, estrado, biblioteca, oratorio, dormitorios, pequeñas salitas, vestidores, boudoir, baños...

Las habitaciones con huecos a las fachada principal de la casa (calle de San Mateo) tuvieron más importancia y fueron destinadas a usos más sociales, con el fin de ser vistas y lucidas. Las habitaciones internas, que dan al espacio más privado de la casa (galerías, patios y jardín) serían de un uso más íntimo y privado, con espacios también semipúblicos para visitas de confianza.

Aunque la distribución original no fuera exactamente tal y como la estamos describiendo, la organización interna que hemos planteado, después de una labor de investigación y documentación sobre la época, no estaría reñida con lo que probablemente hubiera sido la estructura interior de una casa del período romántico con estas mismas características.

Estudiando los planos actuales del Museo es también fácil detectar la existencia original de, por lo menos, dos zonas diferentes dentro de la casa, que fueron evolucionando hasta llegar a la construcción más amplia de lo que hoy día es este palacio. En líneas generales, observamos dos bloques constructivos que giran alrededor de los dos patios centrales y que se constituyen en dos fachadas diferentes, una en la calle San Mateo y otra en la posterior de la calle

Beneficencia. Es evidente que el núcleo de mayor importancia corresponde a la fachada principal de San Mateo, donde se disponen las habitaciones más nobles de la casa debiéndose encontrar en la actualidad de similar forma a como estarían dispuestas en el pasado. La fachada y la puerta de la calle Beneficencia correspondería a la entrada trasera, más relacionada con el servicio y con la organización interna de la casa que con el lucimiento social.



VISTA ACTUAL DE LA SALA DEL ORATORIO.

También el oratorio parece que podría conservar su lugar original. Según testimonio del Marqués de Saltillo¹⁷, los condes de la Puebla del Maestre embellecieron y adornaron el Oratorio, donde se veló a el Marqués de Bacaes, primogénito de aquéllos, el 24 de abril de 1816.

Sin embargo, nada sabemos de toda la zona de servicios, situada con toda seguridad en la planta baja y que, hoy en día, es imposible reproducir: hubiera sido muy interesante y poco costoso intentar reproducir al menos la cocina de la casa, aunque en la actualidad no disponemos de espacio para llevar a cabo esta empresa.

3 - PROPUESTA DE ESPACIOS

Existen algunos espacios, imprescindibles para ilustrar una casa romántica de esta categoría, que no se reflejan en la actual exposición. Conociendo con antelación que vamos a contar para el nuevo proyecto expositivo con la ampliación de las salas que actualmente ilustran el legado de la Vega-Inclán (20,21,22,23 y 24), sería conveniente utilizar estas habitaciones con el fin de llevar a cabo una remodelación y ampliación, de forma que podamos incluir este tipo de ámbitos que siempre estaban presentes en la época.

Ámbito masculino (privado y semipúblico)

- Un despacho o estudio.
- Un gabinete (sala o antecámara).
- Una cámara o dormitorio.

Ámbito femenino (privado y semipúblico)

- Una antecámara o boudoir (puede hacer las veces de vestidor o guardarropa y cuarto de toilette).
- Una cámara o dormitorio (conservaremos la que se encuentra en la actualidad) (16).

¹⁷ Saltillo, Marqués de: *Ibidem*.

Ámbito infantil (privado)

- Una sala de juegos (la existente en la actualidad deberá ser trasladada a otro lugar).
- Un dormitorio (puede sugerirse el dormitorio infantil habilitando la pequeña habitación que se encuentra al lado de la alcoba femenina (16 B) y que hoy está clausurada).

Ámbito de servicio (privado)

Ante la imposibilidad de recrear el área de servicio de la casa que se encontraría en la planta baja, aprovecharemos las salas hoy dedicadas al costumbrismo (6,7,8 y 9) para ilustrar un mundo más popular, perteneciente a un estatus social más bajo.

En lo que hoy es la Saleta de Madrid (8) sería interesante reproducir un dormitorio más humilde, que se haga eco de cómo vivían las clases sociales menos favorecidas. Tampoco sería extraño, ya que en muchas de estas casas parte de la servidumbre (la de más confianza) solía dormir cerca de sus amos y, en algunas ocasiones, eran incluso familiares de tercera o cuarta fila venidos a menos.

Ámbito público

Correspondería a la zona que actualmente da a la fachada de la calle de San Mateo y que se encuentra reflejada ya en el montaje actual.

- Salas de recibimiento (1 y 2).
- Salón de baile y dos antesalas (4,3 y 5).

Ámbito semipúblico

En este tipo de casas siempre había unas zonas, más apartadas, de ámbito semipúblico, que se iban diferenciando según el grado de intimidad que tuviera el visitante con la familia. En el ámbito masculino y femenino ya hemos destacado algunas (sala de billar, gabinete, antecámara, estrado).

- Comedor familiar.
- Comedor de respeto (para las visitas importantes; consistiría en una mesa alargada, sillas enfiladas contra la pared y distintos elementos de decoración). No es imprescindible contar con esta pieza.
- Salas, salitas y saloncitos para diversas actividades (tomar el té o café, tertulias, labores, en definitiva lo que hoy en día es el cuarto de estar que solían ser ámbitos más familiares y femeninos). Este tipo de salas quedan ya perfectamente esbozadas en el montaje actual (9,14,17 y 19).
- La biblioteca era un elemento imprescindible en una casa de estas características. Sin embargo, no tiene sentido reproducirla en el piso noble puesto que tenemos ya una biblioteca histórica en la planta baja que, aunque no es exactamente un réplica de las del período romántico, queda perfectamente definida.

- El fumoir o fumador (de carácter privado y semipúblico para visitas de total confianza y siempre de ámbito masculino).
- La sala de Billar, de ámbito masculino y siempre conectada con el comedor.

Ámbito religioso (privado y semipúblico)

El Oratorio.

PROPUESTA DE ITINERARIO

A continuación se detallará una propuesta del nuevo itinerario del Museo. En ella, se especifican espacios, recorrido, decoración y amueblamiento de cada una de las salas, teniendo en cuenta aspectos simbólicos, rituales, prácticos y razonando, paso a paso, cada uno de los cambios y novedades apuntadas. No se adjunta una lista exhaustiva de piezas ya que, considero, que esta sería una labor "a posteriori", más propia del futuro Proyecto Museográfico.

Iniciando el recorrido o itinerario, nos encontramos con la entrada al Museo, que se hace por medio de un pequeño vestíbulo con acceso a un amplio zaguán. En ambas zonas sería conveniente situar información a base de paneles y señalización que informe al visitante sobre las actividades del Museo y el itinerario a seguir con sus diferentes opciones.

A la izquierda del zaguán se sitúa la escalera principal que tiene suelo de tarima en madera y barandilla de bronce (en la actualidad, tanto el suelo como la barandilla están pintados de blanco, por lo que sería necesario decapar la barandilla y acuchillar el suelo para dejarlo en su color y colocar una alfombra en la escalera). Sería conveniente pintar todo el hueco de la escalera en otro color al actual (está en un azul agrisado pálido) y adornar la escalera con tapices (no conservamos ninguno en el Museo) y apliques metálicos.

Una vez en el primer piso del Museo, nos encontramos con un área de recibiento que se compone en la actualidad por dos salas: un vestíbulo (1) y la saleta de Isabel II (2). La primera sala o vestíbulo es la zona que da paso a la parte noble de la casa y también un elemento de recibidor o recibiento. Este carácter deberá estar remarcado por un tipo de mobiliario adecuado que falta en la actualidad: bancos enfilados contra la pared, para la espera y para dejar la ropa de abrigo u objetos personales y algún perchero utilizado con el mismo fin. La decoración de esta zona será sobria y poco recargada.

La saleta de Isabel II (2) se puede considerar ya como una antecámara. La antecámara es "el espejo de la casa", ya que debe informar al visitante sobre la situación social y económica de sus poseedores. La decoración y el mobiliario que se exhibe hoy es correcto: importante techo pintado, cornucopias doradas de estilo Rococó, consola fernandina... la lámpara debería ser sustituida por otra de mayor categoría y ser colocada en posición baja, en línea con las cornucopias.

De la antecámara pasamos a la zona más noble y pública de la casa, constituida por una gran Salón de Baile (4) y dos salones a cada lado (3) y (5). En esta zona deberemos colocar el mobiliario y la decoración más rica de toda la casa¹⁸:

¹⁸Meléndez Valdés menciona "las doradas salas, entre el brocado y colgaduras ricas"; el Duque de Rivas "una sala colgada de damasco"; Clarín un salón "empapelado de azul y oro a cuadros", lleno de "cornisas, volutas, acantos, escocias y hojarasca" y, más adelante, Valle Inclán un salón "dorado y de un gusto francés, femenino y lujoso".

importantes arañas de cristal (dispuestas más bajas que en la actualidad), cortinas con pasamanerías y damascos (dobles cortinas en cada una de las puertas para que puedan ser vistas por ambos lados), porcelanas doradas, chimeneas de marmol, grandes espejos (colocados más altos que en la actualidad y colgados de forma semiinclinada) enfrentados en los dos antosalones, de forma que su reflejo y el de la luz de las lámparas que en ellos inciden, multipliquen las imágenes en multitud de fragmentos y ofrezcan una mayor amplitud y apertura al espacio.

El primer salón o antosalón –en el presente Sala de juegos de niños (3)– deberá ser cambiado en el nuevo proyecto para reproducir un “salón o antosalón”, más formal que los salones de confianza y que sirva como antesala al salón de Baile. El tipo de mobiliario se centrará en diferentes sillas y sillones de diversos estilos entremezclados y creando diferentes ambientes con pequeñas mesitas o veladores, chimenea y espejo, consola... los pequeños objetos y bibelots estarán acumulados ya que suponen la “memoria” de la familia: viejas fotografías, porcelanas, fanales, cajas de música, etc.¹⁹.

El Salón de Baile (4) es la zona principal y más noble de la casa. Se mantendrá prácticamente como está hoy en día, introduciendo pequeños cambios en la decoración (se elegirán las consolas más importantes del Museo y se colocarán enfrentadas en los testeros, no como se encuentran en la actualidad entre las ventanas, se instalarán importantes relojes con sus guarniciones, candelabros, porcelanas, etc., el piano se decorará con un elemento textil y, encima, fotografías, fanales, porcelanas... el piano fuerte pasará al gabinete) y en el tipo de pinturas representada (se elegirán retratos de señoras y caballeros que puedan ser considerados como familiares de los dueños de la casa).



VISTA ACTUAL DEL SALÓN DE BAILE.

El último salón noble, contiguo al Salón de Baile es la sala actualmente dedicada la General Prim (5). Se decorará y amueblará siguiendo el mismo criterio que la primera antesala (3) ya descrita: sillería creando ambiente, pequeña consola y velador, piano...

En cuanto a la temática de los cuadros considero imprescindible comenzar la visita del Museo conociendo lo que fue la historia política de la época. Por ello parece oportuno que tanto el vestíbulo (1), como la saleta de Isabel II (2) y los salones (3 y 5) ofrezcan una visión de los avatares políticos, personajes, militares, guerras, cuarteladas, diferentes reyes y gobiernos, etc... que caracterizaron a este período tan conflictivo de la historia de España. En esta zona se colocarán todos los cuadros, esculturas y objetos del Museo que puedan ilustrar estos hechos: el Rey Fernando VII, María Cristina e Isabel II y todas las personalidades que rodearon a sus respectivas Cortes, los generales de este período (Prim, Espartero, Castaños, etc.), las actuaciones políticas, desembarcos, guerras, etc.

¹⁹ Abraham Moles ha calculado (*Los objetos*, Tiempo contemporáneo, 1969, pp.160-61) el repertorio medio de objetos de un salón en 1890, comparado con el de un cuarto de estar de 1960.

De esta manera quedarían vacías de contenido las actuales salas de Prim (5), Real (14) y la saleta de militares (19) que se reservarán para otro tipo de ámbitos.

Una vez pasadas las zonas más públicas de la casa, entramos en un ámbito privado que, como se ha dicho, se utilizará para ilustrar el mundo más popular, perteneciente a un estatus social más bajo. En la actualidad se expone en esta zona el costumbrismo que se mantendrá en el nuevo proyecto. La actual sala (6) se centra en el costumbrismo andaluz y la sala (7) en el Madrileño. Este esquema, como se ha dicho, permanecerá idéntico en el nuevo montaje, introduciendo algunos cambios: se intensificará el amueblamiento y la decoración más popular a base de muebles realizados en madera y enea, del tipo de los de Vitoria (se eliminará la cómoda que se expone hoy en día (7) y que responde a modelos más burgueses); se introducirán elementos que ayuden a crear un ambiente menos formalista y más popular y que aludan al mundo del trabajo casero (botijos, costureros, devanaderas, ruecas...); se concentrarán en esta zona algunos de los cuadros costumbristas (sobre todo madrileño) hoy dispersos por el Museo; se extenderá la sala de costumbristas madrileños (7) con parte de la actual sala de literatos (9).

Por lo que respecta a la Saleta Madrileña (8) se eliminará del nuevo montaje ya que no creo en absoluto acertada la idea de exponer estampas (grabados) de forma permanente en el Museo. En lugar de ello, se reproducirá, como ya hemos comentado, un dormitorio más humilde que podría haber pertenecido a la servidumbre de mayor confianza. Parece una oportunidad para acercarnos a este mundo escondido de la zona de servicios y que, hoy en día, es imposible reproducir en el Museo. Este dormitorio contará con una decoración y amueblamiento muy básico: paredes pintadas al temple (se respetará la decoración pintada con pabellones que existe en la actualidad), muebles populares de madera y enea, cama popular dispuesta pegada a la pared, reclinatorio, imagen piadosa, zapatillas..., suelo con estera de junco que puede llevar una pequeña alfombra por encima.



VISTA ACTUAL DEL COMEDOR.

El siguiente paso dentro del itinerario corresponde al pasillo (10) con dos puertas que dan salida a ambas galerías y con puerta y vistas al comedor (11). Este pasillo, se mantendrá parecido en el nuevo proyecto aunque se ampliará notablemente con parte de la antigua sala de Literatos (9). Pueden conservarse, asimismo, las dos vitrinas laterales (anticuadas pero con mucho encanto) y el contenido de las mismas (cerámica en una de ellas, que deberá ser redistribuida y ampliada y el "Cuarto de Aseo de Fernando VII", depósito del Prado, en la otra). Este último, es punto indispensable en el montaje del Museo ya que no existe la posibilidad de recrear un espacio de estas características.

El comedor es el lugar doméstico gobernado por la etiqueta y también es el "templo de la familia". Los modales en la mesa deben ser aprendidos desde niños. Las ceremonias de la comida, los hábitos y ritos, ordenan y jerarquizan, "producen patrones de reconocimiento individual y social"²⁰. Nada es producto del azar: el atuendo y posición de los

²⁰ Fernández Galiano et Alt: Catálogo de la Exposición *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*, Ministerio de Cultura, Madrid, oct.-dic. 1990, p. 129.

comensales, la colocación del mantel y la vajilla, el modo de servicio... requieren una determinada norma, orden y protocolo doméstico. En las casas más ricas lo general era tener dos comedores, uno más familiar y otro de protocolo; en las más humildes se comía en cualquier parte: lo más normal era hacerlo en la cocina (parece que a este último modelo nos acercamos más hoy en día, aunque por razones de diferente índole).

En el nuevo proyecto museológico no me parece acertado reproducir otro comedor de gala o protocolo, por lo que contaremos con el comedor que existe en la actualidad (11). Como se ha dicho con anterioridad²¹, el amueblamiento y decoración de este contiene algunos "errores" que pueden ser fácilmente subsanados. Sin embargo, la decoración pintada del techo y la ubicación es totalmente acertada.

Una vez visitado el comedor, volvemos por el pasillo (10) para entrar en lo que es hoy la Saleta del siglo XVIII (12). Se pretende que en el nuevo Proyecto Museológico toda esta zona (lo que en el presente son las salas 12, 13, 14, 15 y 16) se reconvierta en el área de influencia del ámbito femenino y, conectada con él, el ámbito religioso e infantil.

Se debe remarcar en estos momentos la importancia de la mujer, que se convierte en la reina de la casa y de los artefactos dispuestos para su servicio y que crea la imagen del hogar como algo acogedor, centro de afectos y encuentros sentimentales, refugio espiritual contra el ámbito de lo público. La casa se convierte en protección y refugio del individuo del siglo XIX. Templo de ritos familiares, es la gruta donde uno puede esconderse con sus propias reliquias y accesible sólo a unos pocos íntimos.

Así como el mundo masculino pertenece más al ámbito de lo público, el femenino no puede separarse de la casa y de lo privado. Está vinculada a la familia y a los niños y su condición tradicional es cerrada y doméstica. La tapicería otorga a la mujer una privacidad dentro de la casa, creando una barrera contra el mundo externo. Pesadas cortinas que impiden tanto la penetración de la luz como de lo externo en general; revestimientos de paredes y muebles que camuflan la estructura de sustentación, como ocurría con el cuerpo femenino por medio de la crinolina (miriñaque).

La casa la hace la mujer. Los objetos se disponen en aparente desorden pero, en realidad, están regulados por precisos rituales. El horror vacui es también una forma de crear una barrera contra el mundo exterior.

La casa es un elemento parlante y las habitaciones tienen un rol explícitamente representativo. El espacio aparece configurado por el género (masculino-femenino), organizado y dispuesto según un rígido y esquemático tratamiento psicológico: las actividades propias de cada sexo se reflejan en espacios diferentes.



CARLOS LUIS DE RIBERA.
"LA DUQUESA DE OSUNA".
N.º INV. 720.

²¹ Cfr. p. 22

Los objetos son investidos de valores afectivos y de sentimientos; forman parte integrante de las relaciones de las personas que habitan la casa y crean con ellas una correspondencia psicológica, un microcosmos rígidamente estructurado. Lo masculino es algo más elevado, más noble y con un destino menos fútil.

Por todo ello, me parece imprescindible remarcar claramente en el nuevo proyecto museológico el ámbito diferente del mundo femenino y del masculino dentro de la casa. En el actual montaje del Museo a penas se ha tenido en cuenta esta cuestión.

La sala (12) se mantendrá como introducción al Oratorio (13) pero no con una única temática sobre el siglo XVIII que creo imposible de mantener, ya que no contamos con suficientes ejemplares de relevancia para ilustrar plenamente este período. Algunos de los cuadros que observamos hoy en día seguirán localizándose aquí y otros muchos, de calidad dudosa, pasarán a los almacenes.

Será, por tanto, una antecámara al oratorio y un pequeño salón de carácter privado y también público, puesto que en el Oratorio²² se celebraban también actos sociales (bodas, entierros, bautizos...). Por ello, deberá estar adornado de manera formalista y de aparato, con retratos solemnes y cuadros de temática religiosa que inviten al recogimiento. En esta zona se expondrán algunos de los cuadros del Legado Vega-Inclán (fundamentalmente del siglo XVII) que no tienen cabida en la exposición permanente del piso bajo. Se aprovechará por tanto esta sala para llevar a cabo una pequeña "galería", al modo de los palacios más notables, que muestre la colección de cuadros "antiguos" que podría tener el dueño de la casa.

El Oratorio (13), según viejos testimonios, es el que perteneció en su día a la casa, por lo que debemos respetar su ubicación. En lo general se mantendrá tal y como está hoy en día (suelo, techo, altar, cuadro de Goya de San Gregorio Magno...) introduciendo pequeños cambios: textil que cubra el altar, candelabros, más número de reclinatorios, eliminación de alguna pintura de factura dudosa (retrato de Antonio María Claret), etc.



VISTA ACTUAL DE LA SALA REAL.

Lo que en la actualidad es la Sala Real (14) desaparecerá en el nuevo Proyecto (ya hemos dicho que los cuadros con esta temática pasarán a las antecámaras y salones de la zona noble) y en su lugar se ubicará en este área la Sala de Juego de Niños. La razón de este cambio se ha explicado ya con anterioridad: este tipo de habitaciones deberían estar en una zona privada y cercana al ámbito femenino. Los cuadros que expondremos en esta zona serán prácticamente los mismos que observamos hoy, aunque introduciremos importantes novedades: mobiliario menos formal y más de acuerdo con el mundo infantil, objetos infantiles y juguetes diseminados por el espacio, mesa de estudio: la habitación debe perder todo el aire de ceremonia y protocolo que tiene en el presente.

²² Cfr. p. 23.

Ante la imposibilidad de recrear un dormitorio infantil, se sugerirá este ámbito en la pequeña salita (16B) que da a la habitación femenina (16) y que hoy permanece clausurada (en el pasado este espacio fue también habitación infantil): paredes con papel pintado, mobiliario y objetos relacionados con el mundo de los niños, cuna, andador, castillejo...

El mundo femenino sobre todo está representado en las estancias de confianza y en el boudoir: es un nido de cosas bellas y preciosas con un valor simbólico y emocional. En el montaje actual del Museo el mundo femenino únicamente se muestra por medio de la alcoba o dormitorio y, como se ha dicho con anterioridad, de forma no del todo acertada y excesivamente sencilla y "severa": decoración sobria, sin tapicerías, cuadros religiosos, etc. Aunque es evidente que debemos diferenciar entre la clase social de la burguesía del dinero, de gustos más ampulosos y estridentes y la aristocracia de viejo cuño, más sencilla y contenida, ésta última también se dejó influenciar por las novedades venidas de París: una dama elegante no podía dejar de tener un boudoir, un cabinet de toilette y un vestidor (estos diferentes espacios con diferentes funciones podían estar en la misma habitación o, si la dama tenía más medios, en habitaciones separadas).

Me parece importante remarcar en el nuevo proyecto museológico dos espacios diferenciados, atributo femenino, además de la propia cámara o dormitorio, en los que se represente un aspecto fundamental en estos momentos: la importancia de la mujer y de su cuidado personal.

Para ello sería interesante interpretar una pequeña sala de toilette, utilizada en el momento para hacer abluciones. Sería una forma de remarcar la importancia que poco a poco va adquiriendo en la época la higiene personal y el mundo femenino en particular.

En las casas más pudientes la salita de toilette podía estar separada mientras que, en las más comunes, esta forma de higiene se resolvía en el mismo dormitorio. La última moda a finales de la época isabelina estaba basada en los ejemplos ingleses que caracterizaban este tipo de sala por medio del revestimiento de los muros mediante mosaicos de colores y el pavimento de mármol. En nuestro caso recrearemos este espacio de forma más sencilla, con un mobiliario básico y la posibilidad de adornarlo mediante obra pictórica alusiva al tema.

El mobiliario de esta habitación deberá estar dispuesto de forma ordenada y que traduzca "limpieza"; consistirá en una gran mesa cubierta de marmol, grandes espejos, una o dos sillas o silloncitos, mesitas accesorias para preparar ungüentos, tocador, un toallero, un colgador de ropa y una bañera.

También cerca de la habitación o dormitorio femenino, y dadas sus reducidas dimensiones, recrearemos un ámbito que refleje una estancia exclusiva para la mujer y sus visitas más íntimas. Podemos llamarlo Boudoir o Parlour y será un lugar donde la mujer lea, escriba, trabaje, cosa y reciba de forma informal. Como no era muy común poseer un vestidor aparte, puede ser utilizado también como vestidor. Estos dos ámbitos sala de toilette y "Parlour" pueden ocupar la habi-

tación o sala que hoy está justo delante del dormitorio (sala de grabados (15)²³, formando, junto con el propio dormitorio, un auténtico Boudoir.

Atributo femenino, el desorden²⁴ que reina en el boudoir señala y subraya la fragilidad y sentimentalidad de la mujer, es síntoma de su irracionalidad y de su ánimo cambiante y caprichoso. El desorden que puede reinar en el estudio del señor es más austero, con el fin de no distraerle de sus altos pensamientos. En el boudoir todo debe ser pequeño, delicado y frágil como se imaginaba debía ser la criatura que lo habitaba. Las paredes suelen estar enteladas con telas rosas deco-



VISTA ACTUAL DE LA SALA DE ESTAMPAS.

radas con flores, con un dominio total de la tapicería. Los muebles serán sillas, pequeños sillones ("el mueble más importante de este santuario de la conversación, de este templo de la gentileza amable y galante"), mesitas, veladores, consolas, espejos. En cuanto a la decoración dominará un total "horror vacui", por medio de todo tipo de objetos: bibelots (objetos pequeños de escaso valor), porcelanas, relojes... mostrando un pequeño rincón que conforma un hábitat humano, donde conviven de manera espontánea y en ocasiones un tanto arbitraria, viejas fotografías, recuerdos, instrumentos musicales, imágenes religiosas, mesas, tibores, libros, paisajes, un pequeño escritorio, etc.

En cuanto a la habitación femenina, respetaremos la que se encuentra en el actual montaje del Museo (16) introduciendo una serie de cambios que ya hemos apuntado anteriormente²⁵ y otorgándole un carácter más delicado y menos severo²⁶. El dormitorio es "el asilo de las acciones misteriosas"²⁷, es el nido de los recuerdos y de los grandes y pequeños secretos. Normalmente es una habitación que no está destinada a acoger personas extrañas a la familia, salvo casos de enfermedad, parto o muerte. Tiene que poseer unas connotaciones que le incluyan en el complejo aparato alegórico y comunicativo que es la casa: el color, el estilo, la decoración... debe ser, por tanto, muy diferente en el ámbito masculino y en el femenino.

²³ Como ya se ha apuntado, no me parece adecuado dedicar salas monográficas que recojan materiales tan delicados como son las estampas que difícilmente se mantienen y conservan en una exposición permanente. Me parece más adecuado exhibirlos en exposiciones temporales.

²⁴ Cfr. Pavoni, Rosana: *La casa dell'Ottocento. Moda e sentimento dell'abitare*, Museo Poldi Pezzoli, Umberto Allemandi, Torino 1992.

²⁵ Cfr. p. 22.

²⁶ En "La Regenta" se describe una habitación poco femenina y elegante: "Allí no hay sexo. Aparte del orden, parece el cuarto de un estudiante. Ni un objeto de arte. Ni un mal bibelot, nada de lo que piden el confort y el buen gusto. La alcoba es la mujer como el estilo es el hombre. Dime como duermes y te dire quién eres".

²⁷ Pavoni, Rossana: *Ibidem*.

La casa característica de la aristocracia de viejo cuño era mucho más elegante, sobria y fría que la de la posterior burguesía adinerada de finales del período isabelino y de la Restauración alfonsina. Sin embargo, ésta primera, aunque no siguiera tan al pie de la letra la moda más rica y excéntrica del momento, es evidente que decoraba sus habitaciones guiándose también por el gusto imperante, interpretado de una manera más contenida: la habitación femenina debería ser un refugio donde no pudiera entrar el frío, elegante, coqueto y con un dominio del tapizado.

Los muebles estarán en la misma línea, siendo pequeños, confortables y tapizados: pequeña cómoda con cajones, el lecho, una mesita para escribir, un tocador, un pequeño silloncito tapizado sin madera a la vista, una chaise-longue y un delicado "psiqué" (estos dos últimos muebles recuperados del Estilo Imperio). No hay que olvidar que el dormitorio es también, desde tiempos antiguos, lugar para el retiro y la oración: no estará de más colocar una pequeña imagen (en la actualidad hay una virgencita) con un reclinatorio cercano.



VISTA ACTUAL DE LA SALA DE LARRA.

Sería conveniente que todo este espacio de influencia femenina (14, 15, 16 y 16B) fuera remodelado, eliminando algún tabique y situando otros nuevos, diferenciando ámbitos por medio de biombos, etc. De esta forma se pasaría del oratorio al boudoir y de aquí a la sala de toilette, dormitorio, dormitorio infantil y sala de juegos de niños.

Una vez visitado este ámbito femenino, nos encontramos con las habitaciones que dan a la fachada de la calle de Beneficencia. La primera (17), es el cuarto de Larra y así creo se debe mantener en el Proyecto, ya que es una habitación emblemática e ideada desde los inicios del Museo. El mobiliario y la decoración serán prácticamente los mismos del presente, evitando algunos defectos: se colocará en este espacio el buró que se encuentra hoy en el comedor (11), se reproducirán de forma adecuada los documentos y cartas pertenecientes a Figaro, etc.

Conectada con esta habitación, estará la Sala de Literatos y Artistas (18) que se trasladará, casi de forma idéntica a la actual, desde la sala (9) en la que se encuentra hoy: considero muy acertada esta original idea de remarcar la importancia que durante el Romanticismo tuvieron las "otras artes" (literatura, música, teatro) por lo que debe de ser conservada en el nuevo proyecto. El cambio de ubicación parece del todo coherente ya que es más lógico que la sala de Literatos se encuentre unida a la de Larra en un único bloque temático.

Lo que hoy es el Estrado (18) desaparecerá en el nuevo proyecto y dará lugar a la antecámara o gabinete (20).

En la Sala (19) que es en el presente "Saleta de Militares" se situará El Fumador. El contenido de la Saleta de Militares se trasladará, como se ha dicho, al vestíbulo, antecámaras y salones de la zona noble.

El fumoir o fumador aparece con el fin de dotar al padre de familia de una atmósfera no tan rígida, sino más evocadora del sueño y el bienestar. Es un lugar para retirarse a fumar que invita al reposo; es de ámbito privado y semipúblico, para visitas de total confianza.

Su decoración normalmente estaba inspirada en lo que se catalogaba en la época como "los países del narghilé".

Este tipo de fumadores se generalizan mucho en los años 1860-70 y son de carácter totalmente burgués. Sin embargo, la creación de este nuevo ámbito dentro del Museo sería de vital importancia ya que, a través de él, se nos brinda una afortunada ocasión para mostrar la influencia que el orientalismo y el exotismo ejerció sobre el movimiento Romántico y que en la actualidad no es posible apreciar en la exposición permanente del Museo.

Salones de influencia oriental y en especial árabe eran muy comunes en el período isabelino. Como el del Palacio del Marqués de Salamanca, con una recreación granadina en su interior, tanto del piso, como de los paramentos, ventanas, columnas, arcos, etc., que hoy conocemos a través de las fotografías que llegó a hacer Laurent. No sabemos si este salón árabe lo había encargado Isabel II, como el que ya tenía instalado en Aranjuez, o si bien se debe a la iniciativa del Marqués. La restauración de la Alhambra de Granada por estos años, fue un hecho que contribuyó a acrecentar la moda del gabinete árabe, que no faltó en ningún círculo de recreo privado o público. La literatura y luego la música, contribuirían al peculiar fenómeno del "Alhambrismo", que hizo también desear a la burguesía esta imagen exótica en su vivienda privada. En 1864 Gustavo Adolfo Bécquer escribía un artículo titulado "Revista de Salones", publicado en "El Contemporáneo", que refleja aquella moda: "En casa de los señores de Lassala cada gabinete es un "bijou", y especialmente el gabinete árabe, que es verdaderamente delicioso..."

En cuanto a la decoración, este tipo de espacios solían estar ambientados, como se ha dicho, a base de elementos orientales: muros semicubiertos con azulejos, huecos y ventanas ojivales, ricos textiles de inspiración oriental, techo cubierto con textil al modo de las tiendas de campaña y de las jaimas orientales, etc.

Por lo que se refiere a las piezas, centraríamos en esta salita toda la pintura orientalista del Museo y algunos objetos inspirados en las mismas fuentes: muebles bajos y confortables, poufs, un borne (sofá en forma circular u ovalada con asiento corrido en todo su perímetro y sin brazos), una alfombra de piel de leopardo²⁸ (a la manera en que aparece en el cua-



VISTA ACTUAL DE LA SALETA DE MILITARES.

²⁸ Este tipo de alfombras era muy común en la época. Leopoldo Alas Clarín en "La Regenta" describe una habitación de una dama no demasiado elegante: "...La piel de tigre ¿tiene un cachet? Ps... qué sé yo. Me parece un capricho caro y extravagante, poco femenino al cabo...". Esta novela, escrita en 1884, puede considerarse como uno de los primeros ejemplos del naturalismo español. En este período, ya se habían "pasado de moda", muchas cosas que estaban en pleno vigor años anteriores durante el Romanticismo. Lo que parece evidente es que este tipo de alfombra se corresponde más con el ámbito masculino que con el femenino.

dro de Delacroix "El dormitorio del Conde Mornay", hoy en el Museo del Louvre), suelo forrado con estera de junco o paja y otro tipo de objetos decorativos como cimitarras, pipas, inciensarios, cerámicas y porcelanas, etc.

En la Sala (20) que hoy es el Estudio del Legado Vega-Inclán se situará el Gabinete.

El gabinete es en realidad un salón, más pequeño que el Salón de Baile (de carácter más público), donde se recibe a personas de mayor confianza. En el nuevo montaje museográfico, podría hacer las veces de gabinete lo que actualmente se denomina estrado (18) ya que en las sucesivas guías del Museo se califica a esta habitación como la sala "donde se reúne la familia y se reciben visitas de confianza".

Ya hemos comentado como hoy en día existen algunos errores en la decoración de esta sala (mezcla de elementos masculinos y femeninos, mesa de despacho, etc.). En cuanto a la denominación de "estrado" (de ámbito habitualmente femenino, era el lugar donde las damas recibían las visitas y en el que solía haber una pequeña tarima alfombrada en el suelo, donde se sentaban las mujeres) como se ha dicho, no es del todo acertada aunque es cierto que, tradicionalmente y por extensión, en España se llamó también estrado al salón de recibir.

Se trataría en este caso de recrear un gabinete o salón de recibir de ámbito más masculino (ya que el femenino se mostrará en la salita de cofianza o boudoir anteriormente descrito). En el mismo se representaría claramente a la familia, ya que sería el espacio donde ésta se reconoce y se presenta: "puede ser ámbito de la vida diaria o lugar de recepción del visitante, pero en ambos casos la familia la escoge como escenario de la representación, ante sí misma y ante los otros, de sus valores, sus códigos y sus preferencias: principios morales, normas sociales y gustos estéticos confluyen en el libreto de la comedia de costumbres de la familia en la sala"²⁹.

Será por tanto un salón que recoja el ambiente de la representación simulada que supone la unidad familiar. La decoración y el mobiliario puede ser muy similar al que tiene actualmente el Estrado (18): sillería, brasero para veladas invernales, consola y vitrinas con diferentes objetos (en ellas se eliminarán todos las piezas de carácter más femenino como abanicos, muñecas, etc.), retratos de familia, etc. La moda imperante reflejaba en este tipo de salas una acumulación de muebles de diferentes estilos, donde reinaba de forma absoluta el pequeño sillón. En este "templo" de la conversación y de las veladas íntimas no puede faltar el pianoforte instrumento de entretenimiento por excelencia, que generalmente se encontraba escondido por medio de textiles y gran cantidad de objetos con el fin de ocultar su estridente modernidad. Las mesitas y pequeños veladores ocuparán ya una zona más central de la habitación, también habrá pequeñas "sillas de arrimo", ligeras y sin brazos y la "silla voyeuse" —actualmente en el dormitorio femenino (16)— que era un tipo de silla donde el ocupante se sentaba a horcajadas con el fin de contemplar una partida de naipes, un juego de azar o un concierto musical.

Esta antecámara o gabinete iniciará el recorrido por la zona que podemos considerar de influencia masculina (19, 20, 21, 22 y 23).

² Fernández Galiano et al: *Ibidem*, p. 273.

El dormitorio se situará en la sala donde se encuentra actualmente el dormitorio del Marqués (21).

El dormitorio masculino (en el presente no existe salvo el que perteneció al Marqués) deberá tener, como todo lo que corresponde a este ámbito, un aspecto más grave y severo. Las paredes podrán ser empapeladas con colores más oscuros o simplemente pintadas con colorido muy neutro. Los muebles serán menos elegantes y más prácticos, generalmente de madera sin tapizar y sin abusar de excesivos tallados que se convertirían, con el tiempo, en un receptáculo de polvo: una cama, una mesa grande, una cómoda, una mesa-escritorio con cajones para guardar papeles o documentos, un "psiqué" masculino, un "galán de noche" y, a finales del período, una pequeña librería giratoria.

El estudio se situará en la Sala en la que hoy se encuentra el Despacho del Marqués (22). Es la habitación del trabajo; alude al pensamiento y a la ciencia. Suele ser oscuro y severo aunque, el desorden, es también signo de creatividad intelectual en el hombre (es un desorden de cariz muy diferente al que puede reinar en el boudoir femenino). Los muebles y la decoración característica estarán compuestos por una mesa de despacho, una librería o buró, una sillería cubierta de cuero que podría ser estampado, un armario y las paredes siempre decoradas en oscuro, pintadas o mejor empapeladas con motivos sobrios (también eran muy característicos los tapices y reposteros adornando esta zona).

En la actualidad existe en el Museo un estudio, aunque no está tratado como tal, en la saleta de militares (19) y dos salas más que podrían responder a este esquema: la sala de Larra (17) (sin mesa de despacho) y el estrado (18) (con una preciosa mesa de caoba). Sería interesante incluir en el nuevo montaje museológico un único despacho, amueblado con esta mesa y el espléndido retrato del Marqués de la Remisa de Vicente López, que actualmente se encuentra en el Salón de Baile (4) y en el que, curiosamente, el personaje apoya su mano sobre esta misma mesa.

Finalizando el recorrido del Museo, conectada y muy cercana al comedor (11), se situará la sala de billar (23)³⁰. Era otro elemento indispensable durante el período Romántico en toda casa de cierta categoría. Hace pocos meses fue adquirida para el Museo una espléndida mesa de billar isabelina con su ábaco y accesorios correspondientes (falta, sin embargo, una lámpara de billar de época), por lo que sería muy interesante mostrar en el nuevo montaje del Museo una sala de estas características. Por lo general debía estar situada cerca del Comedor y de los Salones nobles y pertenecería a un ámbito semipúblico, de entretenimiento y exclusivamente masculino. La decoración sería sencilla: paneles de madera hasta la mitad de la pared y el resto empapelado de oscuro; sillería sobria enfilada junto a la pared; bancos corridos con escaqueles; retratos únicamente femeninos (sería una estupenda ocasión para llevar a cabo una galería de este tipo de retrato Romántico).

En esta sala terminaría el recorrido del Museo. Desconozco el hecho de si sería viable practicar un hueco o puerta en la segunda galería que conectaría con el pasillo (10) y, a través de éste, llegaríamos a la primera galería, que da acceso otra vez al vestíbulo y a la escalera principal. Si no fuera posible este itinerario se podría dar salida, a través del comedor, a la primera galería y al vestíbulo.

³⁰ Si este espacio fuera demasiado pequeño, puede intercambiarse la situación de la sala de billar con la del despacho (22), de proporciones más amplias.

Las dos últimas salas del montaje actual del Museo, Sala Restauración (24) y Sala Filipina (25), no tendrían cabida en los nuevos planteamientos del Proyecto Museológico por razones de variada índole. En primer lugar, la Sala Restauración (24) no corresponde cronológicamente con el período Romántico. Esta no sería una razón de peso, ya que considero muy acertado ampliar en el Museo los límites cronológicos específicos del movimiento Romántico, para poder recoger todas aquellas manifestaciones artísticas posteriores, que tienen mucho que ver con él estética e ideológicamente y que perduran hasta prácticamente finalizar el siglo.

Sin embargo, la actual Sala Restauración del Museo no tiene una entidad como tal. En ella apenas están representados los más importantes pintores del momento de la Restauración alfonsina: no hay ejemplos de la importante corriente de la pintura de historia (Palmaroli, Gisbert y Rosales), únicamente un boceto de Casado del Alisal con temática de retrato. Tampoco existe ninguna obra de Mariano Fortuny, el pintor más popular del momento. Hay ejemplos de otros pintores que se encuentran ya representados en otras salas del Museo, como es el caso de Federico de Madrazo. En cuanto al mobiliario y la decoración, tampoco contiene piezas de remarcable interés y, algunas de ellas, pueden incluirse en otras salas del nuevo Proyecto Museológico. De todas maneras, en el futuro sería muy interesante ampliar las colecciones de este período que pueden exhibirse por medio de exposiciones temporales de temática concreta.

En cuanto a la Sala Filipina (25), tampoco creo que tenga la suficiente magnitud y significación como para permanecer intacta en el nuevo proyecto del Museo. En primer lugar, fue planteada para evocar la importancia de la corriente exótica oriental (más notable en la época de la Restauración) y su fatal desenlace en el desastre del noventaiocho. En segundo lugar, las piezas que se exhiben tampoco tienen la suficiente entidad para representar esta idea: la consola seguramente es italiana, la catalogada en todas las guías del Museo como cómoda (en realidad es un "cabinet") es de origen japonés, la porcelana es europea, en la pintura únicamente es destacable un cuadro de Valeriano Bécquer, etc.

El estilo oriental, del japonés al persa, fue una gran alternativa, con su apariencia de opulencia y sueño, sobre todo a partir de los años 1870. En el período Romántico, lo normal era que este tipo de piezas se encontrarán diseminadas por todas las estancias de la casa y esta última idea, es la que se propone en el nuevo proyecto: muchos de los muebles y objetos de esta sala pasarán a decorar otros ambientes del Museo. Además, la existencia de un fumador decorado al modo oriental, hace innecesaria la duplicación de este tipo de ambiente: considero más interesante remarcar toda la influencia que los temas africanos ejercieron sobre los pintores románticos.

Finalizado el recorrido, quedan estas dos últimas Salas del Museo vacías; el futuro contenido de las mismas puede ser el que sigue: completar la exposición permanente del Museo mediante un ámbito en el que, a través de diversas técnicas de comunicación, sea posible ofrecer al público mayor información sobre el Romanticismo.

Como se ha explicado a lo largo de todo este documento, muchas son los aspectos de interés en este amplio movimiento cultural y político que logró su apogeo en toda Europa durante las primeras décadas del siglo XIX y que significó una nueva concepción del mundo. Únicamente a través de la exposición permanente del Museo, es difícil que el visitante salga con una idea clara de lo que fue y supuso este movimiento histórico. Esta situación está ocurriendo continuamente en la actualidad: los visitantes piden más información, visitas guiadas, textos y guías. Dada la idiosincrasia de la exposición

del Museo (se trata como se ha dicho de un Museo de ambiente), es complicado ofrecer textos y elementos comunicativos para la comprensión de lo que se ve. Creo por tanto muy importante reforzar este aspecto en el nuevo planteamiento del Museo, no sólo por medio de guías y catálogos, sino también a través de este espacio más flexible.

De otro lado, la actual sala de exposiciones temporales del Museo, dadas sus dimensiones, únicamente permite proyectar muestras muy reducidas (dibujo, estampa, pequeños objetos, etc...). En el futuro plan museológico, considero muy importante reforzar este espacio de exposición, ya que la exhibición temporal y monográfica es la que nos va a permitir dar a conocer mejor todos esos aspectos del Romanticismo que es imposible reflejar en las salas de exposición permanente. La propuesta, por tanto, consistiría en dejar la actual sala de exposiciones temporales de la planta baja del Museo como gabinete de dibujos y estampas (habría que hacer mejoras en la iluminación) y contar con un reforzamiento del espacio expositivo en la primera planta. Este espacio de la primera planta (actuales salas 24 y 25) permitiría una doble alternativa de recorrido: se puede acceder a ellas independientemente del itinerario general del Museo, a través del vestíbulo y primera galería o a través de la Saleta de Isabel II (2) o bien, como punto final del recorrido general del Museo.

AVANCE DE CUESTIONES MUSEOGRÁFICAS

Como se ha dicho con anterioridad, hoy en día la reconstrucción de ambientes del Museo peca en exceso de sencillez; sencillez desde el punto de vista decorativo y desde el punto de vista del montaje de ambientes.

Aunque la aristocracia de viejo cuño era mucho más fría y sobria en sus maneras, gustos y en el transcurrir de la vida diaria que la burguesía del dinero, sabemos que interiormente, los palacios de este tipo solían mostrar un gusto por el lujo, la decoración abigarrada, la mezcla de estilos, etc., especialmente visible en el mobiliario, espejos, cortinas y demás elementos que configuraban los salones madrileños isabelinos.

Si intentamos llevar a cabo una reconstrucción mucho más rica que la que actualmente se muestra en la exposición permanente del museo, cuestiones económicas al margen, es cierto que podemos caer en una aproximación al "pastiche". Sin embargo, el Museo Romántico debe mostrar la forma en la que podía vivir la aristocracia en este período del siglo XIX, teniendo en cuenta que el gusto del momento no tiene nada que ver con el gusto actual y que, si queremos llevar a cabo un montaje con cierto rigor, nos tendremos que ajustar a las modas de esa época.

Está claro que en el presente, como hemos podido comprobar en las nuevas salas del museo dedicadas a la figura del Marqués de la Vega-Inclán, la reconstrucción de interiores históricos partiendo de cero es francamente conflictiva. El solado, los paramentos decorados, la carpintería... dan la sensación final de artificialidad y falsedad. Seguramente si continuáramos con esta idea en la primera planta, las nuevas salas del Museo llegarían a parecer algo muy nuevo y aséptico, lo que les haría perder ese encanto de atmósfera antigua y vivida que hoy tienen.

Por tanto, es necesario que el Museo se renueve, se solucionen problemas estructurales, grietas, humedades, carpintería, solado, techos pintados... y se enriquezca por medio de estucos, textiles, papeles y telas. Ahora bien, toda esta renovación no debe estar en ningún momento reñida con la conservación del "ambiente" que hace hoy tan atractiva la exposición permanente del Museo. Tenemos por tanto que ser muy cuidadosos con estas "interpretaciones", intentando llegar a un difícil aunque posible equilibrio entre lo nuevo y lo antiguo.

A continuación señalaremos algunas de las cuestiones fundamentales que se deberán tener en cuenta a la hora de afrontar el futuro proyecto museográfico:

• SUELOS

Lo más usual en estos palacios de época isabelina eran los pisos entarimados con ricas maderas, donde alternaban piezas claras y oscuras que dibujaban, en cada estancia, motivos geométricos y vegetales diferentes.

Las casas y los palacios franceses tenían unos suelos muy bellos de parquet de madera con diseños complicados que, normalmente, se dejaban desnudos. Fueron los ingleses quienes popularizaron el uso de alfombras para recubrir los suelos,

que era la forma en la que tradicionalmente se habían utilizado en el mundo oriental donde fueron creadas. En el caso inglés el color se concentraba en el suelo con las alfombras y no en las paredes, que estaban menos decoradas (los papeles ingleses de pared solían ser lisos).

Sería interesante poder reproducir este tipo de suelos en algunas de las habitaciones más nobles, como en el caso del Salón de Baile, intentando darles un terminado más “antiguo” que el que actualmente tienen en la reconstrucción llevada a cabo en la segunda fase de obras del Museo para la exposición permanente sobre el Marqués de la Vega-Inclán.

Sabemos que los palacios isabelinos utilizaban este tipo de suelos ya que todavía quedan ejemplos conservados de forma original como en el caso del Palacio del Marqués de Salamanca. También era muy común, la utilización por parte de la aristocracia madrileña, de suelos de madera sin decoración, cubiertos en todo momento por magníficas alfombras.

Lo más aconsejable sería mantener el suelo de ancha tarima tal y como hoy está instalado en el Museo –aunque no es seguro que éste sea recuperable únicamente por medio de una restauración y un acuchillado– y cubrirlo, en algunas de las habitaciones, con gruesas alfombras.

Es curioso, sin embargo, el testimonio de Theophile Gautier que visitó algunos de los viejos pisos que subsistían en Madrid, junto a las pequeñas y nuevas casas plurifamiliares construidas con materiales baratos. Dice Gautier de estos primeros:

“El entarimado es algo desconocido en España o yo, al menos, nunca lo he visto. Todas las habitaciones están soladas con ladrillos; pero éstos se hallan cubiertos con esteras de caña en invierno y de paja en verano, el inconveniente es menor; sean de caña o paja, estas esteras están trenzadas con bastante gusto”³¹.

Es claro que Gautier debió visitar casas ricas y antiguas, incapaces de conservar su antiguo esplendor, y, mucho menos, de estar al día de las modas extranjeras del momento. Es evidente que el entarimado con decoración existía en los palacios más importantes, sin embargo, al no conocer ni tener datos sobre el palacio que hoy ocupa el Museo Romántico no podemos estar seguros de si estaba solado con ladrillo o con madera, aunque apostamos por esta última alternativa.

El uso de los estores de junco y caña era también muy generalizado en la época. Julio Nombela³² nos dice al respecto cuando habla de una casa de la alta burguesía: “...aquella habitación, cuyo pavimento cubría una estera de cordelillo, entonces artículo de lujo, porque para pisar alfombras era preciso frecuentar palacios”.

El actual montaje museológico conserva dos habitaciones (los dos dormitorios) con este sistema de cubrición en los suelos. No parece desacertado utilizar este tipo de cubrición para los solados de algunas habitaciones (era muy común en

³¹ Gautier, T.: *Viaje por España (1840)*, trad. al cast. de Enrique de Mesa, Madrid, 1920, pp. 149-151.

³² Nombela, J.: *Impresiones y recuerdos*, edit. Giner, Madrid, 1976, p. 354.

los salones de verano). No creo que sea difícil encargarse de estas esteras nuevas ya que las del Museo se encuentran hoy prácticamente irre recuperables.

• PARAMENTOS

Lo normal en las casas de la época eran las paredes pintadas al temple o bien únicamente blanqueadas con cal.

Siguiendo otra vez a Gautier³³: "se atraviesan largas filas de habitaciones... todas ellas tienen como único adorno su blanqueo de cal o un tono liso amarillento o azulado o recuadros de madera simulada". En los palacios y casas más acomodadas lo que abundaba eran las paredes "abarrotadas de falsas columnas, de cornisas simuladas o pintarrejeadas al temple".

Habitual en este tipo de palacios era decorar las paredes con papel pintado o telas y, como observamos en esta última cita, con pinturas al temple o con estucos imitando falsas arquitecturas o decoraciones.

Según Nombela³⁴ en las casas modestas "todavía no conocían el estuco en las alcobas... sólo en las casas principales estaban pintados al óleo los dormitorios".

La manufactura tradicional, que había sido la base del trabajo desde el Renacimiento hasta mediados del s. XVIII, es sustituida poco a poco por los productos industriales hechos a máquina. Los ricos revestimientos textiles de damascos, sedas, terciopelos o tapices de los interiores palaciegos, ceden su lugar a paramentos pintados o bien al revestimiento con papeles pintados o tejidos decorados mediante impresión, en los que se imita la decoración de los materiales más costosos.

• ILUMINACIÓN

Es evidente que el ambiente de una residencia del período romántico tendía hacia la oscuridad: existía la creencia, no alejada de la realidad, de que la luz natural perjudicaba notablemente al mobiliario.

Las habitaciones se encontraban normalmente sumergidas en las tinieblas: pesadas maderas que cierran los balcones, vidrieras en las puertas, cortinajes corridos y falta de iluminación, hacen del ambiente romántico una atmósfera en semipenumbra. Se debe tener en cuenta que estos interiores seguían iluminándose por medio de los sistemas tradicionales (velas, lámparas de aceite, etc.) ya que el gas, y por supuesto la electricidad, todavía no se habían introducido en las casas en estos momentos.

La media luz hace indistintas las formas de los objetos y crea miles de nuevas imágenes. Es la semioscuridad del sueño encantado, el desvanecimiento voluptuoso, que tanto gusta a las damas galantes.

³³Gautier, T.: *Ibidem*.

³⁴*Ibidem*, p. 94.

A la hora de la realización del proyecto museológico, se deberá respetar este criterio, teniendo en cuenta, sin embargo, que se trata de un Museo, por lo que seguramente, será necesario llegar a un equilibrio en las cuestiones de iluminación. Se han recibido algunas quejas del público ya que, en los días menos soleados, no se llega a tener una óptima visión de algunas de las piezas expuestas (en especial, los cuadros más oscuros como, por ejemplo, los de los costumbristas madrileños). Se debería, por tanto, buscar una solución intermedia entre la conservación de un ambiente en semipenumbra y las condiciones mínimas de visibilidad de estas piezas: sería necesario instalar algún sistema que, aunque invisible para el público, consiguiera que la luz incidiera directamente sobre algunas de estas piezas (fibra óptica).

En cuanto a la luz natural, existen zonas del Museo en las que se debería permitir la entrada de la misma (alrededor de las galerías y las habitaciones que dan al jardín) por lo que será necesario introducir butiral entre los cristales.

• TECHOS

Los techos han renunciado definitivamente a los artesonados con vigas vistas propios de los siglos anteriores, para cubrir sus superficies con pinturas al gusto de la época.

En la actualidad, algunos de los techos del Museo están decorados con pinturas procedentes del Casino de la Reina, palacete de recreo regalado por la Villa de Madrid a la Reina Isabel de Braganza, segunda mujer de Fernando VII, y desmantelado en 1893. Es imprescindible conservar y restaurar estos techos para el nuevo proyecto (pueden permanecer en las mismas salas donde se encuentran hoy), teniendo en cuenta que se trata de depósitos del Museo del Prado.

En el presente las salas con estos techos son:

- Saleta de Isabel II (2): pintada por Juan Gálvez con una temática de quiosco turco.
- Juego de Niños (3): pintada por Zacarías González Velázquez con una temática de alegoría de la noche.
- Salón de Baile (4): pintada por el mismo artista con una temática de alegoría de la aurora.
- Saleta de Madrid (8): decoración de giraldas bordeando el techo a modo de cenefa (pintada a imitación de los motivos del XIX en los años cincuenta de este siglo).
- Comedor (11): pintada posiblemente por Juan Gálvez con la decoración de escudos de las provincias de España.

Otras techumbres están decoradas por medio de molduras y estucos, como en el caso del Oratorio (13), que deberán restaurarse. En la actual Sala de Prim (5), puesto que es el único de los tres salones nobles que no tiene techo pintado, podría enriquecerse mediante estuco y molduraje, regularizando así, la importancia en la decoración de estas tres salas.

Para el fumador, sería interesante reproducir un techo circular por medio de telas a modo de tienda árabe (muy utilizado en el momento).

• VITRINAS Y SEGURIDAD

Dadas las características del Museo, no es posible incluir vitrinas para aislar y exponer pequeños objetos. Si queremos respetar el ambiente que se vivía en una casa romántica, éstos deberán situarse estratégicamente por todos los rincones, con el fin de reproducir fielmente el entorno y decoración de la época. Como se ha dicho con anterioridad, la densidad de objetos en estos espacios solía ser abrumadora: dispuestos en un auténtico "horror vacui", los bibelots, elementos textiles, cerámicos, etc., se colocaban en todos sitios (encima de los pianos, en las chimeneas, en las consolas, veladores...).

Algunos de estos objetos pueden ser expuestos, como en la actualidad, aprovechando el mobiliario utilizado en el momento: mesitas expositoras, cabinets, pequeños armarios... que actúan a modo de vitrina. Sin embargo, la mayor parte de los mismos deberán estar accesibles al público sobre chimeneas, mesas, anaqueles, estantes, etc.

Todo ello plantea importantes problemas a la hora de la salvaguarda de las colecciones. Hoy en día este conflicto se solventa mediante una numerosa y experta vigilancia humana (un vigilante por cada dos o tres salas aproximadamente); en el futuro será necesario un efectivo sistema de seguridad que permita recoger los movimientos del público a lo largo de su recorrido por el Museo.

Algunos de los ámbitos o salas del Museo deberán permanecer no accesibles mediante barreras (cordones o elementos similares), ya que contendrán piezas de importante valor, fácilmente sustraíbles o deteriorables.

• TEMPERATURA Y HUMEDAD

En la segunda fase de obras se abordó la climatización del Museo, afectando también a la primera planta del mismo. Hoy en día, tanto la temperatura como la humedad, están en óptimas condiciones. Sin embargo, se han introducido unos grandes y antiestéticos fancoils que disturbaban la recreación de un entorno romántico. La solución a este problema podría venir mediante el recubrimiento de los mismos por elementos textiles (fórmula muy común en la época, ya que se decoraban así hasta los huecos de las chimeneas) lo que resultaría más económico o bien realizando muebles en madera, más acordes con el estilo decorativo de la época.

• CARPINTERÍA

En muchos casos no se podrá llevar a cabo la restauración de la carpintería actual del Museo, por lo que será necesario realizarla de nuevo, aunque procurando seguir la estética del siglo XIX en accesorios tales como tiradores, bisagras, pestillos, etc. (no es conveniente introducir elementos nuevos y disonantes).

La carpintería de las ventanas se encuentra en muy mal estado. No creo conveniente introducir mucha contraventana ya que la luz quedará tamizada por el butiral, las cortinas y los estores.

Por lo que respecta a las puertas, en muchos casos y con una buena restauración, se pueden conservar como en la actualidad. Para algunos ámbitos (boudoir, fumador) podrían forrarse siguiendo la tapicería de las paredes (fórmula muy utilizada en la época).

• ITINERARIO. GALERÍAS

Las galerías eran un elemento vital para la circulación en la casa del siglo XIX. Zonas de tránsito, se utilizaban para conectar diferentes espacios o habitaciones de la casa (sobre todo empleadas por el servicio). En la actualidad las dos galerías que circundan los dos patios, se encuentran cerradas a la circulación general del público. Parece muy adecuado rehabilitarlas como parte integrante de la visita y como vía de acceso para llevar a cabo un itinerario más fluido.

La primera galería se encuentra en el presente cerrada y acristalada, por lo que solamente sería necesario asentar la estructura, los suelos y la carpintería para su utilización. En ella se sitúa una salida del ascensor y únicamente se utiliza hoy para uso interno y semipúblico.

La segunda galería, hoy abierta, convendría cerrarla y acristalarla en el futuro, lo que permitiría una mejor circulación por las diferentes salas del museo.

A N E X O S

INFORMACIÓN GENERAL

CALLE de San Mateo, 13. Teléfs.: (91) 448 10 71 y 448 10 45.

HORARIO:

- De martes a sábado, de 9 a 15 horas.
- Domingo, de 10 a 14 horas.
- Lunes, cerrado.
- Agosto, cerrado.

ENTRADA:

- De pago, 400 pts.
- Semigratuita, 200 pts.
- Gratuita.

PROPIEDAD:

Estado.

ESTATUTOS:

Disposiciones del Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán y Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales.

HISTORIA:

Creado por don Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, II Marqués de la Vega-Inclán (1858-1942), por donación al Estado, de un conjunto importante de cuadros, muebles y objetos, presentados en la exposición celebrada en la Sociedad de Amigos del Arte de ese año.

Estos fondos se instalaron desde el principio en su actual emplazamiento. Edificio construido en 1776 bajo la dirección del arquitecto Manuel Rodríguez, por encargo del teniente general Marqués de Matallana. En 1850 pasó a ser propie-

dad del Conde de la Puebla del Maestre y después sede de la Comisaría Regia de Turismo, organismo creado por el Marqués de la Vega-Inclán. El Estado lo adquirió en 1927.

La inauguración del Museo tuvo lugar el año 1924. Desde su creación se vinculó al Patronato creado por el mismo Marqués en 1910 para regir el Museo del Greco en Toledo. Las fundaciones Vega-Inclán quedaron definitivamente incorporadas al Estado por Decreto de 5 de febrero de 1931. A partir del fallecimiento del donante (21 de septiembre de 1942), el Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán rigió, no sólo estas dos instituciones, sino las otras legadas también por él al Estado y aceptadas por éste en 26 de febrero de 1943. Por Orden de 32 de agosto de 1968 el Museo fue integrado en el Patronato Nacional de Museos a efectos económico-administrativos. La Orden Ministerial de 23 de abril de 1973 asignó al Museo Romántico una plaza de la plantilla del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, la cual se adscribió a los "Museos de las Fundaciones Vega-Inclán" por Ordenes Ministeriales de 14 de Junio de 1978 y de 12 de Julio de 1979.

El edificio ha sido restaurado en 1924, 1944, 1954 y 1960. Las instalaciones fueron reformadas especialmente en 1944 y 1968. El Decreto de 1 de marzo de 1962 declaró Monumento Histórico Artístico las colecciones y edificio del Museo.

INFORMACIÓN PARA EL FUTURO PROGRAMA ARQUITECTÓNICO

DATOS

EDIFICIO. EDAD. HISTORIA

El museo se emplaza desde su creación en el año 1924 en un edificio particular alquilado por el Marqués a sus últimos propietarios, los condes de la Puebla del Maestre, reacondicionándolo para instalar las salas del nuevo museo. Poco después, fue adquirido por el Estado que es el propietario del mismo.

El palacio no tendría su fisonomía actual hasta mediados del siglo XVIII, apareciendo en un plano levantado en 1761 entre los edificios más importantes de la capital madrileña al comienzo del reinado de Carlos III. Hay una serie de datos erróneos sobre la historia del edificio que se repiten constantemente en las guías desde la fundación del Museo. En primer lugar se argumenta que el Museo se edificó el año 1779 por Manuel Marín Rodríguez, sobrino del arquitecto Ventura Rodríguez, cuando en realidad se construyó el año 1776 por encargo a Manuel Rodríguez (no Manuel Martín Rodríguez, único sobrino de Ventura Rodríguez)³⁵.

Respecto a los propietarios y a la historia del palacio, existen también muchos interrogantes. Sabemos que en el tercer cuarto del siglo era su propietario Rodrigo José de Torres, Marqués de Matallana, quien solicitó un informe para su reforma a Manuel Rodríguez que fue emitido en 1776. Fueron sus siguientes propietarios los Condes de la Puebla del Maestre cuyos descendientes lo poseen cuando, el 1 de julio de 1923, arriendan la finca, por cinco años, al Marqués de la Vega Inclán, con el propósito de dedicarla a diferentes servicios de arte y cultura como Comisario Regio de Turismo, estipulándose igualmente que puede hacer cuantas obras considere, a la vista del estado en que se hallaba el inmueble.

En el año 1927 fue adquirida por el Estado para Museo Romántico por 400.000 pts. y tenía una extensión de 1220,31 m².

³⁵ Estos datos aparecen debidamente argumentados en el siguiente artículo de esta revista.

PROGRAMA ACTUAL

PLANTA BAJA

VESTÍBULO. Al entrar al museo hay un vestíbulo de pequeñas dimensiones en cuyas paredes cuelga un expositor con las publicaciones y un tablón de anuncios para carteles, cursos e informaciones generales indirectamente relacionadas con el Museo; desde allí mismo se accede a la sala de exposiciones temporales. En este área esperan los grupos a que llegue el momento de iniciar la visita.

ZAGUÁN. Separado del anterior por unas puertas con cristalerías. Es el distribuidor de espacios ya que, desde allí, se accede a la sala de consola, a las salas de exposición permanente ubicadas en la planta baja; arrancan de aquí la escalinata principal por la que se sube a las salas visitables del Museo y, desde aquí, se llega a los aseos del público y personal así como a los vestuarios; se accede al ascensor que sube a la zona administrativa y almacenes situados en la última planta del edificio. Para ir al patio y resto del edificio se atraviesa una puerta de cristales, afrontada con la anterior, llegando a la biblioteca, otro patio, zona de la sala de conferencias y a la puerta de salida de Beneficencia.

VESTUARIOS. No son lo suficientemente amplios. Falta una zona de descanso.

SALA DE EXPOSICIONES TEMPORALES. Remodelada recientemente se volvió a abrir al público en noviembre de este año 1997.

ZONA DEL SALÓN DE ACTOS. Se accede por la calle Beneficencia, quedando independizadas sus actividades de las del Museo. Hay un amplio vestíbulo con cristalera para salir al patio grande, así como una salita para el conferenciante y otra sala aneja y lavabos.

ÁREA DE BIBLIOTECA. Se desarrolla en forma de U a lo largo del patio grande. Tiene tres espacios, el primero, independizado de los otros dos por puertas, es una sala en la que se hallan los fondos más antiguos dispuestos en armarios de madera; en la segunda zona que está contigua a la anterior, se encuentran los compactos donde se guarda el fondo moderno, el área de trabajo de la bibliotecaria y, finalmente, la sala de consulta de fondos con mesas para los investigadores.

JARDÍN. Anejo a las nuevas salas de exposición permanente del Marqués de la Vega-Inclán.



VISITA ACTUAL DEL SALÓN DE ACTOS.

PLANTA PRIMERA

SALAS DE EXPOSICIÓN PERMANENTE. La totalidad de la planta primera del Museo está dedicada a tal fin, estructurada en 25 salas. El contenido de cuatro de ellas dedicadas a la vida del Marqués de la Vega-Inclán, fundador del Museo, va a ser trasladado a las nuevas salas ya acondicionadas en la planta baja, a las que se accede desde el Vestíbulo.

PLANTA SEGUNDA

ÁREA ADMINISTRATIVA. En la planta superior, encima de las salas del museo se emplaza el área administrativa formada por despachos para la Dirección, Conservador, Ayudante, Administrativo y Administrador del Museo, así como una sala polivalente para informática y reuniones.

TALLER DE RESTAURACIÓN Y ALMACENES. Además se encuentran en esta zona el taller de restauración y los almacenes, equipados con peines, rulos y estanterías. Los almacenes aquí situados están destinados a contener pintura, objetos pequeños, escultura, textiles y papeles pintados, vajillas y cristalerías, así como para aquella obra en papel que está enmarcada, otro más para marcos y distintos objetos, y finalmente, en un nivel más alto, el almacén para obra gráfica.

BAJO NIVEL DE CALLE

SOTANOS. El edificio tiene varios sótanos que, en las anteriores fases de obras, han sido acondicionados para almacén y actividades varias de mantenimiento.

INFORME DE LA SITUACIÓN ACTUAL

CARENCIAS E INSUFICIENCIAS DE INSTALACIONES, CARENCIAS E INSUFICIENCIAS FUNCIONALES Y CARENCIAS DE ESPACIO

El Museo carece en la actualidad de un espacio que se pueda dedicar a Gabinete didáctico, donde se realizarían actividades complementarias. Este permitiría dedicar mayor atención al estudiante de primaria que es un sector del público escolar que no frecuenta el museo, viniendo solo cuando se producen las visitas familiares.

Se necesita ampliar el área de administración dotándola de más despachos que pueden emplazarse a continuación de los actuales, es decir, en la última planta del edificio.

Los almacenes están también en la planta alta y son espacios de distinta fisonomía y tamaño donde se han instalado los soportes y vitrinas necesarias para albergar las piezas allí conservadas. Sin embargo, estos espacios están dispersos porque se han aprovechado todos los huecos que quedaban bajocubierta, tras haber efectuado la distribución de espacio para despachos y taller de restauración. El mobiliario no puede ubicarse en los almacenes actuales, por lo que se encuentra disperso por la planta baja del Museo. Convendría poder reunir estas piezas en la parte superior del edificio, junto con el resto de fondos de reserva.

El área de acogida es insuficiente, estructurándose ahora en dos espacios, el vestíbulo y el zaguán.

El Museo carece de tienda y la consecución de un espacio para dedicarlo a tal fin debe ser cuidadosamente estudiada, ya que una de las superficies más idónea sería la que ocupa la recientemente remodelada sala de exposiciones temporales.

Como se ha dicho la actual sala de exposiciones temporales es excesivamente pequeña, por lo que este espacio podría aprovecharse asimismo como gabinete de exposición de dibujos y estampas y trasladar la exposición temporal a la primera planta, con acceso independiente.

También falta un espacio polivalente y de carácter didáctico que complete el itinerario y el conocimiento del público sobre la temática de la exposición permanente.

PROBLEMAS DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Es este un edificio antiguo por lo que presenta algunas de las patologías propias de construcciones que fueron realizadas hace cierto tiempo y no con una finalidad museística, sino como vivienda privada.

La patología más importante es estructural. Los suelos y techos de la planta baja tuvieron que ser reforzados con armazón metálica ya que el entramado se había hecho con maderamen y no se hallaba en buen estado. Las restantes plantas están siendo calicatadas para comprobar la situación de la estructura, que en cualquier caso necesita ser reforzada para soportar un peso que originariamente no estaba previsto.

Las cubiertas han sido renovadas en la primera fase de obras por lo que salvo incidencias puntuales de goteras que pueden ser subsanables, se hallan en buen estado.

Asimismo las humedades que puedan aparecer por capilaridad, tienen igualmente carácter episódico, y se están tomando las medidas oportunas para solventarlas de manera definitiva.

El edificio tiene carpinterías antiguas y esto presenta problemas al no haber estanqueidad, siendo muy importante intervenir en su momento en este tema para facilitar el control medioambiental necesario en una construcción destinada a contener obras de arte.

P R O P U E S T A S

– RELACIÓN CONTENEDOR-CONTENIDO

– TIPO DE ACTUACIÓN PROPUESTO:

Renovación parcial. En esta tercera fase hay que rehabilitar las actuales salas de exposición permanente situadas en la planta primera del edificio.

– TAMAÑO TOTAL PROPUESTO:

Las superficies construidas en la actualidad son las siguientes:

Planta baja: incluidos los dos patios	885,01 m ²
Planta primera: idem	906,81 m ²
Bajo rasante	117,39 m ²
<hr/>	
TOTAL	1.909,21 m ²

Vista la situación actual de la que partimos, en la que se han aprovechado y reacondicionado casi todos los espacios disponibles, tanto en sótanos como bajocubierta, sólo hay una posibilidad de crecimiento y es la que proponemos que sea considerada para el futuro inmediato. Se trataría de retomar un antiguo proyecto, planteado ya por Manuel Rodríguez en 1776, y cuyos planos conocemos. Se trata de recrear una planta por la parte posterior, que da a la calle de Beneficencia, quedando igualado en altura con los edificios colindantes. Esto permitiría expansionar los almacenes, despachos y generar nuevos espacios en esta superficie nueva, cuya extensión superaría los 300 m².

LAS COLECCIONES

TIPO DE COLECCIONES

El Museo Romántico, dado su carácter de Museo de ambiente, cuenta entre sus fondos con colecciones sumamente variadas que pueden concretarse en las siguientes:

- PINTURA
- ESTAMPAS
- MINIATURAS
- ESCULTURA
- MUEBLES
- PORCELANA Y CERÁMICA
- VIDRIO Y CRISTAL
- TEXTILES
- ABANICOS Y OTROS COMPLEMENTOS DE INDUMENTARIA
- PLATA Y JOYAS
- INDUMENTARIA
- JUEGOS Y JUGUETES

El número de estos fondos es de unas 5.900 piezas de las que están expuestas aproximadamente el 50%. Además el Museo cuenta actualmente con 76 piezas en depósito, de las cuales 36 proceden del Museo del Prado, y 40 corresponden a depósitos de titularidad no estatal. También posee entre sus fondos otras colecciones de gran interés como son la colección de 850 discos legados por el Marqués de la Vega-Inclán, la colección de fotografías y daguerrotipos, el archivo personal del Marqués de la Vega-Inclán, el fondo de documentos, la biblioteca monográfica con más de doce mil volúmenes, el fondo de arte gráfico, etc.

PIEZAS DE GRAN INTERÉS

PINTURA

Entre las piezas más significativas del Museo podemos señalar las siguientes:



LEONARDO ALENZA "SÁTIRA DEL SUICIDIO POR AMOR".
N.º INV. 33.



VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER.
"EL CONSPIRADOR CARLISTA".
N.º INV. 35.

FRANCISCO DE GOYA. "San Gregorio Magno". Inv. nº 21

LEONARDO ALENZA. "Sátira del suicidio romántico". Inv. nº 32

LEONARDO ALENZA. "Sátira del suicidio por amor". Inv. nº 33

LEONARDO ALENZA. "El Dios grande". Inv. nº 813

VALERIANO DOMÍNGUEZ BÉCQUER. "El conspirador carlista". Inv. nº 35

ANTONIO CARNICERO. "Retrato de Godoy". Inv. nº 17

JOSÉ APARICIO. "Desembarco de Fernando VII". Inv. nº 802

JOAQUÍN ESPALTER. "La familia Flaquer". Inv. nº 111

VICENTE LÓPEZ. "Retrato del Marqués de Remisa". Inv. nº 51

ANTONIO M.º ESQUIVEL. "El general Prim a caballo". Inv. nº 128

ANTONIO M.º ESQUIVEL. "Retrato de Alfredito Romea". Inv. nº 130

EUGENIO LUCAS. "Cueva de bandidos". Inv. nº 31

CHARLES PORION. "Isabel II pasando revista a las tropas". Inv. nº 122

FEDERICO DE MADRAZO. "Retrato del Duque de Rivas". Inv. nº 2059



GUTIÉRREZ DE LA VEGA.
"RETRATO DE ISABEL II".
N.º INV. 871.

FEDERICO DE MADRAZO. "Retrato de la Duquesa de Rivas". Inv. nº 2058

FEDERICO DE MADRAZO. "Retrato de Julián Romea". Inv. nº 1577

JOSÉ DE MADRAZO. "Fernando VII a caballo". Inv. nº 12

GENARO PÉREZ VILLAAMIL. "Puerta de Serranos en Valencia". Inv. nº 2038

JOAQUÍN SOROLLA. "Retrato del Marqués de la Vega Inclán". Inv. nº 135

CABRAL BEJARANO. "La copla". Inv nº 141

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER. "Figura femenina". Inv. nº 893

GUTIÉRREZ DE LA VEGA. "Retrato de Isabel II". Inv. nº 871

GUTIÉRREZ DE LA VEGA. "Retrato de Larra". Inv. nº 98

ZURBARÁN. "San Francisco". Inv. nº 129

ESCULTURAS



MARIANO BENLLIURE.
"BUSTO DEL MARQUÉS DE LA VEGA
INCLÁN".
N.º INV. 123.

MARIANO BENLLIURE. "Busto del Marqués de la Vega Inclán". Inv. nº 123

JOSÉ PIQUER. "Infante dormido". Inv. nº 835

ANÓNIMO. "Busto de la Duquesa de Prim". Inv. nº 522

Colección de barros granadinos y murcianos

MUEBLES



ESCRITORIO PERTENECIENTE A
CAROLINA CORONADO.
N.º INV. 1817.

Mesa de despacho perteneciente al Marqués de Remisa. Inv. nº 246

Escritorio perteneciente a Carolina Coronado. Inv. nº 1817

Bargueño siglo XVII. Inv. nº 1033

Sillería del Salón de Baile. Inv. nº 239/13

Sillería de la sala de Literatos y Artistas. Inv. nº 897/9

Velador neogótico. Inv. nº 234

INSTRUMENTOS MUSICALES



PIANO "PLEYEL" PERTENECIENTE
A ISABEL II.
N.º INV. 670.

Piano "Pleyel" perteneciente a Isabel II. Inv. nº 670

Piano "Steinway" perteneciente a Juan Ramón Jiménez. Inv. nº 1255

Piano "Boislot". Inv. nº 2302

Arpa "Erard". Inv. nº 384

VARIOS



LEÓN NOEL (LIT).
"TEODORA LAMADRID".
N.º INV. 4893.

Colección de abanicos

Colección de miniaturas

Gabinete de estampas
y dibujos



ABANICO ISABELINO VALENCIANO.
N.º INV. 2474.

TEXTILES

Traje de cristianar de Isabel II. Inv. nº 2379

Chaqueta y mantilla de encaje perteneciente a Eugenia de Montijo. Inv. nº 595.

PIEZAS ESPECIALES POR SU PESO O DIMENSIÓN

Colección de 10 pianos

ANTONIO MARÍA ESQUIVEL. "El General Prim a caballo"

CHARLES PORION. "Isabel II pasando revista"

JOSÉ DE MADRAZO. "Retrato ecuestre de Fernando VII".

ESTUDIOS DE PÚBLICO. SITUACIÓN ACTUAL

TOTAL DE VISITANTES CON INDICADOR DE VISITA PUNTA

AÑO	VISITA PUNTA (MES Y CIFRA)		TOTAL VISITANTES
1992	diciembre	2.026 visitantes	14.442
1993	enero	1.686 visitantes	15.037
1994	abril	3.522 visitantes	19.067
1995	enero	2.228 visitantes	14.275
1996	marzo	1.941 visitantes	13.947
1997	noviembre	1.997 visitantes	15.034

En 1989-90 comenzó la primera fase de obras en el Museo que afectaba a la renovación de cubiertas y espacios bajo cubierta donde se ha instalado el área administrativa, taller de restauración y almacenes.

Se produce un aumento del público visitante del 8% en el año siguiente siendo mucho más espectacular el crecimiento en 1994 al llegarse a casi un 25% respecto al año precedente.

La situación ascendente se ve quebrada en los dos años siguientes. La explicación a este retroceso en el número de visitantes durante los años 1995 y 1996, se debe buscar en la acometida de la segunda fase de obras que, durante ese período, tiene lugar en la planta baja del edificio para renovar la sala de exposiciones temporales, jardín, patios, antigua biblioteca y zona de despachos, espacios que quedarán incorporados a la exposición permanente. Las obras y la inexistencia de muestras temporales por estar reformándose dicha sala, explican por sí mismos que los porcentajes de crecimiento del público descendan un 25% en este período, llegándose incluso en 1995 a niveles por debajo de los alcanzados en el año 1992.

TIPOLOGÍAS DE PÚBLICOS

A) NACIONALIDAD

El 90% de los visitantes tienen la nacionalidad española y sólo el 10% proceden de fuera de nuestro país. Dentro del público español, un porcentaje mayoritario que podríamos establecer en el 60% proceden de Madrid y su comunidad, siendo el resto de otras provincias españolas.

B) EDAD

Son público escolar el 40% de los visitantes, adultos el 20% y tercera edad el 40%.

C) INDIVIDUAL/GRUPOS

Un 25% son visitantes individuales, cuyo perfil responde al de un público familiar que acude preferentemente los festivos y domingos por ser el único momento en que puede hacerlo ya que el Centro no abre sus puertas por las tardes ningún día.

De esos visitantes individuales son extranjeros un 8% que se distribuyen durante toda la semana indistintamente.

Los grupos suponen el 75% del público que nos visita, distribuidos de acuerdo con el siguiente perfil: escolares españoles un 40%, tercera edad un 30% y otros adultos 15%.

El nivel cultural del visitante es medio.

D) TIEMPO MEDIO DE LA VISITA

Como normalmente se desarrollan con uno de los guías voluntarios de la tercera edad, que el Museo pone a disposición de aquellos grupos que lo solicitan, la visita suele ocupar una hora y media. Cuando el visitante la realiza por su cuenta, la media invertida suele ser de una hora.

PREVISIONES DE LA NUEVA PROPUESTA

AVANCE DE INFORME DE ESPACIOS PARA SERVICIOS AL PÚBLICO

I. ÁREA DE ACOGIDA

Debe ser lo suficientemente amplia como para albergar los siguientes servicios:

A) Panel de información general

1. Directorio del Museo (área administrativa, restauración, biblioteca y archivo, sala de temporales, sala de conferencias, visitas guiadas, asociación amigos, área didáctica).
2. Plano de las salas.
3. Información sobre actividades.
4. Información sobre los servicios que el Museo presta (visitas guiadas, biblioteca, tienda, áreas de descanso, etc.).

B) Presentación al público

Interactiva, ofreciendo varios menús, relacionados con el contenido del Museo.

C) Taquilla

D) Guardarropa y consigna

E) Tienda

II. OTROS ESPACIOS NECESARIOS INEXISTENTES EN EL MUSEO

1. Departamento didáctico y talleres de actividades.
2. Sala de Audiovisuales.
3. Sala polivalente de varios usos (espera de los guías voluntarios en tanto llega el grupo, para la Asociación de Amigos del Museo).
4. Sala de descanso en los vestuarios del personal.
5. Área de descanso para el público.

EL EDIFICIO DEL MUSEO ROMÁNTICO DE MADRID

ESTUDIO HISTÓRICO¹

PEDRO MOLEÓN

y

CARLOS FERNÁNDEZ HOYOS

I. AUTOR Y FECHA DEL EDIFICIO

DESDE la publicación por el marqués de Saltillo de un artículo, dedicado al viejo caserón del Museo y a sus diferentes propietarios, con el título de "Casas madrileñas. El Museo Romántico" (*Madrid*, 13 de junio de 1951), en la que identifica al arquitecto Manuel Rodríguez como autor del edificio, interpretando que se trata, dicho con sus palabras, del "sobrino del famoso don Ventura", la obra pasa por ser creación de Manuel Martín Rodríguez para todos aquellos que, siguiendo a Saltillo, tratan sobre el edificio o sobre la figura de este arquitecto. El error de tal interpretación se ha mantenido hasta bien pocos años en las sucesivas guías del Museo que se han ido editando a partir de entonces —desde la de Mariano Rodríguez Rivas (1955) hasta la de M.^a Elena Gómez Moreno (1970), que sigue al anterior—.

I.1. MANUEL RODRÍGUEZ (1726-1792), ARQUITECTO DE LA CASA DEL MARQUÉS DE MATAJANA

Los datos documentales que siguen se obtienen de cruzar los aportados por Mercedes Agulló y Cobo en "Ventura Rodríguez: Noticias Biográficas" (*El arquitecto D. Ventura Rodríguez (1717-1785)*, Madrid, 1983, pp. 89-107) con los que aporta a su vez Matías Fernández García en *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos arquitectos que fueron feligreses de esta parroquia* (Madrid, 1988, pp. 35-36).

¹ Este artículo es fruto del encargo previo por parte de la actual Dirección del Museo, a través de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Educación y Cultura, de un estudio histórico-arquitectónico como requisito importante a la hora de afrontar la definitiva reforma del Museo.

La saga de los Rodríguez puede remontarse, a partir de las noticias que aporta el archivo parroquial de la iglesia de Santa María Magdalena de Ciempozuelos, hasta el siglo XVI, pero, simplificando las cosas y llevándolas a unos términos próximos a nuestros intereses, podemos iniciar los antecedentes genealógicos que nos incumben al matrimonio, en 1683, de un cierto José Rodríguez con Micaela Pantoja. De esta unión nacieron, entre otros hijos de apellidos Rodríguez Pantoja, los varones Antonio, Blas y Manuel. El hermano mayor, Antonio (Ciempozuelos, c. 1685-Madrid, 1771), se casó en 1716 con Jerónima Tizón Espinosa, de cuyo matrimonio fue primogénito don Ventura Rodríguez Tizón (Ciempozuelos, 1717-Madrid, 1785), el famoso arquitecto; hermana de don Ventura fue Bernardina Rodríguez Tizón, nacida en Ciempozuelos en 1719 y madre del también arquitecto Manuel Martín Rodríguez, del que hablaremos más tarde.

Blas Rodríguez Pantoja (Ciempozuelos, 1694-Madrid, 1759) fue tío de don Ventura y de profesión maestro de obras. Ambos trabajaron juntos ocasionalmente. Un ejemplo de ello lo tenemos en la ampliación de la casa de don Eugenio de Mena en la calle Jardines (ASA. 1-45-126), con licencia municipal para construir del 18 de agosto de 1758, un proyecto de Ventura Rodríguez cuya ejecución está a cargo de su tío Blas, que además de ejercer en estas colaboraciones realizó también proyectos propios (véase ASA. 1-45-154, de 1757, y ASA. 1-45-112, de 1759, publicados por Mercedes Aguyó en el art. cit., pág. 95). Blas Rodríguez se casó el 3 de junio de 1720 con María García, también natural de Ciempozuelos, y del matrimonio nacieron cuatro hijos: Juan, Bernarda, Manuel y Eugenia cuando residían en la madrileña calle de las Huertas.

En esta rama de la familia encontramos a nuestro **Manuel Rodríguez**, que firma los alzados de la casa del marqués de Matallana en 1776, sede del actual Museo Romántico. Era el tercer hijo de Blas y María García, natural de Madrid, que nació el 3 de marzo de 1726. Estuvo casado con Ana María Serrano, de cuyo matrimonio nació una única hija, llamada María Bibiana, el 3 de octubre de 1768. Manuel Rodríguez García murió a causa de un accidente el 6 de abril de 1792 en la calle de Cedaceros y fue enterrado en la cripta de la capilla de los arquitectos por haber pertenecido a su Congregación (Parroquia de San Sebastián, Lib. 37 de Dif., fol. 118 vto.). Con la misma firma que aparece en los alzados que proyectó para las calles de San Mateo y San Benito (hoy Beneficencia) se encuentra un buen número de proyectos para casas particulares madrileñas durante la década de 1780 (ASA. 1-48 a 1-51), quizá la de su mayor actividad profesional.

Para cerrar el capítulo de los Manuel Rodríguez, recordemos que hubo otro, de este mismo nombre y hermano menor de los anteriores Antonio y Blas, Manuel Rodríguez Pantoja (Ciempozuelos, 1704-Madrid, 1772), tío de don Ventura y también arquitecto, casado con Feliciano Bermejo, con la que tuvo un hijo llamado igualmente Manuel, del que no conocemos más datos que los meramente familiares; nada sobre su actividad profesional en la noticia documental de Matías Fernández García a partir del Archivo de la parroquia de San Sebastián.

Como hemos visto por todo lo anterior, el arquitecto Manuel Rodríguez García, hijo de Blas y María, era en cualquier caso primo hermano de don Ventura, no sobrino como afirmaba el marqués del Saltillo, parentesco que, de haber sido enunciado correctamente en su día, hubiera evitado la atribución posterior a Manuel Martín Rodríguez de una obra que no es suya.

Con respecto a este sobrino, que es a la vez el discípulo más conocido del arquitecto Ventura Rodríguez, Manuel Martín Rodríguez era natural de Madrid, donde había nacido en 1746, según Ceán Bermúdez (Llaguno-Ceán, 1829, IV, p.334) ó, con más certeza, en 1751, año que merece mayor crédito, ya que procede del testimonio de don Ventura que, en 1785, afirma que su sobrino tiene 34 años (véase A.S.A. 2-186-45). Don Manuel Martín murió en la Corte en 1823, de nuevo según Ceán. No es este el momento de hacer la biografía artística del personaje, una biografía que está todavía por construir de forma satisfactoria, ya que se conocen suficientes datos dispersos como para considerarla más que necesaria. Baste a nuestro propósito decir que Martín Rodríguez fue académico de mérito por la arquitectura desde la Junta académica del 4 de agosto de 1776 en la Academia de San Fernando, que le concedió el grado el mismo año en el que el apoderado de Matallana pide licencia en noviembre para construir la casa del marqués. Un año después de su titulación, en agosto de 1777, Manuel Martín Rodríguez firma lo que puede que sea su primer proyecto profesional para Madrid, la casa de las Temporalidades de los Regulares de la Compañía de Jesús, a la espalda de la iglesia de San Ginés y esquina a la entonces calle de Coloreros, un proyecto, por cierto, que su tío, en el ejercicio de sus competencias como arquitecto maestro mayor de Madrid, corrige al modificar las alineaciones originales –a las que se ceñía el nuevo edificio propuesto– para quitar la oblicuidad de la fachada (ASA. 1-48-31). Muy poco después Manuel Martín Rodríguez marchó, en un viaje costeado por don Ventura, rumbo a Italia y allí estuvo, prolongando su período de formación académica, viajando y estudiando durante año y medio, hasta su vuelta a Madrid en 1778, un año en el que probablemente ya estaría concluyéndose la construcción de la casa-palacio del actual Museo Romántico, totalmente ajena, por tanto, en proyecto y ejecución a los comienzos de su actividad profesional.

Por completar la saga de los arquitectos del siglo XVIII emparentados con el ilustre don Ventura, hubo también un cierto Blas Beltrán Rodríguez (Ciempozuelos, 1736-Madrid, 1794), arquitecto, primo y, como don Manuel Martín, discípulo de Ventura Rodríguez. Según Ceán Bermúdez (Llaguno-Ceán, 1829, IV, p. 327) fue académico de mérito en 1786 –según Bedat (1982, p.105) el 5 de abril de 1789–; acabó en Madrid las obras del Palacio del duque de Alba –junto al Seminario de Nobles– y de la reforma de la capilla de los Arquitectos en la iglesia de San Sebastián, ambas proyectadas e iniciadas por su primo y maestro, y es proyecto suyo de 1789 la casa-palacio de la carrera de San Francisco esquina a San Isidro (ASA. 1-51-23), que se conserva aun con el aspecto exterior original de la decoración y las proporciones de sus huecos, aunque completamente transformada en el interior.

1. 2. FECHA DEL PROYECTO DE MANUEL RODRÍGUEZ

Todas las reseñas posteriores al texto del marqués del Saltillo que lo utilizan como fuente repiten la fecha de 1779 como la del año de la construcción del edificio. Tenemos la certeza de que Saltillo consultó los documentos conservados en el Archivo de Villa para escribir su breve artículo, ya que lo acompaña de la reproducción del alzado de la calle de San Mateo que aparece en el expediente municipal (ASA 1-48-7), en el que el representante de la propiedad pide permiso para edificar. Sin embargo la fecha que aporta Saltillo está en contradicción con la que consigna el expediente de la Secretaría de Ayuntamiento: 1776 –año en el que se solicita licencia, se procede al acto de la tira de cuerdas y se concede aquélla tras el informe del arquitecto maestro mayor de Madrid, Ventura Rodríguez–. La diferencia de fechas pudo deberse a un descuido en la relectura de sus apuntes por parte de Saltillo. Otra posibilidad es que Saltillo esté utilizando

una fuente documental complementaria, que no cita, con nuevos datos que añadir a los del Archivo de Villa y que la fecha en la que él dice que *"fue construida"* la casa deba interpretarse como la fecha en la que se finalizó la obra, siendo ésta, en efecto, la de 1779.

En conclusión, compatibilizando las dos fuentes –Saltillo con el Archivo de Villa– por ser ambas fiables, el proyecto fue redactado por Manuel Rodríguez en 1776 y su ejecución debió de iniciarse a finales de ese año o principios del siguiente, de forma que entre 1777 y 1779, un plazo de más de dos años algo dilatado pero verosímil en el contexto de la época y de los avatares financieros del propietario, se verificaría la construcción del edificio.

Sabemos también por el mismo artículo del marqués del Saltillo que el solar del futuro edificio del Museo Romántico, incluido en la larga manzana 335 del parcelario de Madrid, estuvo dividido inicialmente en cinco fincas que a mediados del siglo XVI pertenecían al Monasterio de San Martín. A comienzos del siglo XVII pasaron todas a formar parte de una única propiedad de la que fue titular el comerciante genovés José Sibori, el primero que construyó una casa con fachadas a las calle de San Mateo y San Benito. A finales de ese mismo siglo XVII un cierto Juan de Echazu, nuevo propietario, reedifica la casa que derribará finalmente el marqués de Matallana a principios de 1777 para construir la suya según el proyecto de Manuel Rodríguez.

I.3. LA OBRA DIRIGIDA POR MANUEL RODRÍGUEZ

El expediente del Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento que se refiere al edificio que, con las reformas que estudiaremos, ha llegado hasta nosotros, se abre el 11 de noviembre de 1776 con la solicitud de licencia para construir del apoderado del marqués de Matallana, propietario de una casa –medianera con La Casa-cuartel de las Reales Guardias Españolas– que piensa derribar para construir un nuevo edificio cuyas fachadas –principal a la calle de San Mateo y accesoria o trasera a la entonces llamada calle de San Benito (hoy Beneficencia)–, proyectadas por Manuel Rodríguez, acompañan a la solicitud. Ese mismo día el escrito es recibido en el Ayuntamiento y su secretario pide informe sobre esta iniciativa al comisario del entonces llamado Cuartel de San Luis, distrito al que corresponde la propiedad, y al arquitecto maestro mayor de Madrid.

El 13 de noviembre se celebró el acto de tira de cuerdas para señalar las alineaciones y medir longitudes de fachadas en presencia del escribano Adrián Antonio Sánchez Parreño, que da fe de todo, y con la asistencia del apoderado de Matallana, del comisario del Cuartel y del arquitecto mayor. Posteriormente, el 16 de noviembre siguiente, informa al Ayuntamiento su arquitecto mayor, Ventura Rodríguez, con un texto convencional en el que lo único digno de reseña es que ordena modificar la parte alta del alzado a la calle de San Mateo *"suprimiendo la moldura delineada en los Diseños entre las ventanas del quarto principal y segundo de las fachadas; coronándolas con su Alero, firme, de competente buelo y para despedir las aguas del tejado, haciéndole de madera labrada"*.

El dibujo del alzado (lámina 1), en efecto, presenta dos molduras de remate de las que la más baja sirve de apoyo a los cinco huecos altos y la superior parece corresponder, por el mayor vuelo que delata su sombra arrojada, a la línea de

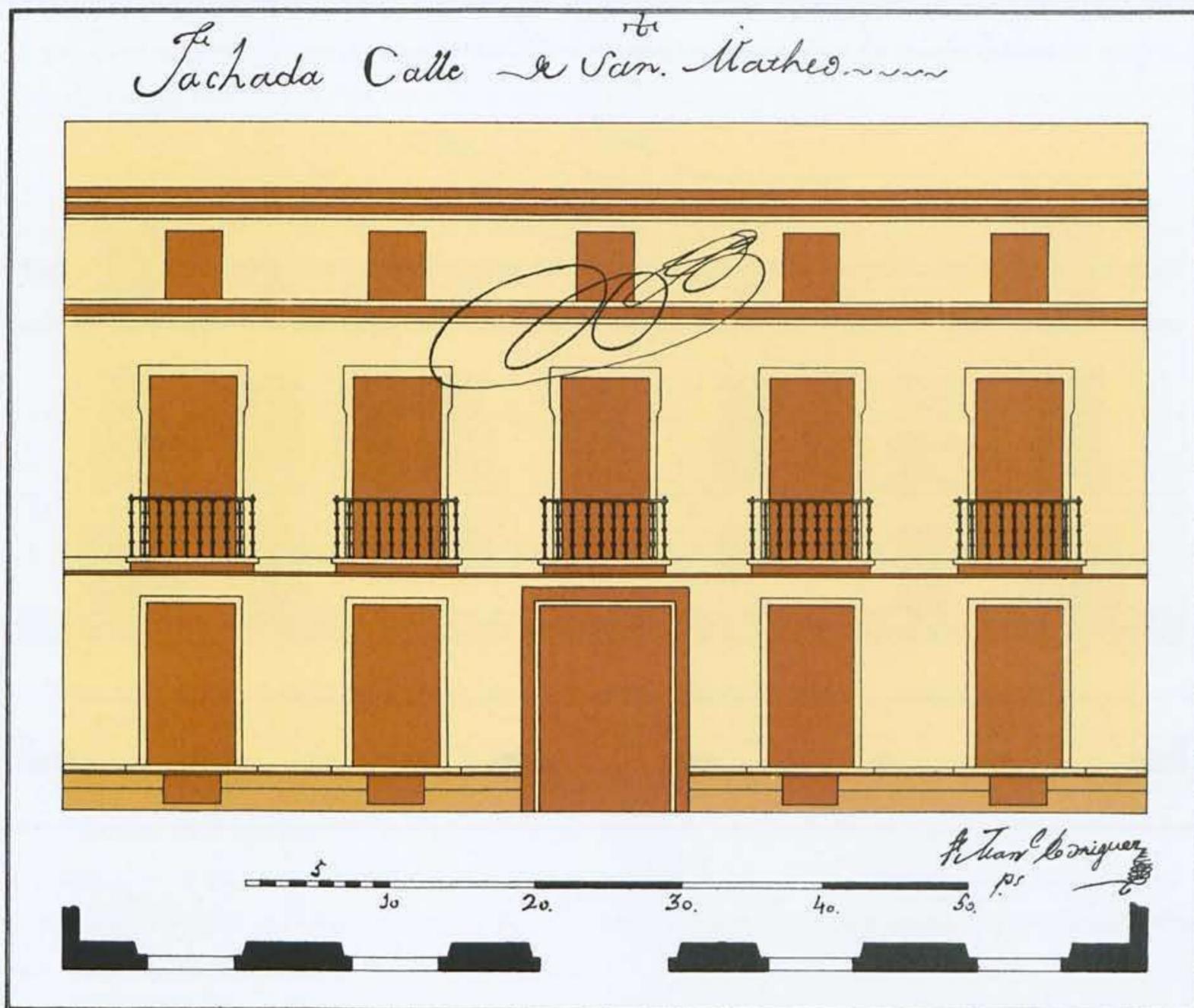


LÁMINA I

cornisa. La justificación de tal duplicidad podía estar para Manuel Rodríguez en el hecho de que el piso alto quedara levemente retranqueado respecto de las dos plantas inferiores al modo de un ático o sotabanco, lo que justificaría una doble cornisa en la composición del alzado, aunque en este caso debería haber sido más potente, de mayor peso y vuelo, la inferior, al contrario de lo que el dibujo permite interpretar. Sea como fuere -sin un perfil de esta primera concepción del edificio sólo podemos elucubrar sobre distintas posibilidades- la realidad es que no tenemos constancia de que el piso segundo llegara a construirse nunca. La fachada a San Mateo se realizó, por tanto, con tan sólo la planta baja y principal, tal como hoy todavía se ofrece al visitante, y sin que el alero se labrara de madera, sino que se realizó de albañilería con molduras de yeso.

La fachada trasera a la entonces calle de San Benito, que acompaña al mismo expediente de licencia, no merece comentario por parte de Ventura Rodríguez, a pesar de que presenta la misma doble moldura que criticaba en el frente principal, que puede interpretarse de nuevo motivada por el retranqueo del cuerpo de remate de la composición a la manera de un ático, en este caso con tres buhardillas (Lámina 2).

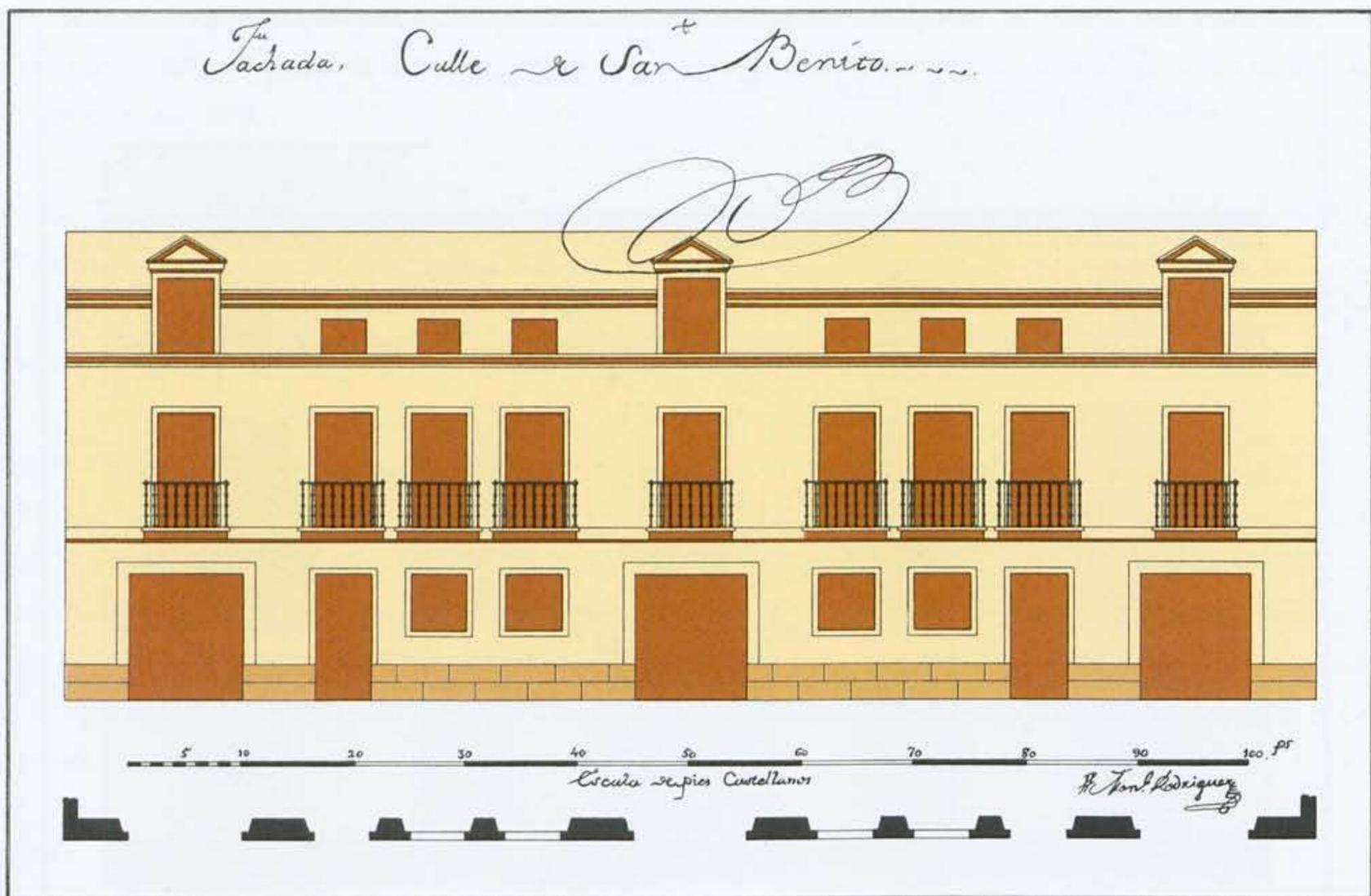


LÁMINA 2

La rigurosa simetría de ambos alzados proyectados por Manuel Rodríguez se hace más llamativa en la disposición de los huecos de la fachada trasera, con un repertorio muy variado de tamaños y ritmos: la planta baja tiene tres aparentes portones de coches –lo parecen al menos por su anchura de 10 pies castellanos (2,786 m.)– en los mismos ejes de las buhardillas, dos puertas de acceso y cuatro ventanas, todo simétricamente ordenado. La planta principal presenta nueve balcones con un ritmo de 1-3-1-3-1 sobre los mismos ejes de huecos de la planta inferior. Finalmente, la planta segunda, o de buhardillas, o ático, según se interprete el alzado, tiene tres huecos rematados con frontones, uno en cada extremo y otro en el centro, y tres pequeñas ventanas formando grupos intermedios, recortadas en el muro y sin guarniciones ni decoración alguna. Más tarde veremos que no hay constancia de que esta fachada trasera llegara a construirse ni con tres alturas ni con la ambición de solidez y decoro que demuestra su dibujo.

Continuando con la secuencia temporal de las actuaciones que están en el origen del edificio del actual Museo Romántico, tras el informe de Ventura Rodríguez emite el suyo el comisario del Cuartel de San Luis, don Agustín de la Cana, el 20 de noviembre, conformándose en todo con las opiniones del arquitecto mayor. En consecuencia, el 26 de noviembre de 1776 el secretario del Ayuntamiento rubrica la concesión de licencia municipal para edificar al marqués de Matallana, sin que conste en el expediente cuándo se dieron los dos avisos entonces preceptivos de encontrarse la obra elevada una vara y media sobre la rasante y del final de obra, momentos en los que se realizaban sendas inspecciones por los técnicos y empleados municipales y que nos hubieran aportados datos sobre el plazo de ejecución y el resultado de lo cons-

truido. Lo más probable es que tras el derribo de lo existente, la obra de nueva planta concluyera en aquella fecha de 1779 que, como ya vimos, recoge el marqués del Saltillo en su documentado artículo del diario Madrid, tomada probablemente del Archivo Histórico de Protocolos en el que trabajó con ahínco.

De la economía de la obra nos habla de nuevo Saltillo, sin indicar de dónde proceden sus datos, cuando escribe: *"Encargó aquél [marqués de Matallana] el edificio a Rodríguez pero no fue suficiente la cantidad recibida de la venta anterior [de otra propiedad del marqués en la madrileña calle de Fuencarral], y tuvo que tomar otra a crédito, precediendo el informe de arquitecto, que se acreditó de hombre práctico y de profesional escrupuloso, y pudo así ver terminada su obra."*

Los datos anteriores se ven confirmados por el Registro de la Propiedad de Madrid (Tomo 328, finca nº 5599), en el que se inscribe en 1882 como carga de la finca de la calle de San Mateo 13 *"una obligación hipotecaria por la suma de ciento veinte mil reales por interés constituida por el Marqués de Matallana á favor de Don Miguel Pablo García en escritura de nueve de Abril de mil setecientos setenta y siete ante el escribano Manuel Cabrelo..."*.

La documentada escasez de fondos durante la ejecución pudo repercutir negativamente en el acabado de la fachada trasera, que quedaría menos simétricamente ordenada de lo que inicialmente se preveía, como veremos, y quizá también en que no llegara a realizarse la planta segunda prevista para el edificio, en ninguna de sus orientaciones, por la renuncia del propietario a realizarlas, aunque no sepamos si temporal o definitivamente. Sí debió de agrandarse entonces, en los momentos iniciales de la ejecución, la anchura del balcón central de la calle de San Mateo, a la que una piedra enteriza de granito sirve de piso, aunque inicialmente estaba proyectado de las mismas dimensiones que los cuatro que lo flanquean dos a dos. Se creó así en el alzado principal del edificio un centro de mayor dignidad y empaque, dentro de la modestia con la que está resuelto el decoro de la fachada.

Sabemos por tanto cómo concibió Manuel Rodríguez su obra y cómo variaron algunas de sus decisiones iniciales, pero no como llegó finalmente a realizarla en sus detalles interiores, aunque su estructura muraria ha debido de mantenerse a grandes rasgos en el estado actual de la edificación y su estructura de tres patios, uno de ellos destinado a jardín, también se ha mantenido. Sí sabemos con certeza, porque así ha llegado hasta nosotros, que sólo llegó a excavar-se parcialmente un pequeño sótano de la primera crujía del frente a la calle de San Mateo, a pesar de que el dibujo de Manuel Rodríguez representa la posibilidad de un sótano a ambos lados de la entrada principal e iluminado por cuatro huecos rasgados en el zócalo de cantería, tres de los cuales no fue necesario finalmente abrir.

II. LA CASA-PALACIO DE PUEBLA DEL MAESTRE EN EL SIGLO XIX

La fachada principal a la calle de San Mateo, de dos plantas construidas, debió de hacerse más ornamentada de los que inicialmente Manuel Rodríguez la proyectó por los siguientes propietarios del edificio, los condes de la Puebla del Maestre desde principios del siglo XIX. Fueron ellos quienes añadieron su escudo nobiliario con los cuarteles del titular de la casa condal en el siglo XVIII, don Alonso de Cárdenas, maestro de Santiago y señor de la Puebla de Llerena, un escudo que M^{ra} Elena Gómez Moreno describe en su guía del Museo compuesto así: "*mantelado de Pacheco, partido de Códova y el mantel de Cárdenas con collar de Carlos III*". Además del escudo, los Puebla del Maestre añadieron sobre los cinco balcones de la planta principal sendas repisas o guardapolvos y llenaron de molduras los bajos de los balcones, a manera de ménsulas de apoyo, consiguiendo así un aspecto exterior más palaciego que el que tenía el caserón de los Matallana, un aspecto que se ha conservado hasta nuestros días (Lámina 3). Con respecto al interior, Saltillo escribe que los Puebla del Maestre "*embellecieron y remozaron*" el edificio y adornaron el oratorio, sin que tengamos más datos que este testimonio sobre el alcance de sus actuaciones.



LÁMINA 3

Con respecto a los condes de la Puebla del Maestre, propietarios del edificio desde un momento impreciso de comienzos del siglo XIX hasta 1927, están documentados en el Registro de la Propiedad de Madrid (tomos 328 y 443) como propietarios de la casa de la calle de San Mateo número 13 moderno y 2 antiguo, manzana 335, con fachada también a la calle Beneficencia, desde Francisco de Paula Fernández de Córdoba (+25 noviembre de 1848), conde de la Puebla del Maestre y abuelo de otro Francisco de Paula Fernández de Córdoba y Montes que era hijo del marqués de Bacares y de doña Francisca de Paula Montes y Gómez.

Este segundo Francisco de Paula, heredero de los títulos de conde de la Puebla del Maestre, marqués de Bacares y Grande de España, fue también senador del reino y falleció en la villa de Canillas –el 8 de diciembre de 1915– siendo soltero y, por tanto, sin hijos legítimos. En su testamento, fechado en Madrid el 25 de marzo de 1914, *“instituyó por su único y universal heredero á su hijo Francisco de Paula Fernández de Córdoba y Fernández, a quien tenía reconocido como hijo natural suyo en su certificado de nacimiento (...) del registro Civil del Distrito de la Magdalena de la ciudad de Sevilla, donde nació, el 6 de febrero de 1897, y al que, por si fuere preciso, reconoció de nuevo con todos los derechos anejos é inherentes á aquella cualidad;...”*.

El tercer Francisco de Paula documentado era menor de edad, tenía 18 años, cuando falleció su padre y *“fue emancipado por su Señora madre doña Rafaela Fernández Martínez, en otra escritura otorgada en esta Capital [Madrid], el 16 de junio del año último [1916] ante el notario Don Juan Larrey y García (...) anotada al margen de la inscripción de nacimiento de dicho menor, de la que resulta haber sido también éste legitimado por concesión Real, en Real Despacho dado en Palacio en 9 de Junio del indicado año 1916”*. Consecuencia de la emancipación y la doble legitimación, paterna y Real, fue que Francisco de Paula Fernández de Córdoba y Fernández pudo ser el nuevo titular del marquesado de Puebla del Maestre y, para lo que importa a nuestra historia, el nuevo propietario de la casa de San Mateo 13. En calidad de esto último, como veremos, arrendará primero, en 1923, a la Comisaría Regia de Turismo y venderá más tarde, en 1927, al Estado español el edificio del Museo Romántico.

II.1. DATOS DEL EDIFICIO EN TORNO A 1870: PRIMERAS PLANTAS

No se conocen más noticias que las anteriores sobre la casa-palacio de Puebla del Maestre a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, es posible añadir aquí los datos que aportan sobre el contexto urbano del edificio y sobre el edificio mismo dos planos conservados en el Instituto Geográfico Nacional, levantados a escala 1/500 por el cuerpo de topógrafos, entre 1870-72, para preparar el *“Plano parcelario de Madrid formado y publicado por el Instituto Geográfico y Estadístico bajo la dirección del Excmo. Señor Don Carlos Ibañez é Ibañez de Ibero Director General”*, publicado a escala 1/2000 entre 1872-74, y referidos a las manzanas que a la sazón ocupaban el actual Museo Romántico (manzana 335) y el antiguo Hospicio de San Fernando, actual Museo Municipal (manzana 341). Formando con ambos planos preparatorios un único plano de conjunto (Lámina 4) obtenemos una planta de situación en la que reconocer la posición de la casa-palacio que nos ocupa, señalada con el número 13 de la calle de San Mateo y con el número 14 de la calle Beneficencia, colindante con el entonces denominado Cuartel de Infantería de San Mateo, la antigua casa-cuartel de la Guardia Española que mencionaba el acta notarial de la tira de cuerdas de 1776.

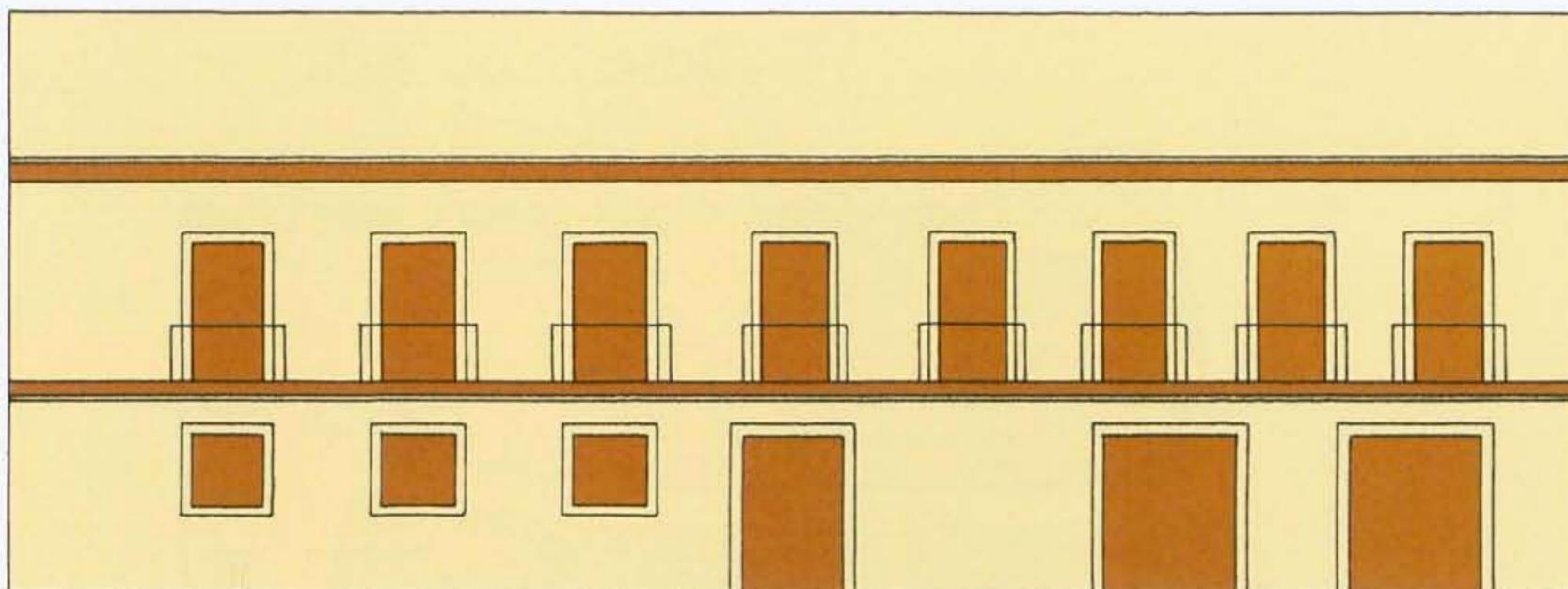


LÁMINA 4

En su misma manzana 335 encontramos otras presencias dignas de mención. Por ejemplo, con el número 7 y 9 de la calle de San Mateo, la casa-palacio del duque de Veragua, levantada entre 1860-62 por el arquitecto Matías Laviña, colindante a su vez con la que fue inicialmente Escuela de Artes e Industrias para ser más tarde, a partir de 1865, Escuela de Sordomudos y Ciegos, un edificio que por ser público muestra detallada en el plano parcelario su distribución de planta baja, como hacen por la misma razón el cuartel de San Mateo, ya mencionado, y el Hospicio de San Fernando, la presencia más monumental del entorno del edificio entonces y también ahora.

Si prestamos atención a la planta a escala 1/500 de la casa-palacio de Puebla del Maestre comprobamos la existencia de tres patios en la propiedad, el mayor ajardinado con una plantación perimetral y otra central partida por dos calles intermedias que se cruzan dejando una plaza redonda, con fuente circular en el medio. Este jardín, según los documentos contemporáneos que consultó el marqués del Saltillo, estaba *"adornado con fuentes y bustos de mármol en las hornacinas de la pared (...) tenía en tiestos de Talavera azules y blancos los arbustos y plantas (...) [y] abundaba en naranjos, jazmines reales, albahacas y claveles de varias clases"*.

Los otros dos patios que aparecen en la planta tiene diferentes dimensiones y perímetros. El más regular, claramente asociable al zaguán de la entrada desde la calle de San Mateo, tiene en el parcelario la misma dimensión que hoy presenta (6,80 x 8,70 m.), mientras que el segundo patio, con una forma de L que lo fragmenta en dos menores, no coincide ni por sus medidas ni por su forma con el que hoy existe. Por otra parte, ambos patios interiores se corresponden en todos sus detalles con una "Planta baja" (Lámina 5) acotada en metros, y dibujada a escala 1/200 por mano anónima en fecha imprecisa, que se conserva en el archivo del Museo Romántico.

Este documento, importantísimo para conocer la distribución interior de la casa-palacio en su planta de acceso por estas fechas de finales del siglo XIX, cuando todavía pertenecía a los condes de la Puebla del Maestre, refleja una ordenación interior básicamente igual a la que hoy se conserva, pero su estudio permite comentar pequeñas diferencias significativas. Por ejemplo, por la lectura de esta planta es posible constatar lo diferente que era la fachada

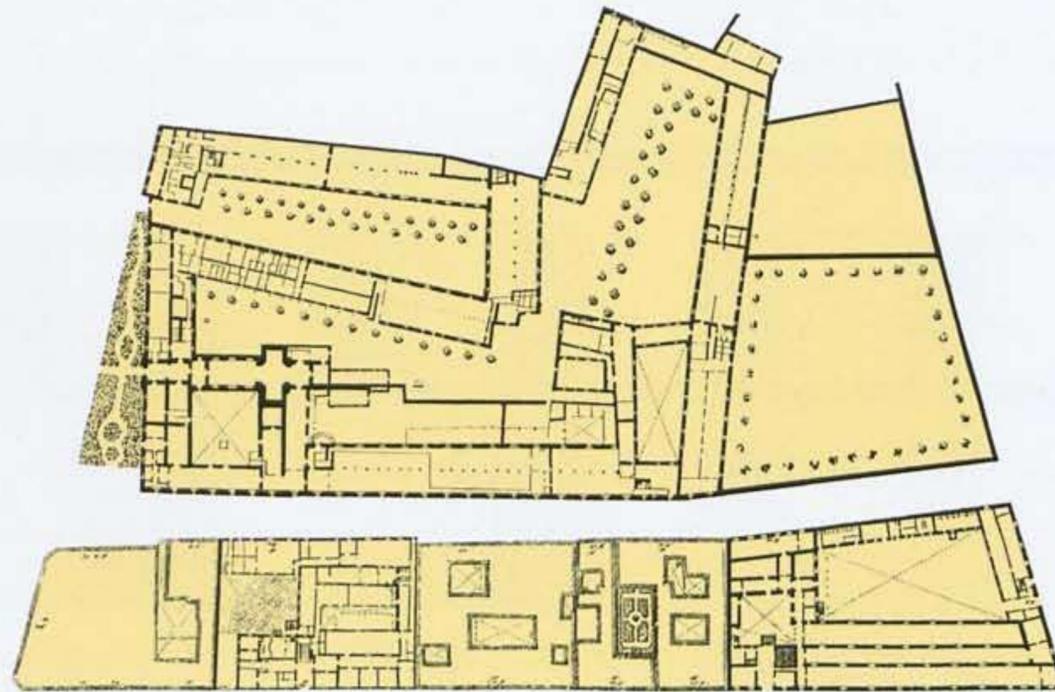


LÁMINA 5

trasera proyectada originalmente por Manuel Rodríguez, ya comentada, de la realmente construida y existente entonces hacia la calle Beneficencia; la cuidadosa simetría inicial ha desaparecido por completo en el reparto de huecos, tamaños y ritmos de lo realmente ejecutado. Por esta "Planta baja" sabemos que la fachada accesoria tenía el portal que daba paso al zaguán de acceso posterior al edificio aproximadamente en su centro; a uno de los lados se abren dos grandes huecos de paso a una especie de cochera con cuatro intercolumnios y tres pies derechos partiendo la anchura; al otro lado del zaguán central una sala alargada, con cuatro pies derechos punteando su interior, puede ser interpretada como cuadra o caballeriza, iluminada y ventilada por tres ventanas aparentemente iguales.

Planta baja

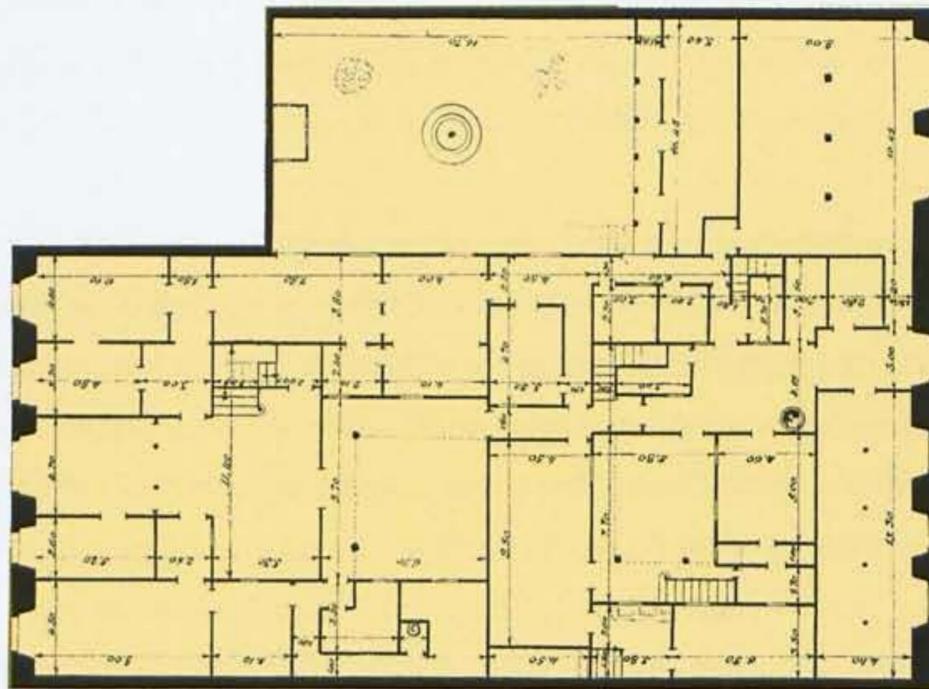


LÁMINA 6

La diferencia más digna de reseña entre esta planta baja y el estado actual del edificio consiste en la existencia junto al pozo dibujado de tres estancias y una escalera de acceso a la planta superior que debieron de desaparecer poco después de ser dibujado el plano. La letra y el grafismo de éste se corresponde con otro poco posterior de fecha y que representa la planta principal (Lámina 6) de la casa-palacio, plano también conservado en el Archivo del Museo Romántico y que demuestra la distribución de esta época, de nuevo básicamente coincidente con la actual, en la que no se dibuja la cubierta o terraza de aquellas tres estancias bajas y escalera recién mencionadas, es decir, en este momento ya han sido derribadas y, en consecuencia, regularizado el segundo patio del edificio.

Si nos fijamos ahora en el muro de fachada de la calle de Beneficencia, cuyos ocho huecos se dibujan aquí en planta, sin que sea posible interpretar si se trataba de ventanas o de balcones, vemos que los ocho están repartidos con un ritmo no uniforme aunque sus tamaños sí parecen serlo; además no coinciden los ejes de huecos de esta planta con los de la baja, pero este hecho puede deberse a un error de dibujo de quien realiza el levantamiento. Una hipótesis del estado de esta fachada trasera de la casa-palacio de Puebla del Maestre a partir de los datos que aportan las dos plantas –baja y principal– comentadas queda dibujado en la Lámina 7 y con ella reconstruida la imagen previsiblemente desornamentada del alzado posterior del edificio durante el siglo XIX.

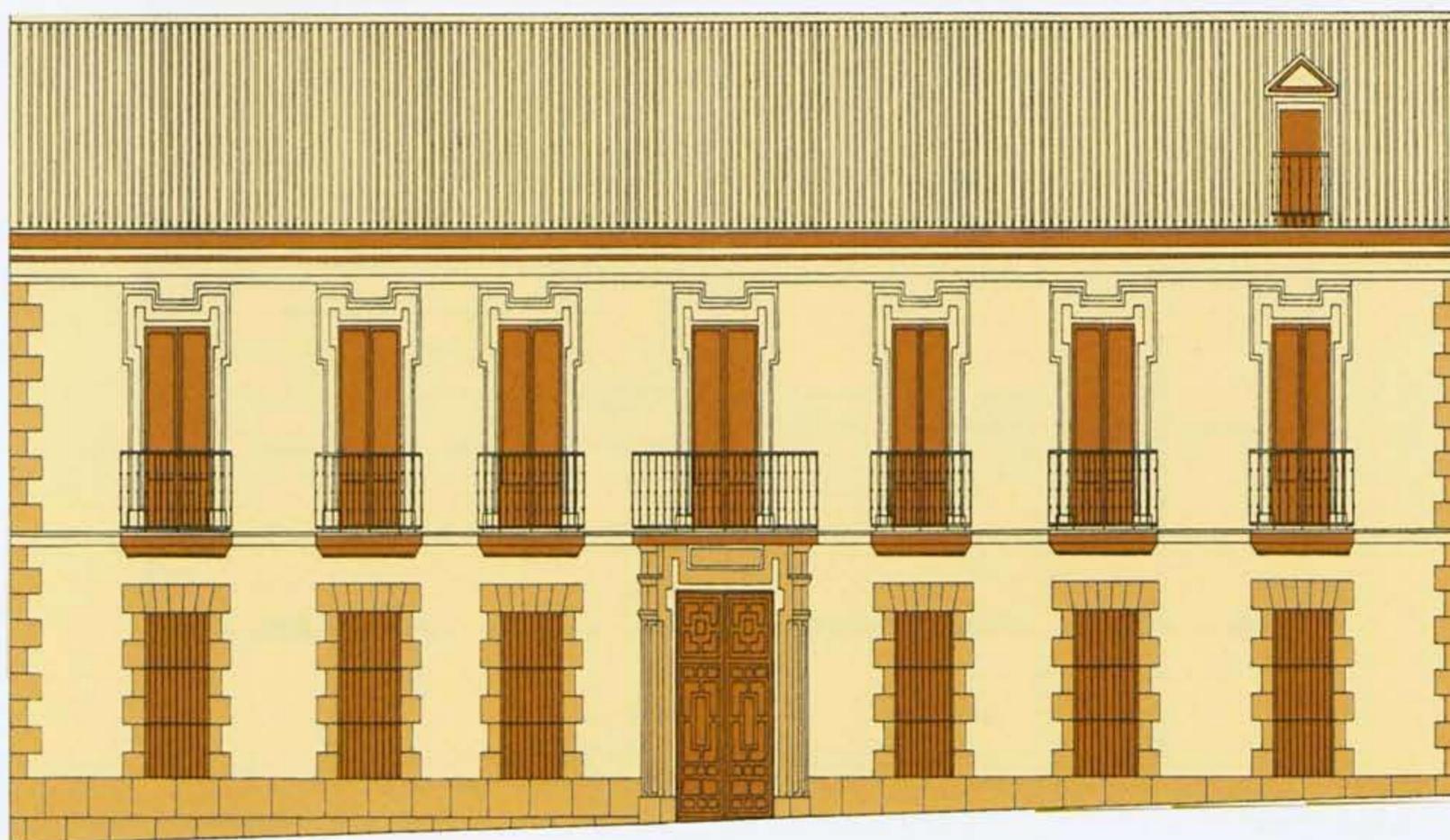


LÁMINA 8

III. EL EDIFICIO DEL MUSEO ROMÁNTICO EN EL SIGLO XX

Será el siglo XX el que verá la creación del Museo Romántico vinculado de forma directa a la figura de su fundador, don Benigno Vega-Inclán y Flaquer (Valladolid, 1858-Madrid, 1942). Su padre fue el I marqués de la Vega-Inclán y tuvo una brillante y doblemente laureada carrera militar que concluyó, siendo capitán general de Puerto Rico, a su fallecimiento en 1884. Don Benigno, II marqués de la Vega Inclán, es un personaje al que, como es lógico, todas las guías del Museo dedican una semblanza en reconocimiento y gratitud por su gesto. A ellas y al libro biográfico escrito por su amigo, el arquitecto Vicente Traver Tomás: *El marqués de la Vega-Inclán* (Madrid, 1945), remitimos para los detalles de su vida y su obra.

Para la historia del edificio del Romántico, los acontecimientos fundamentales comienzan a producirse en la década de los años veinte de nuestro siglo. Es en 1923, como veremos, y no en 1920 como afirman algunas fuentes consultadas, cuando don Benigno arrienda la casa-palacio de la calle de San Mateo 13 para alojar en ella la Comisaría Regia de Turismo y Cultura Artística Popular, entidad que él fue el primero en dirigir desde su fundación en 1911 hasta 1928, año en el que se crea el Patronato Nacional de Turismo que la sustituye. Pero antes de ese arrendamiento, un hecho relevante para esta historia se había producido el año de 1921, cuando se expone, durante el otoño, en tres salas de los locales de la Sociedad Española de Amigos del Arte (fundada en 1909 por iniciativa de la duquesa de Parcent y editora de la revista *Arte español*), una colección de 86 pinturas donadas al Estado por don Benigno Vega-Inclán junto a muebles de la misma época, componiendo todo ello un conjunto que sirve para crear el tipo de atmósfera de época romántica que el marqués deseará evocar en su futuro Museo.

Del interés de la colección expuesta entonces da fe el libro redactado por Ángel Vegue Goldoni y Francisco Javier Sánchez Cantón: *Tres salas del Museo Romántico* (Madrid, 1921), auténtico estudio sobre la pintura española del siglo XIX y de los pintores representados en la colección donada por Vega-Inclán al Estado. En el breve prólogo del marqués al libro, prólogo fechado el 22 de octubre de aquel año, don Benigno expone su intención de crear un museo popular del siglo XIX, fijando los límites cronológicos para su proyecto entre las guerras de la Independencia (1808) y de África (1860), un período que incluye, por tanto, los reinados de Fernando VII e Isabel II y un museo al que denomina por primera vez con toda intención Museo Romántico, al que imagina dotado, además de con las obras artísticas que el dona y espera ver acrecentadas, de una biblioteca y un archivo de la época a la que se dedicarían sus salas. En aquel texto introductorio, Vega-Inclán solicita ya al Estado, como sede para ese museo, la primera crujía del madrileño edificio del Hospicio de la calle Fuencarral. Sobre esa posible y deseable ubicación insistirá durante un tiempo, como veremos.

Volviendo a aquellas tres salas de exposición, se dispusieron dando al montaje, dirigido por el arquitecto Pedro Muguruza, un carácter de instalación provisional a la espera de, en palabras de la prensa de la época (véase el artículo de J.M. Salvatierra en el ABC del 6 de noviembre de 1921), "*reunirlo todo, y con sabiduría, en un sitio adecuado*".

De cuál era para el marqués de la Vega-Inclán ese sitio adecuado vuelve a darnos noticia una carta suya dirigida al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, fechada el 23 de diciembre de 1921 (A.G.A., caja 4958), recién clausurada la exposición en la Sociedad de Amigos del Arte, en la que defiende nuevamente la idoneidad del antiguo Hospicio de San Fernando y, concretamente, de su primera crujía, para colocar los cuadros, libros y muebles donados por él para la formación de un Museo Romántico. En su carta se advierte una clara defensa del edificio más justamente célebre del arquitecto Pedro de Ribera frente a algunas voces que clamaban por derribarlo tras desmontar y trasladar su portada barroca. Para don Benigno, la instalación que propone cumpliría el doble fin de dar utilidad a la antigua fábrica y salvarla de la picota, ya que *"el paraje en cuestión, reúne condiciones excepcionales para la instalación de un Museo popular y patriótico"*.

Tenía razón el marqués al mencionar el peligro de inminente desaparición en el que se encontraba a la sazón el caserón hospiciano de la calle Fuencarral. En efecto, en los primeros años del siglo XX el antiguo Hospicio de San Fernando, entonces propiedad de la Diputación Provincial de Madrid, fue desalojado porque su fábrica amenazaba ruina, sus acogidos fueron trasladados a Aranjuez y comenzó lentamente su derribo. Fue en esos momentos cuando el empeño conjunto de la Sociedad Central de Arquitectos y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando consiguió la declaración de monumento histórico-artístico para el edificio el 22 de noviembre de 1919, consiguiendo salvar así lo más valioso que aún podía mantenerse en pie (la doble crujía de la calle de Fuencarral, con la famosa portada barroca, y la capilla, es decir, lo principal de la obra), ya que, a pesar de la declaración oficial de monumento, la piqueta continuó derribando antiguas dependencias anejas al enorme conjunto edificado, situación en la que se encontraba todo en el momento en el que el marqués reivindica su conservación.

En este mismo sentido va a alzarse otra voz muy importante en la vida cultural española de esta época. En diciembre de 1922 pronuncia don José de Ortega y Gasset en los locales de la Sociedad Española de Amigos del Arte una conferencia que titula *"Para un Museo Romántico"*, invitado para ello por el marqués de la Vega-Inclán. En su disertación, Ortega explica que la aspiración del fundador es que en la donación de su colección al Estado esté el germen de un museo de *"lo que fue la vida española en la primera mitad del siglo XIX"*. Aboga Ortega, desde el comienzo mismo de su intervención, porque ese futuro Museo Romántico encuentre alojamiento en Madrid y además en algún edificio de arquitectura castizamente barroca, ya que entiende el estilo barroco como *"el triunfo de la pasión sobre la razón"*, e inmediatamente el filósofo decanta su preferencia por el edificio del Hospicio de la calle de Fuencarral y comenta: *"A este edificio debería llevarse el Museo Romántico. Con ello se lograría doble ventaja. La época madrileña que en él va a conservarse quedaría alojada en muros de espíritu afín, y, por otra parte, el Museo salvaría el edificio. Porque el Hospicio, señores, se halla en inminente peligro; las terribles piquetas municipales amenazan la sugestiva construcción. Si no se opone a ello un grupo eficaz de vecinos sentimentales, la burocracia inexorable arrasará vengativa ese poco de piedra vibrante y armoniosa"*.

Si con este nuevo testimonio seguimos en la línea de buscar un lugar a propósito para la colección Vega-Inclán, la importancia del texto de Ortega no se agota en la denuncia del riesgo y la pérdida que supone el derribo del Hospicio. Quizá lo más importante de sus palabras esté en que define ejemplarmente el espíritu que anima a su fundador al crear, todavía sin sede, un Museo Romántico como el que tiene en mente, en el que las obras expuestas están elegidas más que por su

valor artístico, por su significación histórica. *"No es lo más interesante de ellos que sean buenos cuadros, sino que son huella de una generación, impronta de un estilo de vida"*. Importa, por tanto, su capacidad evocadora de una época porque, sostiene Ortega, *"una época es, ante todo, señores, un cierto pulso vital"* y porque *"el Museo que se proyecta es un Museo de vida"*.

Los esfuerzos de don Benigno Vega-Inclán y el eco de las palabras de Ortega parece que dieron buenos frutos en un primer momento. En el Archivo General de la Administración (caja 4958 citada) se conserva una carta de fecha 12 de enero de 1923 en la que el ministro de Instrucción Pública, a la sazón don Joaquín Salvatella, comunica al presidente de la Diputación Provincial de Madrid, don Alfonso Díaz Agero, su decisión de destinar la primera crujía del Hospicio para instalar el Museo Romántico y su biblioteca, siendo el arquitecto Pedro Muguruza Otaño, a petición del marqués de la Vega-Inclán, el encargado de dirigir las obras de adaptación y decoración interior. No conforme la Diputación con la toma de decisiones del Ministerio sobre un edificio de su propiedad no sólo no realiza la cesión, sino que traslada la orden ministerial al Congreso para que informe sobre el proyecto en cuestión, sin que conste en el expediente consultado el dictamen de los diputados.

Mientras llegan las conclusiones de las Cortes, don Benigno toma otras iniciativas. Así, en julio de 1923 el marqués de la Vega-Inclán alquila a su propietario, el conde de la Puebla del Maestre, a la sazón, como sabemos, don Francisco de Paula Fernández de Córdoba y Fernández, por el plazo de cinco años a contar desde el primer día de aquel mes y por la cantidad de cuatro mil pesetas al trimestre, la casa-palacio de la de San Mateo 13, con fachada también a la calle Beneficencia. En las condiciones del contrato entre ambas partes (Registro de la Propiedad de Madrid, tomo 443, fols. 225-227), cláusula tercera, se lee: *"Podrá el arrendatario á su gusto hacer durante ese plazo las obras de reparación, distribución, reconstrucción y nuevas edificaciones que juzgue convenientes pues el propietario no ha hecho ni hará obra alguna. Serán por lo tanto de cuenta del inquilino las de reposición de pisos, así como las de consolidación y ornato de todas las que tenga por conveniente y crea necesarias el inquilino en vista del estado en que se encuentre la finca al hacerse cargo de ella, siempre que a juicio del propietario no hagan desmerecer el valor del inmueble,..."*.

El interés inicial del marqués al alquilar la antigua casa de los Puebla del Maestre, al menos el declarado públicamente, es el de alojar en ella la Comisaría Regia de Turismo que él dirige. Y así lo hace explícito en la escritura de arrendamiento citada: *"Hace constar el arrendatario que su propósito es dedicar el inmueble a diferentes servicios de arte y cultura que le están encomendados como Comisario Regio de Turismo"*. Pero la idea de crear un museo –sin nombre aún– ya se desliza en este documento contractual por el que también sabemos que no se plantea inicialmente ocupar todo el edificio. En efecto, en la cláusula octava del mismo documento se lee: *"El Señor Marqués de la Vega Inclán se obliga á conservar la parte trasera de la finca arrendada y que no va a destinar a Museo [subrayado nuestro], haciendo las obras precisas para que por lo menos al terminar el arrendamiento pueda devolver ese trozo de finca en el estado que hoy tiene"*. Se realizó entonces un primer y modesto acondicionamiento parcial de la parte principal del edificio –sin incluir la zona de las antiguas cocheras y caballerizas en torno al segundo patio– para este nuevo destino, dependiente de la Comisaría Regia de Turismo, mediante unas obras que tuvieron además que borrar las huellas

de un incendio acaecido en fechas anteriores, mientras alojaba oficinas y depósitos de la editorial Calpe en su planta baja.

Aunque a partir de este momento sea ya una historia paralela, definitivamente ajena a la del Museo Romántico, digamos, por cerrar la referencia al Hospicio que la conservación de la parte del edificio riberesco que quedaba aún en pie siguió siendo cuestionada durante el año 1924 ya que, con fecha de 28 de marzo, todavía se consultaba desde la Presidencia del Directorio al Ministerio de Instrucción Pública sobre la pertinencia del traslado de la portada de la calle Fuencarral a la Plaza de San Antonio de la Florida. Siguiendo el mismo expediente del A.G.A. que hemos visto hasta ahora, en el que están archivados los oficios intercambiados, la respuesta al ese escrito se produce el 3 de abril, comunicando el Ministerio a la Presidencia como un hecho consumado que el Ayuntamiento de Madrid ha acordado la compra de los restos del Hospicio por la cantidad de 2.295.517,20 pesetas y que todas las decisiones sobre su estado quedan al amparo de la corporación municipal. En consecuencia, en octubre de 1924 el mismo Ayuntamiento encargó el proyecto de consolidación y restauración de la obra y su dirección facultativa al arquitecto Luis Bellido para alojar en ella la gran exposición *El antiguo Madrid*, inaugurada en 1926 y germen, a su vez, de la creación el mismo año del Museo Municipal, que fue finalmente inaugurado como tal en junio de 1929.

Volviendo ahora a las iniciativas tomadas por don Benigno Vega-Inclán para alojar dignamente la colección de pinturas, muebles y libros que donó al Estado, aquel mismo año de 1924 en que el Ayuntamiento de Madrid compró los restos del Hospicio de San Fernando, el marqués, viendo que sus expectativas de conseguir parte de esa edificación para el Museo Romántico se desvanecen de forma definitiva, ordenó acondicionar parcialmente el edificio que alojaba la Comisaría Regia de Turismo para instalar en sus locales de la calle de San Mateo 13, de forma apresurada y con muy pocos medios, su antigua colección, ahora de propiedad estatal e incrementada hasta la cantidad de 121 cuadros gracias al depósito de algunas importantes obras del Museo del Prado y a las aportaciones de particulares.

Se añadió también entonces a los fondos del Museo un archivo militar, depósito provisional del Ministerio de la Guerra, con la colección de la "España triunfante", un cuerpo documental formado por mil ocho volúmenes relativos a la Guerra de la Independencia. Este otro fondo permaneció provisionalmente en los locales del Romántico y fue devuelto en 1942 al Servicio Histórico Militar.

Tenemos así, en 1924, creado y alojado el Museo Romántico del marqués de la Vega-Inclán. Edificio y colección formarán, a partir de este momento y hasta hoy mismo, un todo inseparable que debe a la iniciativa de su fundador el hecho de su existencia misma. De la instalación e inauguración original de las dos colecciones que compusieron sus fondos –la artística y la documental– dan puntual información dos publicaciones costeadas por la Comisaría Regia de Turismo –con la que el Museo compartía locales– tituladas *Noticia del Museo Romántico y su Archivo Militar. Antecedentes e inventario provisional de las colecciones* (Madrid, 1924) e *Indicaciones y noticias al inaugurarse el Museo Romántico y su Archivo Militar* (Madrid, 1924)

El siguiente hecho digno de mención que atañe a la sede del Museo Romántico tiene que ver con la consolidación definitiva del destino de sus locales al quedar el Estado español como propietario del edificio desde 1927, año en el que pasa de estar arrendado a ser adquirido por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes para los mismos fines a los que ya estaba dedicado. Del hecho da fe el Registro de la Propiedad Inmobiliaria de Madrid (tomo 443, fols. 227-228 vº), en el que está inscrita esta compra el 17 de octubre de 1927, al conde de la Puebla del Maestre, que *“la vende libre de cargas al Estado con destino á Museo Romántico, hallándose representado en este acto dicha entidad por Don Benigno de la Vega Inclán y Flaquer, Marqués de la Vega Inclán, mayor de edad, soltero, militar y vecino de esta Villa, en virtud de las Reales ordenes dictadas por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes con fecha diez y ocho y veinticinco de Junio últimos en precio de cuatricientas mil pesetas de las cuales se pagarán en el acto del contrato cien mil pesetas y las restantes trescientas mil pesetas quedan aplazadas y se irán pagando a razón de cien mil pesetas cada uno de los años 1928, 1929 y 1930 en Madrid, dentro de cada uno de dichos años”*.

Como ya se dijo, la Comisaría Regia de Turismo fue absorbida por el Patronato Nacional de Turismo en 1928, momento en el que el marqués de la Vega-Inclán deja su puesto al frente del organismo que dirigió hasta entonces y las dependencias del Museo Romántico quedan destinadas en exclusiva a su propio servicio y al del archivo militar instalado en la planta principal de la crujía que se asoma al patio ajardinado. Poco sabemos de lo acontecido en el edificio a partir de esta fecha y hasta el fallecimiento de su fundador, ocurrido el 21 de septiembre de 1942, tras dejar al Museo Romántico un nuevo legado de muebles, pinturas propias y ajenas y recuerdos familiares que tenía en su domicilio madrileño al morir.

Junto a lo anterior, otro hecho importante a considerar, en la medida en que afecta a los locales del Romántico, ocurre el mismo año de 1942, cuando, como ya dijimos, el fondo documental de la “España triunfante” es devuelto al Ministerio de la Guerra para que pase al Archivo Histórico Militar, con lo que se libera una parte importante de la planta principal del edificio en la que estaba instalado.

Este doble hecho, la existencia de nuevos fondos del Legado Vega-Inclán para el Museo y la disponibilidad de nuevos espacios de exposición causados por la salida del archivo militar, planteará muy pronto la necesidad de reconsiderar en términos museográficos el orden y las condiciones en el que se muestran las colecciones de pinturas y muebles e, incluso, la disposición de esos fondos en función de un nuevo recorrido de los visitantes, un nuevo recorrido circular que produjera una secuencia continua de salas y que sería posible al concatenar la ancha crujía de la calle San Mateo con las dependencias de la crujía hacia el jardín, la crujía de la calle Beneficencia y la crujía medianera que se asoma a los dos patios interiores.

III.1. LOS PROYECTOS DE JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ-VALCÁRCCEL (1944-74)

Las obras en el edificio del Museo Romántico van a tener durante treinta años a un protagonista indiscutible, el arquitecto José Manuel González-Valcárcel, que las comienza joven y con una corta experiencia profesional, ya que estaba titulado

sólo desde 1940. En su actividad hay una primera etapa de tres años, entre 1944-47, intensa y fructífera que renueva por completo el edificio manteniendo prácticamente invariante, sin embargo, su distribución, inventa una nueva fachada que compite en jerarquía con la que hasta entonces era la principal, una nueva fachada que dejará de tener el carácter de trasera para convertirse en alternativa de acceso, y, sobre todo, deja las salas de exposición de la planta principal prácticamente en el estado en el que ahora se encuentran.

Desmenuzando un poco sus intervenciones en esta primera etapa, la primera actuación está proyectada en marzo de 1944 y da respuesta a la posibilidad de enlazar en un recorrido circular todas las salas de la planta principal del Museo, consiguiendo lo que el arquitecto llama "una lógica circulación". Hasta entonces, sólo la mitad de esta planta que se asoma a la calle San Mateo y al primer patio interior estaba ocupada por las salas del Romántico. González-Valcárcel creará la conexión de esta parte con el fondo del edificio abriendo las salas de la crujía del jardín e instalando el Legado Vega-Inclán en cuatro salas de este fondo, dos en la mitad de la crujía de Beneficencia y dos más en la crujía medianera contigua. Reorganizadas las salas, Valcárcel cuida la solidez y decoración de sus techos, paramentos y carpinterías, crea la forma ochavada de la sala de acceso a las tres piezas principales de la casa y la tribuna de músicos que asoma a la escalera principal, manteniendo intencionalmente en todo ello la impresión de estar ante un palacio habitado de la época romántica. También consolida el segundo patio y el balcón-galería de uno de sus lados, al que renueva los pies derechos, las zapatas y la balaustrada de madera, para dar acceso público al paso que finge parcialmente abovedado y que comunica las dos escaleras del edificio. En este mismo proyecto se prevé la restauración de la fachada a San Mateo y, especialmente, la reconstrucción de su cornisa, parcialmente desplomada.

En mayo de 1945 se abrió el Museo al público y se publicó un catálogo-guía redactado por el marqués de Lozoya y Francisco Javier Sánchez Cantón: *Museo Romántico y legado Vega-Inclán* (Madrid, 1945), aludiendo a las dos colecciones que se exponen.

Justo un año después del proyecto anterior y dos meses antes de la apertura del Museo renovado, es decir, en marzo de 1945, González-Valcárcel realiza un nuevo proyecto por la necesidad de alojar provisionalmente en el Romántico el Museo del Teatro. Elige para ello el fondo de la planta baja ocupado entonces por dependencias administrativas, a derecha e izquierda del zaguán de acceso desde la calle Beneficencia. Pero lo más importante de su futura actuación es que crea una nueva fachada en esta orientación hasta entonces accesoria, con portal independiente y con su propia imagen, de impronta barroca para establecer un diálogo con el cercano edificio del Museo Municipal.

La nueva fachada, bastante más ornamentada que el modelo con el que desea relacionarse, parece estar sugerida en su orden de huecos por la antigua fachada trasera construida por Manuel Rodríguez para el marqués de Matallana. Pero Valcárcel imagina su nueva fachada con una gran ambición: transforma la composición asimétrica del alzado existente en un ritmo de huecos que en planta baja da la secuencia 3-1-3, con siete balcones aplomados al eje de los inferiores en la planta principal, cadenas y cornisa general imitando granito y guarniciones de ventanas, balcones y repisas de gra-

nito auténtico (*"jambas molduradas a semejanza de los típicos palacios madrileños"* se lee en la Memoria del proyecto), e incluso trasladada y colocada en el centro virtual (no real) de este frente un *"bello ejemplar"* de portada, entonces desmontada de su emplazamiento original (que el arquitecto no menciona) para ennoblecer el ingreso al Museo del Teatro. Las desiguales anchuras de los machones de esta fachada, extrañas en una obra nueva, deben de estar provocadas por el aprovechamiento de algunos de los huecos existentes como tales, pero hay que decir que pasa desapercibida por la fuerte simetría que crea el potente centro de la composición, la portada barroca rematada con el balcón superior.

Para garantizar el diálogo de esta fachada con la cercana del antiguo Hospicio, Valcárcel dispone que *"los fondos se revocarán imitando ladrillo"*, un revestimiento que, si alguna vez se realizó, ha quedado perdido tras posteriores revocos y que, efectivamente, en su origen darían una imagen más castizamente barroca a este frente del Museo del Teatro, muy distinto del del mismo edificio hacia la calle San Mateo. Se entiende ahora esa igualdad de grado conseguida por Valcárcel para las dos fachadas, como antes comentamos. Ya no hay en el edificio una entrada principal y otra trasera, sino dos entradas distintas a dos distintos Museos y en orientaciones opuestas. Finalmente este segundo proyecto de González-Valcárcel propone una posible solución para la planta alta del Museo del Teatro en caso de que necesitara un programa complementario que, finalmente, o no necesitó o nunca llegó a realizarse.

El resto de los proyectos de esta primera época, hasta el año 1947, son de corto alcance. Por ejemplo, en 1946 se crea en la planta baja del Museo, junto al despacho de la dirección y la biblioteca, un saloncito de tertulias, para lo cual se rededica una de las habitaciones contiguas a ambas. Por otra parte, se da también entonces un repaso al edificio con obras menores de mantenimiento y renovación de materiales y acabados, intentando siempre conservar el ambiente de casa vivida que deseaba su fundador.

Una de las últimas intervenciones de González-Valcárcel en estos momentos consiste en la decoración de uno de los techos del Museo Romántico, en el que se va a instalar un lienzo, sin que la Memoria del proyecto mencione cuál es la sala agraciada. A la vista del estado actual del edificio hay tres únicas habitaciones candidatas, las tres decoradas con lienzos de techo que son depósito del Museo del Prado y proceden del Casino de la Reina: el kiosco turco por Juan Gálvez en la actual saleta de Isabel II y las alegorías de *La Noche*, en la sala de juego de niños, y de *La Aurora*, en el Salón de Baile, ambos por Zacarías González Velázquez. Otras obras de mantenimiento y dotación de calefacción para la zona recién habilitada del Museo del Teatro cierran en esta etapa las actuaciones del arquitecto.

Poco después de estas obras, en el año 1950, el edificio del Museo Romántico tuvo que almacenar una parte de los fondos de la Junta Nacional de Iconografía junto a las dependencias del Museo del Teatro. Esta Junta, creada en 1876 para formar una colección de retratos de españoles ilustres, tenía su colección dispersa desde 1890 entre el Museo del Prado, la Biblioteca Nacional, el Senado y otras entidades oficiales, y mantuvo el depósito parcial de su iconoteca en el Romántico desde 1950 hasta el momento de su extinción en 1968.

La segunda campaña de obras proyectadas por González-Valcárcel, que firma ahora sus proyectos como arquitecto de la 5ª zona de la Comisaría del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, dependiente del entonces

llamado Ministerio de Educación Nacional, tiene lugar en 1959. Consiste en obras de reparación y consolidación de cubiertas y forjados de madera, mantenimiento y conservación general, con alguna redistribución de tabiques en la planta baja que, tras la reforma, ve restaurando su antiguo aspecto palaciego en nuevos despachos, oficinas y biblioteca.

Llega en estos años, exactamente el 1 de marzo de 1962, la declaración del edificio del Museo como monumento histórico-artístico y habrá que esperar al año 1968 -el mismo en el que, por Orden Ministerial del 31 de agosto de 1968, el Romántico se integra en el Patronato Nacional de Museos a efectos económico administrativos- para acabar de acondicionar la planta baja al quedar liberada de los fondos de la ya extinta Junta de Iconografía.

La última iniciativa de la que tenemos noticia en relación con proyectos de González-Valcárcel para el Museo Romántico se produce en septiembre de 1974 y está motivada por el traslado de los fondos del Museo del Teatro a otros locales fuera del edificio, desde el año anterior almacenados en el antiguo Colegio de Medicina y Cirugía de la calle de Alcalá. La consecuencia de ese traslado es la existencia de espacios vacíos para su incorporación al Romántico que, por primera vez, a los cincuenta años de su creación, podrá disponer casi en exclusiva de la totalidad del edificio en el que se aloja. El proyecto de Valcárcel, como era previsible, va a dar solución a estos nuevos espacios de la planta baja, liberados al fin de presencias ajenas, aunque no del todo, como veremos, creando en ellos un salón de actos y de exposiciones, una especie de salón polivalente, flexible y capaz para acoger la asistencia pública a las convocatorias del Museo.

El espacio sobre el que se va a actuar queda a la derecha de la entrada por la calle Beneficencia y era originalmente el ocupado por las cocheras de la casa del marqués de Matallana. Tiene, por tanto, idéntica independencia de acceso, y posibilidad de funcionamiento al margen del horario y las visitas del Romántico, que tenía el Museo del Teatro cuando el mismo Valcárcel lo dotó de fachada y entrada propias. Se proyecta en 1974 la supresión de los tabiques divisorios entonces existentes y la reforma del forjado de esta parte, ya que la anchura del vano del nuevo gran salón (poco mayor de 8 m.) exige techar la crujía ampliada con vigas y viguetas de diferente capacidad mecánica que las existentes, para lo cual se elige una estructura metálica con bovedillas cerámicas. El nuevo techo es a la vez suelo de la planta principal, por lo que esta obra afectaría a las salas de la parte superior. El programa que Valcárcel resuelve dotaría al Museo del salón de actos y exposiciones mencionado, de dos salas contiguas para reuniones y preparación del conferenciante y de un equipamiento de aseos públicos, sala del conserje y almacén/guardarropa.

A la izquierda del zaguán de entrada desde la calle de Beneficencia, espacio de las antiguas caballerizas de Matallana, se prevé situar entonces un depósito de publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, otra nueva presencia colonizadora de espacios del Romántico. Finalmente, las iniciativas del proyecto atienden también a otros requerimientos del edificio: aislamiento de humedades, nueva instalación eléctrica y ampliación de la instalación de fontanería, de saneamiento y de calefacción, nuevas carpinterías y redecoración de las partes afectadas por las reformas de la planta baja. No obstante, nada de lo propuesto por González-Valcárcel se realizará en estos momentos, sino cuatro años más tarde, en 1978, con pocas modificaciones a su proyecto, pero bajo la dirección de otro arquitecto.

III.2. PROYECTOS DE CHUECA (1978-81)

Será el arquitecto Fernando Chueca Goitia, en calidad de jefe del Servicio Técnico del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos a título honorífico, el encargado de llevar a la práctica el proyecto de González-Valcárcel para un salón de usos múltiples y salas anejas en el Museo Romántico. El proyecto de Chueca tiene fecha de octubre de 1978 y nace de los mismos supuestos que el de su predecesor: la disponibilidad de espacios antes ocupados por el Museo del Teatro, el programa de necesidades que hay que alojar en esos espacios vacantes, la reforma de la estructura de forjado para el techo del nuevo salón, reforma obligada por la luz de más de 8 m que hay que cubrir y estructura que hace precisa la existencia de pilares metálicos embutidos en los muros (pilares que, curiosamente, Valcárcel no mencionaba en la Memoria de su anterior proyecto) y sus correspondientes cimentaciones, nuevos despachos, aseos y dotaciones, todo sigue el proyecto anterior, e incluso la necesidad de renovación de toda la instalación eléctrica del edificio es igualmente re proyectada por Chueca para su adaptación a la normativa vigente.

Este primer proyecto tiene su continuación en otro posterior, fechado en febrero de 1981 y redactado por el mismo arquitecto, en el que se da por ya realizada la ejecución de lo principal de la obra propuesta en 1978, sólo a falta de la decoración. Se describen en él las calidades y acabados que restan por ejecutar y se amplía el ámbito de actuación de esta virtual segunda fase con la restauración de fachadas de patios interiores del edificio, consolidación de paramentos y revocos, estructura y balaustrada de madera del balcón-galería del segundo patio, reparación de cubiertas y repaso general de instalaciones para su adecuación a la normativa. Hasta aquí llega la intervención de Fernando Chueca, proyectada y realizada en un plazo de cuatro años, entre 1978-82, en los que, como nuevo responsable de las obras del Museo, concentra las actuaciones más transformadoras del estado del edificio en torno al nuevo salón polivalente de la planta baja y a los espacios que lo circundan.

III.3. PROYECTOS DE IGNACIO GÁRATE (1988-93)

La década de los ochenta, que ha dotado al Museo Romántico de ese amplio salón y ha realizado obras de mantenimiento y conservación del inmueble, va a aportar en sus años finales un Plan Director de actuaciones en el edificio, Plan Director del que hasta entonces había carecido la institución y que permitirá contemplar la totalidad y jerarquía de los problemas existentes para acometer su resolución con un criterio unitario. Se llega, por fin, en estos momentos, a la deseable situación de tener en exclusiva el Museo dedicado a los fines que le son propios, tras ser desalojados de sus dependencias los depósitos de la Editora Nacional que ocupaban dos salas de la planta baja. Liberado por completo de ocupantes provisionales, puede el Museo replantear el uso de sus espacios con una visión de conjunto prospectiva y eficaz. El encargado de plantear ese proyecto de futuro es el arquitecto Ignacio Gárate Rojas, que lo hace en marzo de 1988 con el título, ya anticipado de "Plan Director para el Museo Romántico de Madrid".

En su diagnóstico del estado de la cuestión cuando él se plantea cómo solucionarla, Gárate delata la clara infrutilización del espacio del Romántico propiamente dedicado a fines expositivos, un 38% de la superficie útil. En su análisis de la situación por plantas se encuentra la posible respuesta a los problemas detectados: la planta baja aloja un buen número

ro de servicios administrativos que impiden su uso como salas de exposición; la planta principal, toda ella dedicada a las colecciones, ve interrumpida la lógica argumental del recorrido por el Legado Vega-Inclán, ajeno en su contenido a la temática decimonónica del Museo; finalmente, la planta bajo cubierta es, según el arquitecto, un auténtico trastero, más que un almacén de Museo.

En este último piso hallará Gárate la solución deseada: si se trasladan a la planta bajo cubierta, tras su acondicionamiento, los servicios de dirección, administración, restauración y depósitos compactos de la planta baja sus salas quedarán en situación de disponibles para otros usos. En la planta baja se podría entonces reorganizar la biblioteca y crear nuevos espacios de exposición en los que mostrar el Legado Vega-Inclán; por fin, la planta principal podría, a su vez, reordenar sus fondos en una secuencia temática lógica y unitaria de salas concatenadas dedicadas al siglo XIX, una vez trasladado a la baja el Legado que perturba la unidad de tiempo argumental.

Si a todo lo anterior le añadimos la creación en planta baja de aseos para el público y el personal del Museo, la dotación de vestuarios para estos últimos, la instalación de un ascensor, la creación de una sala de exposiciones temporales, la ampliación del sótano de la crujía a la calle San Mateo como espacio de trabajo, la renovación de todas las instalaciones, la puesta en valor de los patios y el jardín y la restauración de las fachadas, tendremos contempladas todas las actuaciones que Gárate, en su Plan Director, prevé acometer en tres fases.

Una vez aprobado su Plan Director, Gárate presenta en junio de 1988 la Primera Fase del proyecto de restauración del Museo Romántico, fase que consiste en la instalación de un ascensor hidráulico, la restauración de la fachada de San Mateo, el acondicionamiento de parte de la biblioteca en una sala a la que se adapta el mobiliario existente, la restauración de los patios, el tratamiento de las medianeras del jardín y el acondicionamiento de la planta bajo cubierta como espacio de trabajo, con revisión de las instalaciones de electricidad y alumbrado, climatización y sistema de seguridad interior.

De octubre de 1989 y marzo de 1990 son, respectivamente, una planta y un alzado con los que Gárate anticipa una posible ampliación del Museo Romántico aumentando una altura la fachada de la calle Beneficencia. Son dos planos sueltos, al menos en el expediente del Archivo del Museo Romántico consultado, sin Memoria ni explicación alguna, probablemente requeridos por la dirección del Museo para tantear la posibilidad de ampliación del edificio de la única forma posible. La justificación de programa tampoco consta en los planos, es decir, no se explica en ninguna leyenda cuál es el uso que se daría a los nuevos espacios conseguidos. Por otra parte, la planta levantada sobre la fachada de González-Valcárcel es respetuosa con el orden de huecos existente, que Gárate mantiene eje a eje, enmarcando los nuevos balcones propuestos con guarniciones y guardapolvos que imitan los de los balcones de la planta principal de la calle San Mateo. Hay, por tanto, en la fachada propuesta un intento de unificar criterios que, sin embargo, no evita la evidente disonancia que producen las molduras tardoneoclásicas de Gárate sobre las guarniciones neobarrocas de González-Valcárcel.

La última intervención de Ignacio Gárate sobre el Museo Romántico está proyectada en mayo-junio de 1993. En ella funde las Segunda y Tercera Fases de su Plan Director de 1988 en una sola y su objetivo fundamental es el acondicionamiento

de la planta baja que, tras el traslado de la Dirección y los servicios administrativos, restauración y depósitos a la planta baja cubierta, precisa de un tratamiento adecuado a su nuevo destino como futuras salas de exposiciones del Legado Vega-Inclán. Todas las actuaciones de esta fase están volcadas en la planta baja, por tanto, aunque el proyecto prevé también la intervención sobre la planta principal, que, tras el traslado del Legado del fundador del Museo, podrá ser reordenada en sus contenidos, para formar una secuencia temática armónica, y redecorada sala a sala para conseguir, en palabras de Gárate, "su reprimación".

RESUMEN Y CONCLUSIONES

De forma breve, se podría explicar el estado actual del edificio del Museo Romántico como una obra colectiva, ya que es el resultado de la intervención de, al menos cuatro arquitectos con actuaciones de diferente alcance. El primero, Manuel Rodríguez, proyecta en 1776 y construye entre 1777-79 un edificio residencial, de escala doméstica y carácter de casa-palacio, del que conservamos básicamente la tectónica original, la fachada de la calle San Mateo, la distribución muraria interior y la estructura de patios. González-Valcárcel, entre 1944-47, acondiciona la planta principal como Museo, entendiendo éste como recorrido a través de salas dispuestas en continuidad, decora esas salas dándoles el tono de un palacio habitado e inventa la fachada a la calle Beneficencia, igualando su rango al de la antigua principal. A Fernando Chueca, tercer arquitecto del Museo, se debe el estado actual del salón de actos de la planta baja y sus dependencias contiguas. Finalmente, Ignacio Gárate es el responsable del estado actual de la planta bajo cubierta y de la planta baja, recientemente acabadas ambas, así como de la actualización de instalaciones y servicios del Museo.

Se deduce de lo anterior que desde 1947 a la actualidad, es decir, durante más de cincuenta años, la planta principal del Romántico ha permanecido intocada, salvo el cambio de los forjados de las salas situadas sobre el Salón de Actos, sin otra atención que las obligadas obras menores de conservación y mantenimiento. En este hecho se encuentra la explicación del deterioro que muestra en su estado actual. No estaba injustificada, por tanto, la intención de Gárate en 1993 de acometer las obras necesarias para su repristinación inmediatamente después del traslado del Legado Vega-Inclán a la planta baja. Su repristinación y, habría que añadir, su previa consolidación constructiva.

Para confirmar y reafirmar la necesidad de restauración integral de la planta principal del Museo Romántico basta leer el "Estudio de patología" del edificio realizado por la empresa Cotas Internacional, S.A. por encargo de la actual Dirección del Centro, a través del Ministerio de Educación y Cultura y fechado el 22 de diciembre de 1997. Su redacción tiene como objetivo la evaluación del estado del forjado de techo de la planta principal y de los muros de carga en la zona del Museo que se orienta hacia la calle Beneficencia para comprobar si admitiría la elevación de una nueva planta que, como sabemos, es la única posibilidad de ampliación que tiene el edificio, posibilidad que ya Gárate tanteó en 1989-90.

El "Estudio de patología" se ordena en dos capítulos. El primero se dedica al tipo y estado de la madera del edificio y el segundo a su comportamiento estructural. En ambos casos se trata de localizar los pies derechos de los entramados de madera de los muros así como las viguetas de madera de los forjados de pisos y cubierta. En sus conclusiones este estudio clasifica las maderas vistas y ensayadas, por su especie y los defectos naturales detectados, entre las de más baja resistencia. Con respecto a los muros del segundo patio, los muros interiores y los muros medianeros, el informe concluye que *"no tienen capacidad para absorber acciones suplementarias a las existentes"* y, en relación con la planta principal, en la crujía de la calle Beneficencia, los forjados de techo *"no tienen capacidad de carga suficiente para absorber sobrecargas de uso adicionales a las existentes, y presentan unas deformaciones que consideramos inadmisibles, lo que implica la necesidad de proceder a su refuerzo antes de acometer cualquier cambio de su situación presente"*, una recomendación que el estudio extiende al resto del forjado de techo de esta planta principal.

Como conclusión, si se tiene en cuenta que los cambios en su situación presente son, más que necesarios, inevitables tras el traslado del Legado Vega-Inclán, se entenderá también que la adecuación estructural y constructiva de la planta principal del Museo Romántico a nuevos planteamientos museográficos y la recuperación de un tono de época y espacios vividos para sus salas resulta inaplazable.

BREVE HISTORIA SOBRE EL MUSEO ROMÁNTICO

MERCEDES RODRÍGUEZ COLLADO

EL Museo Romántico es una obra personal de D. Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, II Marqués de la Vega-Inclán. El Marqués, nacido el 29 de junio de 1858, en pleno período romántico, quiso con la fundación de este Museo dar a conocer un momento fundamental de la historia de España que él delimitó entre la Guerra de la Independencia (1808) y las Guerras de África (1860).

D. Benigno, segundo hijo de un general isabelino, fue un personaje sumamente activo y de una personalidad arrolladora. Su juventud transcurre entre los estudios en la Academia de Caballería de Valladolid y su vocación por la literatura y las Artes. Viajero incansable, fue nombrado en 1911 por el Rey Alfonso XIII Comisario Regio de Turismo; desde este puesto se dedicó, no sólo al fomento del turismo en España, sino también al desarrollo de un gran número de proyectos destinados a la defensa y promoción del patrimonio histórico español. Dentro de esta faceta hay que destacar la fundación de la Casa de Cervantes en Valladolid, La Casa y Museo del Greco en Toledo y el Museo Romántico en Madrid.

Como avance de lo que habría de ser el Museo Romántico, en octubre de 1921 se organiza una exposición en los locales de la Sociedad Española de Amigos del Arte. Distribuidos en tres salas, se exponen 86 cuadros y algunos muebles, todos ellos propiedad del Marqués de la Vega-Inclán. La muestra se acompaña de un catálogo redactado por D. Ángel Vegue y Goldoni y D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Como apoyo al proyecto la exposición contó con la presencia de los Reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia.

El Museo se ubica en la casa que D. Benigno había alquilado en 1920 como sede de la Comisaría Regia de Turismo, situado en el número 13 de la calle San Mateo. Inmerso en un barrio netamente romántico, se rodea de edificios muy emblemáticos de Madrid, como son el antiguo Hospicio, el Colegio de San José de Calasanz, donde se encuentra una magnífica pintura de Goya, o el Palacio de los Duques de Veragua.

El 1 de junio de 1924 abre sus puertas con el fondo de 86 cuadros y los muebles que el Marqués cedió al Estado, más algunas donaciones y depósitos, como fueron los dos cuadros de Alenza sobre el suicidio romántico, donados por el Marqués de Cerralbo, o los depósitos de la familia Larra y del Museo del Prado.

En 1927 el Estado adquiere el edificio de la calle San Mateo como sede permanente del Museo, tras las infructuosas gestiones del Marqués para su instalación en el antiguo Hospicio madrileño. En esta fecha ya contaba con un fondo de 121 obras.

En febrero de 1931 se constituye el Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán, compuesto por D. Elías Tormo como Presidente; D. José Ramón Mélida, D. Francisco Javier Sánchez Cantón y D. Grerorio Marañón como Vocales; D. Fernando de Larra como Secretario; D. Harcher Huntington como Presidente Honorario y D. Benigno de la Vega-Inclán como Director perpetuo.

El Marqués fallece el 6 de enero de 1942 legando al Estado español todos sus bienes. Dos años más tarde el Patronato de las Fundaciones Vega-Inclán, encarga al arquitecto González Valcárcel la primera reforma del Museo. Las obras consisten en la consolidación del edificio, la restauración de la fachada de la calle Beneficencia, la escalera y la decoración de las salas; también se rehabilitaron los patios y se rehizo el jardín. Se llevó a cabo una nueva reinstalación aumentándose el número de salas: a la creación de la sala Real y la de Pelouche se unen las cuatro dedicadas al Marqués de la Vega-Inclán, que fueron montadas con las obras de arte y los muebles que tenía en su casa al fallecer.

En mayo de 1945 se abre de nuevo al público, totalmente reformado y con un nuevo Director a la cabeza: D. Mariano Rodríguez de Rivas. Abogado madrileño, fue ante todo un prolífico escritor y cronista de los diarios Ya y Arriba. Gran amante de Madrid, poseía una excelente biblioteca sobre temas madrileños. Su pasión por el Arte le llevó a contar con una magnífica colección de las más variadas piezas: autómatas, cuadros, grabados, escultura decimonónica, miniaturas, etc.

Si el Marqués de la Vega-Inclán había sido el creador del Museo, Rodríguez de Rivas fue su verdadero impulsor. Hombre de una gran cultura y sensibilidad, supo inculcarle un espíritu romántico convirtiéndolo en un centro vivo y sumamente activo.

Desde 1946, año de su nombramiento, hasta 1958 cuando tuvo que dejar el cargo por motivos de salud, el Museo va a conocer uno de sus períodos más fecundos, llegando a ser un centro cultural de primer orden inmerso en la vida madrileña.

En un deseo de impulsar las actividades culturales, Rodríguez de Rivas creó un salón de actos, que junto al jardín y los patios, acogieron las más diversas actividades y fueron el escenario perfecto para las fiestas y reuniones que se organizaron periódicamente.



VISITA DE JEAN COCTEAU AL MUSEO ROMÁNTICO. DICIEMBRE 1953.

Innumerables fueron los actos celebrados en los doce años que como director estuvo Rodríguez de Rivas; entre todos ellos destacaremos los más significativos:

- Conciertos de música romántica.
- Recitales poéticos.
- Las exposiciones temporales tuvieron un protagonismo especial: Además de otras de interés, anualmente se organizaban dos tituladas "Los cien años", referentes a hechos o acontecimientos que sucedieron cien años atrás en relación al año de celebración. Estas exposiciones iban acompañadas por una serie de charlas.
- La "Galería de románticos olvidados". Conferencias iniciadas en 1953. En ellas se estudiaban figuras románticas de segundo plano pero de relieve o encanto peculiar. Personajes como María Bushental, Leocadia Zamora o el Marqués de las Marismas del Guadalquivir, tuvieron su recuerdo y se dieron a conocer.

Famosas en todo Madrid fueron las fiestas y reuniones que se organizaron en fechas señaladas o con motivo de algún acontecimiento importante. Tenían como marco el jardín y los patios. En ellas se daba cita lo más selecto de la sociedad madrileña que, invitados por el director, conmemoraban festividades como la de San Isidro o Reyes.



FIESTA HOMENAJE A RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. MAYO 1949.



Pero quizás la reunión que más se recuerda fue la que tuvo lugar el 11 de mayo de 1949, en honor de Ramón Gómez de la Serna, para festejar su llegada a España. Este día los asistentes acudieron ataviados con trajes de la época romántica, quizás rememorando aquellos bailes que antaño se celebraban en los palacios y casas aristocráticas.

Se acogieron también las actividades organizadas por numerosas Asociaciones de Amigos que, gracias a la generosidad del director, encontraron un lugar apropiado para la celebración de sus actos. Tal es el caso de la Asociación de Amigos del Paisaje y los jardines, la Asociación de Amigos de Becquer o la Asociación de Amigos de los Castillos.

Por último señalar la creación, en estos años, de una biblioteca Romántica. El director, gran bibliófilo, solicitó a través de la prensa, donaciones de particulares para la formación de lo que habrá de ser la primera biblioteca especializada en Romanticismo.



CONFERENCIA SOBRE EUGENIO DE OCHOA PRESENTADA POR MARIANO RODRÍGUEZ DE RIVAS. NOVIEMBRE 1953.



REAPERTURA DEL MUSEO ROMÁNTICO.
ENERO 1960.

En diciembre de 1958 debido a unos graves problemas de salud, Rodríguez de Rivas renuncia a su cargo, pasando a dirigir el Museo D.^ª M.^ª Elena Gómez Moreno, Catedrática de Geografía e Historia, y al igual que su padre D. Manuel Gómez Moreno, una notable investigadora de la Historia del Arte.

La llegada de la nueva directora coincide con una remodelación del edificio. Se llevan a cabo una serie de obras en la planta baja, realizándose trabajos de consolidación de muros y cubiertas y mejoras en el salón de actos. Asimismo se instalan despachos nuevos y la biblioteca. Estas reformas concluyen en 1960.

Ocho años más tarde se emprenden nuevas obras, esta vez motivadas por la desaparición de la Junta de Iconografía, alojada hasta entonces en el Museo. Este hecho permite organizar la zona expositiva de una forma más lógica y montar nuevas salas: la sala de estampas, la alcoba femenina y la sala filipina.

La nueva directora quiso continuar la labor de difusión iniciada por su antecesor llevando a cabo un gran número de actos culturales:

- Desde 1960 hasta 1982 se realizaron sesiones musicales. En ellas se dieron cita los músicos más célebres, tal es el caso del guitarrista Narciso Yepes, los pianistas Alicia de Larrocha y Miguel Zanetti o la arpista M.^ª Rosa Calvo Manzano.
- También tuvieron un lugar destacado las conferencias y recitales poéticos, muchos de ellos organizados por diversas Asociaciones Culturales que, como antaño, encontraron en el Museo el marco perfecto para realizar estas actividades.



CONCIERTO DE ÁNGELES NISTRAL Y
ROSA FERNÁNDEZ.
MARZO 1964.



RECITAL DE ARPA DE MARÍA
ROSA CALVO MANZANO.
MAYO 1964.

- En relación a las exposiciones señalar la que se organizó en 1978 para mostrar los 58 dibujos de Leonardo Alenza, que se habían adquirido en 1969. Esta muestra, comisariada por M.^ª Elena y de la que se publicó un Catálogo, fue posteriormente itinerante.

En 1959 se realiza un Inventario del Museo que viene a sustituir al del año 1949. Se inicia asimismo un libro de registro y se diseña un nuevo modelo de fichas de Inventario.

Durante estos años el aumento de piezas es considerable. Esto se debe tanto a las adquisiciones como a las donaciones que se vieron notablemente incrementadas.

M.^ª Elena Gómez Moreno, reconocida investigadora, dio un gran impulso a las publicaciones. En este sentido las Fundaciones Vega-Inclán, de las que fue directora hasta su muerte, promovieron y financiaron una serie de estudios fundamentales para la historia del Museo y del Romanticismo; entre ellos señalamos los siguientes:

- Vicente Traver. "El Marqués de la Vega-Inclán". 1965.
- M.^ª Elena Gómez Moreno. "Guía del Museo Romántico". 1970, 1980 y 1986.
- Ana M.^ª Arias de Cossio. "José Gutiérrez de la Vega. Pintor Romántico Sevillano" 1978.
- Pilar de Miguel Egea. "Carlos Luis de Ribera. Pintor Romántico Madrileño". 1983.

En 1987 el Ministerio de Cultura designa una nueva directora, por primera vez una facultativa del Cuerpo de Conservadores de Museos: D.^ª Rosa Donoso Guerrero.

Bajo esta nueva dirección el Museo acometerá dos nuevas reformas, ambas ejecutadas por el arquitecto D. Ignacio Gárate. La primera, llevada a cabo en 1990, consiste en el saneamiento y rehabilitación de la segunda planta. En ella se van a ubicar los almacenes, despachos y taller de restauración. Asimismo se dota al edificio de un ascensor del que hasta entonces carecía.



DONACIÓN DEL CUADRO DE FEDERICO DE MADRAZO
"RETRATO DE PABLO GONZALVO", POR CARLOS
GONZÁLEZ.
JUNIO 1994.

La segunda reforma, ejecutada en 1997, tiene como finalidad la creación de nuevas salas en la planta baja destinadas a albergar el legado del Marqués de la Vega-Inclán. La biblioteca pasa a tener una nueva ubicación ampliando sus espacios con una sala para la biblioteca histórica, la instalación de compactos para los fondos modernos y una sala de lectores. Asimismo se reforma la sala de exposiciones temporales y se crean aseos públicos. El jardín y uno de los patios sufren una importante rehabilitación.

Para difundir los fondos del Museo y dar a conocer nuevos aspectos del Romanticismo, se impulsan una serie de exposiciones temporales, cada una de ellas acompañada de un catálogo y un ciclo de conferencias.

- Retratos de los Marqueses de Linares pintados por Francisco Pradilla. Diciembre 1992 - enero 1993.
- Cinco años de adquisiciones. Mayo - julio 1993.
- Una puerta abierta al mundo. España en la litografía romántica. Marzo - mayo 1994.
- La escultura del Museo Romántico. Julio - septiembre 1994.

- Federico de Madrazo. Octubre - noviembre 1994.
- Diaphanoramas en el Museo Romántico. Diciembre 1994 - enero 1995.

Desde 1987 hasta 1997, año de la jubilación de Rosa Donoso, se intensifican los trabajos de catalogación, fotografía y ordenación de colecciones, creándose el gabinete de estampas. Asimismo la biblioteca recibe un gran impulso, aumentando de forma considerable sus fondos que en la actualidad alcanzan la cifra de más de 12.000 volúmenes.

En 1997 se nombra a una nueva directora: D.^ª Begoña Torres González, facultativa del Cuerpo de Conservadores de Museos y Doctora en Historia del Arte. En este último año la directora ha querido dar una gran difusión al Museo a través de los más diversos actos que propicien un mejor conocimiento y le den una nueva vida.

De esta forma se han incrementado de forma notable las actividades culturales de todo tipo, entre las que destacamos:

- Exposición "Leonardo Alenza. Dibujos y estampas". Noviembre de 1997 - enero 1998, con la correspondiente edición de un Catálogo.
- Se han llevado a cabo presentaciones de premios literarios y de ciclos de teatro como el Don Juan Tenorio que anualmente se representa en Alcalá de Henares.
- Ciclo de conferencias "El pensamiento y las Artes en el Fin de Siglo" . Celebrado del 12 al 31 de marzo de 1998, y que próximamente se editará.
- La música romántica no ha caído en el olvido, por ello se han celebrado dos conciertos que han contado con la presencia de figuras relevantes en el panorama artístico español; el primero de ellos fue un recital de canto y piano a cargo de Cecilia Lavilla Berganza el 28 de noviembre de 1997. El segundo ha sido un concierto de arpa por M.^ª Rosa Calvo Manzano el 8 de junio de 1998.

Entre las actividades previstas se encuentran el montaje de las nuevas salas dedicadas al Marqués de la Vega-Inclán que permitirán un mejor conocimiento del fundador del Museo, que tan larga y fecunda vida tuvo.

Por otro lado el Ministerio de Educación y Cultura, ha editado esta nueva revista del Museo Romántico, destinada fundamentalmente a difundir sus piezas, dar a conocer las actividades de todo tipo que tengan lugar en el Centro, así como llenar un vacío fundamental que sobre los estudios sobre el período romántico era fácilmente constatable en España.

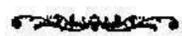
Por último hemos de referirnos a la Asociación de Amigos del Museo Romántico. El primer germen de esta Asociación lo encontramos en otoño de 1961 con el nacimiento de los denominados "Amigos del Museo Romántico". Asociación sin carácter legal y sin estatutos, cuyos fines eran únicamente de promoción y estímulo. Esta primitiva Asociación llegó a tener 100 socios inscritos.

En 1994 nace la "Asociación de Amigos del Museo Romántico", con unos estatutos y legalizada en el Registro de Asociaciones. Actualmente cuenta con 150 socios. Esta Asociación se crea con el fin de promover todo tipo de actividades y apoyar al Museo. En sus cuatro años de vida ha organizado diversas Exposiciones, contribuyendo asimismo a la edición de sus correspondientes Catálogos. Ha llevado a cabo dramatizaciones poéticas, visitas culturales, conferencias y otros actos tendentes a un mayor conocimiento del período romántico.

En su interés por fomentar los fondos del Museo, ha donado una serie de piezas de gran interés, como son un dibujo de Leonardo Alenza y seis litografías de Francisco Lameyer.

La Asociación actualmente continúa llevando a cabo diversos actos culturales, como las denominadas "Tertulias de la Asociación de Amigos del Museo Romántico", un foro de debate en el que tienen cabida todo tipo de discusiones sobre historia, literatura, arte... y que será un vehículo de difusión de este interesante período de nuestra historia.

ESTA PUBLICACIÓN SE ACABÓ
DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES
GRÁFICOS DE IMPRESA,
EL DÍA 1 DE NOVIEMBRE,
FESTIVIDAD DE TODOS
LOS SANTOS.



ISBN 84-369-3128-9



9 788436 931280

Museo *MR* Romántico

San Mateo, 13. MADRID



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales