



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE**

Las Casas Museo en España.

Análisis de una Tipología Museística Singular

**D<sup>a</sup> Soledad Pérez Mateo**

**2016**



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

Las casas museo en España.  
Análisis de una tipología museística singular

Tesis Doctoral dirigida por la Dra. D<sup>a</sup> Concepción De la Peña  
Velasco, Catedrática de Historia del Arte.

D<sup>a</sup> Soledad Pérez Mateo  
2016





**A mi abuela, a quien tanto quise, heredera de un  
hermoso linaje que comenzó con Josefa Sánchez y Juan  
Román Hernández en su particular Macondo.**



## **Agradecimientos**

En este largo camino quiero agradecer el inmenso apoyo de mi Directora de Tesis, la Catedrática de Historia del Arte, Concepción de la Peña Velasco, que me ha acompañado con su calidez y honestidad, y con la mayor de las ilusiones y de los desvelos.

A Lurdes Vaquero Argüelles, Directora del Museo Cerralbo, y a Begoña Torres González, Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes, de quienes tanto he aprendido en mi andadura por los diferentes museos estatales y que me han guiado en el planteamiento de este trabajo que por fin ha podido ver la luz.

A Daniel Cid, historiador del arte y escritor, por prestarme tan generosamente su Tesis Doctoral, *Cases Museo, intimitats revelats*.

A Pascual Clemente, Técnico de Museos del Museo de Albacete, quien me ha ayudado en la elaboración de la Guía de las casas museo con una gran diligencia y entusiasmo.

Mi más sincero agradecimiento a aquellas personas e instituciones que han contribuido al enriquecimiento de este trabajo, sin los cuales no hubiera sido posible su finalización. Sofia Gomes da Costa, de la Fundación de Casas Históricas y Singulares; Isabel Rodríguez Marco; Conservadora del Museo Nacional de Artes Decorativas; Abraham Rubio Celada, Doctor y Académico de la Real Historia; Ignasi Soler de Palacio, Técnico de Museos del Organisme Autònom Local de Patrimoni Víctor Balaguer; Ana Cagigas Aberasturi, Técnico de Patrimonio del Ayuntamiento de Medio Cudeyo; Carme Bergés Saura, Directora del Museu Comarcal de Cervera; Margarita Ruyra de Andrade, Directora del consorcio Disfruta España, Directora de la Fundación Zuloaga y Responsable de Marketing y Comunicación de la plataforma *España Fascinante*; Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz, Presidente de la Fundación Zuloaga; Rosanna Pavoni; consultora de museos y especialista en casas museo; Consuelo Luca de Tena, Directora del Museo Sorolla; Lorena Delgado, Conservadora del Museo Sorolla; Antonio Espinosa, Director de Vilamuseu; Paula Doncel, gerente de la Empresa Thalia Guías Turísticas; Carmina Bonmatí Lledó, Tècnica de Museus i Exposicions de la Casa Museo de la Barbera dels Aragonés; Chari Montero Romero, de la Casa Museo de la Barbera

dels Aragonés; Gema García Gutiérrez, encargada y gerente de la Casa de las Doñas, Francisco Gutiérrez Alonso, propietario y responsable de documentación de la Casa de las Doñas, Eva Bolado, Directora de la Casa de las Doñas; Asociación Hábitat Terrazgo y Monte; Fundación de Casas Históricas y Singulares; César Ubierna, Director de la Casa Museo Antonio Padrón/Centro de Arte Indigenista; Luis Alberto Pérez Velarde, Conservador del Museo del Greco; Luisa Traseira Santos, Directora de La Casona de la Fundación Carriegos; Garazi López de Etxezarreta, Directora General de Cultura de la Diputación de Guipúzcoa; Nekane Goenaga Maiza, del Servicio de Patrimonio H.A., Archivos y Museos del Departamento de Cultura, Juventud y Deporte de Guipúzcoa; Kizkitza Ugarteburu, Coordinadora del Igartubeiti Baserri Museoa; Marisa Fernández, de la Oficina de Turismo de Pasaia-Casa Museo Víctor Hugo-Oarsoaldea; Jordi Pardo, Director General Fundació Pau Casals; Luis Martínez-Risco Daviña, de la Fundación Vicente Risco; Ángel Ramírez, de la Casa Museo de los Ingleses; Juan José Barrios Sánchez, responsable de la Casa-Museo “Gabriel y Galán”; Lucía Peláez Tremols, Directora del Museo Casa Natal de Jovellanos; Lía Álvarez González, Bibliotecaria de la Casa Museo de Jovellanos; Javier Durana, Técnico de la Diputación Foral de Álava; Luis Ángel Villate, de la Asociación Etnográfica Artea de Artziniega; M<sup>a</sup> Teresa Sánchez Trujillano, Directora del Museo de la Rioja; Anna Plans Berenguer, del Museu Palau Mercader; Saturnino Hoyos Barés y M<sup>a</sup> Auxiliadora Calama Hoyos, de la Casa Museo Sátor Juanela; Raquel Velasco Salamanca, de la Junta de Castilla y León; Javier Delgado García, de la Administración y Gestión de la Fundación Caja Duero; Rosa Sanz Aguado, Canciller del Consulado General de España en Pau; Jay Ruzafa, de la Oficina de Turismo de Lorca; Juan Hernández, Técnico de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Lorca; Antonia María Perán, de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Lorca; Rocío Castillo Belinchón, arqueóloga subacuática del Museo Nacional de Arqueología Subacuática; Victoria Ballesta, del Museo Nacional de Arqueología Subacuática; Luis Ángel Torres, Técnico de Museos del Museo Nacional de Arqueología Subacuática; Natalia Grau García, Conservadora del Palacio Aguirre-Museo Regional de Arte Moderno; Salvador Martínez, Director del Museo del Vino de Bullas; Roser Salart, del AMCS de Cassà de la Selva, Dolors Grau Ferrando, Archivera del Archivo Cassà de la Selva; M<sup>a</sup> Dolores Vila Tejero, Conservadora del Museo Delhy Tejero; M<sup>a</sup> Luisa Menéndez Robles, Conservadora del Museo Sorolla; Virginia Garde, Jefa del Servicio de Difusión de la Subdirección General de Museos Estatales; Teresa-M. Sala García, Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona;

Lucía Águila García, del Área de Conservación e Investigación del Museo Casa de los Tiros de Granada; Begoña López Ávila, Técnico del Archivo-Museo San Juan de Dios; Jesús Bermejo Tirado, Doctor en Historia por la Universidad Complutense; Inma Hernández Baena, Encargada de Servicios Generales del Patronato Cultural Federico García Lorca; Emilio Diz Ardid, Técnico de la Concejalía de Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Orihuela.

Y muy especialmente a Marian Granados Ortega, Mónica Vergés Alonso, Julio Acosta, Salvador Yzquierdo, Gonzalo Redín, Elena Moro García-Valiño, Carlos San Pedro, Lina San Román, Sofía de Alfonso Alonso Muñozerro, Belén Topete; Pilar Calzas Cintero, del Museo Cerralbo; Víctor Manuel Ortiz, Luis Caballero García, Rocío Castillo García, Consolación Pastor Cremades, del Museo del Greco; Asunción Cardona Suances, directora del Museo del Romanticismo, Laura González Vidales, Carmen Linés Viñuales, Mercedes Rodríguez Collado, Miguel Romero Sánchez, Antonio Grande Fernández, Sara Rivera Dávila, Mercedes Cabanillas, Leticia Sastre, M<sup>a</sup> Jesús Cabrera, Sonsoles Almendros, Gema Pedraza, Beatriz de Palacios, Nieves Hernández Duque, Eloísa Fernández Ortega, Ana Arribas, Mercedes Verdejo Madrid, Isabel Maldonado Valderrama, M<sup>a</sup> Jesús Sanz Martínez, Paloma Gómez Villaro, Charo Gómez Vírveda, Pilar Pintor Rangel, Paola di Meglio, Pablo Linés Viñuales, del Museo del Romanticismo; así como a todo el personal que integra el actual equipo de trabajo del Museo Cerralbo, del Museo del Greco y del Museo del Romanticismo.

A mis compañeros de la Subdirección General de Museos Estatales, de la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y de la Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

A Paloma Dorado Pérez, de la Biblioteca del Museo del Romanticismo (y hoy, en la Biblioteca del Ministerio de Educación) por su paciencia y entrega, siempre con una sonrisa que iluminaba su espacio de trabajo. Y a Abraham Ramírez Pernía, de la Biblioteca del Museo Nacional de Arqueología Subacuática, por su valiosa ayuda. La labor de los bibliotecarios de los museos es inmensa y poco conocida. Y, en concreto, las bibliotecas de las casas museo atesoran un volumen y una calidad de fondos que debería ser más tenido en cuenta, puesto que constituyen una fuente inagotable del conocimiento de las colecciones que atesoran nuestras casas museo.

A mis amigos, a quienes tanto quiero.

A mi familia, con su ánimo y apoyo constante e incondicional. A Juan Francisco y, muy especialmente a Juan, luz del día a día. Nada me genera más satisfacción que poder aprender de personas tan sabias y generosas.

Al atardecer en el Palatino. La luz del crepúsculo. Roma. Noble sencillez y serena grandeza.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
1.- OBJETIVOS.....	18
2.- ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	20
3.- METODOLOGÍA.....	30
4.- HACIA UNA DEFINICIÓN DE CASA MUSEO. ANÁLISIS CONCEPTUAL	
4.1.- La necesidad de un análisis conceptual.....	45
4.2.- ¿Qué puede ser una casa museo? Propuesta de caracterización de una tipología museística singular.....	66
4.3.- La polaridad de lo público y lo privado en una casa museo.....	145
4.3.1.- Historiar la casa ¿y el museo?.....	146
4.3.2.- ¿Por qué se musealiza una casa?.....	163
4.3.2.1.- El culto a una personalidad.....	163
4.3.2.2.- El vínculo con la localidad.....	168
4.3.2.3.- Preservar un período histórico concreto.....	169
4.3.2.4.- El paso de lo privado a lo público.....	169
5.- HACIA UNA DEFINICIÓN DE CASA MUSEO. SU CATEGORIZACIÓN	
5.1.- La categorización de las casas museo.....	182
5.2.- Una historiografía de la categorización de las casas museo.....	184
5.3.- La categorización de las casas museo planteada por DEMHIST.....	187
5.4.- Diagnóstico de las casas museo en España.....	192
5.5.- Propuesta de categorización para las casas museo en España.....	216
5.5.1.- Casa museo de personalidad.....	229
5.5.1.1.- Casas de paso.....	234
5.5.1.2.- Casas propias.....	237
5.5.1.3.- Casas en las que interviene el personaje.....	242
5.5.1.4.- Casas dedicadas a personajes de ficción.....	246
5.5.1.5.- Casas cuyo contenido no tiene relación con el propietario.....	248
5.5.2.- Casa museo del territorio.....	248
5.5.3.- Casa museo de período histórico (o estilo cultural).....	256
5.5.4.- ¿Las <i>period rooms</i> constituyen otra categoría de casas museo?.....	265

## **6.- UNA VISIÓN EN EL INTERIOR DE UNA CASA MUSEO. EL PATRIMONIO EN LAS CASAS MUSEO**

<b>6.1.- El patrimonio en las casas museo.....</b>	<b>274</b>
<b>6.2.- Tipologías arquitectónicas.....</b>	<b>294</b>
<b>6.3.- Montajes museográficos en una casa museo: recuperación o recreación.....</b>	<b>305</b>
<b>6.3.1.- Variedad de conceptos empleados en el montaje de una casa museo.....</b>	<b>305</b>
<b>6.3.2.- El concepto museográfico de recuperación y/o reconstrucción.....</b>	<b>309</b>
<b>6.3.3.- El concepto museográfico de recreación.....</b>	<b>325</b>
<b>6.4.- La difusión en una casa museo.....</b>	<b>344</b>
<b>6.5.- El patrimonio cultural inmaterial.....</b>	<b>365</b>
<b>6.5.1.- Formas mentales complejas.....</b>	<b>367</b>
<b>6.5.2.- Temas determinados.....</b>	<b>372</b>
<b>6.5.2.1.- Lo público y lo privado.....</b>	<b>373</b>
<b>6.5.2.2.- Lo masculino y lo femenino.....</b>	<b>388</b>
<b>6.5.2.3.- El trabajo y el ocio.....</b>	<b>392</b>
<b>6.5.2.4.- El pobre y el rico.....</b>	<b>397</b>
<b>6.5.2.5.- Lo sagrado y lo profano.....</b>	<b>399</b>
<b>6.5.3.- Sujeto.....</b>	<b>401</b>
<b>6.5.4.- Período temporal concreto.....</b>	<b>401</b>
<b>6.6.- El Marqués de la Vega-Inclán como creador de la primera casa museo en España.....</b>	<b>402</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>421</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>426</b>
<b>ANEXOS</b>	
<b>ANEXO I. Relación de Fondos Museográficos y Fondos Documentales que se pueden encontrar en una casa museo.....</b>	<b>495</b>
<b>ANEXO II. Guía de casas museo en España (por Comunidades Autónomas). Gráficos.....</b>	<b>499</b>
<b>ANEXO III. Relación de casas museo de personalidad en España.....</b>	<b>528</b>
<b>ANEXO IV. Relación de casas museo del territorio en España.....</b>	<b>534</b>
<b>ANEXO V. Relación de casas museo de período histórico (o estilo cultural) en España.....</b>	<b>537</b>
<b>ANEXO VI. Museos con <i>period rooms</i> en España.....</b>	<b>540</b>
<b>ANEXO VII. Comparativa de las categorías propuestas para las casas museo de España con las categorías de DEMHIST.....</b>	<b>542</b>
<b>SIGLAS.....</b>	<b>555</b>



# **INTRODUCCIÓN**



En el primer tercio del siglo XX Francisco de Cossío describía el Museo Sorolla en estos términos, que resumen las ideas que se intentan desarrollar a lo largo del trabajo:

¿Esto es una casa? Precisamente es esto: una casa. La mayor parte de los objetos que hay en ella, por sí solos no conquistarían nunca el museo. No excluyamos del todo el buen gusto, y aún aceptemos que hay cosas de mal gusto, porque en las casas vividas tiene que haberlas; mas con todo ello lo importante aquí no es la arqueología. Lo importante es relacionar los objetos con la creación del artista, tan próxima; la luz de su estudio, con la luz de sus cuadros; el ambiente con la obra ... si en lugar de ser una mansión magnífica, fuese una vivienda modesta, la emoción sería idéntica. Más que el lugar y los objetos es el dramatismo de lo que allí ha ocurrido. Allí ha ocurrido nada menos que una vida de artista. Y esto es, precisamente, lo que no pueden darnos los museos. En los museos aparece la obra, pero desarraigada de todas las sugerencias de la creación. Un museo es un recinto fundamentalmente frío<sup>1</sup>

Esta casa museo fue la que, precisamente, visité por primera vez de niña. Recordaba sus jardines y el fulgor de su luz, sus cuadros, aquellas habitaciones en las que Sorolla vivía, dormía y trabajaba, como si el tiempo no se hubiera detenido y la huella del pintor estuviera ahí, especialmente en su taller. Desde entonces la fascinación por esta tipología museística, considerada un museo “menor” si se compara con el Museo Nacional del Prado, el Museo del Louvre o la *National Gallery* de Londres, no ha cesado de aumentar con el tiempo. Cuando, muchos años después, descubrí el Museo Mario Praz, en Roma, comprendí en parte esa compulsión enciclopédica que lleva a asegurar un mundo en peligro, que en realidad es una vuelta al origen, un lugar donde la conciencia sueña con una existencia sin límites, circunscrito a la inmanencia absoluta del hogar. El habitar poético.

Tradicionalmente vistas como instituciones obsoletas, las casas museo parecen transmitir un aire de decadencia que sigue pesando hoy en día. El museo no se puede desvincular de la realidad, como tampoco la historia puede entenderse como un proceso autónomo que se desarrolla fuera del museo. Una gran paradoja de la posmodernidad es que no se puede mantener una identidad cultural si el arte del pasado no está protegido por el museo. Y aún así, es inevitable la destrucción del tiempo (catástrofes, guerras, accidentes, etc.), la amenaza del olvido y la pérdida de la memoria histórica. No hay que olvidar que las casas museo son una tipología museística singular, puesto que sintetizan un problema latente en gran parte de los museos: su relación con el pasado, que se

---

<sup>1</sup> Francisco de Cossío, La Casa de Sorolla, *La Voz Valenciana*, 28/06/1932.

podría resumir en la siguiente pregunta: ¿Cómo exponer la Historia? La Historia ¿como acontecimiento pasado, como ficción o como memoria?, ¿qué relación tienen los sujetos y los lugares? El contexto histórico cambia a lo largo del tiempo, con el peligro añadido de que no se pueden alterar las condiciones del pasado para generar una nueva información al público.

Felizmente, tanto su continente como su contenido gozan de un indudable atractivo entre los visitantes puesto que son lugares que han sido habitados, la huella de la presencia-ausencia está ahí, y los objetos no solamente son admirados por sus valores estéticos o funcionales, sino también por su relación con unos modos de vida ya desaparecidos, con una época y un lugar concretos. Esa fascinación ya resultó evidente para los viajeros del siglo XVIII en el mundo anglosajón. En el contexto de una casa museo, todos los objetos no necesariamente tienen el valor de bibelots, de reliquias, de souvenirs, de *memorabilia* por su carácter público de exhibición, sino que en su momento tuvieron una funcionalidad que iba más allá de sus valores históricos, artísticos o patrimoniales. Esos objetos constituyen la biografía de un pasado que ya no está.

De la misma manera que existieron casas museos reales, la literatura se hace eco de los ejemplos de ficción, especialmente la literatura francesa y, en menor medida, inglesa. Esa idea de la casa como refugio fue común en la Francia finisecular y tuvo uno de sus más claros exponentes en *La Maison d'un artiste* (1880), de Edmond de Goncourt. ¿Qué sucede en España? Hay una ausencia de una tradición coleccionista en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX que fue puesta de manifiesto a través del denominado *museo interior* en los hogares que describen los naturalistas y realistas españoles<sup>2</sup>. Muchos de estos museos han inspirado la creación de personajes protagonistas o secundarios de cuentos y novelas históricas, al tiempo que suponen un modo de difusión de nuestra riqueza patrimonial. Esta oposición del hogar frente a la casa implica respectivamente una dimensión subjetiva<sup>3</sup> y objetiva en el sentido del habitar.

España es el marco geográfico de este trabajo. A pesar de la existencia de numerosas casas museo repartidas por diferentes aldeas, pueblos y ciudades, todas ellas no han sido objeto de análisis pormenorizado sino que el estudio se detiene en aquellas casas museo que son más representativas para ilustrar las ideas planteadas. El marco

---

<sup>2</sup> Pérez Mateo, 2012c.

<sup>3</sup> Pérez Mateo, 2011a.

cronológico abarca desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, teniendo en cuenta que la época de la creación de la casa no siempre se corresponde con su contexto museológico actual. Es decir, una casa museo que refleja las formas de vida del siglo XIX no significa que fuera creada en el siglo XIX, sino que puede haber sido creada incluso antes, por ejemplo el Museo Romántico Can Papiol. No hay que olvidar que una casa es una unidad espacial y temporal en permanente cambio a lo largo de varias generaciones. Ese contexto primario es precisamente el más difícil de conseguir en un contexto museológico, determinado por el profesional de museos, porque en la vida cotidiana hay un trasiego incesante de cambio de objetos, de uso de las habitaciones o de su disposición interna. Incluso una casa museo experimenta sucesivos montajes museográficos que no se corresponden con los existentes en la actualidad, como sucedió con el Museo del Greco, el Museo del Romanticismo o el Museo Casa Cervantes, por mencionar algunos ejemplos. Cada uno de sus montajes se ha convertido en un documento histórico que refleja las concepciones museográficas de aquel momento y que a los profesionales de los museos le pueden servir para aprender de sus aciertos y de sus errores y, en consecuencia, para adaptarse a los nuevos tiempos. No se pueden juzgar aquellos montajes con los ojos de hoy, sino como producto de un momento cultural concreto.

Existe una diferencia notable entre las Comunidades Autónomas, sobresaliendo Cataluña con su tradición de casas museo, una tradición que ha cuidado especialmente tanto en su museografía como en su difusión. Allí las casas museo son centros vivos y fuertemente arraigados en su localidad, con gran número de publicaciones existentes, incluso en aquellas localidades con un núcleo poblacional reducido. Y no solamente se le otorga un valor al contenido sino también al continente, tal y como lo reflejan los numerosos inmuebles vinculados al *Noucentisme* y al Modernismo. Existen diversas publicaciones sobre las casas museo catalanas, de sus colecciones y, además, el hecho de poder visitarlas virtualmente les otorga un valor añadido, puesto que es el ambiente la unidad expositiva. Le siguen la Comunidad de Madrid, el País Vasco, la Comunidad Foral de Navarra y las Islas Baleares. En el resto de Administraciones Autonómicas la atención a estas instituciones es relativamente escasa, no solamente con una museografía en ocasiones obsoleta, sino también en su escasa difusión y conocimiento entre el público (sus páginas web son un ejemplo significativo, gran parte de ellas no disponen de web propia sino a través de enlaces en la propia Administración Autonómica o Local, y la información es mínima o sin actualizar los contenidos, por

ejemplo en la web de Castilla y León, algunas de cuyas casas museo ha sido imposible obtener información remitiéndonos directamente a la web mencionada. Es por ello por lo que estas instituciones deben plantearse como punto de partida su definición conceptual, contenida en un Plan Museológico que defina su carácter.

Tras los primeros capítulos de Objetivos, Estado de la Cuestión y Metodología, el desarrollo de la Tesis comienza con el capítulo 4, *Hacia una definición de casa museo. Análisis conceptual*, que se divide a su vez en tres capítulos 4.1, *La necesidad de un análisis conceptual*, en el que se explica la ausencia de una definición conceptual de una casa museo dentro de la producción académica española, que se centra en una institución vinculada a un personaje, cuando también puede estar vinculada a un territorio o a un período histórico o cultural concreto. Se definen asimismo los términos de casa histórica y casa singular, puesto que no siempre se encuentran bien delimitados en relación a una casa museo. El capítulo 4.2, *¿Qué puede ser una casa museo? Propuesta de caracterización de una tipología museística singular*, pretende establecer una propuesta de caracterización de una casa museo, analizando cada uno de sus elementos definitorios para tratar de responder a las preguntas ¿cómo definir una casa museo?, ¿por sus funciones, por la reflexión teórica y práctica o por sus actores?<sup>4</sup> En la sociedad de la información en la que vivimos inmersos son cada vez más evidentes los desacuerdos conceptuales y la pluralidad de significados e interpretaciones en torno al concepto museo, situación que ya se puso de manifiesto en el XXXII Simposio Internacional del ICOFOM (2009), el cual llegaría a enriquecer la redacción del “Diccionario Enciclopédico de Museología”. El capítulo 4.3, *La polaridad de lo público y lo privado en una casa museo*, se centra en la contradicción existente entre la dimensión pública y privada de una casa museo. ¿Cómo deben los museos afrontar el futuro para tener algo significativo que ofrecer a la sociedad de nuestro tiempo? Asimismo, intenta definir las acepciones del concepto casa y hogar con sus homónimos ingleses y franceses, para pasar a trazar el significado de lo privado y lo público en una casa museo, términos contradictorios y que no siempre implican que una casa museo sea una casa como museo. El contexto museológico de una casa museo ha de tener en cuenta las dos dimensiones de la casa (*home* y *house*), puesto que la reinterpretación de lo que sucede en su interior requiere de diferentes fuentes (notariales, literarias, visuales, orales, etc.). Es necesario deconstruir el término casa museo en casa y en

---

<sup>4</sup> Preguntas que fueron formuladas para los museos por Desvallées y Mairesse, 2010: 20-21.

museo, cada uno de ellos con sus propias fuentes de estudio. Se detallan los motivos por los que se suele musealizar una casa, es decir, por los que se hace público un espacio que pertenecía a la esfera de la privacidad, así como las consecuencias que esa transformación implica en los objetos.

El capítulo 5, *Hacia una definición de casa museo. Su categorización*, plantea la necesidad de establecer una serie de categorías (capítulo 5.1) analizando primero las propuestas por el Comité Internacional para residencias históricas-museos del ICOM (DEMHIST), que se aplican a las diferentes casas museo españolas, especificando los problemas presentados en el capítulo 5.3. El Formulario desarrollado por Pavoni desde DEMHIST constituiría un buen punto de partida para saber qué es lo que tenemos, en qué condiciones está, cómo se gestiona, cuál es su titularidad, etc. Este Formulario forma parte de la Fase I de Categorización, y únicamente es el Museo Cerralbo el que aparece incluido en la Fase I de DEMHIST, cuando la realidad de las casas museo en España es mucho más rica. En el capítulo 5.2 se traza una historiografía de las casas museo desde el punto de vista de su categorización, que se remonta a la división que establece en 1934 la revista *Mouseion*. Para concluir con una propuesta de categorización (capítulo 5.5.) reduciendo las categorías a tres: casas museo de personalidad, de territorio y de período histórico o estilo cultural. Todas ellas revelan una historia “domesticada”, una biografía de la casa, un archivo doméstico. De la propia denominación de DEMHIST se traduce que las casas históricas son casas museo, cuando una casa histórica no es necesariamente un museo. El caso español, con la existencia de la Fundación de Casas Históricas y Singulares o la Asociación Casas Singulares, así lo demuestra. Es más, las casas museo pueden o no ser casas históricas, puesto que existen casas museo que no se ubican en edificios históricos sino de reciente construcción, posteriores a la musealización de los objetos, o independientes de los objetos que exhibe.

El capítulo 5.4, *Diagnóstico de las casas museo en España*, recoge aquellas instituciones que se engloban como casas museo. El capítulo 5.5, *Propuesta de categorización para las casas museo en España*, detalla la necesidad de establecer unas categorías específicas de casas museo en España: personalidad, territorio y período histórico (o estilo cultural). El capítulo 5.5.1. *Casa museo de personalidad*, se detiene en las casas museo de personaje. Son las que perviven en el imaginario colectivo y las que han sido tradicionalmente objeto de atención en la producción académica. Pueden ser casas de paso, casas propias, casas en las que interviene directamente el personaje,

casas de personajes de ficción o casas cuyo contenido no tiene relación con el propietario. Hay otras categorías de casas museo en el mismo nivel de importancia que las de personaje, puesto que mantienen la función residencial de los espacios de habitación. Son las casas museo del territorio (capítulo 5.5.2) y las casas museo de período histórico o estilo cultural (capítulo 5.5.3). Es necesario entender de qué manera la casa museo documenta la realidad, cuando esto depende de las políticas, de las interferencias y de los procesos de musealización. Desde DEMHIST se plantean las *period rooms* como una categoría de casa museo, y en el capítulo 5.5.4 se quiere reflejar que una *period room* no se puede considerar una casa museo porque en un sentido genérico se refiere a las habitaciones que mantienen un ambiente original descontextualizado porque no se ubica en el edificio original.

El capítulo 6, *Una visión en el interior de una casa museo. El patrimonio en las casas museo*, se centra en los problemas específicos que presentan las casas museo, especialmente en lo que se refiere a la conservación (capítulo 6.1). En el capítulo 6.2, *Tipologías arquitectónicas*, se señala cómo la mayoría de las casas museo se ubican en inmuebles que son exponente de la arquitectura tradicional, pero también existen edificios convertidos en signo de identidad del propietario, que es el germen de proyectos como la Red ICONIC HOUSES o *Cases Icòniques de Catalunya*. El capítulo 6.3, *Montajes museográficos en una casa museo: recuperación o recreación*, sintetiza los dos tipos de museografía contextual que se pueden encontrar en una casa museo: la recuperación y la recreación, que se definen desde el punto de vista conceptual, puesto que ha existido cierta confusión en el empleo de ambos términos. Ambos montajes suponen el mantenimiento del espíritu de la época o la recreación de lo que pudo ser ese espíritu de la época.

La casa museo debe convertirse en un instrumento de construcción e identificación de la memoria de una sociedad concreta, una institución viva y suscitar debate, discusión y, en consecuencia, un trabajo teórico y conceptual, con resultados que vayan más allá de convertirse en normas. Por ello es tan importante la difusión que estas instituciones llevan a cabo, señalada en el capítulo 6.4, *La difusión en una casa museo*.

El capítulo 6.5, *El patrimonio cultural inmaterial*, plantea una serie de categorías que se pueden aplicar a las casas museo, estructuradas en formas mentales complejas (costumbres, destrezas, tradiciones), temas determinados (lo privado y lo público, lo masculino y lo femenino, el trabajo y el ocio, el pobre y el rico, lo sagrado y lo



profano), sujeto (un personaje o una sociedad) y período temporal concreto. La realidad es que existe un patrimonio específicamente inmaterial en las casas museo. Para Deloche no hay objetos museales inmateriales, sino que éstos existen por su museografía, por la forma de exposición, por su materialización aprehensible, que produce un cambio en la relación del público con el museo, es decir, por el contexto museológico<sup>5</sup>. Este estudio va más allá de la constatación del concepto de patrimonio cultural como una construcción compleja y cambiante, para reivindicar un patrimonio ya revalorizado de forma temprana en el siglo XIX desde el ámbito del Folclore, y que en la casa museo adquiere un extraordinario valor.

El capítulo 6.6, *El Marqués de la Vega-Inclán como creador de la primera casa museo*, se centra en una figura singular dentro de la historiografía de las casas museo: el Marqués de la Vega-Inclán. Pero no hay que olvidar que ya el montaje de la Casa Cervantes de Valladolid de 1875 con el que Mariano Pérez Mínguez recrea el universo de Cervantes responde a una museografía contextual. Además, se cobraba la entrada por su visita. La concepción vegainclaniana, al igual que la de Pérez Mínguez, de museo de ambiente no era novedosa, sino habitual en el mundo anglosajón. Aunque la mayoría de las casas museo surgieron después de la Segunda Guerra Mundial como afirmación de la identidad de cada localidad, en España las primeras se crearon en las últimas décadas del siglo XIX como el Museo Casa Cervantes (Valladolid) y en el primer tercio del siglo XX, como el Museo del Greco (Toledo), ambas creaciones personales del marqués de la Vega-Inclán, museólogo visionario y creador de *period rooms*, puesto que en lo que consideraba que podría ser la casa del Greco recreó en unos espacios domésticos cómo pudo haber vivido y trabajado.

Finalmente se han incluido una serie de Anexos que completan aspectos puntuales en torno a las casas museo desarrollados a lo largo del trabajo. El Anexo I señala una enumeración de los bienes que una casa museo puede contener, empleando la terminología normalizada según se recoge en CER.es, puesto que en este repositorio digital se vuelcan las denominaciones que cada institución museística realiza de sus propias colecciones<sup>6</sup>. El Anexo II contiene una relación de casas museo ordenadas por Comunidades Autónomas y por localidades indicando su titularidad y su gestión que incluye una breve tabla donde se relacionan las casas museo cuyo carácter es más próximo al de ser centros de interpretación. El Anexo III recoge las casas museo de

---

<sup>5</sup> Deloche, 2000:41.

<sup>6</sup> <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true> [consulta 01/09/2015],

personalidad agrupadas por las facetas profesionales más relevantes. El Anexo IV recoge las casas museo del territorio y el Anexo V las de período histórico o estilo cultural. El Anexo VI indica los ejemplos de museos con *period rooms* cuya frontera con las casas museo no siempre se encuentra bien delimitada en base a la idea de la reconstrucción ambiental. El Anexo VII establece una comparación entre las categorías propuestas por DEMHIST y cómo se insertan las casas museo categorizadas para el caso español (personalidad, territorio y período histórico o estilo cultural). Esta relación de anexos pretende facilitar el conocimiento de las casas museo que existen en España ordenadas en función de criterios geográficos, de titularidad y gestión, así como temáticos (personalidad, territorio o período histórico y/o estilo cultural).

Volviendo a Praz, los objetos no sólo son amados por su belleza, sino porque son testigos de un tiempo perdido, adquiriendo un carácter de símbolo, que la memoria trata de rescatar. Nos lo podemos imaginar toda su vida en una casa, en unos objetos, en un desorden ordenado escribiendo sobre arte y literatura y que contribuyeron a fomentar su experiencia estética. Refugiado en su mundo magnifica el objeto decorativo más diminuto, de manera que constituye una suerte de *amateur de curiosité, décorateur, metteur-en-scène* o inventor de interiores como tantos coleccionistas decimonónicos de ficción y reales. Su vivienda en el Palacio Ricci, en Villa Giulia, fue el escenario de su pasión coleccionista, aun con la conciencia de que la figura del coleccionista, psicológicamente hablando, no salía bien parada puesto que había en ella algo de egoísmo. El desorden productivo que Benjamin señalaba del coleccionista era una pasión que limitaba con el caos de los recuerdos, siendo un acto de extrema precariedad<sup>7</sup>. En *La collectionneuse* (1967) Eric Rohmer nos daba las claves de esa conexión entre amor y coleccionismo, llevada al paroxismo por Kane en su palacio de Xanadú (*Ciudadano Kane*, 1941).

---

<sup>7</sup> Benjamin, 2012.

# **CAPÍTULO 1**

## **OBJETIVOS**

Los objetivos de este estudio se pueden concretar en los siguientes aspectos:

- 1.- Definir qué es una casa museo mediante una propuesta de caracterización que precise la naturaleza de esta tipología museística.
- 2.- Proponer tres categorías específicas para las casas museo españolas partiendo de un diagnóstico y análisis de las existentes en cada Comunidad Autónoma. Estas tipologías se concretan en casas museo de personalidad, del territorio y de período histórico (o estilo cultural).
- 3.- Analizar los proyectos de trabajo de DEMHIST en lo que se refiere al planteamiento de las categorías de casas museo y a los diferentes encuentros y publicaciones que lleva a cabo.
- 4.- Plantear la necesidad de que las casas museo dispongan de una museología propia que permita la reflexión y el análisis de los diferentes problemas en cuanto a la conservación y a la difusión de su patrimonio mueble e inmueble.
- 5.- Defender la modernidad de las casas museo en su transmisión de un patrimonio cultural inmaterial
- 6.- Revalorizar la figura del Marqués de la Vega-Inclán como museólogo visionario.
- 7.- Generar parámetros de identificación que permitan reconocer el valor de las casas museo dentro de la realidad museística española. Socializar las experiencias y conocimientos acerca de las casas museo españolas.

## **CAPÍTULO 2**

### **ESTADO DE LA CUESTIÓN**



La casa museo en España constituye el objeto de estudio de este trabajo. A pesar de ser una tipología de museos conocida especialmente fuera de nuestras fronteras, en España no ha ocupado un lugar relevante en los estudios museológicos (ni patrimoniales). El desconocimiento en torno a esta tipología museística es notable, incluso entre los propios visitantes. *Mouseion*, pocos años después de su creación en 1927, estableció en 1934 una división de casas históricas que podrían considerarse como casas museo. Sería la primera división “oficial” de esta tipología. Aunque las casas museo han existido a lo largo de la historia de los museos<sup>8</sup> y aparezcan mencionadas en Manuales de Museología y Guías de Museos, su análisis conceptual y su categorización son relativamente nuevas y tiene su origen en 1997, en la creación de DEMHIST, el Comité Internacional de Casas Históricas cuyo nombre es una abreviatura del término francés *demeures historiques*. Esto ha propiciado que las reflexiones museológicas sobre esta singular tipología sean escasas, cuando paradójicamente la casa y las formas de habitar sí han sido objeto de numerosa producción científica, como señalaba la editorial de la revista del ICOM, *Museum International* en el año 1996. No es casual que sea en esta publicación periódica que fueran apareciendo artículos puntuales sobre el tema, realizados por autores españoles como Farró (1995) quien analizó la casa museo como tipología específica, y ya en el año 2001 se dedicó un número monográfico a las casas museo, con interesantes aportaciones (Pinna, Pavoni o Risnicoff de Gorgas) y en las que no se mencionan ejemplos españoles. Un año después, *Open Museum Journal* dedicó su quinto volumen a las casas museo, titulado “Interpreting House-museums”.

El interés específico por esta tipología museística en España se puede remontar a 1996, con el curso “Les cases-museu: la casa como a memòria de l’individu. Funcionament, conservació i projecció” de la Universidad de las Islas Baleares, dirigido por Daniel Cid, Benoit de Tapol y Valerie Bergeron, cuyas conclusiones se plasmaron en la revista de la mencionada Universidad, *L’Arc*. Dos años después, en 1998, se publica por primera vez un Plan Museológico de una casa museo (el entonces denominado Museo Romántico de Madrid). Los manuales de museos españoles se

---

<sup>8</sup> Nos referimos a los inmuebles privados que eran objeto de visita por parte de unos pocos “elegidos”. De ahí que gran parte de la historia de las casas museo se remonte al coleccionismo privado.

hacen escaso eco de esta tipología<sup>9</sup>, cuando en Europa y en Estados Unidos ya constituían una realidad asentada e incuestionable<sup>10</sup>. En Francia, por ejemplo, las guías de casas museo de personalidad se van actualizando periódicamente desde 1982. Lacambre (1983) traza una historia de la casa museo partiendo del análisis de la figura de un artista, Gustave Moreau. La *Direction des musées* de Francia publicó en 1992 un mapa de los museos de escritor existentes (*Ecrivains: musées, maisons*). En Alemania la revista *Museumskunde* publica en 1972 un monográfico dedicado a los museos de personalidad. Zankl (1972) realiza una de las primeras crónicas históricas sobre las casas museo intentando establecer una clasificación de éstas (y entre los ejemplos españolas menciona por ejemplo la Casa del Greco en Toledo)<sup>11</sup>. La revista norteamericana *Historic News* publicó unos dossiers informativos sobre cómo presentar formas de vida determinadas<sup>12</sup>, cuyos antecedentes se encontraban en la publicación de Coleman, en 1933<sup>13</sup>, quien fue el director de la Asociación Americana de Museos. En la misma línea se encuentra la publicación de Seale, quien en 1979 introdujo una serie de nociones para investigar, analizar y crear habitaciones históricas. Ya en los años noventa, Atkinson (1994) estudia las casas museo de personalidad británicas; Butcher Youngmans (1993) publica un libro sobre la conservación y la gestión de estas instituciones. Asimismo, Herbst (1900) y Guynes (1995) analizan la función interpretativa de las casas museo. Y llegamos a 1997, año en el que se crea DEMHIST, que ha generado una considerable producción científica y ha sido objeto de numerosos debates, tal y como recoge su página web<sup>14</sup>. A partir de entonces la casa museo es objeto de análisis en los países europeos y americanos. Su historia y su definición conceptual se plantearon en Pavoni (2001, 2002), Pinna (2001), Riniscoff de Gorgas (2001) o Young (2007); su función interpretativa en Cabral (2001), Foy Donnelly (2003), Salzmann (2004), Bryant (2009) o Günhan (2011); sobre conservación y su sostenibilidad, George (2002), Kanawati (2006), Harris (2007). Estudios monográficos

---

<sup>9</sup> Véase por ejemplo Alonso, 1993; León, 1988; Iniesta González, 1994; Ávila, 2003; y en mayor medida, Bolaños, 1997; Bolaños, 2002; Bolaños, 2008.

<sup>10</sup> Cid Moragas hace un detallado recorrido bibliográfico por la producción científica existente sobre las casas museo, la cual hemos recogido en parte. Cid Moragas, 2008. Además, algunas de estas publicaciones se encuentran reseñadas en la compilación de bibliografía sobre casas museo históricas realizada por Potvin, Rymza-Pawlowska y Weinberg, compilación que incluye además útiles referencias bibliográficas *on line*. Véase [http://www.brown.edu/Research/JNBC/presentations\\_papers.php](http://www.brown.edu/Research/JNBC/presentations_papers.php) [consulta 10/07/2015].

<sup>11</sup> Cid Moragas insiste en este aspecto. Cid Moragas, 2008: 16.

<sup>12</sup> Véase Fletcher, 1970; Elsworth, 1976.

<sup>13</sup> Véase Coleman, 1933.

<sup>14</sup> <http://demhist.icom.museum/> [consulta 22/09/2015].



son los de West (1999) sobre la historia y los orígenes de las casas museo americanas; de Karlik sobre las casas museo en Estambul (2009); Pavoni (2009) en Italia; Ponte (2007) en Portugal, entre otras. Por último, cabe señalar artículos como el de Bourgeois (2004) que define la casa museo como una “subversión decadente de la vivienda”, y publicaciones como las de Valentien (1996), Whittingham (1996), Hendrix (2008) o Emery (2012). Esta enumeración de autores nos da una idea del interés que suscitan fuera de nuestras fronteras y, además, son estudiadas desde diferentes ángulos interpretativos. No hay que olvidar que ya en los años setenta el deterioro de este patrimonio inmueble fue objeto de una exposición en el Victoria & Albert Museum de Londres (*The Destruction of the Country House*<sup>15</sup>, 1974), y una de las más recientes, en el mismo museo, se celebró en el año 2006 (*At Home in Renaissance Italy*<sup>16</sup>) con un enorme éxito de público y un catálogo muy bien documentado por especialistas en la materia, de manera que se ha convertido en una de las primeras referencias para el conocimiento de las manifestaciones cotidianas de esa época.

Se puede decir que es en la década de los noventa cuando en España la casa museo comienza a ser objeto de estudio específico, especialmente a partir de la creación de la Asociación de Casas Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE) en 1993<sup>17</sup> en Las Palmas de Gran Canaria, como consecuencia de una Mesa Redonda dedicada a Museos de Escritores en el *V Congreso galdosiano*, en la que participaron la Casa-Museo Unamuno, la Casa-Museo Azorín, la Casa-Museo Juan Ramón Jiménez y la Fundación Max Aub, con la idea de intercambiar experiencias e información sobre el legado de sus escritores titulares y con la necesidad de impulsar la distinción de una tipología museística específica (museos centrados en literatos), diferente de la de los

---

<sup>15</sup> Esta exposición sirvió de catalizador para concienciar sobre la importancia de este patrimonio, que fue rememorada en la exposición “Country House – Past, Present & Future”, organizada en el año 2014, en el mismo museo. El catálogo de la exposición es *The Destruction of the Country House*. Roy Strong, Marcus Binney, John Harris, London, Thames and Hudson, 1974. En el año 2005 se creó una página web *Lost Heritage* (<http://www.lostheritage.org.uk/>). Véase Adams, 2013.

<sup>16</sup> Además del catálogo de la exposición *At Home in Renaissance Italy* (2006), cabe destacar las publicaciones de Brown, 2004 y Currie, 2006.

<sup>17</sup> Es el año en el que los representantes de la Casa Museo Azorín, Archivo Biblioteca Max Aub, Fundación Juan Ramón Jiménez, Casa Museo Pérez Galdós y Casa Museo Unamuno hacen público un comunicado por el que se constituyen en núcleo fundacional de una futura asociación de casas museo y fundaciones de escritores. Registra en su web cuarenta y dos casas museo de escritores, una cantidad relativamente reducida si se compara por ejemplo con Francia, donde la Federación de Casas de Escritores contabilizaba unas doscientas noventa. En este sentido véase *Fédération des maisons d'écrivains*. [www.litterature-lieux.com](http://www.litterature-lieux.com). [consulta 22/09/2015]. *Guide Nicaise des 300 associations des Amis d'auteur*: [www.amis-auteurs-nicaise.gallimard.fr](http://www.amis-auteurs-nicaise.gallimard.fr) [consulta 22/09/2013]; *Terres des écrivains (association)*: [www.terresdecrivains.com](http://www.terresdecrivains.com) [consulta 22/09/2013]. Para saber más: Rochette, 2004; Camus, 1995.

museos de historia en los que tradicionalmente aquellos han sido incluidos<sup>18</sup>. Cinco años más tarde veintidós de las Casas y Fundaciones celebraron en Salamanca la Asamblea Constituyente de la Asociación, con la aprobación de sus Estatutos. ACAMFE dispone de una publicación propia, *Poliédrica Palabra*, en la que se encuentran referencias puntuales a las casas museo.

La creación de ACAMFE junto a la celebración del curso en la Universidad de las Islas Baleares en 1996 antes citado y de la publicación del Plan Museológico del Museo Romántico en 1998 constituyen los tres hitos que marcarían el interés por esta tipología museística en España. A pesar de que Bolaños dedique un apartado monográfico a las casas museo y señale su renacimiento en los años cincuenta y sesenta, la mencionada autora sigue insistiendo que en España carece de la expansión y vitalidad de la que gozan en otros países<sup>19</sup>. En efecto, incluso hoy en día sigue siendo necesario un estudio de las casas museo españolas no solamente desde la perspectiva de los objetos o la decoración de interiores, sino también como un fenómeno museal que plantea una serie de contenidos: la casa museo como construcción social, en concreto, el hecho que le lleva a convertirse de espacio privado a museo público; la institucionalización de una colección privada; el significado del discurso expositivo; la dicotomía entre la recuperación y la recreación, y, lo que es más importante, su significado, es decir, la conceptualización de casa museo en el contexto español<sup>20</sup>

Desde que Lorente (1998) definió conceptualmente una casa museo, son escasos los autores que continuaron en esta línea (Luca de Tena (2007), Cid Moragas (1996, 2008), Menéndez Robles (2009), García Ramos (2013, 2014), Torres González (2013<sup>a</sup>, 2013<sup>b</sup>, 2013<sup>c</sup>, 2013<sup>d</sup>) o Vaquero Argüelles (2013). Incluso, apenas hay autores extranjeros que muestren interés por la realidad de nuestras casas museo, por ejemplo, Alvim (2008) analiza los sitios web de algunas casas museo de escritores españoles, tomando como fuente ACAMFE; Doménech (2007) plantea las casas del Greco (Toledo) y Cervantes (Valladolid) como escenarios turísticos recreados.

1998 es un año clave en la fortuna crítica de las casas museo puesto que es, además, de la publicación del Plan Museológico del Museo Romántico<sup>21</sup>, la primera vez que las casas museo serían objeto de estudio monográfico en la *Revista de Museología*,

---

<sup>18</sup> Rey Lama y Quintana Domínguez, 2001:973.

<sup>19</sup> Bolaños, 1997: 284-297; 392-396.

<sup>20</sup> La definición conceptual de una casa museo conllevaría a establecer una correcta clasificación tipológica de estas instituciones en España, no siempre bien delimitadas.

<sup>21</sup> Torres González, 1998a. Y ya detallado en Torres González, 2006.

dedicada a las casas museo relacionadas con la Generación del 98, y es también el año de la creación de la Fundación de Casas Históricas y Singulares (FCHS), con el objetivo de propagar el conocimiento y fomentar la conservación, el mantenimiento, la restauración y el mejor uso de edificios de carácter histórico y singular, especialmente aquéllos de titularidad privada, cubriendo de esta manera el vacío que existía en este terreno en el sector privado. En la actualidad la FCHS se encuentra realizando una recopilación sobre las casas museo existentes en España<sup>22</sup> y ha organizado una serie de encuentros de gran interés para el conocimiento de los inmuebles históricos<sup>23</sup>. Además, ha publicado el único manual de conservación específicamente centrado en los inmuebles históricos, *Manual de conservación y mantenimiento de las casas históricas y singulares* (2005), que se ha convertido en la única referencia sobre el tema, especialmente en el ámbito de la conservación preventiva, puesto que presentan numerosos problemas en este sentido. Como se expone en la introducción, “pretende llamar la atención de los titulares de numerosos inmuebles de propiedad privada a reconocer no solamente el valor de éstos, sino también que adquieran las nociones sobre qué actuaciones pueden o deben hacerse en cada momento”<sup>24</sup>.

El Comité Español del ICOM edita *on line* desde 2011 la revista *ICOM-CE Digital*, y su número 1 del año 2010 se centra de manera monográfica en las casas museo, pero son descripciones genéricas sobre su historia y la formación de las colecciones, sin detallar los aspectos museográficos. La búsqueda en TESEO arroja una única Tesis Doctoral sobre casas museo en España, *Cases-Museu, intimitats revelades*, de Daniel Cid Moragas, dirigida por Teresa M. Sala García y leída en el año 2008 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Desde entonces no ha aparecido ningún otro estudio monográfico sobre el tema, de manera que Cid Moragas se convierte en el primer estudioso de esta tipología en España. Establece además, dos tipologías de casas museo: las casas museo de artista y las casas museo memorial y plantea unas interesantes reflexiones sobre el cambio que supone la

---

<sup>22</sup> Su dirección web es <http://www.casashistoricas.com/> y el enlace al listado de las casas museo es <http://www.casasmuseo.es/casas-museo.htm> [consulta 22/09/2015]. Se ha finalizado Andalucía, Cataluña, Galicia, Madrid y parte de Castilla y León, de Castilla-La Mancha y del País Vasco.

<sup>23</sup> Desde el año 2000 la FCHS ha publicado: *La Protección del Patrimonio Histórico Privado en el ámbito autonómico*, 2000; *Problemas de intervención de inmuebles históricos en el ámbito municipal*, 2001; *Jardines Históricos Privados. Espacios por descubrir*, 2000; *Jardines Históricos Privados. Espacios sobresalientes a conservar*, 2002; *Medidas de fomento y mecenazgo en materia de patrimonio cultural inmueble. Experiencias comparadas en Europa*, 2002; *Planeamiento urbanístico y patrimonio cultural*, 2002.

<sup>24</sup> VV. AA., 2005c.

condición privada de la casa al transformarse en un museo, oscilando entre la vida y la muerte, creando una intimidad revelada, que da el título a su Tesis, que manifiesta la imposibilidad de la propia exhibición. Dicho trabajo es de obligada lectura y no ha sido citado en los estudios sobre esta tipología museística que han aparecido posteriormente. Pero el estudio de Cid Moragas se centra en las casas museo de personalidad. ¿Qué pasa entonces con las restantes tipologías de casas museo? y se detiene en algunos ejemplos, en los que no aparecen todas las casas museo españolas: Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares, Museo Salvador Dalí de Portlligat, Castillo Gala Dalí, Casa Museo Manuel de Falla, Casa Museo Gaudí, Palacio Güell, Casa Museo del Greco, Son Marroig, Monasterio de Miramar, Fundación Pilar y Joan Miró, Fundación Museo Oteiza, Fundación Museo Llorenç Villalonga.

Desde el año 2006 las casas museo en España son objeto de debate monográfico en congresos y asociaciones, lo que se materializó en la publicación de dos estudios que constituyen otra referencia y un avance importante en el conocimiento de estas instituciones. El primero son las Actas de *Casas museo: museología y gestión*, publicadas en el año 2013<sup>25</sup>, y que contienen las actas de los Congresos llevados a cabo entre los años 2006 y 2008<sup>26</sup>, con artículos que reflexionan sobre aspectos puntuales de las casas museo y que señalan ejemplos tanto españoles como iberoamericanos, pero ciertamente se echan en falta aspectos como las casas museo de contenido etnológico, la aplicación de las tipologías de DEMHIST al caso español, el desarrollo de su museografía, las dificultades en términos de conservación y accesibilidad al público, entre otros. El segundo estudio, publicado en el año 2009, es el resultado de las Jornadas monográficas sobre casas museo celebradas en el año 2007: *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones*<sup>27</sup>. En él se analizan las casas museo españolas más representativas del primer tercio del siglo XX, detallando la personalidad del fundador y las motivaciones que le han llevado a convertir su colección en un museo, así como una relación de las piezas más significativas. Pero son contados los ejemplos españolas, hay una ausencia de museos de contenido etnológico, no se menciona la importancia de

---

<sup>25</sup> <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14553C> [consulta 20/09/2015].

<sup>26</sup> En el año 2006 (*Casas Museo: Museología y gestión*, 21-24 febrero), 2007 (*Casas Museo: Ámbitos domésticos, espacios públicos*, 14-16 marzo), 2008 (*La habitación del héroe. Casas museo en Iberoamérica*, 5-7 marzo), este último coincidiendo con el Año Iberoamericano de Museos, todos ellos dirigidos por Begoña Torres González, por entonces Directora del Museo Romántico, institución que dirigió desde 1997 hasta 2010, fecha en la que deja el museo para ostentar el cargo de Subdirectora General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte Español.

<sup>27</sup> <https://eciencia.urjc.es/handle/10115/2505> [consulta 20/09/2015].

DEMHIST y, por ejemplo, se desconocen cómo eran los espacios domésticos del Instituto de Valencia de don Juan o de la Fundación Lázaro Galdiano, si sus propietarios vivieron allí, junto a sus colecciones. Y en ninguna de las dos publicaciones aparece una referencia al estudio llevado a cabo por Cid Moragas.

Existen casas museo que disponen de su propia revista, en la que se pueden encontrar referencias puntuales a las colecciones que conservan, pero la mayoría de los artículos se centran en fondos documentales. La Casa Museo Pardo Bazán publica *La Tribuna Cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, el Museo del Romanticismo la revista *Museo Romántico*, la Casa Museo y Archivo Joan Maragall la revista *Haidé* (Butlletí de l'Arxiu Joan Maragall), que contiene una sección específica denominada “casa museu”, relacionada con la figura de Maragall, y que da a conocer interesantes inmuebles como la Torre de las Horas (actual sede de la Fundació Francesc Pujols i Morgades), que fue la residencia de Francesc Pujols; las casas museo de Unamuno en Salamanca y en Fuerteventura; o las casas de Vicente Risco en Allariz y Castro Caldelas, ambas en Orense. La Casa Museo Tomás Morales publica *Moralia: Revista de Estudios Modernistas*.

La figura del Marqués de Vega-Inclán, que fue el iniciador de las primeras casas museo en España, ha sido estudiada, entre otros, por Torres González (1998b, 1999a, 1999b), Menéndez Robles (2000b, 2004, 2007, 2008, 2014, 2015) y Traver (1965). La figura del Marqués de Cerralbo, el creador de la única casa museo española incluida en DEMHIST, fue objeto de estudio por Navascués, Conde de Beroldingen y Jiménez Sanz (1996) y Jiménez Sanz (1996), y lo es más como político y como arqueólogo, que como coleccionista, estudiado por primera vez por Granados Ortega (2009, 2011), que es la faceta que interesa destacar por su creación de la casa museo.

La producción científica española se centra en las casas museo de escritores y de artista. En el caso de las primeras, son los escritores del Siglo de Oro los que ocupan un lugar preferente. Luca de Tena (2007) reflexionó sobre el modelo expositivo de estas casas museo; Menéndez Robles (2000a) sobre el Museo Cervantes de Valladolid; Jiménez Sanz y Urbina sobre los Museos de Lope de Vega y Cervantes (2009); Jiménez Sanz sobre la Casa Museo Lope de Vega (2013); Urbina Álvarez sobre el Museo Cervantes en Alcalá de Henares (2009). En cuanto al resto de escritores, Sánchez García (2010a, 2010b) estudia cómo Pardo Bazán diseñó su propia morada, las Torres de Meirás, por influencia de los Goncourt y Émile Zola, para mostrar cómo una vivienda es expresión de su morador (“las viviendas siempre retratan la fisonomía de sus

dueños”<sup>28</sup>). El mismo autor, en otro artículo, ya se detiene en la casa museo de escritor como una tipología propia (2012) y plantea un tipo definido, el de refugios artísticos. En el caso de las casas museo de artista hay que mencionar los estudios de Cid Moragas (2008) y Bellido Gant (2007). Esta última las denomina “museos de artista con obra propia”<sup>29</sup> que se suelen ubicar en antiguas viviendas o talleres de artista y no menciona ejemplos españoles. Hay autores como Granados Ortega (2009, 2011) que prefieren hablar de casa museo de coleccionista, en relación al Museo Cerralbo, con una museografía novedosa que supone paradójicamente una vuelta a su origen como palacio-museo.

La transformación del espacio privado de una casa a un espacio público implica un conocimiento del inmueble en su condición de casa. A diferencia de lo que sucede con la casa museo, en torno a la casa se han desarrollado numerosos estudios que permiten conocer qué sucede en ella, cómo se vivía, cuál era el contexto social, histórico y político en el que se desarrolla. Por ejemplo, la casa como espacio para habitar ha sido estudiada, entre otros, por Heidegger (1984), Benjamin (1996), Bachelard (2000), De Certeau (1986), Illich (1988), o Lindón (2005). Esta noción del habitar poético se relaciona con la percepción existencial, cercana al dominio del hogar, al sentido de protección de tranquilidad, de sosiego, de descanso, de interiorización. Desde que Praz publicara en 1981 *An Illustrated History of Interior Decoration* los estudios sobre el interior doméstico comienzan a ser frecuentes en la década de los ochenta y noventa (Thornton, 1984; Gere, 1989) hasta llegar a Rice (2004) o Muthesius (2009). Estos autores señalan que es en el siglo XIX cuando adquiere importancia la representación del espacio doméstico como un espacio propio de la modernidad, con unas necesidades funcionales y estéticas concretas. Porque es el habitante el que diseña y ocupa un espacio hecho a su medida.

Al margen de las ya mencionadas Actas sobre casas museo de los años 2009 y 2013, existen publicaciones periódicas como *Her&Mus*<sup>30</sup>, que se ha ocupado puntualmente de algunas casas museo en sus números monográficos dedicados a las Comunidades Autónomas. Véase por ejemplo el Volumen IV, nº 2 del año 2012 de

---

<sup>28</sup> Sánchez García, 2010a. Véase la referencia que hace a la publicación de Hendrix, 2008.

<sup>29</sup> Bellido Gant, 2007.

<sup>30</sup> Esta revista se centra en la museografía y a la difusión del patrimonio. Se edita en colaboración entre el grupo de investigación DIDPATRI (Universidad de Barcelona) y la editorial TREA. No deja de ser significativo que los dos temas con los que se anuncia la revista sean la museografía y el patrimonio, siguiendo la tendencia de tratar la Museología dentro del patrimonio en un sentido global como lo definía Mairesse. Una de las secciones de TREA se denomina “Museología y Patrimonio Cultural”.

Her&Mus sobre Museos en el País Vasco, el Volumen III, nº 2 de 2011 de Her & Mus sobre Museos en Asturias, el nº 8 sobre Museos en Aragón, el Volumen III nº 1 de 2011 sobre Museos en Castilla-La Mancha.

Por último, las casas museo no son ajenas al aumento de las publicaciones sobre el público de los museos en los últimos años<sup>31</sup>, que permiten detectar las carencias que pueden presentar en el visitante por la singularidad de su museografía. Algunas de estas casas museo fueron objeto de estudio de público en el Estudio de público realizado por el MECD, dentro del proyecto “Laboratorio Permanente de Público de Museos”<sup>32</sup>, en concreto, el Museo Sorolla (Madrid)<sup>33</sup>, el Museo Casa Cervantes (Valladolid)<sup>34</sup>, el Museo Cerralbo (Madrid)<sup>35</sup>, el Museo del Greco (Toledo)<sup>36</sup>, o el Museo del Romanticismo (Madrid)<sup>37</sup>. Se publican artículos puntuales sobre las actividades que estas casas museo realizan, por ejemplo del Museo del Romanticismo<sup>38</sup> o del Museo Cerralbo<sup>39</sup>. Incluso son objeto de Trabajos Fin de Máster<sup>40</sup>.

---

<sup>31</sup> Se puede trazar otro ámbito temático diferenciado de las guías y los catálogos, el de la Difusión y Comunicación. Véanse por ejemplo las investigaciones realizadas sobre el público, dentro del proyecto del *Laboratorio Permanente de Público de Museos* <http://www.mcu.es/museos/MC/Laboratorio/DocumInteres.html> [consulta 23/07/2015].

<sup>32</sup> En el año 2008 se puso en marcha el Laboratorio Permanente de Público de Museos con la intención de llevar a cabo una investigación permanente sobre el público de los Museos Estatales. Este proyecto pretende obtener de forma estable y continuada conocimientos relevantes sobre el público de los museos estatales que, a su vez, sean útiles para mejorar la gestión museística a través de la investigación, la formación y la comunicación

<sup>33</sup> VV.AA., 2011e.

<sup>34</sup> VV. AAA., 2012d.

<sup>35</sup> VV.AA., 2014a. Esta casa museo fue una de las primeras de su tipología en ser objeto de estudio, en 1999 por parte de García Blanco, Pérez Santos, Andonegui, [http://www.mcu.es/museos/docs/MC/Laboratorio/Visitantes\\_museos\\_1999.pdf](http://www.mcu.es/museos/docs/MC/Laboratorio/Visitantes_museos_1999.pdf) [consulta 23/07/2015].

<sup>36</sup> VV.AA., 2015a.

<sup>37</sup> VV. AA., 2015b.

<sup>38</sup> Cabrera Bravo, 2011.

<sup>39</sup> Recio Martín y López Azcona, 2011.

<sup>40</sup> Martínez Ortiz, 2010.





## **CAPÍTULO 3**

### **METODOLOGÍA**



Se ha analizado la producción científica existente en torno a la casa museo con España como marco geográfico y un período cronológico que comienza con las primeras casas museo creadas a finales del siglo XIX hasta la actualidad. Se comenzó esta investigación realizando una revisión bibliográfica que respondiese a una serie de preguntas: ¿quiénes son los principales teóricos de las casas museo en España?, ¿a qué fuentes hay que acudir?, ¿qué hay publicado sobre las casas museo?, ¿Cuál es el panorama en España entonces? Ante la falta de estudios específicos sobre esta tipología se pretende responder a los interrogantes planteados. Este estudio surge desde la perspectiva del profesional de museos, es decir, ¿cómo ve el profesional de museos su propio lugar de trabajo, su casa museo, el lugar de sus anhelos y desvelos?, ¿cómo puede conservarla, estudiarla y difundirla de la mejor manera posible?, ¿cuáles son sus aciertos y sus errores? y ¿de qué manera puede transmitir un contexto museológico marcado por la huella de la presencia y de la ausencia? Esta visión *desde dentro* permitirá contribuir al conocimiento de la casa museo más allá de una reflexión teórica intentando plantear una interpretación de esta institución museística en España, ante la carencia de estudios que la aborden de manera específica, y que sirva como punto de partida para los futuros estudios que sobre las casas museo se realicen.

Si en América del Norte, Gran Bretaña o Francia las publicaciones sobre la casa museo en diferentes aspectos (concepto, tipologías, conservación, difusión, etc.) son numerosas y existe una tradición en su mantenimiento y apertura al público, en España la realidad es diferente. No hay una producción académica especializada ni constante, así como tampoco hay una conciencia arraigada en su protección desde las diferentes Administraciones públicas. En el mundo anglosajón los propietarios de los inmuebles históricos reciben ayudas estatales para su mantenimiento y apertura pública, una realidad que se materializó desde la creación del *National Trust*<sup>41</sup> en 1895 para conservar los numerosos inmuebles existentes<sup>42</sup> (incluyendo su contenido y el entorno). En este sentido es muy importante el trabajo que la Fundación de Casas Históricas y Singulares (FCHS) viene realizando desde hace casi veinte años de apoyar a los propietarios de los numerosos inmuebles históricos españoles y contribuir al

---

<sup>41</sup> También otros organismos como *The National Heritage Memorial Fund* y *English Heritage*. Véase el sitio web [www.nationaltrust.org.uk](http://www.nationaltrust.org.uk) [consulta 01/09/2015].

<sup>42</sup> Estas casas de campo son consideradas por Young como una tipología particular de casa museo, puesto que es una creación genuina de Gran Bretaña. Young, 2012b.

conocimiento y a la sensibilización sobre la importancia de estos bienes tanto en el público como en las diferentes administraciones públicas.

Este trabajo no pretende ser una historia de las casas museo en España, sino el punto de partida para conocer mejor una tipología aún no lo suficientemente estudiada desde el punto de vista de su definición conceptual y de su categorización. Es más, aunque comparta características comunes con otros museos (desde el punto de vista de sus funciones, establecidas en el artículo 2 del RD 620/1987 de 10 de abril por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos), son diferentes en su museografía, puesto que su valor viene determinado por su condición de casa como lugar que ha sido habitado.

La revisión bibliográfica permite constatar la existencia de numerosos estudios sobre la casa desde diferentes disciplinas, que han sido útiles para el conocimiento de aquellos parámetros simbólicos que ordenan el espacio de una casa (y que se tendrán en cuenta en su posterior transformación en museo). El profesional de museos debe ser consciente que no basta con un análisis gráfico de lo que se ha conservado de la casa museo en un sentido material (inmueble, espacios domésticos, objetos), sino que debe tener presentes las aportaciones que otras disciplinas realizan de la casa para conocer su dimensión social, simbólica, funcional. En este sentido, los estudios de la vida cotidiana han sido una herramienta útil para conocer las costumbres, las estructuras mentales y la cultura material. En una casa museo se han conservado objetos de uso cotidiano que son un referente para conocer el espacio doméstico, las costumbres y hábitos sociales y culturales. La casa y, por extensión, la perspectiva de lo cotidiano (ciclo vital, alimentación, cultura material, mundo sanitario, etc.), constituye un punto de partida para el conocimiento de la vivienda antes de su transformación en museo.

Es importante plantear una propuesta de caracterización de estas instituciones, que permita realizar un diagnóstico (detallado en el Anexo II) de las casas museo existentes en España. Una vez estudiadas las que hay y, partiendo del conocimiento de las categorizaciones establecidas por DEMHIST tanto en Viena (2007) como en Bogotá (2008)<sup>43</sup> y de los problemas generados al incluir las casas museo españolas en cada una de las categorías de DEMHIST, planteamos la necesidad de reducir a tres las categorías de casas museo: de personalidad, de territorio y de período histórico o estilo cultural.

---

<sup>43</sup> Se ha hecho un seguimiento a todas las conferencias que DEMHIST viene organizando desde el año 2000 y que detalla en su página web, permitiendo constatar el planteamiento holístico de una casa museo. <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1326793912&lang=1> [consulta 22/09/2015].

No hay que dejar de mencionar que en las casas museo existe un conflicto latente entre la realidad y la ficción, que en términos museográficos equivaldría a recuperación y recreación. Ninguna de las tres categorías de casas museo escapa a esa dualidad, como tampoco el hecho de que haya personalidades de ficción que se musealicen, a pesar de no haber existido realmente. Esto nos plantea los límites de la ficción en una casa museo. ¿Hasta qué punto es legítimo contar una ficción con el peligro de su falseamiento?

Ha sido necesario realizar una búsqueda bibliográfica de las publicaciones existentes sobre museos en general en cada Comunidad Autónoma, puesto que no existe un estudio individualizado de cada una de ellas. Esta revisión bibliográfica ha permitido constatar la diferencia existente entre las Comunidades Autónomas en cuanto a la cantidad y calidad de la información que ofrecen. Este hecho es revelador de la importancia que cada Comunidad Autónoma concede a las casas museo en materia de conservación y difusión de su patrimonio. Existen instituciones tan conocidas como la Casa Museo de Salvador Dalí de Portlligat y el Castillo Gala Dalí de Púbol, que la Fundación Gala- Salvador Dalí publicita en su página web, pero de la que no se detalla información sobre la museografía de ambos inmuebles, sino que lo relevante son las piezas individuales. De hecho, hay un apartado monográfico<sup>44</sup> en el que se puede acceder al estudio individualizado de su producción pictórica. Asimismo, las Guías de Museos de las distintas Comunidades Autónomas han sido de utilidad para conocer la existencia de casas museo (aunque no se recogieran como tales): Guía de Museos de Galicia (2000), de Varela Campos; Guía de Museos y Colecciones de Madrid, Guía de Museos de Cataluña (1999), Museos de Castilla- La Mancha (2006), entre otras.

La búsqueda bibliográfica de cada casa museo no ha sido fácil puesto que, como se ha señalado anteriormente, no hay estudios específicos de estas instituciones. De manera que una vez rastreadas todas las referencias a la casa museo (folletos, guías informativas, cuadernos de sala, trípticos, etc.), se ha recurrido, en último lugar, a la página web de la propia casa museo, que no siempre disponía de su página específica, sino a través de la Administración titular.

---

<sup>44</sup> [http://www.salvador-dali.org/cataleg\\_raonat/](http://www.salvador-dali.org/cataleg_raonat/) [consulta 01/09/2015].



*Folleto Finca Marqués de Valdecilla©Ayuntamiento Medio Cudeyo*

Las páginas web se han convertido en una herramienta de información necesaria para conocer la interpretación que se hace de la casa museo. Por ello se cogen citas textuales de dichas páginas web, puesto que no ha sido posible disponer de esa información por otros medios. Las referencias textuales a estas páginas web estarán presentes a lo largo del desarrollo de la Tesis. El apartado de titularidad y gestión detallado en el Anexo II ha sido uno de los más complejos, puesto que la titularidad y la gestión en una misma casa museo no siempre coincide. Nada de esto se suele detallar en la página web de la casa museo, de manera que ha sido necesario ponerse en contacto directo con los responsables de estas instituciones o con las correspondientes Administraciones para poder consultar o corroborar la titularidad y la gestión de la casa museo en cuestión.

El uso de las páginas web ha sido especialmente útil en aquellos casos en los que no hemos podido disponer de la información directa de algunas casas museo. Se han rastreado todas las páginas web de cada casa museo para conocer qué tipo de información presentan desde el punto de vista de su historia y de su museografía, sus espacios domésticos, e incluso si contiene piezas originales o significativas vinculadas con el morador. Pero generalmente esa información es somera y claramente descriptiva. Hemos echado en falta referencias al proyecto museográfico; a los proyectos de rehabilitación<sup>45</sup>, a la historia de sus montajes<sup>46</sup>. Un detalle de la escasa información que

---

<sup>45</sup> Se suele señalar en sentido genérico que la casa museo fue rehabilitada, consolidada, etc.

<sup>46</sup> Únicamente se suelen centrar en la museografía actual, sin detallar la elección de un determinado período histórico, qué se ha respetado de los montajes anteriores, si los objetos son todos originales, cuáles son de época, cuáles son réplicas, si se ubican en su lugar de origen o en otro diferente, si se han adquirido otros para completar el discurso expositivo, etc. En este sentido hay excepciones como la página web del Museo Casa Cervantes (Valladolid), que detalla la función de cada espacio y explica que el montaje obedece a una recreación <http://museocasacervantes.mcu.es/jsp/plantilla.jsp?idioma=es&id=42> [consulta 02/05/2015]. O en la página web del Museo del Romanticismo, en la que hay un enlace que permite visualizar una selección de fotografías históricas relativas a los diferentes momentos de lo que fue en su época el Museo Romántico

ofrecen estas páginas web de algunas casas museo es por ejemplo que las reliquias de Goya guardadas en el Museo de Zumaia no se conocen más que por la referencia que a ellas hace Lorente en el año 2010. Si tienen tal relevancia deberían ser mencionadas en la página web del Museo de Zuloaga. No pretendemos analizar la información de cada una de las páginas web de las casas museo en relación al edificio, al propietario, a las colecciones, a su proyecto museográfico, sino señalar que su uso ha sido necesario en aquellos casos en los que no se ha podido disponer de información directa. Teniendo en cuenta que la información que ofrecen no suele responder a lo que busca el especialista, sobre todo si quiere saber si está ante un proyecto de recuperación o de recreación, si se exponen objetos originales o no y cuáles, si la distribución de los espacios domésticos era la misma que en origen y cuáles no se han conservado. Y no solamente eso, sino que también es necesario que la página web actualice sus contenidos textuales y gráficos. Poco tiempo después de su reapertura, a finales del año 2009, el Museo del Romanticismo planteó la necesidad de pasar de la web 1.0 a la web 2.0. Esta institución se ha consolidado dentro de las redes sociales y ha convertido en herramienta de gestión las peticiones y sugerencias de los usuarios de esas redes<sup>47</sup>.



*Carmen Cabrejas y Mª Jesús Cabrera, las dos community managers del Museo del Romanticismo. Foto: Patricia López Eguíluz. 2013.*

El conocimiento directo de estas instituciones, gran parte de las cuales se han visitado y consultado su documentación de archivo (inventarios, fotografía histórica, proyecto museográfico, etc.), nos permite constatar que en el contexto museológico no siempre prima la función doméstica. Y las páginas web de algunas casas museo, especialmente las de personalidad, ofrecen una información ambigua, puesto que

---

<sup>47</sup> Se explica en detalle en Cabrera Bravo y Cabrejas, 2013.

señalan que se conservan espacios originales. Pero no indican si esos espacios mantienen la función doméstica que evoca su condición de espacio habitado o si son salas con una mera finalidad expositiva. El trabajo de campo realizado en estas instituciones, documentando fotográficamente su estado actual y consultando la documentación de la que disponen, revela la complejidad de una casa museo. No se trata únicamente de la mera contemplación de unos objetos expuestos, sino que también hay que tener en cuenta elementos singulares que normalmente pasan desapercibidos en la visita a una exposición, como chimeneas, puertas y ventanas, techumbres, pavimentos, decoración mural o pintada, tecnología doméstica, sistemas de anclaje y sujeción, en definitiva, todos aquellos componentes que configuran el espacio doméstico como lugar para vivir. La museología de la casa responde a una “museología contextualizada” puesto que el objeto forma parte de un escenario teatralizado<sup>48</sup>. Los objetos se combinan de manera que simulan espacios reales y reconocibles, como si estuvieran en su contexto original<sup>49</sup>. Esta contextualización anula la individualidad del objeto patrimonial y revaloriza su identidad en función de su pertenencia a un conjunto. Young señala que en esta museología de la casa se encuentra implícito un acto de rescate y de redención, ya que la filantropía ha dado origen en la mayoría de las ocasiones a este tipo de museos, salvándolos de la destrucción<sup>50</sup>. Esta apreciación es evidente de manera particular en las casas museo de contenido etnológico, ya que los objetos que se contemplan en ellas no siempre pertenecieron en su totalidad al inmueble sino que incluyen otros de similar valor y función o de la misma época que proceden de viviendas o colecciones particulares a punto de desaparecer. De esta manera se salvaguarda la identidad de un territorio. Aunque los objetos no formen parte del inmueble ayudan al visitante a comprender cómo eran y cómo vivían sus antepasados.

Un aspecto sobre el que se incidió especialmente es en el patrimonio inmaterial. Una casa museo conserva objetos –la evidencia tangible– portadores de una historia y de una cultura que implican una dimensión inmaterial que no puede ser aprehendida y que, sin embargo, se actualiza a través de la interpretación que hace el profesional de museos<sup>51</sup>. Esta idea de unión con el mundo material deriva de una concepción eurocéntrica, basada en el museo tradicional tal y como se concibió en el

---

<sup>48</sup> Gómez Martínez, 2006: 159 y ss.

<sup>49</sup> Pérez Mateo, 2012a: 513.

<sup>50</sup> Young, 2007.

<sup>51</sup> Véase Maroevic, 2000: 84 y ss.; Pearce, 1996: 2. La interpretación de la historia vivida de los objetos contribuye a la conservación y a la difusión de su inmaterialidad.



Renacimiento<sup>52</sup>. En el seno del ICOFOM<sup>53</sup> en el 2000 se señalaba el componente inmaterial de un objeto tangible y que no implicaba una ausencia de materialidad, sino la incorporación de nuevos conocimientos. La 14 Conferencia General del ICOMOS, celebrada en Zimbabwe (octubre 2003) indicaba que “la distinción entre patrimonio material e inmaterial nos parece ahora artificial. El patrimonio material sólo puede alcanzar su verdadero significado cuando arroja luz sobre los valores que le sirven de fundamento. Y a la inversa, el patrimonio inmaterial debe encarnarse en manifestaciones materiales”<sup>54</sup>. Hay autores, especialmente desde el ámbito de la Antropología y la Sociología, que rechazan la oposición material/inmaterial argumentando que la cultura es un hecho completo y global y, en consecuencia, es difícil diferenciar lo material de lo inmaterial ya que el objeto es un producto cultural total, en el sentido que lo entiende Marcel Mauss, porque es testimonio del sentimiento de una sociedad. En el patrimonio material descansa, en buena medida, la cultura inmaterial.

Aunque se parte de la premisa de la concepción de la cultura como una totalidad, la museología de la casa pretende subrayar la relación dialéctica y complementaria que existe entre el patrimonio inmaterial y el patrimonio material<sup>55</sup> y que, en muchas ocasiones, culmina en un patrimonio virtual en el sentido que lo entiende Deloche, puesto que existen determinados contextos en los que las manifestaciones intangibles no se pueden captar materialmente y, por lo tanto, las tecnologías de la información y comunicación (TICs) constituyen un importante medio de comunicación de unas imágenes que por no existir físicamente no dejan por ello de ser menos reales. Es más, las TICs permiten reproducir los elementos inmateriales ya desaparecidos de la manera más exacta posible, siempre que estén correctamente documentados. El bien patrimonial puede reemplazarse por otro materialmente distinto pero formalmente igual y que no sea en detrimento de lo inmaterial. La materialidad del patrimonio sirve de soporte a cualquier discurso que sobre él se construye. En este contexto hay que señalar el

---

<sup>52</sup> Maroevic, 2000: 84 y ss.

<sup>53</sup> ICOFOM, el Comité Internacional para la Museología del Consejo Internacional de Museos (ICOM), se creó en 1977. Se dedica al estudio de los fundamentos teóricos que guían la actividad de los museos, de manera que abarca todo el conjunto del campo museal. Su publicación más importante es *ICOFOM Study Series*, en la que se expone un corpus teórico en materia de Museología, necesario para su utilización específica en el seno de la Museología. Algunos artículos de *ISS* fueron publicados también en la revista universitaria francesa *Públicos y Museos*, convertida después en *Cultura y Museos*.

<sup>54</sup> Munjeri, 2008.

<sup>55</sup> No disertaremos sobre la especificidad del patrimonio material, puesto que excedería los límites de este trabajo.

importante papel que el marqués de la Vega-Inclán tuvo al percatarse de la singularidad de los edificios más allá de su uso doméstico cuando se vinculaban a un personaje creando la Casa del Greco en Toledo, que inaugura en 1911. En este sentido, en España fue un museólogo visionario al plantear una tipología de casas museo que ya era habitual en el siglo XIX en el mundo anglosajón.

La revisión bibliográfica pone de manifiesto la existencia de cuatro bloques temáticos, que ha sido necesario consultar para poder cotejarlos con la observación *in situ* de las casas museo. Estos bloques son los siguientes: la historia del edificio, la figura del propietario, el Plan Museológico y la descripción de las colecciones. La historia del edificio es conocida principalmente a través de las Guías y los Catálogos, que permiten saber con precisión datos históricos de la construcción del inmueble, de la biografía de sus propietarios, de la distribución de los espacios domésticos y los objetos que contienen. Existen páginas web en algunas casas museo que disponen de una información detallada sobre aspectos más específicos como proyectos de rehabilitación, los sistemas tecnológicos de la época, la figura del propietario en su contexto, la significación del período histórico o estilo cultural al que se vincula el inmueble. Un ejemplo singular en este sentido es el catálogo *on line* de la Casa Museo Duran i Sanpere, puesto que las secciones temáticas en las que se estructura (papeles pintados, modos de habitar, los objetos, etc.) están escritas por especialistas. Esta información ha sido de gran utilidad y es por ello por lo que se han tomado las referencias textuales en las páginas web correspondientes, indicando la fuente de su procedencia. La Casa Museo la Barbera dels Aragonés también publicó un catálogo en la misma línea, convirtiéndose los catálogos de ambas casas museo en uno de los más completos existentes en torno a estas instituciones. No hay que desdeñar las guías ni los catálogos de las restantes casas museo, puesto que se detienen en la información de los espacios domésticos con sus objetos. Ejemplos son los de la Casa Museo Lope de Vega, el Museo Cerralbo, el Museo Cervantes o el Museo del Romanticismo. No nos vamos a detener en la enumeración de los diferentes catálogos de casas museo, que se señalan en el apartado correspondiente a Bibliografía. Todos ellos han sido objeto de revisión, puesto que describen un contexto museológico que no se corresponde con el actual, como hemos podido comprobar en la visita a estas instituciones. Ello se debe a que la museografía de la casa museo no es inmutable sino que experimenta cambios a lo largo de la vida de la institución. Y los estudios monográficos en torno a estas instituciones se van quedando desfasados, pero pueden servir como documentos históricos que reflejan

una concepción museográfica determinada. Por ejemplo, las sucesivas publicaciones de María Elena Gómez-Moreno del Museo del Greco, que describen un montaje que no se corresponde en nada al actual. Ha sido, por lo tanto, necesario hacer una interpretación crítica de estos catálogos a partir de la observación directa.

La figura del propietario es el segundo bloque temático detectado en la revisión bibliográfica. La producción científica española se centra mayoritariamente en las casas museo de personalidad, y es por ello por lo que abundan los estudios biográficos sobre el propietario (Marqués de Cerralbo, Marqués de la Vega-Inclán, Santiago Rusiñol, Frederic Marès, etc.). El tercer bloque corresponde a la revisión realizada de los diferentes Planes Museológicos que han podido ser consultados, ya que en todas las casas museo que visité no me fue posible conocerlos, bien porque carecían de él bien por considerar que era un documento de uso interno y, por lo tanto, no accesible a su consulta pública. Las recientes reaperturas de algunas casas museo como la del Greco o del Romanticismo permitieron conocer los planteamientos de los propios profesionales de museos respecto a estas instituciones. La publicación del Plan Museológico del Museo Romántico en 1998 constituye el primer estudio que permite conocer en profundidad la museografía de una casa museo. Por último, el cuarto bloque temático, referido al conocimiento de sus colecciones precisó de una búsqueda bibliográfica de obras representativas, puesto que las guías y catálogos suelen partir de la descripción del espacio doméstico y de las obras expuestas en él. En algunas casas museo se están llevando a cabo iniciativas para poder conocer esas obras singulares y, en este sentido, la web constituye una plataforma importante en su difusión y conocimiento. Son pocas las casas museo españolas que muestran sus colecciones en sus respectivas páginas web porque se explican como parte de un ambiente, sin señalar si ese “ambiente” está formado por obras originales, de época o modernas. Pero hay excepciones, como en la página web de la Casa-Museo Federico García Lorca-Huerta de San Vicente<sup>56</sup>.

La metodología toma como punto de partida nuestra visita a una casa museo, que se convierte en una fuente primaria. La observación *in situ* de estas instituciones nos suministró abundante documentación textual y fotográfica, así como el grato descubrimiento de la existencia de testigos vivos que vivieron en alguna de estas casas museo, convertidos en auténticas fuentes de carácter oral. Este trabajo de campo culminó en una recogida de datos que se han interpretado para poder realizar un

---

<sup>56</sup> <http://www.huertadesanvicente.com/museo.php> [consulta 30/09/2015].

diagnóstico de las casas museo existentes en España. Nos interesa precisar que el objetivo de esta Tesis no es el estudio exhaustivo de cada una de las casas museo del Anexo II, puesto que la historia de estas instituciones se encuentra detallada en la Bibliografía correspondiente, sino señalar las más representativas por ajustarse a la propuesta de caracterización que planteamos, por permitir el establecimiento de tres categorías de casas museo y por plantear una reflexión que se hace extensiva a su continente, contenido y entorno<sup>57</sup>. Sin perder de vista que una vez fue una casa, qué sucedió en ella y la transformación experimentada cuando se musealiza. De esta manera se pueden entender sus distintas funciones a lo largo de su historia en su dimensión privada, y sus diferentes montajes cuando se convierte en museo.

Este procedimiento empírico de trabajo nos permite describir y analizar qué observamos en los diferentes espacios de una casa museo, cómo se relacionan los objetos con el inmueble y con su propietario y cómo se manifiesta su vinculación con el entorno. Este procedimiento implica una selección y una estructuración de datos que pueden ser susceptibles de cambio en el mismo momento que la casa museo cambia de montaje. Es por ello por lo que el profesional de museos debe conocer la época, las transformaciones sociales y políticas, el discurrir cotidiano, la historia del inmueble y de su decoración. Más allá de la percepción como visitante, este estudio plantea un discurso construido desde el *interior* de la casa museo partiendo de la propia experiencia profesional. El análisis de una casa museo no se puede hacer desde un planteamiento teórico, de la misma manera que no se puede hacer un estudio museológico sin tener previamente un conocimiento directo de la institución museística. Porque es la casa museo la que genera una narrativa que debe ser reinterpretada (y no al revés). El planteamiento teórico siempre debería estar sustentado en la realidad del museo. Así se pueden buscar las respuestas a los múltiples interrogantes planteados a lo largo de este estudio, derivados de la observación directa de múltiples espacios domésticos en una casa museo. El profesional de museos debe reflexionar sobre el significado de su trabajo en una casa museo. Este estudio quiere proponer la caracterización de una casa museo partiendo de la visión *desde dentro* que permita

---

<sup>57</sup> Como las referencias a las casas museo se repiten a lo largo del estudio no se ha indicado su procedencia, que aparece señalada tanto por Comunidad Autónoma como por categoría. La inclusión de la correspondiente localidad haría muy farragosa la lectura en aquellos párrafos que describen una enumeración de casas museo. Si se quiere buscar su ubicación hay que consultar los Anexos II, III, IV y V. Únicamente se indicará la localidad en aquellas instituciones que no aparecen recogidas en dichos anexos por considerar que no son casas museo.

aclarar lo que se entiende por casa museo, pues la realidad ha constatado una confusión terminológica sobre el concepto de casa museo, encontrándose los siguientes casos:

- Inmuebles que pertenecieron al propietario con los espacios domésticos originales.
- Inmuebles que pertenecieron al propietario, en el que coexisten los espacios domésticos originales con espacios que no se conservan intactos y se han adaptado a otros usos museísticos.
- Inmuebles que pertenecieron al propietario que no conservan los interiores domésticos originales y que se han convertido en salas de exposiciones (permanentes o temporales).
- Inmuebles vinculados de alguna manera al propietario, pero que no han conservado los espacios domésticos de su época, que se emplean con fines expositivos.
- Inmuebles de valor histórico con recreaciones de espacios domésticos que nunca existieron en dicho inmueble.
- Inmuebles de valor histórico que han recuperado o recreado una o dos habitaciones en las que residió un personaje, mientras que las restantes no tienen relación con él.
- Inmuebles representativos de un territorio que recrean las formas de vida tradicionales. Que no es lo mismo que los museos de contenido etnológico que recrean en sus salas formas de vida tradicionales y que muestran a través de diferentes secciones los oficios existentes. El hecho de recrear los oficios no implica necesariamente su condición de casa museo, puesto que también es importante la presencia de unos espacios domésticos, no solamente de trabajo.
- Inmuebles que en sí mismos constituyeron lugares de trabajo (en los que el propietario vive).
- Sin contar las numerosas casas con interiores históricos que son privadas (y que no son museos porque no cumplen con los requisitos para serlo).

Aun siendo conscientes de las diferentes realidades encontradas bajo la denominación de casa museo, se han privilegiado ciertos aspectos que hay que tener en cuenta y que se desarrollan en el capítulo correspondiente a la caracterización de una casa museo. Quizás existen demasiadas instituciones que se autodenominan casas museo, porque

presentan un carácter más cercano al de ser centros de interpretación. Por ejemplo, la Casa Museo Guayasamín (Cáceres) no es una casa museo, sino un inmueble que exhibe obras de Guayasamín y una colección de arte ecuatoriano procedente de la Fundación Guayasamín existente en Quito. El inmueble no guarda relación con el artista, no hay espacios vinculados con él, únicamente expone su obra, de manera que es un museo de bellas artes, no una casa museo. Tampoco la Casa Museo de Zurbarán, puesto que no expone objetos pertenecientes al pintor. Ni siquiera el inmueble conserva espacios domésticos originales. Un detalle más: en el siglo XVII las casas españolas tenían suelos de losas de barro sin vidriar, que se tapaban con esteras o alfombras. Nada de esto se ve en esta casa museo.

Es importante tener en cuenta que todos los inmuebles recogidos como casas museo no aparecen como tal, únicamente los que forman parte de la Red de Museos de España. Este reconocimiento “oficial” por parte del MECD no implica que no existan más casas museo, puesto que las casas museo recogidas en el Directorio del MECD son aquellas que las Comunidades Autónomas consideran como tales<sup>58</sup>. Por lo tanto, el reconocimiento oficial de casa museo parte de cada Comunidad Autónoma. Este hecho nos debe llevar a una reflexión: la importancia de revisar periódicamente el registro de casas museo. Fuera del Directorio del MECD se han encontrado casas museo reconocidas por la correspondiente Administración (autonómica o local) pero no incluidas en el Directorio. Un ejemplo aclara esta situación: el Directorio del MECD no incluye la Casa Museo de María Pita dentro de la “Temática” (Casa Museo), pero el Ayuntamiento de La Coruña sí la contempla en su página web explícitamente como casa museo. Entonces, ¿por qué no se ha incluido en el Directorio del MECD si la propia Administración Local la reconoce como casa museo? La relación de casas museo incluye, además, aquellos inmuebles que, aunque no están reconocidos como casas museo por las Administraciones, ya sea por su carácter de colección museográfica o por no cumplir con los requisitos exigidos a un museo, deberían incluirse en esta categoría, puesto que cumplen con la caracterización señalada para las casas museo. Dos ejemplos aclaran esta situación: la Casa de las Doñas es una colección museográfica y debería ser considerada una casa museo. El Palacio de Viana no es institucionalmente una casa museo pero debería ser reconocido como tal por los mismos aspectos contemplados para las restantes casas museo. Por lo tanto, el Anexo II recoge todos los inmuebles que

---

<sup>58</sup> Debo esta aclaración a Virginia Garde López, Jefa del Área de Difusión de la Subdirección General de Museos Estatales del MECD.

deberían ser considerados casas museo y que por diferentes razones no se han tenido en cuenta. Éste sería el punto de partida para determinar con precisión las características que definen a una casa museo, qué instituciones deberían considerarse como casas museo y cuáles no, y por qué, de manera que el listado de casas museo pueda verse aumentado o disminuir en el futuro. Porque no es el propósito de este trabajo hacer una lista de todas las casas museo, sino establecer un punto de partida para analizar la realidad de una casa museo en España, aún no lo suficientemente estudiada. Es importante señalar que una casa museo no es un centro de interpretación, como se desarrolla en el capítulo 4.2, y en torno al cual ha existido cierta confusión, incluso desde la propia terminología de la institución.





## **CAPÍTULO 4**

### **HACIA UNA DEFINICIÓN DE CASA MUSEO. ANÁLISIS CONCEPTUAL**



#### 4.1.- La necesidad de un análisis conceptual

El estudio de una casa museo debe hacerse desde un enfoque holístico que integre todos sus elementos patrimoniales (continente, contenido y entorno), puesto que sus valores no residen en su excepcionalidad o singularidad, sino en su función simbólica y social. Esta idea ya fue puesta de manifiesto en la Comisión Franceschini, que enfatizaba el valor de los bienes por ser testimonio de una cultura presente o pasada<sup>59</sup>. Tomamos prestado el término empleado por Young, *House Museology*<sup>60</sup> (Museología de la Casa), puesto que es el que mejor define cómo se debe enfocar el estudio de una casa museo. Desde esta perspectiva se han abordado los numerosos problemas que presentan estas instituciones fuera de la geografía española y es en nuestro país, dada la cantidad de casas museo existentes, donde también tienen que ocupar un lugar por derecho propio en los estudios de Museología. Van Mensch recogía una serie de museologías (museología etnográfica, museología histórica, museología artística, museología literaria, zoomuseología, antropomuseología, etnomuseología)<sup>61</sup>. ¿En cuál de estas museologías se incluiría la casa museo?, ¿cuál de ellas recoge los diferentes problemas que presenta?, ¿podría ser posible añadir en esa relación de museologías una *House Museology*?

Esta museología plantea una casa museo como un hecho social y cultural. Esto implica que no es únicamente un inmueble en un sentido físico (como obra arquitectónica, con unos determinados materiales de construcción, con una distribución interna de espacios, con una serie de avances tecnológicos, etc.), sino que también es un producto surgido de una determinada estructura económica, de unos moradores y sus relaciones sociales, de una vinculación con el lugar en el que se ubica. Asimismo, genera una serie de *house biographies*<sup>62</sup>, relativas a la consideración de la casa museo como un archivo doméstico que encierra una serie de historias relativas a sus moradores y al territorio en el que se ubica. La FCHS señala que la mejor manera de valorar este patrimonio es potenciar y fomentar el uso original para el que fue concebido, es decir, el uso residencial, ya sea de manera habitual o secundaria<sup>63</sup>. La función doméstica permite la integración del continente y contenido y, en este sentido, Young señala que la primera

---

<sup>59</sup> Martínez Pino, 2012.

<sup>60</sup> Young, 2007: 73.

<sup>61</sup> Van Mensch, 1992: 64-65 y 277-281.

<sup>62</sup> Blunt y Dowling, 2006.

<sup>63</sup> Pardo Manuel de Villena, 2000: 8 y 10. Señala, además, que debería haber compensaciones para los titulares de estos inmuebles que los conservan y viven en ellos.

casa museo fue el *Sir John Soane's Museum*, en Londres<sup>64</sup>. Esta *House Museology* tiene un valor doble: el real y el simbólico<sup>65</sup>. Lo real se traduce en la materialidad de la casa, de los espacios domésticos y, en consecuencia, de los bienes que conserva, mientras que lo simbólico se relaciona con la existencia de un patrimonio que no solamente es visible, sino también inmaterial.

A pesar de los años transcurridos desde la creación de DEMHIST en 1997 la realidad de las casas museo en los diferentes países revela una serie de problemas cuyo punto de partida se encuentra en su indefinición conceptual. Existen diferentes criterios de lo que debe ser una casa museo y España no es ajena a este hecho. Los propios profesionales de museos no se ponen de acuerdo en lo que es una casa museo. No hay que olvidar que, desde la creación de ICOM<sup>66</sup> en 1946 hasta el año 2007, fecha de la 21ª Conferencia general en Viena (Austria), se ha estado reconsiderando la definición del museo<sup>67</sup>. En el panorama de las casas museo hay dos posturas antagónicas: por un lado están aquellos que defienden una museografía lo más respetuosa posible con el original, preservando en la medida de lo posible los espacios auténticos, y por otro lado, los que consideran que el discurso expositivo de una casa museo reside en la ilusión de reflejar un pasado mediante la recreación.

Aunque Pinna definía una casa museo en el año 2001 como una institución que se encuentra abierta al público, que conserva su disposición original y que no se ha transformado en una sala de exposición de colecciones de diversa procedencia<sup>68</sup>, es cierto que la realidad de las casas museo es más compleja, pues no todas han conservado los espacios domésticos originales y algunas presentan espacios expositivos sin relación con la función que tuvo originalmente. Y no por ello deja de ser una casa museo. En el capítulo 4.2, partiendo de la caracterización de la casa museo, planteamos

---

<sup>64</sup> Young, 2007: 60; Feinberg, 1984.

<sup>65</sup> Torres González, 2008b: 170.

<sup>66</sup> ICOM es el Consejo Internacional de Museos, la única organización que representa a los museos y a sus profesionales. Su sede se encuentra en la Casa de la UNESCO, en París. La historia de su creación desde 1946 se encuentra detallada en su página web <http://icom.museum/the-organisation/history/> [consulta 01/09/2015].

<sup>67</sup> La bibliografía sobre el término museo es extensa y como tal ha sido reiterada a partir de la definición del ICOM (Estatuto del ICOM, art. 2, 1974). Desvallées y Mairesse (eds.), 2010: 52-55. El concepto de museo ha ido cambiando en paralelo con el desarrollo de la sociedad, de manera que la definición de museo vigente es la siguiente: "Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial" (21ª Conferencia General de Viena). <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> [consulta 21/09/2015].

<sup>68</sup> Pinna, 2001. Giovanni Pinna fue el primer presidente de DEMHIST y uno de sus primeros impulsores. La historia de DEMHIST comenzó en 1997 en el Palacio Spínola (Génova) y, en concreto, en la conferencia "Historia viviente, Casas Históricas y Casas Museo", en la que se planteó por primera vez la necesidad de crear un comité específico para esta categoría de museo.

que los límites para determinar qué es una casa museo deberían ser más flexibles, puesto que es prácticamente imposible que estas instituciones hayan llegado hasta nuestros días inalteradas. Las diferentes definiciones de casas museo en España recogidas en la producción científica especializada revela cierta confusión en su denominación y, en consecuencia, en la comprensión de su significado, que intentaremos aclarar partiendo de la propia realidad de la institución museística. Además, una casa museo no es únicamente un inmueble centrado en un personaje singular que nació o habitó allí, tal y como aparece definida en el Directorio de Museos y Colecciones Museográficas de España, publicado en el año 2014<sup>69</sup>.

En este capítulo se intentará responder a una serie de preguntas ¿Qué es una casa museo?, ¿es lo mismo casa museo que museo casa?, ¿las casas históricas o singulares son casas museo?, ¿qué características le definen?, ¿qué criterios se deben establecer para considerarse como casas museo?, ¿son todas las casas museo históricas?, ¿es una casa museo una casa histórica?, ¿puede ser una casa histórica un museo?, ¿lo histórico excluye su condición de espacio musealizado o, por el contrario, justifica su carácter de institución susceptible de ser musealizada?. Pavoni y Torres González subrayan que uno de los grandes retos de una casa museo no es la reproducción fiel de un ambiente, sino la transformación de un espacio privado en un lugar público con finalidad educativa, didáctica y de recreo, de acuerdo a la definición de museo propuesta en Viena en el 2007. Y éste es el punto de partida del capítulo: la transformación de un espacio íntimo a un mundo público en el que impera el ojo del visitante *voyeur*.

Las casas museo en realidad suelen ser casas históricas y singulares. Es más, ese es su origen, puesto que son inmuebles que contienen espacios domésticos históricos. Todas las casas museo no conservan interiores históricos, como se detalla a lo largo de este capítulo, pero gran parte de las casas históricas y singulares sí han conservado sus interiores históricos, especialmente aquéllas que no son de visita pública. Por ello las casas históricas y singulares son susceptibles de ser casas museo (pero todas las casas museo no son casas históricas y singulares)<sup>70</sup>. Existe una diferencia entre las casas

---

<sup>69</sup> El Directorio de Museos y Colecciones Museográficas es un proyecto desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) a través de la Subdirección General de Estadística y Estudios con la colaboración de la Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Defensa, Patrimonio Nacional y las Comunidades Autónomas. Se va actualizando periódicamente. Para más información véanse <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/directorio-de-museos-y-colecciones-de-espana.html> y <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=t11/p11&O=culturabase&N=&L=0> [consulta 21/09/2015].

<sup>70</sup> La FCHS considera que las casas históricas son “bienes de interés general” porque toda la sociedad se beneficia de ellas, incluso de las que no se pueden visitar por cuanto enriquecen el entorno y generan

museo y las casas históricas o singulares, diferencia que reside en que las primeras son museos y, por lo tanto, cumplen las funciones requeridas (apertura pública, bienes inventariados, acceso a los investigadores, etc.), mientras que las casas históricas y singulares no necesariamente son museos sino inmuebles privados que pueden o no ser visitables. Las primeras son museos que preservan el carácter de casa, en cambio, las segundas son únicamente casas que contienen interiores históricos de extraordinario valor que las hace susceptibles de considerarse museos. El adjetivo de “histórico” se refiere al valor o interés de la casa, no sólo cuando es antigua<sup>71</sup>. Las casas museo se confunden a menudo con las casas históricas, cuando una casa histórica no siempre es una casa museo porque no presenta los requisitos para serlo. Además, la terminología empleada por DEMHIST de “casas/residencias históricas museo” da a entender que todas las casas museo son históricas. Entonces ¿qué margen de tiempo tiene que pasar para que se considere histórica?, ¿los inmuebles como Palacio March, Casa Bloc o Casa Broner no se pueden considerar casas museo por no ser históricos? Quizás los límites en torno al término histórico se deberían ampliar o, por lo menos, establecer unos criterios que puedan definirlo con precisión. Todas las casas históricas no son casas museo y no tienen por qué ser un museo. Por el contrario, una casa museo puede ser o no una casa histórica. ¿Cuáles son los límites entre el calificativo de histórico y el de museo? Pinna intenta aclarar este aspecto afirmando que la casa museo es una casa histórica abierta al público conservando su ambiente original (los objetos pertenecen al propietario y fueron utilizados por él) y con objetos de las diferentes etapas en las que el inmueble fue utilizado, mientras que una casa histórica es un museo único que conserva una atmósfera real (que en una casa museo se puede recrear o recuperar), que implica la no alteración del edificio ni de su disposición interior o de los objetos, por lo que las casas históricas presentan numerosos problemas en términos de seguridad, conservación o visita pública<sup>72</sup>. Esta función de residencia, con lo que conlleva de uso continuado, es la mejor manera para conocer los problemas de conservación y los costes de

---

actividad económica. El hecho de que una casa histórica no sea visitable no implica que repercuta negativamente en la sociedad. Esto lleva a una reflexión: si desde la FCHS se quiere conservar y difundir el conocimiento de las casas históricas, previamente tiene que haber una relación de todos los inmuebles privados, y muchos propietarios son reacios a darse a conocer y mucho menos a que sean visitados. Las exigencias de la conservación no son compatibles con las de la visita pública con determinadas condiciones (por ello son de interés general, no público). Pardo Manuel Villena, 2000: 9.

<sup>71</sup> Esta idea subyace en el Preámbulo de la Ley 16/1985, de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español al afirmar que los bienes culturales “en sí mismos han de ser apreciados sin establecer limitaciones derivadas de su propiedad, uso, antigüedad o valor económico”.

<sup>72</sup> Pinna, 2001: 4.

mantenimiento, puesto que su propietario vive en ella y los conoce mejor que la Administración estatal, autonómica o local.

La FCHS considera que el calificativo de histórico se puede aplicar en aquellos inmuebles que tengan más de cien años. En concreto, Pardo Manuel de Villena define las casas y los jardines históricos como “aquellos inmuebles que han sido ya declarados Bienes de Interés Cultural o que están catalogados por algún grado de protección por la legislación autonómica o cuya conservación está amparada por la legislación urbanística (...) o aquellos inmuebles susceptibles de una futura protección municipal o autonómica”<sup>73</sup> o como “bienes de titularidad privada”<sup>74</sup>. Pero si aplicamos este calificativo de histórico a inmuebles que tengan más de cien años, ¿qué sucede entonces con los inmuebles de nueva creación o que no cumplan estos requisitos?, ¿dejan de ser por ello casas históricas (y en consecuencia, descartándose la posibilidad de ser casas museo)? En España hemos localizado una serie de inmuebles que no cumplen el requisito de “histórico”: la Casa de Zurbarán, la de Julián Gayarre, la Casa Broner, la Casa Bloc o la Casa Museo de los Ingleses, entre otros. En otros países, por ejemplo, en Portugal se entiende la casa histórica como una estructura dedicada a una personalidad relevante o relacionada con una época determinada, sin tener que estar necesariamente abierta al público<sup>75</sup>.

Las casas museo no siempre conservan la totalidad de sus interiores históricos<sup>76</sup>. En cambio, hay casas históricas y singulares que mantienen intactos sus interiores históricos, pero no son de visita pública, cuando podrían ser auténticas casas museo. En España existen numerosos inmuebles con interiores históricos no abiertos al público<sup>77</sup> y otros que sí lo están previa cita<sup>78</sup> (y que deberían ser considerados casas museo por la

---

<sup>73</sup> Pardo Manuel de Villena, 2000: 7. El autor insiste en que estas casas históricas han estado vinculados generalmente a una familia, son propiedad privada y han sido adquiridas por herencia o compraventa.

<sup>74</sup> Despiau, 2001.

<sup>75</sup> Ponte, 2007: 3.

<sup>76</sup> Por ejemplo, aunque Jovellanos tenga una casa museo y conserve obras que le pertenecieron o son de su época, no es una casa museo sino un museo de bellas artes que expone en algunas salas recreaciones del ambiente de Jovellanos. En concreto, en dos salas se exhiben como recuerdos del ilustrado, el árbol genealógico familiar (h. 1780), dos bargeños barrocos, dos juegos de sillas, un arcón o la estatuilla que le hiciera el escultor sevillano Cristóbal Ramos en 1770, entre otros. <https://museos.gijon.es/page/9186-historia-del-museo-las-habitaciones> [consulta 30/09/2015].

<sup>77</sup> En ello pesa la decisión de sus propietarios de mantenerlas al margen de una visita pública, cuando en España se conservan casas históricas y singulares de un extraordinario valor en relación a su continente y a su contenido.

<sup>78</sup> Ejemplos: la Casa Palacio de los Marqueses de San Martín, la Fundación Fernando de Castro, la Casa de Pilatos, el Pazo de Oca, el Hospital de San Juan Bautista, el Palacio de Lebrija, el Palacio de los Marqueses de Peñafior, la Casa de Manuel Rocamora, el Palacio Moja, el Palacio Moxó o el Palacio Vela de los Cobos, entre otros, que conservan espacios de extraordinario valor y que son poco conocidos por el público.

conservación de sus interiores históricos). Por ejemplo, hay casas históricas actualmente en uso pero que permiten la visita a determinadas estancias (Castillo de Montsonís-La Noguera, Torre Palacio de los Varona, Pazo Molinos de Antero, Palacio Vela de los Cobos, entre otros). En el Castillo de Montsonís-La Noguera se puede visitar la cocina, el comedor, la Sala de los Escudos, la habitación de los Barones o el Calabozo<sup>79</sup>. La Torre Palacio de los Varona también se encuentra habitada por los descendientes del propietario y se puede visitar. El Pazo Molinos de Antero es uno de los pocos pazos abiertos al público. Además, los descendientes de su propietario son los que lo enseñan y los que han “decorado”<sup>80</sup> las estancias para darle la apariencia de espacio musealizado. El hecho de conjugar su función residencial con la visita pública aumenta el valor que tienen estas casas históricas pudiéndose contemplar en un futuro su posible conversión en museo, y en consecuencia, transformarse en una casa museo manteniendo intactas unas dependencias que se han utilizado hasta hace relativamente poco tiempo.



*Lugo. Monforte de Lemos. Pazo Molinos de Antero. Detalle de la escalera de acceso a la planta noble y de una habitación. © <http://www.pazomolinosdeantero.com/>*

---

<sup>79</sup> Fernández Trabal y Codern i Bové, 1994; Pendás García, Ribas Castro y Pedemonte Puig, 2003. El Castillo de Montsonís-La Noguera es el primer castillo privado de España abierto al público. Además, es la sede de la fundación *Castells Culturals de Catalunya*, que se centra en la conservación del patrimonio que atesoran estos inmuebles.

<sup>80</sup> <http://www.pazomolinosdeantero.com/lo-que-podemos-ver.html> [consulta 02/12/2014]. En su web se señala que “con un poco de imaginación y sensibilidad podemos tener una sensación de atemporalidad”. El criterio empleado es el meramente decorativo. En muchas de sus dependencias se han conservado las pinturas originales.





Jaén. Úbeda. Palacio Vela de los Cobos©2013 Ubeda y Baeza Turismo

Por interiores históricos se entiende aquellos interiores de casas museo y casas históricas que son originales o recreados. Arbeteta señala la dificultad de su definición, puesto que un interior histórico podría corresponder a una serie sucesiva de variantes de un mismo espacio, con sus transformaciones y sus distintos ajuares, por lo que habría que acotar la definición de interior histórico a la de “aquel espacio vinculado a acontecimientos de la historia, entendiendo como tales los puntos de inflexión en el comportamiento humano que han tenido consecuencias posteriores”<sup>81</sup>. En España se viene reflexionando en los últimos años sobre las diferentes significaciones asociadas a este concepto de interior histórico<sup>82</sup>.

La FCHS añade, además, el calificativo de singular. ¿En base a qué se califica el término de singular? Según la FCHS singular se refiere a los edificios que no tienen cien años pero que cuentan con importantes características<sup>83</sup>. Las casas museo son casas históricas, pero también singulares, mientras que las casas singulares no tienen por qué ser casas museo (igual que las casas históricas). Aunque muchas de las casas singulares sean susceptibles de ser casas museo. La singularidad reside en el sentido de la autenticidad planteada en la Conferencia de Nara (Japón) de 1994, puesto que prima la conservación del lugar, de la forma, del espacio construido, del concepto o idea, antes

---

<sup>81</sup> Arbeteta Mira, 2002. Véase también Arbeteta Mira, 2009: 9-33.

<sup>82</sup> Es el caso, por ejemplo, del Museo Cerralbo, que organiza las *Jornadas “Vivir en un Interior Histórico”* desde el año 2005, o de la Asociación para el Estudio del Mueble, que en el año 2015 celebró el curso “*La recuperación de interiores históricos*”.

<sup>83</sup> Entonces bajo el calificativo de singular entrarían aquellos inmuebles que tienen menos de cien años. Pero presentan el mismo problema que hemos señalado para las casas históricas, porque hay edificios singulares que deberían considerarse casas museo.

que los materiales que lo constituyen<sup>84</sup>. Las casas históricas y singulares son frecuentemente conjuntos patrimoniales de gran valor, por los bienes muebles que contienen y que forman con ellos una unidad cultural, y también por la relación que establecen con su entorno, que puede ser un jardín o el espacio natural que lo circunda, de igual importancia histórica y medioambiental, o el entramado urbano e histórico de la ciudad donde se encuentran. Y por ello deberían ser consideradas casas museo.

La existencia, relativamente abundante, de inmuebles y espacios de gran valor patrimonial llevó a Comunidades Autónomas como Cataluña a la creación de *Casas Singulares* en el año 2010<sup>85</sup>, que organiza una serie de actividades (visitas singulares, visitas teatralizadas, noches de verano, etc.) a estos inmuebles con el objetivo de dar a conocer al público la historia de personalidades destacadas en Cataluña y propiciar su mantenimiento y conservación. Gran parte de estos edificios son singulares, y por el valor del continente y del contenido se deberían de tener en cuenta como casas museo.

También en Cataluña se creó una red denominada *Cases Icòniques de Catalunya* (Casas icónicas de Cataluña), que agrupa una serie de edificios de valor patrimonial y asociados a personalidades relevantes<sup>86</sup>. No son inmuebles de carácter monumental sino que el calificativo de icónico reside en el vínculo que el personaje tiene con su vivienda. Tampoco todas las casas icónicas son casas museo (aunque deberían serlo, de la misma manera que las casas históricas y singulares). Pero las casas museo sí son casas icónicas, especialmente aquéllas centradas en una personalidad.

Existe, además, una red denominada **ICONIC HOUSES**<sup>87</sup>, que incluye edificios representativos de la arquitectura del siglo XX o que se han convertido en referencia para un movimiento arquitectónico. Nuevamente es Cataluña la Comunidad Autónoma

---

<sup>84</sup> [http://www.esicomos.org/Nueva\\_carpeta/info\\_DOC\\_NARAesp.htm](http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_DOC_NARAesp.htm) [consulta 21/09/2015].

<sup>85</sup> Casas Singulares es una iniciativa impulsada por dos historiadoras, Isabel Vallès y Laura Pastor, para fomentar el descubrimiento de propiedades singulares. Incluye los siguientes inmuebles: Casa Amatller, Casa Batlló, Casa Felip, Casa Lleó i Morera, Casa Rocamora, Casa de la Seda, Hotel España, Palacio Güell, Palacio Moxó, Torre Bellesguard, Taller de Oleguer Junyent, Academia de Bellas Artes, Academia de Ciencias y Artes, Academia de Medicina, todos ellos en Barcelona, y en Arenys: Castell Jalpí, en Argentona: Bell Recó, en Gerona, Casa Masó, en Mataró, Casa Coll i Regàs, en Portlligat, Casa Dalí, en Sitges, Cau Ferrat y en Vilanova, Can Papiol y Masia Cabanyes. Algunas de ellas están reconocidas como casas museo: Cau Ferrat, Can Papiol o Casa Masó. <http://www.casessingulars.com/es/> [consulta 21/09/2015].

<sup>86</sup> Es un proyecto colectivo liderado por la Fundación Pau Casals e integra el Cau Ferrat, Vil·la Casals, la Casa Milá, la Casa Amatller, la Casa Masó o la Casa de Ramón Casas (Món San Benet, Barcelona). Con el objetivo de debatir sobre el reto de estos bienes culturales, en abril de 2015 se celebró en el Museo Pau Casals la *I Jornada de Casas Icónicas de Catalunya*.

<sup>87</sup> La Red **ICONIC HOUSES** se crea en el año 2012 e integra las casas de importancia arquitectónica del siglo XX que están abiertas al público. La mayoría son de Europa y América del Norte. Para conocer en detalle la red **ICONIC HOUSES** véase su página web [www.iconichouses.org](http://www.iconichouses.org) [consulta 01/09/2015].

que más casas tiene integrada en esa red<sup>88</sup>. En su página web se detallan sus objetivos, entre ellos el de crear proyectos de trabajo compartidos que permitan un mejor conocimiento de estos inmuebles y plantear estrategias de conservación<sup>89</sup>. En realidad, estas casas icónicas son casas de arquitectos relevantes que plasmaron su creatividad en su propia vivienda y que han sido reconocidos internacionalmente. Tienen que ser visitables y mantenerse en la medida de lo posible lo más fiel al original, de manera que esta condición de ser visitables y de mantener su función residencial intacta las hace ser consideradas casas museo. Pese a que ICONIC HOUSES es una red internacional y que algunas de las casas que forman parte de *Cases Icòniques de Catalunya* están integradas en ella, la iniciativa *Cases Icòniques de Catalunya* es diferente a la de ICONIC HOUSES porque no se centra específicamente en edificios arquitectónicos señeros, sino que agrupa casas en las que la arquitectura doméstica tiene una relación directa con la creatividad de sus diseñadores o de los que vivieron en ella, pero con condiciones de conservación que las hacen lugares únicos y que permiten una lectura de la historia de la creatividad de un territorio<sup>90</sup>

La condición de casa museo no siempre aparece de manera explícita en la denominación del edificio (casa museo, museo casa). Es decir, que hay museos que cumplen las características de una casa museo y su denominación no lo contempla, bien porque la propia institución no se considera casa museo bien porque forma parte de una de las varias sedes que se integran dentro de un único museo<sup>91</sup>. Y hay museos que se autodenominan casas museo, cuando en realidad no son casas museo sino museos tradicionales (bellas artes, artes decorativas, etc.). Un ejemplo paradigmático se encuentra en la Casa Museo del Paso Azul, que incluye la denominación de “casa” porque es la sede del Paso Azul. Cuando el inmueble no tiene relación con el Paso Azul desde el punto de vista de su arquitectura doméstica. Únicamente es el museo donde el Paso Azul exhibe su colección permanente. No se puede denominar casa museo porque

---

<sup>88</sup> Se incluyen la Casa Bloc, la Torre Bellesguard, el Palacio Güell, La Ricarda, la Casa Vicens, la Casa Milá, la Casa Museo de Gaudí, la Casa Batlló y la Casa Masó.

<sup>89</sup> [www.iconichouses.org](http://www.iconichouses.org) [consulta 01/09/2015].

<sup>90</sup> Agradezco la información proporcionada por Jordi Pardo, Director General de la Fundación Pau Casals.

<sup>91</sup> Es el caso, por ejemplo de la Casa Duran i Sanpere, una de las sedes del Museo Comarcal de Cervera; la Casa Turull, del Museo de Arte de Sabadell-MAS; la Casa Alegre de Sagrera es la sede del Museo de Terrassa; Can Delger es una de las sedes de Thermalia, Museu de Caldes de Montbui; la Casa Museu la Barbera dels Aragonés depende del Museu Municipal d'Arqueologia i Etnografia de Villajoyosa; la Casa Gassia forma parte del Ecomuseu de los Valles de Aneu; la Casa Museo Joan Alcover forma parte del Espacio Cultural Joan Alcover; MUHBAVil·la Joana-Museo Casa Verdaguer forma parte del Museo de Historia de Barcelona.

sea la casa del Paso Azul, en todo caso sería el museo donde se aloja la exposición permanente de bordados, que podría estar en un edificio histórico (llamado casa)<sup>92</sup> o en un edificio de nueva creación.



*Murcia. Lorca. Casa Museo del Paso Azul. Fachada. Foto: Soledad Pérez Mateo*

Otro hecho que hay que tener en cuenta es que casa museo y museo casa no suelen significar lo mismo. Una casa museo potencia el valor histórico del edificio y sus interiores domésticos, que se han musealizado manteniendo en gran parte la distribución espacial original, mientras que un museo casa es un museo ubicado en una casa que no necesariamente mantiene el valor residencial ni conserva los espacios domésticos y se dedica a fines expositivos con objetos relacionados con las costumbres de antaño o con una época concreta. Por ejemplo la mencionada Casa Museo del Paso Azul, el Museo de Artes y Costumbres Populares del Castillo de Locubín o el Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa.

No hay que olvidar que la casa museo, por definición, es un museo. Y en virtud de esta consideración se regula jurídicamente por la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (LPHE), el Real Decreto 111/1986, de 10 de enero, de

---

<sup>92</sup> Un ejemplo similar se encuentra en el Museo Casa de los Tiros, que no es una casa museo sino un museo ubicado en una casa, una casa señorial del siglo XVI. Si bien es cierto que en el primer montaje (1929) de Antonio Gallego Burín, guiado por los planteamientos de Vega-Inclán, sí se acercaba a la idea de casa museo. Pero, tras el nuevo plan museográfico a partir de finales de los años 90 del siglo XX se adoptó un nuevo discurso expositivo según el cual cada sala se centra en un tema concreto de la ciudad de Granada (el paisaje, el orientalismo, las artes industriales, el costumbrismo, etc.).

desarrollo parcial de la Ley, y el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, así como las leyes autonómicas en materia de patrimonio y museos de las respectivas Comunidades Autónomas. En este sentido, es necesario definir los términos casa y museo, puesto que *a priori* la casa es a la vez un lugar para vivir y un espacio doméstico hecho por sus moradores, que presenta una diversidad de tipologías arquitectónicas, desde un palacio hasta una cueva, mientras que su condición de museo implica una serie de requisitos mínimos para ser considerado como tal: disponer de un inventario de los bienes, visita pública (horario semanal estable y visible), condiciones de seguridad y de conservación, accesibilidad y eliminación de barreras arquitectónicas, plan de seguridad, plan museológico o plan de viabilidad (dotación presupuestaria estable). Asimismo, existen colecciones museográficas que deben reconocerse como casas museo (Casa de las Doñas, Colección Museográfica Rozadas, Casa Museo José Segrelles, etc.) y que se detallarán más adelante<sup>93</sup>.

Un discurso canónico debería partir de la definición conceptual de casa museo, deconstruyendo casa y museo como términos relacionados o excluyentes. A partir de estas cuestiones surgen varios interrogantes que se intentarán responder a lo largo del trabajo. ¿Una casa museo es únicamente un museo que muestra una celebridad nacional?, ¿es un museo que expone la colección de un propietario?, ¿es un museo que expone una forma histórica de habitar, es decir, la vida propia de una época determinada? ¿Es un museo que debe conservarse inalterado en el mismo lugar? ¿Es un museo unido al entorno en el que se ubica? ¿Es un museo signo de la identidad local o nacional? ¿Es un museo cuya arquitectura tiene un valor histórico? ¿Es un museo reconstruido total o parcialmente? ¿Qué momento histórico se opta por exhibir? ¿Con qué criterios? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿El montaje es una recreación o una recuperación?. Hay una evidente paradoja: la museografía quiere evitar la manipulación de una atmósfera original, incluso cuando se trata de una recreación, pero es fácil (e incluso necesario) cambiar la disposición del espacio doméstico y de los objetos expuestos especialmente cuando se esgrimen razones de conservación y accesibilidad, y no por

---

<sup>93</sup> La colección museográfica se define en el Directorio de Museos y Colecciones como “el conjunto de bienes culturales que, sin reunir todos los requisitos necesarios para desarrollar las funciones propias de los Museos, se encuentra expuesto al público con criterio museográfico y horario establecido, cuenta con una relación básica de sus fondos y dispone de medidas de conservación y de custodia”. *Cit.* en VV. AA., 2014b: 11. Una colección museográfica no significa que sea menor en cuanto a su importancia o a sus bienes, sino que no puede asumir todos los requisitos que se le exigen a los museos. <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=/t11/p11&O=culturabase&N=&L=0> [consulta 22/09/2015].

ello dejan de ser casas museo. Los profesionales de las casas museo son conscientes de este aspecto.

La casa museo, aunque arquitectónica y funcionalmente es una casa y un particular lugar de asentamiento, ha dejado de existir como casa para ser absorbida por su función museal instalando incluso espacios de servicio<sup>94</sup>. Las nuevas y actuales demandas sociales exigen la incorporación de espacios con funciones divulgativas (auditorio, salón de actos, sala de conferencias, talleres, salas interactivas, salas de grupos, etc.), de ocio y descanso (áreas de acogida y descanso, cafeterías, restaurantes, etc.), comerciales (tiendas, etc.) además de las propias áreas internas del museo (zonas de recepción de bienes culturales, despachos, laboratorios de restauración, almacenes, biblioteca, salas de exposiciones temporales, entre otras). El antiguo granero y zona de servicio del Palacio Guevara se acondicionó para sala de exposiciones temporales y notas de prensa del Ayuntamiento de Lorca. También el granero de la Casa Natal de Federico García Lorca se convirtió en sala de exposiciones temporales, la misma función que ahora tienen los antiguos corrales y cuadra de la Casa Museo de Federico García Lorca de Valderrubio. El almacén de la Casa Museo de la Barbera dels Aragónés se ha acondicionado como sala polivalente conservando la estructura original con los grafitos de barcos *in situ*. En la vivienda original de los guardeses, en la Huerta de San Vicente-Museo Federico García Lorca, se instalaron las oficinas del Patronato Municipal Huerta de San Vicente, el servicio de atención al público o la tienda. La Casona de la Fundación Carriegos contempla en la planta sótano (que acogía inicialmente la sala de calderas y era zona de almacenaje) una serie de exposiciones temporales y en la planta superior una exposición permanente dedicada al poeta y periodista leonés Victoriano Crémer, denominada “El fulgor de la memoria” Aula Victoriano Crémer. En otras estancias de la primera planta se ha optado por exhibir una muestra de la obra pictórica de José Vela Zanetti, el pintor leonés más representativo del siglo XX en León, propiedad de la Fundación, así como la colección pictórica de la Fundación Carriegos, formada por los ganadores de las sucesivas ediciones del Premio Carriegos de Pintura<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Luca de Tena plantea la dicotomía existente entre su uso privado y su función pública como museo en el contexto de la percepción del visitante, para quien puede predominar el ambiente entendido en su conjunto o la colección. *Vid.* Luca de Tena, 2007: 101-102.

<sup>95</sup> Agradezco la información proporcionada por Luisa Traseira Santos, Directora de La Casona de la Fundación Carriegos.

Además, algunas casas museo incorporan edificios anexos para la ampliación de sus funciones. Por ejemplo la Casa Museo León y Castillo, que añade el edificio colindante donde nació y vivió Montiano Placeres Torón; la Casa-Museo Pérez Galdós se amplió con un inmueble colindante que alberga el Centro de Estudios Galdosianos, la Sala Alfonso Armas (sala de investigadores), espacios para exposiciones temporales, etc. ¿Cómo se pueden integrar estos espacios en una casa museo?, ¿cómo satisfacer las necesidades y requisitos funcionales imprescindibles en su condición de museo sin perder el carácter de casa?



*Villajoyosa. Casa Museo la Barbera. Planta Baja. Exposición temporal.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Los responsables de una casa museo deben tener presente la definición de la institución desde un punto de vista conceptual, para poder establecer un Plan Museológico<sup>96</sup>, que establece las necesidades que pueda tener un museo y la consecución de sus objetivos. Este planteamiento conceptual requiere de la definición de casa museo, de la naturaleza del inmueble, de sus espacios y de sus colecciones, de los tipos de público a los que se destina –es muy importante que sea percibida de forma

---

<sup>96</sup> En España destaca el trabajo realizado por el Ministerio de Cultura en la planificación museológica. Véase el *Plan Museológico* editado en el año 2005 por el Ministerio de Cultura español, en el cual a su vez se recoge la bibliografía básica sobre la planificación museológica.

clara por el público<sup>97</sup>-, y de su responsabilidad y relación con su entorno socio-cultural. El Plan Museológico no se debe realizar cuando es necesario hacer una actuación arquitectónica o una renovación museográfica, sino emplearse como una herramienta de gestión que permite ordenar el trabajo interno del museo. Dicho documento permitirá un mejor conocimiento de la casa museo puesto que precisa al máximo las necesidades de la institución. En concreto, el Plan Museológico de una casa museo debería contener los siguientes aspectos<sup>98</sup>:

### **1.- Planteamiento conceptual**

Historia de la casa museo.

Definición. Categorización.

Objetivos

Gestión y titularidad. Fundaciones, Asociaciones, etc.

Organigrama

Arquitectura

Seguridad

Recursos humanos y económicos

Público

### **2.- Programa institucional**

Programa de colecciones (incremento, documentación, investigación y conservación). Narrativa que contenga la historia del edificio, la historia de sus habitantes, la historia de los objetos, la historia de unas formas de vida o de un período cultural.

-¿Qué historia cuenta la casa museo?

-¿Cómo se documenta e investiga?

-¿Cómo se plantea la conservación?

Programa arquitectónico. Relación de los espacios con indicación de los usos y las funciones, relación de los accesos y circulaciones, definición de las instalaciones y los equipamientos necesarios, sistemas de comunicación entre los espacios y la circulación.

---

<sup>97</sup> Ponte, 2007: 41.

<sup>98</sup> Las directrices señaladas en este Plan Museológico se encuentran en VV. AA., 2005d. Un ejemplo de esta aplicación se encuentra en el Plan Director 2012-2015 del Museo Sorolla. [http://museosorolla.mcu.es/pdf/Plan\\_director.pdf](http://museosorolla.mcu.es/pdf/Plan_director.pdf) [consulta 23/09/2015].



- Arquitectura. Proyecto arquitectónico (rehabilitación, etc.)
- Espacios. Función doméstica o no
- Objetos. Originales, reproducciones, réplicas, de época. Diferentes soportes expositivos
- Decoración mural, textiles, etc.

Programa de exposición. Véase el apartado del Programa de colecciones.

Programa de difusión y comunicación. Establecimiento del diseño general de la exposición.

Programa de seguridad. Análisis de los riesgos a partir de los medios de los que se dispone.

Programa de recursos humanos. Plazas necesarias, cualificación del personal y funciones.

Programa económico. Análisis de los recursos económicos para gestionar el museo y propuesta de captación de estos recursos.

### **3.- Proyecto**

Desarrollado a partir de las necesidades expuestas en los dos apartados anteriores. Cada uno de los programas se ejecuta a través de los proyectos, cuyos procesos se desglosan en los estudios previos, la redacción y la ejecución.

Este documento permitirá a los responsables de una casa museo realizar un diagnóstico de sus áreas, recursos y servicios para establecer unas líneas de actuación que redunden positivamente en la institución. DEMHIST estableció el perfil del profesional de una casa museo<sup>99</sup>, con una licenciatura en Historia, Historia del Arte, Literatura y Música, y con conocimientos centrados en la conservación, el manejo de colecciones, la interpretación de la historia del inmueble, la difusión y la comunicación con el público, e incluso la administración y gestión económica y de personal. Este perfil académico se relaciona estrechamente con el que figura en la página web del Comité Internacional de Museos de Literatura (ICLM) del ICOM, en la que se señala

---

<sup>99</sup> El documento se puede consultar en línea: [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/professions/historichousecurator\\_eng.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/historichousecurator_eng.pdf) [consulta 03/09/2015].

que los miembros del comité son conservadores de museos de historia literaria, de museos dedicados a la biografía de escritores y de museos sobre compositores<sup>100</sup>.

De la misma manera que los museos y su influencia en la vida social han sido estudiados por diferentes disciplinas, una casa museo no se puede definir como una construcción aislada (en su dimensión de vivienda) antes de convertirse en museo, puesto que es un espacio hecho por un individuo o un grupo, y sus límites no lo son en un sentido físico, sino que también se encuentran sujetos a parámetros simbólicos. No se trata únicamente de comprender las características espaciales de la vivienda, sino también el significado y el uso de espacios determinados. La naturaleza de una casa revela su carácter transitorio, puesto que existen cambios y añadidos posteriores a la edificación original, modificaciones de los usos y las funciones de los espacios, así como de los objetos, que se ven alterados, reemplazados, arrinconados. ¿Cómo musealizar un inmueble de naturaleza transitoria? Esta reflexión debe incluir el conocimiento de sus moradores, de las circunstancias históricas, políticas y sociales que les rodearon, de sus formas de vida, de su relación con el entorno, de los significados espaciales, sociales e incluso culturales de los ambientes domésticos a lo largo del tiempo.

En este trabajo se insiste en la necesidad de plantear la casa museo desde un enfoque holístico. De esta manera se pueden apreciar particularidades e interacciones que no se percibirían de forma aislada. La naturaleza compleja de una casa requiere de un trabajo en equipo que cuente con la aportación de especialistas en diferentes ámbitos<sup>101</sup> (Sociología, Historia, Historia del Arte, Arquitectura, Antropología, Arqueología, Etnología, Filosofía, Diseño o la Historia de la vida cotidiana, entre otras) que puedan llevar a cabo proyectos compartidos que deben ser tenidos en cuenta por el profesional de museos. De lo contrario se estaría desdibujando el carácter de la casa museo, generando falsas expectativas en el visitante, e incluso entre los propios profesionales de museos. La museografía de una casa museo no debe responder a la mera exhibición de unos objetos en su contexto, sino que debe implicar los siguientes aspectos:

---

<sup>100</sup> <http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-literary-museums/> [consulta 03/09/2015].

<sup>101</sup> Pavoni, 2013: 249-250. Es preferible un estudio multidisciplinar (no que únicamente una casa de coleccionista la estudie un historiador del arte, una casa de eventos históricos un historiador, etc.).

- El sujeto (y el grupo) como agente social en relación con su vida cotidiana atendiendo a la clase social a la que pertenece (desde la masa popular hasta los poderosos).
- El uso y el consumo de los objetos que hace el sujeto que vive en una casa como conjunto de experiencias y pensamientos<sup>102</sup>.
- La decoración como expresión de un gusto artístico determinado.
- Los medios materiales, las conductas y las formas en las que el sujeto se relaciona con su entorno.
- El diseño del inmueble (si lo ha realizado el propietario), así como los criterios establecidos para su rehabilitación o conservación preventiva.
- La reflexión diacrónica de la casa y su proceso formativo en las distintas sociedades.
- Las manifestaciones materiales como construcciones socioculturales que explican los ciclos vitales, el trabajo y el ocio, las formas de vida, las costumbres o las creencias.

No deja de ser significativo que desde la Historia Social a la casa museo se la conozca como “museo de la memoria”<sup>103</sup>, por considerar que preserva los indicios de aquellos que una vez vivieron en ella o que cuenta una historia de un territorio o de un período histórico, pero es sobre todo la narrativa de los sujetos que vivían allí lo que interesa a la Historia Social, especialmente a mediados del siglo XX.

El análisis que se ha realizado de la producción científica española en torno a la casa museo revela una predisposición a estudiar las casas museo de personalidad. Cid Moragas fue el primero que dedicó su atención a esta tipología<sup>104</sup>, que fue objeto de su Tesis Doctoral, *Cases museo, intimitats revelats* (2008) puesto que ya en 1996 señalaba la importancia de una casa museo por la difusión del patrimonio local, por el hecho de preservar la ubicación original de los objetos y su funcionalidad, y por mostrar la vida de los personajes históricos propios, no siempre de grandes biografías. Asimismo, destacaba la necesidad de tener como referentes a las casas museo francesas para valorar las posibilidades de una casa museo en España. A pesar del sugestivo título “¿Qué es una casa museo?”, Lorente se centra en las instituciones dedicadas a una

<sup>102</sup> Bachelard señala dos vertientes en la casa: la casa natal ligada a la memoria y la casa onírica, relacionada con la imaginación. Véase Bachelard, 2000.

<sup>103</sup> Olick y Robbins, 1998: 105-140.

<sup>104</sup> No hay que olvidar que Cid Moragas organizó en 1996 junto a Benoit de Tapol y Valerie Bergeron un curso monográfico sobre casas museo en la Universidad de las Islas Baleares, aspecto detallado en el capítulo “Estado de la cuestión”.

personalidad célebre, no señala ejemplos relevantes de casas museo españolas<sup>105</sup>, se refiere a tipologías fuera de nuestras fronteras, y no ofrece una definición precisa que pueda ser válida para cualquier casa museo en España o que se ajuste a la realidad existente de estas instituciones. Martín González y Ríos Hilario señalan explícitamente la pretensión de definir lo que es una casa museo, de la que únicamente indican su naturaleza peculiar, recogen una serie de tópicos existentes en torno a ellas (anticuadas y eruditas) y subrayan que suele ser más frecuente que contengan fondos de naturaleza no bibliográfica vinculada al personaje y cuya procedencia suele estar clara<sup>106</sup>. De la lectura de este artículo no se puede extraer una conclusión clara de lo que es una casa museo y, además, precisamente cuando se dedican a un escritor atesoran un mayor número de fondos bibliográficos que en un museo tradicional, hasta el punto de que se confunden con ser centros de interpretación exhibiendo el legado literario del personaje. Por otro lado, Martín González y Ríos Hilario mencionan como tipologías las casas de autor, las artísticas y las etnográficas, como si fueran excluyentes. ¿Una casa de autor no puede entonces exhibir fondos artísticos o etnográficos?, ¿una casa de autor no puede ser una casa artística?, ¿tampoco una casa etnográfica?, ¿qué criterios determinan la existencia de una casa de autor, una casa artística y una casa etnográfica? Cid Moragas reflexiona sobre las casas museo de artista y las casas museo memorial como las dos grandes tipologías de casas museo<sup>107</sup> señalando que la diferencia entre una y otra es que la primera es la expresión personal del propietario y que en vida puede mostrarla a los visitantes, mientras que la segunda es una creación posterior a la muerte del propietario, normalmente por sus descendientes, de la misma manera que se le puede homenajear en la plaza o en la calle. Cid Moragas considera que la casa museo es un lugar enigmático cuya intimidad es profanada por el visitante, el cual no puede dejar de manifestar su desconcierto por ser un lugar en el que la vida se expresa precisamente por la falta de vida. Menéndez Robles se centra en las casas museo del Marqués de la Vega-Inclán (Museo del Greco, Museo Casa Cervantes y Museo Romántico) como tipología museística relacionada con la Institución Libre de Enseñanza<sup>108</sup>. Sánchez García comienza un artículo con el título “La casa de un artista. Sueños de reconocimiento y

---

<sup>105</sup> Salvo para indicar excepciones de casas museo dedicadas a un personaje que no vivió en el inmueble (Casa Natal de Goya, en Fuentedetodos; Museo del Greco, en Toledo; Casa de Cervantes, en Valladolid) o que no existen (Casa Dulcinea, en Toboso). Lorente define la casa museo como un “ámbito doméstico abierto al público como testimonio ejemplar de la decoración de interiores de una época o como homenaje a alguien que por alguna razón está relacionado con ella”. Lorente, 1988: 30- 32.

<sup>106</sup> González e Hilario, 2005: 187-194.

<sup>107</sup> Cid Moragas, 2008.

<sup>108</sup> Véase las publicaciones de esta autora citadas en la Bibliografía.

notoriedad en las moradas de escritores [...]”<sup>109</sup>, que puede llevar a confundir que las casas de escritores son casas de artista porque las diseñaron, decoraron o reunieron colecciones en ellas. Las casas de escritores son casas de escritores con independencia de que el propietario haya diseñado el inmueble, lo haya decorado o haya atesorado objetos. De la misma manera, un pintor, un músico, un poeta o un político también pueden diseñar su vivienda, decorarla y atesorar objetos para coleccionar, y no por ello son necesariamente casas de pintor, de músico o de político. Lo que hay que tener en cuenta es que es una casa de una personalidad, se haya convertido o no en una casa museo y sea cual sea su faceta profesional. Si precisamente la vivienda de Pardo Bazán era un auténtico museo (las Torres de Meirás y su “Torre de la Quimera”) reflejo de su personalidad muy poco se ha escrito de ella. En otro artículo<sup>110</sup> ya habla explícitamente de casas museo de escritores e intenta proponer una categorización alternativa, siguiendo los planteamientos de Poisson (casas de paso, casas propias –heredadas o adquiridas)<sup>111</sup>. Los ejemplos que enumera son en su práctica totalidad extranjeros: los tres únicos casos españoles citados son la casa de Galdós en Las Palmas, el chalet de San Quintín de Santander, de Galdós y las Torres de Meirás de Pardo Bazán<sup>112</sup>. Además, plantea el concepto de escritores-artistas, siguiendo a Hendrix<sup>113</sup>, por implicarse los propietarios en el diseño integral, incluyendo no solamente el inmueble, sino también el entorno. Entonces, ¿aquellos poetas, pintores o políticos que tomaron parte activa en el diseño de su vivienda (por ejemplo, el Marqués de Cerralbo, los hermanos Ezequiel y Fortunato Selgas y Albuerno, Sorolla o Blas Infante) son también poetas-artistas, pintores-artistas, políticos-artistas?, ¿con qué término se definirían cuando no sean escritores y diseñen su propia morada? El término escritor-artista es ciertamente redundante y no aclara la tipología de una casa museo de personalidad. Poisson señala, además, que las casas de escritores, a diferencia de los talleres de artista, no reflejaban ciertas particularidades arquitectónicas<sup>114</sup>. Sánchez-García refuta parcialmente esta afirmación por cuanto existen escritores que han intervenido en el diseño de su vivienda para crear un refugio y llega a acuñar el término de refugios artísticos como una nueva tipología de casas museo de escritor. En sí mismas, las casas

---

<sup>109</sup> Sánchez García, 2010a: 2070-2085 y Sánchez García, 2010b: 228-245.

<sup>110</sup> Sánchez García, 2012.

<sup>111</sup> Poisson, 1997: 7 y ss.

<sup>112</sup> En su artículo 2012a la señalaba como casa de artista, y en su artículo 2012b ya es explícitamente una casa-museo de escritor, en realidad, una casa museo de escritor-artista.

<sup>113</sup> Hendrix, 2008.

<sup>114</sup> Poisson, 1997: 3.

museo de personalidad constituyen un refugio, no solamente por la implicación directa del morador en el diseño del edificio, sino también por su carácter de espacio privado, donde puede llevar a cabo el desarrollo de su personalidad. Las casas museo de personalidad tienen ese carácter de refugio ya señalado por Benjamin<sup>115</sup>. Antigüedad del Castillo Olivares señalaba en el Prólogo a la obra de García Ramos que las casas museo en España eran “modelos no muy abundantes en este país que no siempre ha sabido honrar a sus héroes ni acercarlos a la sociedad”<sup>116</sup> y en otro artículo, dentro de las Actas de *Casas museo: museología y gestión*, enumeraba diferentes tipologías: casas de coleccionista, casas taller o casas de literatos, sin ofrecer una descripción de las diferentes categorías de casas museo ni de lo que puede ser una casa museo<sup>117</sup>. Asimismo presenta las casas de coleccionista y las casas de literatos como paradigmas de una tipología de casas museo, cuando las casas museo no son únicamente casas de personalidad. En cuanto a las casas taller que menciona, ¿Dónde están los restantes ejemplos españoles de taller de artista además del Museo Sorolla y el Museo Victorio Macho (Toledo)? No hay que olvidar que el taller como lugar de trabajo no constituye la totalidad del inmueble (a no ser que sea un espacio exento a la vivienda), sino que forma parte de la disposición interna de la casa junto a los restantes espacios privados (dormitorio, despacho, etc.). Un ejemplo aclara esta diferenciación: el Museo Sorolla no es una casa taller, sino una casa museo de personalidad que ha conservado, entre otros espacios domésticos, el taller del pintor.

García Ramos define la casa museo como “un espacio doméstico abierto al público como testimonio de las formas de habitar y decorar de una época concreta, como recuerdo de un personaje o familia, o de cualquier otro asunto, de manera monográfica y siguiendo unas líneas metodológicas comunes. Su discurso expositivo se centra en los valores humanos, socioeconómicos, costumbristas, artísticos y/o profesionales de una época, personaje, coleccionista o familia”<sup>118</sup> y, después establece las tipologías de casas museo de recreación de ambientes (casas museo de autor, de coleccionista, de recreación y solariegas), vinculando el origen de las casas museo en

---

<sup>115</sup> Decía Benjamin que “El interior es el lugar de refugio del arte”. Benjamin, 1998: 181-183.

<sup>116</sup> Antigüedad del Castillo-Olivares, 2013a: 18. Como se verá a lo largo del desarrollo de este trabajo, la tipología de casas museo en España es mucho más frecuente de lo que habitualmente se piensa. Otra idea que subyace en la afirmación de Antigüedad del Castillo-Olivares es que no todas las casas museo de personaje se dedican a un héroe, sino que también es importante el personaje o grupo social anónimo que refleja su vinculación a un lugar o a un acontecimiento, sin que los inmuebles pierdan su función doméstica.

<sup>117</sup> Antigüedad del Castillo-Olivares, 2013b: 160-170.

<sup>118</sup> García Ramos, 2013: 23.

España con el coleccionismo privado (tanto de particulares como de instituciones tales como la Sociedad Española de Amigos del Arte, la Institución Libre de Enseñanza o el Instituto de Valencia de don Juan) y el turismo entendido como puesta en valor de un patrimonio propio. En el año 2014 García Ramos vuelve a definir la casa museo como “espacios que en origen se idearon para estar ocultos, con fines privados, pero que han sufrido una alteración en su uso para poder convertirlas en espacios públicos”<sup>119</sup>. Las casas museo no son espacios que se idearon en origen para estar ocultos. En este trabajo desarrollamos numerosos ejemplos de casas museo cuyos propietarios manifestaron en vida su deseo de que su vivienda fuera un museo o de recibir visitas a las que mostraban orgullosos sus diversas dependencias. Véanse los ejemplos de Zuloaga, Sorolla, el Marqués de Cerralbo, Rusiñol, etc. Vaquero Argüelles subraya que las casas museo constituyen otro patrimonio fuera de las peregrinaciones turísticas habituales<sup>120</sup>. Torres González considera la casa museo como una “obra artística” en sí misma<sup>121</sup>, como un ambiente extendido, expandido y transitable, que hace partícipe al espectador.

Los conceptos de casa museo planteados por los diferentes autores españoles remiten a instituciones centradas en un personaje relevante en su ámbito histórico y cultural. Hay que ir más allá de esta idea definiendo la casa museo como un edificio singular desde el punto de vista arquitectónico, que conserva espacios domésticos originales como recordatorio de que una vez fue una casa habitada, no una mera sucesión de salas con finalidad expositiva. No es una institución museística centrada en una personalidad, sino que también pueden existir casas museo del territorio o de período histórico o cultural concreto. El patrimonio mueble que exhibe debe tener relación con el inmueble y con sus propietarios y estar íntimamente vinculado al lugar en el que se ubica, puesto que transmite un mensaje sobre un personaje, una historia y un territorio, que es el propio entorno. Ésta sería la definición de casa museo que intentamos defender a lo largo del desarrollo de este trabajo, puesto que es la que mejor se ajusta a la realidad española.

---

<sup>119</sup> García Ramos, 2014: 77.

<sup>120</sup> Vaquero Argüelles, 2013: 135.

<sup>121</sup> Torres González, 2013a: 186-187.

#### **4.2.-¿Qué puede ser una casa museo? Propuesta de caracterización de una tipología museística singular.**

En este apartado planteamos una propuesta de caracterización de las casas museo españolas, que podría servir para aclarar lo que se entiende por casa museo a partir del diagnóstico realizado (capítulo 5.4). Esta propuesta no pretende estandarizar o limitar lo que es una casa museo sino suscitar el debate, la discusión, el trabajo teórico, para que se pueda llegar a una conclusión determinante en un futuro no muy lejano, y que permita a estas instituciones avanzar en su conocimiento y difusión.

Consideramos que hay que tener en cuenta las siguientes características, las cuales permitirán una identificación y comprensión más precisa de lo que es una casa museo:

- 1.- El espacio doméstico como unidad expositiva.
- 2.- Valor patrimonial del inmueble.
- 3.- Heterogeneidad de los objetos patrimoniales.
- 4.- Transmisión de un patrimonio inmaterial.
- 5.- La contextualización de los objetos. Museografía contextual
- 6.- Colección cerrada.
- 7.- Vínculo con su entorno y con la comunidad.
- 8.- Los objetos no son siempre originales ni contemporáneos a la época.
- 9.- Sensación de “estar habitadas”.
- 10.- Confusión con los centros de interpretación.
- 11.- Relevancia de la Biblioteca y del Archivo.
- 12.- Difícil accesibilidad para determinados visitantes.

Esta propuesta de caracterización se puede resumir en los siguientes aspectos: el edificio es un inmueble de valor patrimonial que conserva los espacios domésticos originales, que no tienen por qué ser todos los de una vivienda, puesto que hay que cumplir con las necesidades funcionales propias de un museo (áreas públicas e internas sin colecciones)<sup>122</sup>, pero sí que el edificio mantenga su función residencial. La museografía de una casa museo es contextual, puesto que es el contexto el que otorga significado a una mezcla de objetos. No hay únicamente grandes obras de arte, sino también piezas de uso cotidiano que, en otros museos no hubieran sido dignos de exponerse no

---

<sup>122</sup> Las características de las áreas públicas e internas sin colecciones se detallan en VV. AA., 2005d.



solamente por su escasa relevancia artística, sino también porque no todos son originales puesto que hay copias, reproducciones y réplicas. Su carácter monográfico hace que adquiera especial importancia el hecho de tener una Biblioteca o un Archivo, claramente especializados y relacionados estrechamente con la casa museo, hasta el punto de que en ocasiones se confunde con lo que es un centro de interpretación. Su museografía contextual hace que el visitante perciba la sensación de “estar habitadas”. Tal es su fuerza de representación de una realidad, que genera una atmósfera envolvente conseguida a través de la recuperación o de la recreación. Además, y esta es una de las características más importantes, transmite un patrimonio inmaterial que se hace “tangible” a través del espacio y de los objetos expuestos. La museografía contextual potencia el valor inmaterial de una casa museo. La colección de una casa museo es, por definición, cerrada, puesto que es la que se encuentra relacionada con la historia del edificio desde sus orígenes, pero esto no siempre es posible por el uso continuado de los objetos, que hace que hayan llegado hasta nuestros días en un estado de deterioro, o han sido abandonados y reutilizados, de manera que es necesario “sustituirlos” por otros que reemplazan su significado ayudando a potenciar el valor del contexto, que no es otro que el espacio doméstico en el que el morador pudo vivir en una o varias épocas. La casa museo tiene un vínculo con el entorno en el que se ubica a través de la representatividad de su arquitectura o de las formas de vida, pero también se puede centrar de forma monográfica en un período histórico o cultural concreto que va más allá de la relevancia de la personalidad o del territorio. Precisamente por su condición de casa, por su función doméstica, no está preparada para recibir enormes cantidades de visitantes, cuando paradójicamente los necesita, puesto que contribuyen a su difusión y a potenciar su significación. Este hecho hace que autores como García Ramos vinculen el nacimiento de las casas museo con el turismo<sup>123</sup>.

A continuación se detallan cada una de las características que definen a una casa museo, tal y como hemos propuesto:

### **1.- El espacio doméstico como unidad expositiva.**

El espacio doméstico, entendido como espacio habitacional, unidad doméstica, unidad habitacional, unidad de edificación, es la unidad expositiva, en el sentido que la entiende García Blanco, con los atributos de espacial, conceptual y comunicativa<sup>124</sup>. Es, junto al valor del inmueble, señalado en el apartado siguiente, una de las características

---

<sup>123</sup> García Ramos, 2013.

<sup>124</sup> García Blanco, 1999.

esenciales para considerar si una casa museo es tal, por encima del hecho de que los objetos sean o no los originales, se empleen réplicas, reproducciones o piezas de la época. Cada casa museo tiene sus propios espacios domésticos, aunque existen rasgos comunes entre ellas por su condición originaria de casa, puesto que hay habitaciones necesarias para el cumplimiento de las funciones básicas del ser humano, como el dormitorio o la cocina (el aseo como espacio autónomo es una incorporación más tardía). Lo que cambia en cada casa es la mayor o menor presencia de estos espacios domésticos, que aumentan de forma paralela al nivel económico del propietario. Existen casas museo que únicamente tienen uno o dos espacios musealizados, generalmente el despacho, el taller o el dormitorio, de manera que, si no fuera por el valor del inmueble y por estar éste vinculado al habitante, no podrían considerarse casas museo.

El término “espacio” se puede comprender dependiendo del campo de conocimiento desde el que se interprete. En este estudio nos centramos en el espacio doméstico, que constituye un ámbito practicable y diferenciado, puesto que implica el universo propio del sujeto, que lo habita y lo hace suyo. Cada actividad, cada objeto y cada hecho dejan su huella en ese espacio doméstico. Además de la materialidad de los objetos, de su condición tangible, hay un componente inmaterial, aspecto que se detalla en el capítulo 6.5, puesto que éste revela todo un dominio de significaciones propio de la atmósfera, del espíritu del lugar. El profesional de museos debe conocer y estudiar el espacio doméstico con todas las implicaciones que éste conlleva, ya que ayudará en el planteamiento del discurso expositivo. Porque el espacio doméstico es un hecho social y cultural, sujeto a continuos cambios y estas transformaciones revelan unos significados que van más allá de su dimensión física como las relaciones sociales, las ideas y mentalidades, o las estructuras económicas, entre otras

El valor del espacio doméstico reside en su función residencial, pues de lo contrario, las casas museo no se diferenciarían de los restantes museos, sino que serían museos de artes decorativas, de bellas artes, históricos, y cualquiera de los contemplados en el Directorio de Museos y Colecciones de España, del MECD<sup>125</sup>. Esta función doméstica es el núcleo de la *House Museology*, puesto que no hay que olvidar que la casa museo fue en su momento una morada en la que vivieron una serie de personas, en ocasiones, a lo largo de sucesivas generaciones. El contexto

---

<sup>125</sup> <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/realizarBusquedaAvanzada.do> [consulta 21/09/2015].

museológico<sup>126</sup> debe preservar esa función, sin entrar en consideraciones sobre el empleo de objetos originales, de época o de réplicas. Se puede hablar de lo doméstico como un componente esencial de las casas museo y, en este sentido, tomaremos prestado el concepto de lo doméstico desarrollado por historiadores como Franco Rubio, que lo define como el ámbito de la vivienda que tiene la cualidad de ser psicológica y socialmente agradable y es lo opuesto al espacio exterior<sup>127</sup>.

El espacio doméstico suele presentar tres niveles, señalados por Gutiérrez Lloret: el morfológico, centrado en las transformaciones experimentadas; el sintáctico, que enfatiza las relaciones entre las estructuras elementales y, al modo del lenguaje, las percibe en el marco de una estructura espacial organizada más compleja, y el semiótico, que las analiza como expresiones sociales y se centra en las relaciones entre los espacios y la estructura social<sup>128</sup>. El espíritu de la época o del lugar llena los espacios domésticos.

Clasificar una casa museo por su contenido (pintura, escultura, fotografía, mobiliario, etc.) no la singulariza, puesto que no es el objeto el que le da sentido como casa museo, sino el espacio, la unidad expositiva, la unidad doméstica, la unidad de habitación, la colección o, en palabras de Vaquero Argüelles, la ambientación<sup>129</sup>. El valor del espacio doméstico reside en que es una pieza histórica, un interior histórico que muestra la escenificación de un mundo perteneciente a una personalidad en una suerte de *Gesamtkunstwerk*<sup>130</sup> (obra de arte total). Esta escenificación genera una serie de relatos que el público tiene que descubrir e interpretar. Estos relatos son de indudable atractivo para el visitante, puesto que la casa museo es la única institución museística que muestra la vida cotidiana a través de una sucesión de ambientes y de objetos. Y estos espacios domésticos nunca han sido neutros, sino determinados por sus propiedades funcionales y por las relaciones de sus habitantes.

---

<sup>126</sup> Por contexto museológico entendemos el discurso expositivo determinado por el profesional de museos, empleando la terminología de Van Mensch, quien lo define como aquel en el que el conservador expresa una idea que desemboca en la musealización de dicho objeto, convirtiéndolo en un objeto de museo. El contexto museológico comprende también la dimensión del visitante, el cual genera una idea que conduce a un proceso de mediación que transforma al objeto de museo en objeto conceptual. Véase Van Mensch, 2009: 6.

<sup>127</sup> Franco Rubio, 2009: 80.

<sup>128</sup> Gutiérrez Lloret, 2012: 139-140.

<sup>129</sup> Vaquero Argüelles, 2013: 140. En la idea de ambiente ya incidieron autores como Gou i Vernet para el caso de Can Papiol y Torres González para el Museo Romántico. Véase Gou i Vernet, 1995: 335 y Torres González, 1998: 13-79.

<sup>130</sup> La historiografía artística remite la *Gesamtkunstwerk* a Wagner. Pero la obra de arte total no se limita a un programa estético que integra las distintas manifestaciones artísticas hasta el punto de llegar a su disolución, sino que en esa integración hay una implicación moral, puesto que se pretende la transformación artística del hombre, de la sociedad, de la vida misma.

Es importante el análisis de los diferentes espacios domésticos en una casa, puesto que el contexto museológico debe recuperar o recrear esos significados mediante la representación de una cotidianeidad que permita establecer relaciones de jerarquía entre los objetos, que refleje el espacio de una familia y de unas formas de vida, que indique que es un escenario social y un medio de expresión y transmisión de normas y comportamientos. A lo largo de la historia de la casa los espacios domésticos no han sido siempre los mismos, sino que han ido cambiando en paralelo con el discurrir cotidiano de sus propietarios, con las modas, con las diferentes necesidades funcionales, físicas, sociales, etc. y esto dificulta en ocasiones el planteamiento del discurso expositivo de una casa museo.



*Madrid. Museo Sorolla. El Salón de la Casa Sorolla. ca. 1918. N° Inv.81130©Archivo Fotográfico Museo Sorolla. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*

El espacio doméstico no es una unidad expositiva fija e inmutable, sino que es un organismo vivo que se transforma a lo largo de la historia de la casa y, posteriormente, cuando se convierte en museo a través de los diferentes montajes que experimenta. La museografía de una casa museo “congela” una vida cotidiana que, en origen, estaba sometida a un trasiego incesante (ciclos estacionales, modas, nuevas necesidades funcionales...), cambios continuos que forman parte de la historia del inmueble en su condición de casa, que se puede conocer por los inventarios, por la conservación de algunas divisiones interiores, por la literatura de la época, por las

fotografías, por las crónicas sociales, etc. Muchas de estas casas museo, antes de transformarse en museos, ya experimentaron cambios en vida del propietario, de sus descendientes o de las diferentes familias que la habitaron. La casa de Lope de Vega sufrió en el siglo XVIII la adición de cuerpos que alteraron la disposición del inmueble<sup>131</sup>. César Manrique modificó su Casa de Haría para ampliar el salón y añadir otras dependencias. Can Trincheria fue habitado desde el siglo XVIII por familias como Llach, Güitó o Trincheria y sufrió una reforma a finales del siglo XIX, que es la que le da su configuración definitiva y la que se ha preservado en su condición de espacio musealizado. La vivienda 1/11 de la Casa Bloc amplió el comedor y el baño, cambió el pavimento y modificó los revestimientos interiores<sup>132</sup>. La Casa Bofarrull, una masía del siglo XVII, sufre una serie de modificaciones desde 1914 hasta la muerte de la última de sus propietarias en 1954, Josefa Bofarrull. Sorolla intervino directamente en su casa separando la zona de estudio, con acceso directo desde el jardín, de la de vivienda, distribuida en dos alturas, lo que ocasiona cambios en su construcción.



Madrid. Museo Sorolla. El Salón del Museo Sorolla en la actualidad  
©Connaissance des Arts, 2013

Cuando el inmueble deja de ser una casa para convertirse en museo tampoco está exento de sufrir cambios. Una casa museo puede experimentar sucesivos montajes, que son asimismo parte de la historia del museo. Por ejemplo las diferentes actuaciones llevadas a cabo en el Museo del Greco (1911, 1914, 1921, 1924, 1925, 1950, 1960,

<sup>131</sup> En el tabicado de algunos chaflanes se encontraron materiales cerámicos correspondientes al solado antiguo, lo que permitió reproducir ese modelo en el resto de suelos de la casa museo.

<sup>132</sup> Véase la historia del edificio en el Folleto que se puede consultar *on line* en <http://www.museudeldisseny.cat/es/exposicion/piso-museo-en-la-casa-bloc-vivienda-111> [consulta 15/09/2015].

1980, 2002, 2003 y desde el 2006 hasta el 2011, fecha de su reapertura), que afectaron de forma total o parcial al edificio, a sus instalaciones y a su museografía y que se pueden resumir en dos montajes relevantes, el del Marqués de la Vega- Inclán y el de María Elena Gómez-Moreno<sup>133</sup>. El Museo Casa Natal de Picasso, originalmente ubicado en la primera planta, se amplió al resto del inmueble y desde 2005 hay otra Sala de Exposiciones en el número 13 de la Plaza de la Merced. Los “ambientes ansotanos” de la Casa Pirenaica del Parque Labordeta han conocido sucesivos montajes<sup>134</sup>, deudores de la “opción ambientalista”<sup>135</sup> del primer montaje de 1924, detallado por Martínez Latre. En la Casa Museo Duran i Sanpere se ha optado por conservar el momento histórico de la segunda mitad del siglo XIX y sus transformaciones para adaptarse a los nuevos tiempos, ya que estuvo habitada hasta 1975. El recorrido por los diferentes espacios permite ver y abordar los cambios de gusto y la introducción de nuevas tecnologías. Solo hay una habitación (el dormitorio, número 10, que era originalmente el dormitorio de los hijos de Agustín Duran i Farreras) que, como llegó vacío de contenido, se ha utilizado como sala para explicar, a partir de plafones expositivos y un audiovisual, la trayectoria vital y profesional del propietario de la casa: Agustín Duran y Sanpere. Incluso una casa museo paradigmática como ejemplo de recuperación como el Museo Cerralbo sufrió hacia 1935 la eliminación de algunas piezas por criterios estéticos personales de Juan Cabré, especialmente apliques, y de comunicaciones verticales secundarias, para protección de incendios y de robos. Y, a partir de los años cuarenta, la eliminación de habitaciones de la planta Entresuelo, en los años sesenta la eliminación de estancias en la planta sótano (donde se ubicaban las cocheras, calderas, cocina, despensa, etc.) para dotar a la casa museo de sala de exposiciones temporales y de salón de actos, ambas intervenciones realizadas bajo la dirección de Sanz Pastor y los arquitectos Diz Flores y Chueca Goitia respectivamente.

El edificio, en su condición de casa, que ha llegado hasta nuestros días no tiene la misma distribución de espacios domésticos, ni la función que tuvieron en origen, por lo que ¿se musealiza lo que ha llegado en la actualidad o se recrea lo que pudo ser en sus orígenes o en un momento histórico relevante?, ¿qué espacios se mantendrán inmutables?, ¿cuáles se modificarán?, ¿por qué razones?, ¿seguirán manteniendo la

---

<sup>133</sup> Véase los estudios de Lavín Berdonces y Caballero García, citados en la Bibliografía.

<sup>134</sup> Las diferentes etapas de montaje se detallan en Beltrán Lloris, 2010: 28-39. Asimismo, el autor señala que la idea de crear un museo de estas características era pionera en España, salvo ensayos en Cataluña, Baleares o la Huerta de Murcia (esp. p. 22).

<sup>135</sup> Martínez Latre, 2010: 14.

misma función?, ¿se añadirán otros?, ¿cuáles y por qué?, ¿y si no se conservan espacios domésticos originales?. La museografía de la casa museo no se refiere únicamente a la casa en su dimensión física, sino que también debe subrayar que es un lugar socialmente construido, en el que algo ha sucedido o alguien ha vivido allí. No son solamente lugares, sino estructuras temporales que canalizan recuerdos de un pasado y lo convierten en promesas de futuro<sup>136</sup>. El contexto museológico generará diferentes memorias, lo que no evitará que sean signos de la desaparición de historias individuales y colectivas, por cuanto tienen una historia, la de sus propietarios como individuos y que pertenecen a una familia o a un grupo, la de su relación con el territorio y la de una época concreta.

La distribución de espacios domésticos más frecuente en las casas museo españolas es la siguiente:

**Planta Baja.** Zona de trabajo y de servicio, reservada al personal de servicio, a los campesinos y a los diferentes oficios (carpintero, cesterero, etc.), gran parte de los cuales no residían de forma permanente en la vivienda, sino esporádicamente.

**Planta Principal** (suele ser el primer piso). Zona noble, reservada a los propietarios.

**Planta superior.** Zona de trabajo y de servicio. Palomar, granero, desván.

Éste es el esquema que se seguirá no solamente en el área geográfica peninsular, sino también europea, experimentando pocas variaciones hasta el siglo XX. Dentro de cada planta existen espacios domésticos que son comunes a todas las casas museo, como la cocina y el dormitorio, puesto que se relacionan con las funciones elementales del ser humano como comer y dormir. Las casas museo españolas no han conservado la totalidad de los espacios domésticos, sino que en la mayor parte de las ocasiones conservan únicamente los espacios de la zona noble<sup>137</sup>. Por eso adquiere un extraordinario valor cuando los espacios de la zona noble han llegado prácticamente intactos, incluyendo las zonas de trabajo y de servicio, puesto que son las que han sufrido mayores variaciones y prácticamente son contados los ejemplos de su existencia.

---

<sup>136</sup> Pérez Mateo, 2012b: 157-172.

<sup>137</sup> Ejemplos en el Museo Cau Ferrat, el Museo Cerralbo, el Caserío Igartubeiti, el Palacio de la Quinta, el Museo Palacio Mercader, el Museo Romántico Can Papiol o la Casa Duran i Sanpere, entre otros. La conservación de los espacios domésticos y su distribución original tiene un enorme potencial en tanto que el visitante comprenderá cómo se distribuyen dichos espacios en cada una de sus plantas, qué función tiene cada uno y cómo se interrelacionan entre sí, su jerarquía o su significado simbólico.



*Cantabria. Medio Cudeyo. Finca Marqués de Valdecilla. La Casuca.  
Cuarto de baño del personal de servicio.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Es indudable que los espacios domésticos auténticos (incluyendo los objetos originales) generan en el visitante una fascinación mayor que si está ante espacios recreados, puesto que la conciencia de cercanía de un pasado real le permite tener una experiencia fuera de lo ordinario. Acercarse a un pasado que ya no existe le retrotrae a una realidad a la que ya no puede volver, tomando conciencia de la vida y de la muerte. Existen casas que se han mantenido prácticamente inalteradas desde que fueron habitadas hasta su posterior conversión en museo, por ejemplo, la Casa Museo Duran i Sanpere<sup>138</sup>, el Museo Cerralbo, la Casuca y San Rafael de la Finca del Marqués de Valdecilla, el Palacio de la Quinta o el Caserío Igartubeiti.

La denominación de casa museo no implica que todos los espacios domésticos han sido musealizados, por lo tanto, se puede considerar casa museo a los inmuebles que conservan únicamente la planta noble, algunas dependencias de la planta baja, o de

---

<sup>138</sup> Es un espacio original sobre el que no ha habido prácticamente ninguna intervención museográfica. La planta noble se conserva tal como llegó de manos de los propietarios y en este hecho ha ayudado que en la parte noble, a la muerte del primer propietario, fue cerrada y ya no se utilizó hasta su apertura al público. La planta baja se centra en exponer las colecciones históricas y artísticas del museo y la segunda planta, reservada al servicio doméstico, se destina a diferentes espacios técnicos del Museo Comarcal de Cervera, donde se integra la Casa Museo Duran i Sanpere. Agradezco la información proporcionada por Carme Bergés Saura, Directora del Museo Comarcal de Cervera.



las restantes, siempre que estos espacios domésticos tengan una vinculación con el edificio. Las Casas Canals y Castellarnau sólo conservan los espacios domésticos de la planta noble y por ello no dejan de ser casas museo. Este aspecto es importante para diferenciar una casa museo de aquellos museos con *period room* o de contenido etnológico que recrean ambientes con objetos sin relación con el edificio.



Tarragona. Casa Canals©Manel R. Granell

Efectivamente, como muchos espacios domésticos de una casa museo no se han conservado (los de la planta sótano o segundo y último piso), se adaptan a otros usos propios de un museo: a exposiciones temporales o permanentes (área pública con colecciones) o a zonas de servicio (área pública sin colecciones). De esta manera cumplen los requisitos necesarios para su funcionamiento como museo, completando y enriqueciendo aquellos aspectos que quedaban sin conocer de la historia de los espacios domésticos y de sus habitantes. El Museo Sierra-Pambley destina la planta baja a sala de exposición permanente (Sala Cossío), que muestra la obra docente de la Fundación Sierra-Pambley, y permite completar la personalidad de Francisco Fernández Blanco<sup>139</sup>. La planta baja de la Casa Museo Concha Piquer expone de forma permanente una serie de objetos vinculados a Concha Piquer. En la primera planta de la Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares hay una serie de salas permanentes (las dos Salas de Ediciones Cervantinas y la Sala de Exposición Temporal: el Retablo de Maese Pedro Piquer). La planta segunda de la Casa Museo Don Niceto Alcalá-Zamora y Torres (Priego de Córdoba) alberga la sede del Patronato. Can Prunera Museo Modernista expone en la segunda planta una exposición (“De Modernismo al Siglo XXI”) con fondos de pintura pertenecientes a la Colección de Arte Serra. En el piso alto de la Casa

---

<sup>139</sup> La Sala Cossío se considera una suerte de Museo pedagógico. Véase Álvarez Álvarez y García Eguren, 2011: 103-116.

Museo Federico García Lorca-Huerta de San Vicente hay una serie de habitaciones habilitadas como salas de exposiciones (y que en su día fueron cuarto de baño y dormitorios de diversos miembros de la familia). La Casa Museo Llorenç de Villalonga tiene la Sala de conferencias en la primera planta, junto al despacho del escritor; la sala de exposiciones temporales en la planta baja; y en la planta segunda, el Centro de Documentación de Literatura Contemporánea. Estos ejemplos demuestran cómo una casa museo puede ser un inmueble que no ha conservado todos los espacios domésticos, siempre que no haya perdido su función residencial.

Existen espacios domésticos en una casa museo que, aunque al visitante le resulten familiares, otros no los conoce por ser espacios en desuso o porque han perdido su función original. Se señalan varios ejemplos, así como algunas de las casas museo donde se encuentran:

- Una Alcobilla<sup>140</sup> (Museo Casa de Cervantes de Valladolid)
- Un Estrado<sup>141</sup> (Casa Museo Lope de Vega)
- Un Estrado de Cariño<sup>142</sup> (Museo Casa Natal de Cervantes, Alcalá de Henares)
- Un Vestidor o Tocador<sup>143</sup> (Museo Romántico Can Llopió, Museo Romántico Can Papiol).
- Una Sala de Confianza<sup>144</sup> (Museo Cerralbo)
- Una Antesala<sup>145</sup> (Museo del Romanticismo)
- Una Sala de Compañía<sup>146</sup> (Museo Sierra-Pambley)
- Una corrada<sup>147</sup> (Museo Casa Natal Marqués de Sargadelos)
- Unas *botigues*<sup>148</sup> (Can Prunera Museo Modernista).
- Un jaraíz<sup>149</sup> (Casa Don Pepe Marsilla).

---

<sup>140</sup> Es la denominación del aposento para dormir, pero de reducidas dimensiones.

<sup>141</sup> Para un análisis del estrado véase Abad Zardoya, 2003: 375-392; Abad Zardoya, 2007: 477-484; VV. AA., 1990; VV. AA., 2003a; VV.AA., 2004c; Piera y Mestres, 1999.

<sup>142</sup> Estancia femenina en la que la mujer, además de descansar, agasajaba a sus visitas, recibía a su marido, realizaba labores, leía, etc.

<sup>143</sup> Denominado así por el mueble de tocador que da nombre a la estancia y que se ubicaba cerca del dormitorio. Véase Piera, 2009: 93-117.

<sup>144</sup> Espacio en el que la mujer realiza sus labores, se reciben las visitas más íntimas, un lugar destinado al trabajo doméstico, no al ocio.

<sup>145</sup> Espacio que sirve para indicar una gradación entre los espacios públicos y privados, diferenciado de la Sala ya en fechas tempranas (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611).

<sup>146</sup> Espacio decorado en plata y blanco, colores que en la época se asociaba con la feminidad.

<sup>147</sup> Lugar donde se guardaba el carro y se acumulaba el forraje para las caballerías.

<sup>148</sup> Es una denominación popular que hace referencia a las dependencias que acogían una cocina económica, un depósito de aceite, una pica de lavar y un pozo, que todavía se puede ver; un comedor para el servicio y los almacenes.

<sup>149</sup> Sinónimo de lagar, es el lugar donde se realizan las labores de pisado de la uva, prensado de la aceituna o machacado de la manzana para obtener el mosto, el aceite o la sidra.

- Un *Fumoir*<sup>150</sup> (Museo Cerralbo, Museo del Romanticismo).
- Un *Boudoir* (Museo del Romanticismo).
- Una *Serre* (Museo del Romanticismo).
- Un Salón Árabe (Museo Palacio Mercader)
- Una Alcoba de enfermos<sup>151</sup> (Museo Romántico Can Papiol)

De la misma manera, el visitante suele desconocer la decoración y el ajuar habitual de estas estancias. El grado de especialización de las estancias depende de los intereses y de las necesidades de sus propietarios, que se multiplican cuanto mayor es el nivel económico de los moradores<sup>152</sup>, mientras que conforme se desciende en la escala social se reducen las estancias, dando lugar a los espacios plurifuncionales (en el mismo lugar se cocina, se come y se duerme).

Casos distintos son la Fundación Lázaro Galdiano (Madrid), el Instituto de Valencia de don Juan (Madrid), el Museo de Piedra y Artesanía Canaria (Ingenio, Gran Canaria) o el Museo Victorio Macho (Toledo), que se apartan del carácter de una casa museo, puesto que no conservan el valor residencial de los espacios de habitación, sino que lo importante en ellos es la exhibición de una colección personal. Los espacios domésticos se han convertido en espacios expositivos. Estos museos se acercan más a un museo de bellas artes, etnográficos o de artes decorativas que a una casa museo y, además, los tres primeros son museos de coleccionista. Este carácter de ser museos de coleccionista se potencia por ejemplo desde la página web del Lázaro Galdiano, y con exposiciones como “¿Qué hace esto aquí?”, que exhibe conjuntamente las obras de José Lázaro con las de otros coleccionistas, dando visibilidad también a los coleccionistas actuales. No deja de ser significativo que en 1899 se le denomine “Una Casa-Museo”<sup>153</sup>. Al hacer hincapié en esta denominación, Rubén Darío está pensando en un museo tradicional de obras maestras, al que denomina “casa” porque era la residencia familiar de José Lázaro, considerándola “la mejor puesta (...) de todo Madrid, con ser famosa y admirable la del conde de Valencia de don Juan”<sup>154</sup>. Las sucesivas visitas que recibirá

---

<sup>150</sup> Los significados de *Fumoir*, *Boudoir* y *Serre* se detallan en el capítulo 6.5.

<sup>151</sup> Se destinaba a una persona de la familia que estaba enferma y que pudiera seguir la misma desde su cama. En Can Papiol está precedida por una sala en la que se recibe a las visitas que iban a ver al enfermo.

<sup>152</sup> A partir de la Edad Moderna el espacio se va diversificando en función de las necesidades de privacidad y de intimidad. La denominación de una habitación en función de la actividad que se realiza en ella fue adoptada primeramente en los edificios palatinos y de la Corte para extenderse a las viviendas de la aristocracia y, por último, de la burguesía.

<sup>153</sup> Darío, 1951: 11-15.

<sup>154</sup> Saguar Quer, 2009: 145 y ss.

confirman este hecho “más que casa es un verdadero museo”<sup>155</sup>, porque era una casa que exhibía unas valiosas colecciones. En sentido estricto no puede ser una casa museo porque no conserva los espacios domésticos que confieren al inmueble el estatus de hogar, igual que sucede con el Instituto de Valencia de don Juan. Se sabe por fotografías de la casa de José Lázaro realizadas hacia 1915 la ubicación de algunas de estas piezas en la planta principal, como el comedor de gala y el salón de honor<sup>156</sup>. Camón Aznar, el primer director-delegado de la Fundación nunca consideró la idea de convertir el palacio en una casa museo, puesto que el valor, la diversidad y la cantidad de obras imponía, según él, una ordenación museal. Es por ello por lo que se modificaron tres de las cuatro plantas del edificio, conservando la decoración original de la planta noble y de algunas estancias de los pisos segundo y tercero para evocar el ambiente “vivido” en la época de José Lázaro<sup>157</sup>.

El Instituto de Valencia de don Juan no conserva espacios domésticos de habitación, sino que son espacios para exhibir una colección, como las salas que contemplaríamos en cualquier museo. Eso sí, las colecciones se conservan en su ubicación original, con obras en una galería alta con arcos de yeserías del tipo de los palacios granadinos, y en las salas del piso inferior en torno a un jardín<sup>158</sup>. El Museo Victorio Macho<sup>159</sup>, a pesar de ubicarse en el inmueble que era residencia y taller del escultor Victorio Macho, se concibe como un museo que expone su obra. El Tallerón es un ejemplo significativo. Es el espacio donde el escultor tenía su taller, pero no mantiene ese carácter sino que es Sala de Exposiciones, y en la planta baja, la Sala de Actos. En lo que fue la casa se ha instalado la sede de la Real Fundación de Toledo. El Museo de Piedra y Artesanía Canaria fue creado por Carmelo Gil Espino para exponer su colección de piedras preciosas, que fue reuniendo desde que emigró a África para trabajar en las compañías de petróleo americanas.

## **2.- Valor patrimonial del inmueble.**

La casa museo se ubica en un edificio con un valor patrimonial en lo que se refiere no solamente a los espacios domésticos, sino también al continente, a la arquitectura, que se convierte en una colección en sí misma. El edificio histórico ya es un primer condicionante en la planificación arquitectónica, y su adaptación como museo

---

<sup>155</sup> Id. p. 145-146.

<sup>156</sup> Ibid.p.152

<sup>157</sup> Saguar Quer, 1997; Chueca Goitia, 1958; Camón Aznar, 1958.

<sup>158</sup> Andrés, 1984: 5-32.

<sup>159</sup> Dorado Badillo, 2002: 134-164; Acuña, 2001: 87-91.

no está exenta de conflictos. También los espacios domésticos, por su función de ser lugares habitados, presentan barreras arquitectónicas, problemas de conservación o circuitos de visita no siempre lineales. En la bibliografía sobre arquitectura de museos<sup>160</sup>, desde la pionera publicación monográfica *Museographie, Architecture et aménagement des musées d'art* (1935), no se contempla un estudio de los problemas arquitectónicos que presentan específicamente las casas museo. Estas instituciones se podrían incluir dentro de lo que los estudios de arquitectura de museos denominan inmuebles históricos que exhiben o no objetos originales. Pero no todos los inmuebles históricos son casas museo ni se pueden aplicar los mismos criterios de utilización en los edificios históricos que se destinan a museos o a casas museo.

El edificio que alberga una casa museo no siempre ha sido concebido originalmente como museo. Lo más frecuente es que haya sido musealizado *a posteriori* por la relevancia del personaje que lo habitó, por el valor histórico y documental del inmueble, por contener objetos originales vinculados al inmueble, por ser representativo de una forma de vida del territorio, por conservar su valor residencial, es decir, la función doméstica de los espacios de habitación. La casa museo es un registro visual de significación arquitectónica e histórica. Al ser una vivienda habitada hay que tener presente que, a lo largo del tiempo ha sufrido diferentes modificaciones que han hecho difícil conservar los espacios del momento en el que estaba habitado. A esta dificultad se suma el hecho de que han vivido en él diferentes personajes, incluso sin relación con la vivienda y con los objetos que contiene. En muchas de las casas museo españolas las figuras que se dedican a él jamás pensaron que el lugar en el que residieron, incluso durante unos pocos días o meses, se musealizara por su presencia y aún menos que fuera convertido en objeto de culto, y a nivel internacional. Es más, los objetos expuestos en la actualidad no le pertenecían y, sin embargo, sirven para explicar su figura. Cómo estudiaba Lope de Vega, cómo dormían Cervantes y su familia, cómo comían los marqueses de Cerralbo. El culto a una determinada figura prima en la condición de una casa museo, pero al mismo tiempo que se explica un personaje ilustre, una casa museo, como espacio doméstico, debe ser capaz de reflejar otros aspectos que subrayan la condición de casa como espacio para ser habitado en lo que atañe al reflejo de unas formas de vida propias del entorno (casas museo del territorio) o de un período histórico concreto (casas museo de período histórico o de estilo cultural).

---

<sup>160</sup> La bibliografía es extensa. Véanse las referencias que recoge Cageao Santacruz, 2010: 33-49.

La historia de las casas museo no se puede trazar desde la óptica de la evolución del edificio museo en su sentido tradicional, puesto que –salvo excepciones de casas convertidas en museo en vida del propietario- no responden a las diferentes necesidades museísticas sino al mundo personal de quien lo ocupa en un lugar y período histórico concreto<sup>161</sup>. Este hecho varía en función de factores económicos, socio-culturales e incluso políticos. Los diferentes habitantes de la casa no comparten los mismos valores y las mismas aspiraciones, de manera que una casa museo no se encuentra adaptada a las necesidades museales, sino a las domésticas, a las propias del discurrir de su vida. Entre los cometidos que debe cumplir un edificio para su transformación en museo Cageao destaca que tiene que generar un ambiente propicio para recibir el mensaje, que acoja al público sin barreras y lo proteja de todo peligro, que reciba y conserve los bienes culturales, que cree un espacio adecuado para el desarrollo de sus funciones y que sirva de lugar de trabajo. Si no se cumplen estas exigencias, el edificio del museo habrá fracasado<sup>162</sup> al menos en parte. En este sentido, ¿una casa museo que no cumple estos requisitos entonces es un fracaso? Y sabemos que la mayoría de casas museo no pueden responder a todas las necesidades exigidas a un museo, especialmente las referidas a los accesos, circulaciones y espacios necesarios para acoger al público sin barreras, y al cumplimiento de normativas en materia de prevención de riesgos, por la propia existencia de los interiores históricos, sin contar con el propio edificio. Gran parte de estos edificios han sido protagonistas de artículos y trabajos de investigación, así como de Tesis Doctorales, especialmente por las Escuelas de Arquitectura<sup>163</sup>.

La casa museo supone el reconocimiento del patrimonio edificado como signo de identidad y como soporte de la memoria histórica. Esto implica que no solamente se da cabida a las construcciones más relevantes (palacios, monasterios, residencias nobiliarias, etc.), sino que también se incorporan las viviendas de las clases medias y bajas (obreros, agricultores, campesinos, etc.) que, aunque no tienen el potencial simbólico de las primeras, sí tienen un enorme poder de representatividad porque en ellos han vivido hombres y mujeres sin voz en el pasado durante varias generaciones. Esto permite recuperar tipologías como la arquitectura vernácula o industrial, de la que se detallan algunos ejemplos en el capítulo 6.2, que sirven para potenciar la identidad

---

<sup>161</sup> Cageao señala que la carga sentimental asociada a las construcciones históricas se puede potenciar en el caso de casas de personajes notables convertidas en museos. Véase Cageao Santacruz, 2010a: 203.

<sup>162</sup> Véase Cageao Santacruz, 2010b: 38

<sup>163</sup> Hay varios ejemplos: la Casa Vicens, de Ribas Muns y Pacheco Gómez, 2005; la Casa Amatller, de Olivella Torras, 2013 o el Palacio Aguirre, de Sánchez Allegue, 2015, entre otros.

local. Muchas de estas casas museo son un homenaje a la arquitectura tradicional por su integración con la naturaleza y por mimetizarse con el entorno. El inmueble es un documento histórico testimonio de unos sistemas constructivos y decorativos propios de una época o lugar determinado, de una clase social y de unas formas de vida concretas. Y es real en el sentido de que existió en un período histórico determinado. Una vez convertido en museo, el visitante tiene la ilusión de estar en un espacio que fue “real”, habitado por unas determinadas personas, o con objetos que una vez estuvieron en uso.

El edificio constituye en sí mismo una colección. Y de la misma manera que es exponente de una arquitectura tradicional, también representa unos modos de vida propios de las clases adineradas, que buscan su estilo propio. Claros ejemplos son los inmuebles del *Noucentisme* o del Modernismo, pero también los realizados por los propios arquitectos que residen en ellos. Con la perspectiva del tiempo, estos inmuebles también pasarán a ser considerados “históricos”, puesto que ya son singulares e icónicos, calificativos que se desarrollaron en el capítulo 4.1. Y podrían ser casas museo.

El hecho de otorgar un valor patrimonial a un inmueble con interiores históricos hace que en sí mismo se considere una colección, al margen de que contenga o no objetos. Un edificio puede verse como una colección en sí misma sin necesidad de exponer objetos, en su dimensión arquitectónica, como configuradora de espacios domésticos para ser habitados, utilizados y vividos. La arquitectura doméstica transmite una serie de valores acerca del inmueble y de sus espacios, en los que no son necesarios los bienes muebles para comprender tales valores, siempre cuando se conserve la función residencial. Existen casas museo que exponen apenas objetos, siendo los espacios domésticos la propia colección (Casa Trincheria, Palacio Aguirre). En la Casa Trincheria no hay objetos expuestos relacionados con la casa, lo que existe es un espacio donde se explica la historia de la familia y el proceso de restauración<sup>164</sup>. De este inmueble se han conservado las salas originales de la planta baja y la primera planta excepto los espacios destinados a cocina y cuartos de baño. Algunos de los espacios conservan las pinturas, pavimentos y chimeneas originales. Otros elementos originales son algunas puertas, un artesonado en yeso y una torre de molino que se encuentra en el espacio que había albergado un jardín<sup>165</sup>.

---

<sup>164</sup> Mallorquí, Ranesi y Mundet, 2013.

<sup>165</sup> Agradezco la información proporcionada por Dolors Grau Fernando, Archivera del AMCS de Cassà de la Selva.



*Gerona. Olot. Casa Trinchera. Planta Baja. Chimenea © AMCS/Autor: David Mallorquí*

El palacio, el monasterio o el castillo también pueden ser casas museo por el valor del inmueble, con independencia de la relevancia de los objetos que contienen; por su vinculación con los propietarios (reyes, nobles, etc.) y sus objetos; por conservar la disposición original de algunos espacios domésticos<sup>166</sup>, de los jardines históricos, bosques y otros espacio naturales. El Palacio March conserva espacios originales como el comedor, el dormitorio o el salón, mientras que otros se han adaptado para su uso como museo<sup>167</sup>. La Cartuja de Valldemossa, en origen el Palacio del rey Jaime II,<sup>168</sup> es célebre por una de sus celdas, la de Chopin (celda número 4), que consta de tres habitaciones y un jardín. En su página web se señala que es la verdadera y oficialmente reconocida celda, además del piano Pleyel con el que Chopin tocaba<sup>169</sup>, y expone documentos manuscritos que explican detalles del viaje de Chopin y Sand así como su

---

<sup>166</sup> En el caso de los inmuebles de Patrimonio Nacional, los espacios domésticos originales mantienen su función doméstica, pero también cumplen las funciones propias de representación cuando las necesidades de la Casa Real Española lo requiera. Otros ejemplos: en los Reales Alcázares de Sevilla, los salones del Cuarto Alto (Salas de Fumar, Billar, Postcomedor de Gala y Antecomedor de Familia, y Comedor de Familia) o en el Palacio Real de Madrid, las habitaciones privadas de Alfonso XIII

<sup>167</sup> Agradezco la información dada por Luz Lorente, de la Fundación Bartolomé March Servera.

<sup>168</sup> Existe una abundante producción científica sobre este inmueble, en la que no nos detendremos.

<sup>169</sup> <http://www.celdadechopin.es/> [consulta 15/09/2015].



vida en la celda, incluso “las cartas originales que el anterior inquilino escribe al señor Canut para traspasar su celda y mobiliario a Chopin y George Sand”<sup>170</sup>

Existen casas museo de personalidad cuyos espacios domésticos son escasos frente a la prevalencia de espacios expositivos. Ejemplos son la Casa Museo Zacarías González<sup>171</sup> o la Casa Museo Dionís Bennàssar. En la primera predominan los espacios donde se expone obra del pintor Zacarías González. Y es casa museo porque conserva espacios domésticos originales como el salón, el dormitorio, el estudio, el cuarto de estar y el despacho<sup>172</sup>. En la Casa Museo Dionís Bennàssar sucede lo mismo: gran parte de sus espacios expone su obra, pero otros se mantienen, aunque recreados con objetos en la misma habitación donde Bennàssar los dejara.



*Mallorca. Pollença. Casa Museo de Dionís Bennàssar©Fundación y Museo Dionís Bennàssar*

Hay edificios que estuvieron concebidos para ser casas museo, pero que ya no lo son. El Museo Casa de Murillo (Sevilla) se creó con la intención de dedicarse a Murillo y finalmente se ha dedicado a sede central administrativa de la Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco. La casa natal de Cánovas del Castillo (Málaga) fue demolida en 2004 por su estado ruinoso<sup>173</sup>. Otros inmuebles se han mantenido abiertos al público por iniciativa privada, pero han tenido que cerrar por la muerte de sus últimos habitantes. Es el caso, por ejemplo, de la Casa Museo Delhy Tejero, abierta durante unos veinte años, e instalada en la planta baja de lo que fue la vivienda donde nació. Era su vivienda de paso, donde dormía cuando iba a Toro, puesto que residía habitualmente en Madrid. La casa conservaba la distribución original de sus espacios domésticos, así

---

<sup>170</sup> En la web se recoge la existencia de “un documento, en paradero desconocido que redactaron el Cónsul Flury y Bazile Canut con todos los objetos que George Sand dejó en su celda y que fueron subastados”. En este documento figura las personas que los compraron y el precio que pagaron.

<sup>171</sup> Véase su página web <http://zacariasgonzalez.webcindario.com/museo.html> [consulta 01/06/2015].

<sup>172</sup> Agradezco la información proporcionada por Javier Delgado García, Administración y Gestión de la Fundación Caja Duero.

<sup>173</sup> Ramos Lizana, 2007: 220.

como los objetos, que eran los originales, pero se retiraron los muebles de los dos dormitorios, el de la pintora y otro, para ganar espacio expositivo, y en el resto de dependencias se dispusieron más pinturas en sus paredes<sup>174</sup>.

Existen inmuebles de nueva creación convertidos en casa museo cuya museografía es una recreación total porque no hay rastro de los espacios domésticos originales. El hecho de considerarse casa museo es problemática porque no hay vinculación entre el edificio y el habitante. En estos casos, la creación de casa museo suele venir motivada por el valor simbólico del solar, por la vinculación del habitante con el territorio, aunque éste haya vivido en otros lugares. Ejemplos elocuentes son las Casas de Colón en Poio y en Valladolid, la Casa de Zurbarán y la de Julián Gayarre. La de este último se considera casa museo porque se construye en el mismo edificio que el tenor se construyó sobre el solar de la que había sido su casa natal. Estos edificios se consideran casas museo por su vinculación simbólica al habitante.



*Navarra. Roncal. Casa Museo Julián Gayarre©Imanol Derteano Torre*

En este apartado hay una excepción: el Museo Marès, puesto que lo podemos considerar una casa museo aunque el inmueble no era propiedad de Frederic Marès<sup>175</sup> pero vivió en la tercera planta del edificio, a donde se trasladó en 1952. De su estancia allí se puede visitar el Estudio-Biblioteca, donde trabajó y en el que expone su propia producción escultórica. Allí recibía a amigos y visitantes ilustres. En cambio, la segunda y tercera planta no son espacios domésticos sino salas de exposición, con la singularidad de que se respeta la museografía del propio Marès, quien le dio nombre a cada uno de los espacios (Sala femenina, Sala del fumador, Sala de la fotografía, Sala de

<sup>174</sup> Debo esta información a M<sup>a</sup> Dolores Vila Tejero, sobrina de la pintora Delhy Tejero.

<sup>175</sup> Existe abundante bibliografía sobre la figura de Frederic Marès y de la historia del edificio, en la que no nos detendremos. Subirachs, 1993; VV. AA., 1979; VV. AA., 1991; VV. AA., 1996b; VV. AA., 2000c; VV. AA., 2011g; Marés, 1965; Marés, 1977.

los relojes, entre otros), configurando un Gran Gabinete del Coleccionista, que Marès denominaba “Museo Sentimental”<sup>176</sup>. En esta casa museo la vida cotidiana se evoca a través del coleccionismo, no a través del uso residencial de las habitaciones. Lo mismo sucede con la Casa de Manuel Rocamora<sup>177</sup>, cuya colección ocupó la mayor parte de las habitaciones mientras que el propio Rocamora se reservó una pequeña habitación y un baño. A pesar de que el Instituto de Valencia de don Juan o el Museo Lázaro Galdiano son museos de coleccionista, como el Museo Marès, no exhiben espacios domésticos de la época de José Lázaro o del conde de Valencia de don Juan, sino que obedecen a un contexto estrictamente museológico determinado por los profesionales del museo.



Barcelona. Museo Marès. Sala de las Diversiones©Turisme de Barcelona

### 3.- Heterogeneidad de los objetos patrimoniales.

Por su condición de casa, las casas museo no conservan un patrimonio mueble perteneciente a una misma categoría (pintura, escultura, mobiliario, fotografía, etc.), sino que pertenecen a diferentes áreas temáticas (arte gráfico, cerámica, metalistería, vidrio, mobiliario, numismática, textiles, pintura, fotografía, escultura, etc.)<sup>178</sup>, tal y como se detalla en el Anexo I. Esta diversidad requiere una clasificación básica del objeto para poder precisar su terminología. Dicho campo se denomina “Clasificación Genérica” en el libro *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica* (1996), convertido en una herramienta básica de consulta en el ámbito de la documentación en museos. Los bienes

<sup>176</sup> En la página web del museo se explica, entre otros, la tercera fase del proyecto museográfico, iniciado en el año 2011. Véase [http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuFredericMares/?vgnnextchannel=0000000697122891VgnV6CONT0000000000RCRD&lang=es\\_ES](http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuFredericMares/?vgnnextchannel=0000000697122891VgnV6CONT0000000000RCRD&lang=es_ES) [consulta 22/09/2015].

<sup>177</sup> <http://www.rocamora.es/inicio/> [consulta 29/09/2015].

<sup>178</sup> En el Anexo I se detalla una relación de las diferentes Clasificaciones Genéricas existentes en una casa museo, que da una idea de la complejidad de la documentación (procesos, gestión o control terminológico, entre otros) de los FM y FD en una casa museo.

patrimoniales de una casa museo son dispares y van desde el *Retrato de caballero* (Número de Inventario 3740), de Tintoretto, en el Museo Cerralbo, hasta el piano Pleyel de Chopin (Cartuja de Valldemossa). La calidad de sus colecciones es desigual, ya que todos los objetos expuestos no están ahí por sus cualidades artísticas o estéticas, sino que también pueden estarlo por razones de utilidad. Este es uno de los aspectos que distinguen a las casas museo de los restantes museos. Porque en el Museo del Prado no tendría sentido exponer unos cuadros de segunda y tercera fila al lado de obras maestras. En cambio, si dichos cuadros estuvieran en el espacio doméstico de una casa museo sí tienen razón de ser. Ahora bien, si estos objetos, de la misma manera que unas gafas, un peine o un mechón de pelo, no estuvieran en el contexto de una casa museo tampoco tendrían sentido como piezas de exposición.

La cantidad y diversidad de objetos suele generar en el visitante la apariencia de una casa museo como un gabinete de curiosidades, término que se aplicaba tanto a las colecciones en sí como a los espacios en los que se exhibían. No en vano se pueden rastrear los orígenes de las casas museo en el coleccionismo privado que empieza a adquirir fuerza en el siglo XIX, especialmente por esa obsesión por la historia que señala Bazin<sup>179</sup>. Las semejanzas se sustentan en aspectos estéticos: la densidad expositiva era una tendencia general en la museología del siglo XIX.



*Casino de la Reina. Viñeta de La Ilustración Española y Americana, n° 33, 1872, pp. 520-521© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte | Museo Arqueológico Nacional.*

El Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM) del MECD señalaba que el hecho de haber espacios repletos de piezas podría dificultar la habilidad de

---

<sup>179</sup> Bazin, 1967.

concentración del público<sup>180</sup>. Pero la realidad de las encuestas recogidas en dicho estudio revelaron que las experiencias del público en casas museo como el Museo Casa de Cervantes y el Museo Sorolla fueron positivas, hasta relajantes, al potenciar una atmósfera de tranquilidad, recogimiento y serenidad. La densidad expositiva no es, por lo tanto, incompatible con el confort del ambiente o la facilidad del recorrido<sup>181</sup>.

Las casas museo no deben considerarse museos de segunda fila, como tampoco los objetos que contiene. Siguiendo la metodología warbugiana, las obras maestras no son imprescindibles ni necesarias porque las denominadas “artes menores” pueden tener tanta carga simbólica como aquéllas. Este camino de revalorización de las “artes menores” fue iniciado por historiadores del arte como Riegl, para quien una alfombra o un espejo eran tan dignos como una obra maestra. Todas estas manifestaciones artísticas son reconocibles por el visitante en tanto que se encuentren vinculadas a ciertas experiencias cotidianas o que tenga familiaridad con sus principios estilísticos de representación. La identificación de su significado objetivo no se detiene ahí: el visitante puede llegar a comprender los objetos (desde una hebilla hasta una cama) como documentos de una concepción del mundo. Porque cuando estaban en su contexto originario (en la casa) tuvieron en su día un valor de uso, de representación social e incluso, de cambio. Sin embargo, tras convertirse en museo pierden su función originaria y, paradójicamente, la musealización posibilita su “rescate” (y recuperación). De la obsolescencia y arrinconamiento a los que muchos de ellos son confinados tras la aparición de nuevos modos de vida pasan a ser objetos con una nueva vida útil. En su nuevo contexto museológico no dejan de ser objetos mnemotécnicos<sup>182</sup> que tienen la función de recuerdo del discurrir cotidiano.

Además, el hecho de ser musealizado no significa que sea visto sólo como un objeto de museo puesto que hay visitantes que no lo ven como tal sino relacionado con su origen. Esto se hace especialmente visible en las piezas de culto ubicadas en las capillas u oratorios que existen en algunas casas museo. En ese contexto no se estiman como piezas de museo sino como objetos de culto, sagrados y de uso. Incluso uno mismo en su casa, cuando coloca una fotografía sobre una consola o un recipiente cerámico en una estantería, le da a esos elementos algo más que un valor de uso (valor estético, sentimental, etc.), que no son los mismos en todas las culturas ni en todos los

---

<sup>180</sup> VV. AA., 2013a.

<sup>181</sup> *Id.*

<sup>182</sup> Ayşen Savaş, “Arzulanan Nesnelere, Müze Nesne ve Hafıza Arasında Sıkışan Mekana Dair” [http://www.obarsiv.com/guncel\\_vct\\_0405\\_aysensavas.html](http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_aysensavas.html) [consulta 24/06/2011].



países. Entre los profesionales de museos no siempre existe un consenso sobre la musealización de los objetos en una casa museo, especialmente en lo que se refiere a su calidad, a su singularidad, a sus cualidades estéticas o funcionales. El solo interés no basta, sino que es necesario un consenso social y científico. De la misma manera que tampoco existe un acuerdo unánime entre lo que se debería considerar casa museo y en su museografía (¿recuperación o recreación?).

No siempre se pueden identificar los diferentes valores de los objetos aún cuando se ubiquen en un espacio doméstico reconocible por el visitante. ¿Qué es la joyería de luto?<sup>183</sup>, ¿qué es el carnet de baile?<sup>184</sup>, ¿para qué sirve el *somno*<sup>185</sup>?, ¿cómo funciona una máquina lavadora de madera para colada de cenizas<sup>186</sup>?, ¿qué significado tienen las litofanías<sup>187</sup>?, ¿cuándo empiezan a emplearse las escupideras y cuándo se encuentran en desuso<sup>188</sup>? o ¿por qué se hicieron pianos jirafa<sup>189</sup>?. Y un largo etcétera de elementos presentes en una casa museo. El objeto es un portador de significados (atribuidos *a posteriori* por la interpretación) y al que se le reconocen determinados valores.

---

<sup>183</sup> Existió una importante producción de joyas de luto, realizada con el cabello del difunto. Hay colecciones notables en el Museo del Romanticismo y en el Gabinete del Coleccionista del Museo Marès. Para más información de la joyería de luto véase Rodríguez Collado, 2011a.

<sup>184</sup> “Fue un complemento femenino en los bailes aristocráticos del siglo XIX y su uso se prolongó hasta bien entrado el siglo XX. En él, las damas apuntaban por orden de pedida los bailes que les solicitaban los caballeros. Los materiales con los que estaban realizados, y los detalles de los mismos, denotaban la posición económica de su dueña. Además, podían dar “pistas” sobre el estado civil de la misma, información muy útil para los caballeros que iban al baile”. Véase Rodríguez Collado, 2011b.

<sup>185</sup> Eran mesillas de noche que se crearon en la Francia de la época Imperio y se popularizaron en España (en el Museo Sierra Pambley se exponen, además en las esquinas de las habitaciones por su aspecto elegante y decorativo).

<sup>186</sup> Un ejemplo paradigmático se encuentra en el Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos.

<sup>187</sup> Las litofanías eran placas o pantallas de porcelana o biscuit cuyos relieves en negativo, vistos al trasluz, ofrecen una imagen en grisalla o en color. En función de su grosor se creaba un mayor o menor efecto de claroscuro. Se colocarían en las mesillas y tocadores de las alcobas, en lámparas o marcos, o bien suspendidas mediante cadenas en las ventanas, a modo de vidriera. El Museo del Romanticismo conserva una importante colección de estas piezas.

<sup>188</sup> Las escupideras se emplean hasta bien entrado el siglo XX. Su ubicación en las esquinas de las diferentes habitaciones de la casa permitía recoger los esputos y abluciones bucales de cualquier persona que pasara por las habitaciones. De esta manera se protegían las alfombras, los suelos y la decoración. Véase Casas Desantes y Herradón Figueroa, 2013: 92-93.

<sup>189</sup> El piano jirafa se denomina así porque la cola se levantaba en vertical. De esta manera la cola ocupaba menos espacio, pero pronto quedó en desuso por su mala acústica frente al piano de cola tradicional. Un ejemplo paradigmático se encuentra en el Museo del Romanticismo, expuesto en el Antosalón.



Madrid. Museo Cerralbo  
Escudidera. N° Inv. VH 7525.



Madrid. Museo del Romanticismo  
Piano jirafa. N° Inv. CE7312.

© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ©2010. Ministerio de Cultura  
Foto: Ángel Martínez Levas

Realmente es el contexto original<sup>190</sup>, más que el vínculo con el propietario, el que da sentido a los objetos. El profesional de museos tiene que recuperar el valor del objeto en ese contexto, asociado a su carácter funcional, a las necesidades diarias, a su pretensión estética. Desde este punto de vista la casa museo se puede considerar un “interior parlante”<sup>191</sup>. Los espacios tienen un rol representativo, los objetos son investidos de valores (afectivos, de prestigio, económicos, etc.) y se relacionan con su propietario formando un microcosmos estructurado que refleja y simboliza la totalidad del individuo<sup>192</sup>. Por ese carácter heterogéneo de los objetos las casas museo podrían ser museos de bellas artes, de artes decorativas, de historia, de etnología, etc., pero no es como ninguno de estos museos, porque no tienen una función residencial ni conservan los espacios domésticos. En este sentido Bann precisa que la casa museo no es lo mismo que un museo de historia (pero algunos museos de historia sí pueden ser casas museo); la casa museo no es lo mismo que una casa de artista (pero algunas casas de artista se

<sup>190</sup> El contexto que los objetos tenían en el espacio de una casa antes de su conversión en museo. Es tarea del profesional de museos poder recuperar ese valor (contexto primario) en el contexto museológico.

<sup>191</sup> Torres González, 2006: 13-143; Torres González, 2009.

<sup>192</sup> Pérez Mateo, 2011: 355.

conciben como casas museo, por ejemplo, el Museo Sorolla); la casa museo no es lo mismo que una casa rural o un palacio (pero algunas casas rurales o palacios sí son casas museo, por ejemplo el Museo Pazo de Tor o la Casa Ric-Palacio de los Barones de Valdeolivos); la casa museo no es lo mismo que una casa de coleccionista (pero hay algunas casas de coleccionista que se pueden considerar casas museo, como el Museo Cerralbo)<sup>193</sup>. El carácter heterogéneo de los objetos en una casa museo hace todavía más patente la necesidad de fomentar acciones en el campo de la formación y la capacitación del personal de museos y de promover su cualificación. Es importante el establecimiento de experiencias de aprendizaje complementario, la revisión constante de conocimientos, la formación continuada, puesto que la asunción de conocimientos durante una etapa determinada de estudio impedirá el crecimiento del individuo como ser humano.

Los objetos, además de ser funcionales y decorativos, tienen cierto carácter de *bibelot*<sup>194</sup>. El *bibelot* puede ser raro, refinado o artificial y sirve para subrayar la condición de refugio del espacio doméstico y de distinción social del propietario. De manera que es utilizado, poseído y consumido como un objeto más. Se afianza el objeto mediante la colocación de otros objetos a su alrededor, en el que cada elemento es decorado por el siguiente, que a su vez también está decorado. El visitante deambula por unos espacios que representan el principio de identidad, asegurado por el *bibelot* y contempla objetos que le hacen cuestionarse el por qué de su presencia, si no sirven para nada, cuando contribuyen a personalizar el interior de la vivienda y a enfatizar la noción de intimidad y, lo que es más, ayudan a constituir una cultura material de lo amoroso, asociado a la mujer<sup>195</sup>. Esto se aprecia en espacios específicamente femeninos como el *Boudoir*, repleto de miniaturas, joyas y estuches<sup>196</sup>, por oposición a la austeridad que suele predominar en los espacios de trabajo ocupados por el hombre como el Despacho. Al espectador de hoy el *bibelot* le parece una curiosidad, algo inusual e incluso excepcional, cuando la decoración del siglo XIX se está preparando para un mundo sin curiosidades, caracterizado precisamente por la producción serializada. Las sucesivas exposiciones de productos de la industria eran un escaparate adecuado para la venta de bienes de consumo que inundaron la vida doméstica y que se aprecia de manera particular en aquellas casas museo que exponen los modos de vida de la burguesía del

---

<sup>193</sup> Bann, 2000: 20 y ss.

<sup>194</sup> Pérez Mateo, 2011: 357 y ss.

<sup>195</sup> Noble, 2004: 253.

<sup>196</sup> Rodríguez Collado, 2011a.



Ochocientos. Detrás de esta multiplicación de objetos aparece una homogeneización de la existencia, y, por ello, al ser reemplazables, la insistencia en ellos revela una búsqueda de su singularidad, una singularidad que desaparecería por la serialización. Cuando se describen las casas de Juan Cuadros, de Blasco Ibáñez (*Arroz y Tartana*, 1894); la de las galdosianas Porreño (*La Fontana de Oro*, 1870) o el primer piso de la calle Ancha de Gil Foix en *La febre d'or* (1890-1892) de Narcís Oller, al igual que los franceses Balzac (*Inventaire de l'hotel de la rue Fortunée*, en *Lettres à Madame Hanska*) o Goncourt (*La Maison d'un artiste*), los escritores naturalistas y realistas españoles de la segunda mitad del siglo XIX se valen de descripciones-inventario que subrayan el carácter concretista de los objetos como el eco de un mundo liliputiense en el que las cosas más pequeñas tienen su importancia<sup>197</sup>.

Pero estos espacios domésticos repletos de objetos también generaban una animadversión explícita. Eugenio D'Ors señalaba, a propósito del Gabinete de Larra creado por Vega-Inclán en el entonces denominado Museo Romántico, que “En el “cuarto de Larra” [...] se guardan curiosísimos documentos de y sobre Larra [...] Tranquilicémonos; no están a la vista. Nada aquí de toda esta documentaria pacotilla chismosa, que mancha tantos Museos de recuerdos históricos como el mismo Carnavalet de París [...] El pulgar plasmador es un pulgar artista. Insinúa, sugiere. No insiste, no pesa. Si aquí, en este cuartito de esterilla dorada; si en esta miniatura francesa del personaje de aire francés, han quedado algunas imágenes del alma del Fígaro, ¿para qué más?”<sup>198</sup>

Todos los objetos, incluso los más insignificantes por su funcionalidad, por sus dimensiones, por su pobreza técnica o decorativa, por su simplicidad, tienen importancia en su espacio doméstico, hasta el punto de que algunos adquieren la categoría de símbolo o el valor de reliquia, que hace que la casa museo sea conocida casi exclusivamente por él. Por ejemplo, el catalejo de campaña que perteneció a Tomás Zumalakarregi (Museo Zumalakarregi) o las pistolas con las que supuestamente se suicidó Larra, conservadas en el Museo del Romanticismo, y que constituían casi la mitad de las visitas al museo<sup>199</sup> y por el que la institución sigue siendo más conocida aún hoy en día.

---

<sup>197</sup> Baquero, 1986; Pérez Mateo, 2009.

<sup>198</sup> D'Ors, 1924: 3.

<sup>199</sup> Para una historia detallada de estas pistolas véase Torres González, 2013b: 236 y ss. Todavía la prensa recoge su carácter mítico asociado al suicidio por amor. Véase el enlace al periódico El Mundo en versión



País Vasco Ormaiztegui. Museo Zumalakarregi Catalejo de campaña.  
©<http://www.zumalakarregimuseoa.eus/museo/colecciones/#fondo-en-deskribapena>



Madrid. Museo del Romanticismo Gabinete de Larra. Pistola. ©[www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

#### 4.- Transmisión de un patrimonio inmaterial.

En este apartado queremos señalar que el PCI, que en la legislación española se suele asociar con el patrimonio etnológico o antropológico<sup>200</sup>, abre un campo de estudio inédito en las casas museo<sup>201</sup> puesto que los objetos adquieren un estatuto que va más allá de su dimensión tangible. En el contexto de una casa museo los bienes patrimoniales se van construyendo y reforzando conceptualmente. Son una suma de significados que se actualizan a través de la interpretación. Es lo que se ha denominado “museología de la idea”<sup>202</sup>. En este sentido, autores como Moreno Toscano han definido

---

digital <http://www.elmundo.es/cultura/2015/08/11/55c8bcb322601d6b228b457f.html> [consulta 15/09/2015].

<sup>200</sup> La mayoría de las legislaciones autonómicas en materia de patrimonio son anteriores a la Convención de la UNESCO de 2003, de manera que lo que denominamos PCI se encuentra dentro de los títulos dedicados al Patrimonio etnológico o etnográfico. Sólo en Cataluña, Valencia, Cantabria y Navarra aparece el patrimonio inmaterial como categoría propia. Véase Carrera Díaz, 2009: 189.

<sup>201</sup> Pérez Mateo, 2014b.

<sup>202</sup> García Blanco, 1999: 60 y 63. Esta “museología de la idea” permite llegar a un mayor tipo de público, comunicando un algo a los no expertos

la casa museo como semióforo porque remiten, refieren o explican otra cosa<sup>203</sup>. El concepto de semióforo fue empleado por Pomian para referirse a la capacidad que tenían los objetos coleccionados de remitir a un mundo no visible y que no se puede palpar físicamente<sup>204</sup>. Son objetos-huella que el visitante tiene que descifrar y revelar a través de acciones semióticas que interpretan los objetos como fuentes y se sirven de indicios para atribuir significaciones<sup>205</sup>. A pesar de la definición del museo de 1974 propuesta por el ICOM, es solamente a partir de 2007 cuando los Estatutos contemplan una referencia agregada al patrimonio inmaterial. Esta incorporación de lo inmaterial en la museología no es nueva. Ya Stránsky en 1970 consideraba que un objeto de museo no es sólo un objeto dentro de museo, puesto que a través de su musealización y/o patrimonialización se convierte en *musealia*, en fuente de estudio que adquiere una realidad cultural específica<sup>206</sup>, que no es la realidad misma.

En nuestro ordenamiento jurídico el PCI se entiende como tal el contemplado dentro del Título VI “Del Patrimonio Etnológico” de la LPHE. Dicho patrimonio se reconoce como “especial”, con los atributos de interés etnográfico y valor antropológico<sup>207</sup>, pero restringidos al patrimonio tangible mueble e inmueble con la excepción del art. 47.3: “Se considera que tienen valor etnográfico y gozarán de la protección administrativa aquellos conocimientos o actividades que procedan de modelos o técnicas tradicionales utilizadas por una determinada Comunidad. Cuando se trate de conocimientos o actividades que se hallen en previsible peligro de desaparecer, la Administración competente adoptará las medidas oportunas conducentes al estudio y documentación de estos bienes” y, en base a esa consideración, no gozan de una tutela jurídica, sino administrativa. El art. 46 de la LPHE incluye los usos, costumbres, creaciones, comportamientos que trascienden los restos materiales. Esta idea es reiterada en numerosas publicaciones, por ejemplo las existentes en Andalucía<sup>208</sup>. E incluso hay páginas web, especialmente aquéllas vinculadas a instituciones de contenido

---

<sup>203</sup> Moreno Toscano, 2013: 216.

<sup>204</sup> Pomian, 1987; Pomian, 1999: 73-100; Morales, 2002.

<sup>205</sup> Eco señala que hay una cierta labor detectivesca en ese objeto-huella. Véase Eco, 1994; Eco, 2000.

<sup>206</sup> Véase el apartado de “Objeto” en el *Dictionnaire Encyclopédique de muséologie*, obra fundamental para conocer los resultados de años de investigación y debate en el seno de ICOFOM y que ofrece una visión predominantemente francesa de la Museología por razones de coherencia lingüística, tal y como se expone en el Prólogo.

<sup>207</sup> Un análisis de este concepto se encuentra en Martínez, 2011; Mingote Calderón, 2004 y Pérez Galán, 2011.

<sup>208</sup> Destaca la base de datos de Actividades etnológicas o de Patrimonio Inmaterial de Andalucía o el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Véase Carrera.: “El patrimonio inmaterial o intangible”, <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/wbi/w/rec/3332.pdf> [consulta 28/06/2013]; Carrera, 2009b.

etnológico, en las que se incluye explícitamente el PCI, como la del Ecomuseo çò de Joanchiquet<sup>209</sup>.

En la producción científica española no se han encontrado referencias al PCI vinculado a una casa museo. Únicamente en Luca de Tena, Torres González y Jiménez Sanz<sup>210</sup>. Para Luca de Tena el PCI se manifiesta a través de usos, costumbres, gustos personales, hechos acontecidos, recuerdos o tradiciones en las casas museo de escritores a partir de la constatación de que la vida y el uso que dio sentido a las casas museo no existen. Torres González considera que los objetos en una casa museo conservan el recuerdo de su propietario ausente, acercan al público al ámbito real de las cosas, convierten el espacio museal en un ambiente que envuelve al espectador y lo retrotrae a su propia cultura y a su propia experiencia. Jiménez Sanz señala el componente de homenaje, de perpetuación de la memoria, de materializar el recuerdo de una ausencia, la del propietario que vivió allí.

El PCI en una casa museo se desarrolla en el capítulo 6.5. Las casas museo no exponen un patrimonio tangible, sino también inmaterial, tales como ritos, formas de vida, creencias, etc. Éste es precisamente uno de los rasgos de mayor modernidad que presentan las casas museo y hasta fechas relativamente recientes ha empezado a ocupar un lugar destacado en los estudios y normativas en materia de patrimonio y museos. La importancia de este PCI fue señalada en 1922 por Ortega y Gasset a propósito de su visita al Museo Romántico (*Para un museo romántico*, 1922). A pesar de la conciencia de haber perdido su función originaria de casa, una vez musealizada es posible apreciar la huella del paso de las cosas, hecho que sólo puede hacer un “especialista en vidas”<sup>211</sup>.

Siguiendo la definición de la UNESCO las casas museo comunican un PCI a través de los elementos y soportes que lo pudieron generar. El PCI en una casa museo es el signo de su pérdida como lugares de la memoria ya vividos<sup>212</sup>. Estos elementos y soportes son vividos, usados y poseídos por alguien que ha desaparecido. Y por ello tienen el valor de lo vivido, como enfatiza la museografía de la Casa Encantada

---

<sup>209</sup> <http://www.cultura.conselharan.org/> [consulta 27/02/2015].

<sup>210</sup> Luca de Tena, 2007: 100-101; Torres González, 2013a y Jiménez Sanz, 2011: 90.

<sup>211</sup> Ortega y Gasset, 1922.

<sup>212</sup> Existen instituciones que en su web manifiestan explícitamente la voluntad de transmisión de un PCI. En la web del Museo Etnográfico de Grandas de Salime se indica que “El Museo Etnográfico de Grandas de Salime es un museo público de carácter comarcal, cuya misión es reunir, custodiar, conservar, incrementar, investigar, comunicar y difundir el patrimonio material e inmaterial de carácter etnográfico de las comunidades del Occidente de Asturias”. Véase <http://www.museodegrandas.com/> [consulta 01/02/2015].

(Briones, La Rioja)<sup>213</sup>. El valor inmaterial que transmiten los objetos expuestos confiere a las casas museo un “aura”, definida por Deloche como la “fuerza inmaterial de la presencia que impacta y subyuga al visitante cuando entra en contacto con la obra original, una fuerza que parece emanar del objeto y que resulta de sus diferentes estados, su historia, su trayectoria en el tiempo y espacio y el rol de culto que se le asocia”<sup>214</sup>. En una casa museo el público revive, evoca, imagina o identifica cómo sería la vida cotidiana en su interior, mediante la contemplación de unos objetos que fueron utilizados por sus habitantes. Estos objetos se convierten en elementos identificadores de una determinada forma de vida, materializada a través de una serie de prácticas, expresiones, conocimientos y técnicas heredadas y transmitidas de individuo a individuo y de generación a generación.

El PCI se relaciona con el concepto de interpretación que, aplicado a la educación patrimonial, se desarrolló en la década de los 50 y en concreto partiendo de las ideas del naturalista norteamericano Tilden (*Interpreting Our Heritage*, 1957). Tilden consideraba la interpretación como una actividad educativa que ayudaba a revelar significados a través del empleo de obras originales utilizando el contacto directo con ayuda de medios ilustrativos<sup>215</sup>.

##### **5.- La contextualización de los objetos.**

Una casa museo responde al modelo expositivo contextual, ya que los objetos están contextualizados en un espacio histórico determinado (que deriva del contexto originario). De hecho, DEMHIST subraya que el valor de una casa museo reside en la relación entre el edificio y las colecciones<sup>216</sup>. No tiene sentido considerar una casa museo a un inmueble de valor histórico cuya función es exponer unos bienes (derivado de la idea de una “museología del objeto” mediante la cual los objetos son seleccionados en función de sus características individuales o por su pertenencia a un grupo taxonómico) expuestos de forma individualizada (lo que implica una valoración especializada dando por sentado que el público comprenderá los objetos). Hay objetos que ayudan a construir o completar las historias de otros objetos, como la mesa de

---

<sup>213</sup> Así se indica en la página web <http://lariojaturismo.com/comunidad/larioja/recurso/la-casa-encantada/95dd39c0-4d77-4ccc-82e0-92febdd9a3a2> [consulta 10/03/2015]. Véase también Sánchez Trujillano, 2008: 58-63.

<sup>214</sup> Deloche, 1999.

<sup>215</sup> Esta museología interpretativa nació en el contexto de la gestión de los parques nacionales de Estados Unidos y de Canadá. Véase Tilden, 1997

<sup>216</sup> No sucede así en Estados Unidos, puesto que se considera que el valor de una casa museo reside en el sujeto, en la familia que la habitaron, en su posición social, en su profesión, es decir, en aquellos aspectos que los individuos han dejado en ella. Pavoni, 2005.

despacho<sup>217</sup> que perteneció al Marqués de Remisa y que aparece en el cuadro homónimo pintado por Vicente López, ambos expuestos en la misma sala, el Despacho del Museo del Romanticismo. Cuando los objetos poseen información sobre su procedencia, su valor documental se multiplica, puesto que permite justificar su contextualización, aunque no formen parte de la historia del inmueble. Por ejemplo, el Museo del Romanticismo conserva objetos que pertenecieron a Carolina Coronado, a Juan Ramón Jiménez, a Antonio María Fabié, expuestos en la Sala de la Literatura y el Teatro y en el Salón de Baile.

El potencial del contexto ya fue intuido desde mediados del siglo XIX a través de las *period rooms* adoptadas primeramente por los museos de artes decorativas, que entendieron que para el público era más comprensible la contemplación de los objetos en su atmósfera. Durante la segunda mitad del Ochocientos se asiste a la eclosión de una museografía que tiende a contextualizar los objetos que los museos exhiben, cuyo antecedente inmediato se localiza en los patios diseñados por Owen Jones para la Exposición Universal de Londres de 1851, en los que se recrean las épocas egipcia, asiria, griega, romana, renacentista e hispanomusulmana. El contexto museológico, especialmente en el mundo anglosajón, privilegiaba la exposición de objetos porque fomentaba su comprensión histórica y cultural. No hay que olvidar que todavía a principios del siglo XX hay publicaciones que presentan los objetos en un contexto aparentemente original. Uno de los ejemplos más claros es el de las viviendas creadas bajo el signo del *Spanish Revival Style*, puesto que lo español estaba de moda y precisaba de todo género de piezas que ayudase a crear ese ambiente<sup>218</sup>. El siglo XIX encierra una paradoja: constituye el inicio de los museos que imitan el entorno de una casa para potenciar sus piezas, cuando ya existían inmuebles de gran valor que podrían ser musealizados<sup>219</sup>.

---

<sup>217</sup> Pérez Mateo, 2009.

<sup>218</sup> Byne and Stapley, 1969.

<sup>219</sup> Pavoni, 2001a; Pavoni, 2001b.



*Museo y Hotel Cluny. Habitación de Francisco I. Ilustración del “Atlas, Les Arts du Moyen Age...”, de Alexandre du Sommerard©Bridgeman Art Library/Bibliothèque Nationale, París, France/Archives Charmet.*

La museografía contextual es un recurso escenográfico altamente sugestivo, puesto que implica al espectador hasta el punto de que lo hace partícipe del momento representado, acercándolo a un tiempo real recreado. Este tipo de montajes es empleado por numerosos museos hoy en día para ambientar algunas salas. Por ejemplo, en el Museo de la Paz (Guernika, Vizcaya) existe una recreación de comedor de una vivienda del 26 de abril de 1936 que encierra al espectador y lo retrotrae a aquel momento histórico mediante un juego de luces y sonidos que simula el estrépito de las bombas, la oscuridad absoluta y el posterior derrumbe a consecuencia del bombardeo.



*País Vasco. Guernika. Museo de la Paz de Guernika. Interior de un salón en 1936.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

El contexto no siempre es un contexto inocente, especialmente cuando se está ante una recreación. Un plato cerámico no tiene el mismo significado en un despacho que en un comedor y por sí solo es insignificante. Únicamente cumple su función en relación con su pertenencia a una vajilla de la misma producción y serie decorativa, así como con su ubicación en un espacio concreto. La contextualización de los objetos implica la pérdida de la singularidad en beneficio de un conjunto de objetos. Éste es otro de los rasgos que singularizan a las casas museo frente a otras tipologías museísticas, en las que los objetos, por muy espectaculares que sean, se exponen descontextualizados. No obstante, es tal el poder de evocación del contexto que para el espectador siempre suele haber unos objetos más poderosos que otros.

Existen casas museo que potencian el contexto empleando recursos audiovisuales (luces, colores, sonidos, olores) y otra serie de elementos de apoyo como el uso de los dioramas, los facsímiles, la producción audiovisual, la realidad aumentada, estereoscopia, etc. Hay una diversidad de lecturas que hace que el visitante no siempre



tenga las mismas sensaciones cada vez que visita una casa museo, puesto que contempla modos de vida, actitudes o creencias que de otra manera no serían posibles en un museo tradicional. A ello hay que unir el hecho de que la relación de la sociedad con el objeto patrimonial se actualiza en el presente. No es el “pasado” o la “historia” del bien el que le otorga su carácter excepcional para un grupo social, sino la lectura que dicho grupo hace de ese pasado en la actualidad (y que está abierto a múltiples interpretaciones). Esta idea ya la puso de manifiesto a principios del siglo XX el historiador de arte Riegl: “el carácter y significado de monumentos no corresponde a estas obras en virtud de su destino originario, sino que somos nosotros, sujetos modernos, quienes se lo atribuimos”<sup>220</sup>.

### **6.- Colección cerrada.**

Otro elemento que define a las casas museo es el de ser una colección cerrada, puesto que es la colección la unidad expositiva que da sentido a su museografía, especialmente cuando se trata de objetos vinculados a un propietario o a la vivienda. Sin llegar al extremo de considerar acabada la colección una vez expuesta al público como sentían Bouvard y Pécuchet de Flaubert (*Bouvard y Pécuchet*, 1881), las casas convertidas en museos deben tener una dimensión social, es decir, ser espacios públicos de debate y de reflexión, especialmente partiendo de la conciencia de que son ámbitos que una vez fueron habitados, con objetos que han sido sometidos a un trasiego incesante o con un valor sentimental (pertenencia a la familia, a amigos, regalos, adquisiciones concretas, etc.) que justifican la creación de un contexto museológico.



*Cantabria. Enterrías. Casa de las Doñas. Dormitorio de Don Tomás.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

---

<sup>220</sup> Riegl, 1987: 29.

Por colección cerrada se entiende el ajuar (no las obras más representativas) necesario para el desarrollo de las funciones de sus propietarios. Su estrecha relación con el inmueble hace que se “pierda” su consideración de obra aislada, puesto que la museografía de una casa museo no privilegia la pieza individual, sino su relación con las restantes piezas en un espacio doméstico. La identificación de la colección en su totalidad es difícil, puesto que no siempre se han conservado las fuentes originales (por ejemplo inventarios, fotografías o incluso testimonios de personas de la época) de la casa, necesarias para entender su condición de casa museo, implicando un momento histórico concreto. Arbeteta señala una alternativa a esa inmovilidad histórica, y es la depuración de los espacios, conseguida mediante la recreación del aspecto que debería tener en la época más representativa del inmueble o mediante modernos criterios de interiorismo contemporáneo<sup>221</sup>, este último aspecto a nuestro juicio lo aleja del carácter de una casa museo. Una casa, una vez convertida en un museo, no se puede decorar como si fuera cualquier casa y con los mismos planteamientos expositivos que en un museo tradicional. Su conversión en museo requiere una minuciosa labor de estudio e investigación en las fuentes.

Aun siendo casas museo que mantienen un elevado grado de fidelidad al original, la totalidad de la colección no suele pertenecer al inmueble o a sus propietarios, sino que se incorporan Fondos Museográficos (FM) o FD procedentes de otras instituciones y particulares mediante depósitos, donaciones, legados o adquisiciones. Esto es especialmente visible en las casas museo de contenido etnográfico, enriquecidas con objetos donados por la gente de la localidad, pero también de otras casas museo. En la Casa Museo Lope de Vega se exponen objetos propios, pero también se han incorporado otros, necesarios para completar su museografía, procedentes de la Real Academia Española, del Convento de las Trinitarias (Madrid), del Museo del Prado (Madrid), del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), del Museo de Santa Cruz (Toledo) o del Instituto de Valencia de don Juan (Madrid).

---

<sup>221</sup> Arbeteta Mira, 2009: 11.



*Murcia. Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla. Vestidor. Foto: Soledad Pérez Mateo*

Los objetos que se vinculan con el habitante no siempre se han conservado en su lugar de origen dentro de la casa, sino que se han trasladado a la casa una vez convertida en museo para unificar todo lo que estuviera relacionado con él. Por ejemplo, la cama de Niceto Alcalá Zamora procedía de su residencia en Argentina; los muebles y objetos de Unamuno procedían de su Casa de Bordadores; la salita azul de Azorín es la que tenía en su residencia de Madrid<sup>222</sup>; el despacho de Carmen Conde y Antonio Oliver es el mismo de su vivienda en Madrid; los muebles del despacho del Museo Casa Verdaguer son los que Jacinto Verdaguer tenía en su piso de la calle Aragó de Barcelona; el mobiliario de la Alcoba de la segunda planta del Museo Sierra- Pambley procedía de la casa que la familia Fernández-Blanco poseía en Hospital de Órbigo (y, en general, parte de la colección reunida por las diferentes generaciones Fernández-Blanco y Sierra-Pambley procedían de las viviendas de Hospital de Órbigo y León); del Palacio de la familia Mercader en el Paseo de Gracia se trasladaron a Cornellà de Llobregat las chimeneas del Comedor y del Salón de Pianos y, posiblemente también la capilla y el comedor proceden de ese mismo palacio<sup>223</sup>. Ese traslado tiene relación con la historia de la familia y el cambio de uso del palacio de Cornellà, que pasó de ser la Torre de Recreo

<sup>222</sup> Casa-Museo Azorín, 1982.

<sup>223</sup> Debo esta información a Anna Plans Berenger, del Museo Palacio Mercader.

a ser la Residencia oficial de los condes de Bell-lloc. Aunque estos objetos estén descontextualizados de su lugar de origen, en la casa museo vuelven a adquirir un nuevo sentido. Y lo que es más importante, se evita la dispersión de un importante patrimonio.

Aunque la colección cerrada es un requisito importante en la creación de una casa museo en el sentido de exhibir un patrimonio vinculado a una personalidad, no siempre es posible exponerlo en su totalidad por razones de seguridad y de conservación. Cuando la colección “cerrada” no es suficiente para identificar el valor o el significado de lo expuesto, el profesional de museos puede incorporar otras piezas “ajenas” al inmueble y al propietario que pueden ser de interés por las siguientes razones: son de la misma época que la casa museo; pertenecieron a alguno de los propietarios de la vivienda; son prácticamente idénticas a otras expuestas en la casa museo; se relacionan con las formas de vida o con los oficios tradicionales en ella representados; o se encuentran en peligro de desaparición. Completan el contexto museológico de la casa museo.

#### **7.- Vínculo con su entorno y con la comunidad.**

La casa museo puede convertirse en un signo distintivo del territorio en el que se ubica, con independencia del patrimonio que contiene, que no siempre tiene por qué tener relación con el inmueble<sup>224</sup>. Aunque las colecciones no guarden relación con el edificio ni con sus espacios, en sí mismas son representativas de modos de vida tradicionales, mientras que el continente es exponente de una arquitectura tradicional. Las casas museo son elementos dinamizadores del entorno en el que se ubican. Y la presencia de rituales domésticos comunes con las casas museo de otras regiones permitirían plantear proyectos de integración social y de intercambio cultural. En este sentido el patrimonio local está configurado por objetos con un valor simbólico que es necesario proteger. Ya en 1831 Jomard, conservador del “*Dépot géographique de la Bibliothèque Royale*”<sup>225</sup>, señalaba estos aspectos<sup>226</sup>, incidiendo en el valor de testimonio del objeto y en la necesidad de protegerlo, puesto que tiene una utilidad práctica y social, encontrando sentido en una naturalización de la vida social<sup>227</sup>. Un ejemplo se

---

<sup>224</sup> Pavoni señala que este hecho existe en casas museo de Suiza, en las que son un signo distintivo de la localidad y tienen un impacto positivo en la riqueza de la cultura local. Pavoni, 2005: 42.

<sup>225</sup> Actual Departamento de Mapas y Planos de la Biblioteca Nacional de Francia.

<sup>226</sup> “[...] a faire connaître, d’une manière exacte et positive, le degré de civilisation des peuples peu avancés dans l’échelle sociale, en donnant le moyen d’apprécier leurs ouvrages, et jetant une vive lumière sur l’état de leurs arts et de leur économie domestique, autant que sur la nature de leurs idées morales et religieuses”. Véase Hamy, 1988: 129.

<sup>227</sup> Andreu Tomás. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2012v14n1-2p83/24009> [consulta 01/12/2014].

encuentra en la Casa Museo Bonsor<sup>228</sup>, ubicada en el Castillo de Luna. Fernández Baca-Casares señala que “la importancia del entorno, el vínculo cultural con el pueblo de Mairena del Alcor, la importancia social de Bonsor en este territorio y su relación intelectual con la Arqueología y la cultura andaluza en general”<sup>229</sup> hacen de esta casa museo un lugar claramente definido desde la perspectiva de los usos y recursos que puede generar.

La casa museo no debe verse como un monumento aislado de su entorno sino como un conjunto patrimonial que hace que forme parte de una serie de itinerarios paisajísticos y/o culturales. Son muy positivos desde el punto de vista del turismo cultural, de la promoción de determinados iconos y del desarrollo comarcal o regional. Es paradigmático el itinerario paisajístico asociado a Federico García Lorca, que comienza en Fuente Vaqueros, continúa en las casas de Valderrubio y de la Huerta de San Vicente y finaliza en los parajes de Víznar y Alfacar.



Ruta de Federico García Lorca

©Patronato

Cultural

Federico

García

Lorca

[http://www.patronatogarcialorca.org/territorios\\_ruta\\_lorca.php](http://www.patronatogarcialorca.org/territorios_ruta_lorca.php)

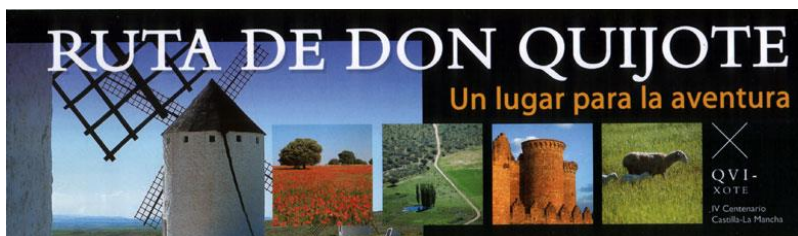
La ACAMFE propone una serie de rutas literarias en una guía *on line* estructurada en bloques que permiten conocer su biografía, alguna referencia propia recordando sus lugares<sup>230</sup>. Uno de los itinerarios más conocidos es el de la ruta relacionada con Cervantes y su novela. Esta ruta contempla la visita a la Casa Natal de Cervantes (Alcalá de Henares), la casa en la que vivió en Valladolid, la Casa Museo Cervantes (Esquivias, Toledo), Casa de Dulcinea y Museo Cervantino (El Toboso, Toledo) o la

<sup>228</sup> Amores Carredano et. al, 2011; Gómez Díaz, 2006: 79-86.

<sup>229</sup> Fernández- Baca Casares, 2000: 96.

<sup>230</sup> [http://www.museosdeescritores.com/ESP\\_II/rutasliterarias/index.htm](http://www.museosdeescritores.com/ESP_II/rutasliterarias/index.htm) [consulta 15/09/2015]. Véase VV. AA., 2006b; VV.AA., 2001b.

Cueva de Medrano (Argamasilla de Alba, Ciudad Real) dentro de la denominada Ruta de Don Quijote<sup>231</sup>, que se inició con motivo de la celebración del IV Centenario de la publicación de la primera parte de la novela en 2005, distinguida en 2007 con el galardón de Itinerario Cultural Europeo otorgado por el Consejo de Europa, primer Itinerario en torno a una figura de ficción.



Ruta de Don Quijote© [www.elingeniosohidalgo.com](http://www.elingeniosohidalgo.com)



Toledo. El Toboso. Salas del Museo-Casa Dulcinea del Toboso  
©<http://www.patrimonioclm.es/museo-casa-de-dulcinea-del-toboso/multimedia/imagenes/>

Estos itinerarios constituyen símbolos diferenciadores del entorno (García Lorca asociado a Granada y el Quijote a Castilla-La Mancha). Hay ejemplos de rutas menos conocidas como las organizadas en torno a la figura de Verdaguer en Folgueroles y la Plana de Vic, dando a conocer los inmuebles y paisajes vinculados a su memoria<sup>232</sup>. Hay una guía que acompaña a las visitas contextualizando cada lugar y recita textos de Verdaguer<sup>233</sup>. Existe un itinerario en torno a la figura de Valle-Inclán que incluye el Pazo da Rúa Nova, la Casa de Cantillo y la Casa del Cuadrante<sup>234</sup>.

La casa museo tiene un vínculo con el entorno y con la comunidad que debe ser potenciado más allá de una visión localista, estableciendo una relación de desarrollo

<sup>231</sup> Cañizares, 2008: 55-75.

<sup>232</sup> La información sobre la ruta verdagueriana se encuentra en la Red *Espais Escrits*: <http://www.espaisescrits.cat/home.php?op=6&module=escriptors&ides=11&idioma=esp> [consulta 15/03/2015]

<sup>233</sup> Véase <http://www.museusosona.cat/> [consulta 15/03/2015].

<sup>234</sup> <http://www.museocadrante.com/> [consulta 28/11/2014].

sostenible para implicar a la comunidad. El caso de la Casa de las Doñas es significativo, puesto que no solamente potencia la comunicación con los habitantes del entorno, sino que también aprovecha los recursos naturales (huerto experimental, conservación de animales propios del hábitat como las abejas, etc.). El inmueble, el personaje o los modos de vida, si son representativos de la zona, adquieren un valor de primer orden y permiten conocer elementos representativos del lugar que no se den en otro. La casa museo se convierte en vehículo de integración social, como elemento en el que una comunidad se reconoce y se identifica. Siguiendo las indicaciones recogidas en la Carta de Cracovia (2000) se dice que:

“Cada comunidad, teniendo en cuenta su memoria colectiva y consciente de su pasado, es responsable de la identificación, así como de la gestión de su patrimonio. Los elementos individuales de este patrimonio son portadores de muchos valores, los cuales pueden cambiar en el tiempo. Esta variabilidad de valores específicos en los elementos define la particularidad de cada patrimonio. A causa de este proceso de cambio, cada comunidad desarrolla una conciencia y un conocimiento de la necesidad de cuidar los valores propios de su patrimonio”<sup>235</sup>.

La relación del sujeto con la comunidad constituyó objeto de estudio monográfico en la Conferencia DEMHIST 2008 en Bogotá (*Historic House Museums as a Bridge between Individual and Community*)<sup>236</sup>. Así, la comunidad no es simplemente un grupo de visitantes sino que se refiere a un conjunto de personas que configura la realidad social del museo<sup>237</sup>. Las casas museo no deben perder su esencia social, colectiva y pública, en la línea de las tres funciones definidas por Hobsbawn, funciones propias de toda tradición inventada<sup>238</sup>: establecer o simbolizar la cohesión social, legitimar principios de autoridad, y socializar o inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones.

Las casas museo, especialmente las de pequeñas dimensiones, permiten un mayor vínculo con el entorno que en los grandes museos. El visitante se puede identificar mejor con su propia historia. Por ejemplo, Torrents señala el deseo del

---

<sup>235</sup> Carta de Cracovia 2000. [http://ipce.mcu.es/pdfs/2000\\_Carta\\_Cracovia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf) [consulta 31/09/2015].

<sup>236</sup> Es, además, la primera vez que un país de Latinoamérica forma parte de la Comisión Internacional de Casas Históricas y Casas Museo DEMHIST de ICOM-UNESCO y no es casual que en el marco del Año Iberoamericano de Museos de 2008 el lema haya sido “Los Museos como agentes del cambio y el desarrollo”, cuyo objetivo es sensibilizar al público iberoamericano sobre la importancia de estos espacios, la construcción de su memoria y la proyección de su futuro.

<sup>237</sup> En este sentido se fundó en Lisboa en 1985 el MINOM (Movimiento Internacional para una Nueva Museología), asociado al ICOM. Un ejemplo de esta museología social se encuentra en el Queens Art Museum de Nueva York, en el que una persona se ocupa del trabajo comunitario y colaborativo a tiempo completo. Véase por ejemplo la iniciativa *Heart of Corona* en <http://www.queensmuseum.org/events/corona> [consulta 16/09/2015].

<sup>238</sup> La imposibilidad de preservar unos interiores históricos prácticamente intactos hace difícil una museografía basada en la recuperación. Lo predominante es la recreación, que implica el añadido de elementos que no estaban contemplados en su origen, determinados por el profesional de museos. En ese sentido se podría hablar de la recreación como una tradición en cierto modo, “inventada”.



pueblo de Folgueroles de homenajear a Jacinto Verdaguer<sup>239</sup>. Así, la Fundación de la Casa Museo Verdaguer organiza una serie de actividades que implican a Folgueroles, como la Fiesta Verdaguer y el Mercado del Llibre Vell de Poesía. Muchas de estas casas museo implican a la comunidad programando tertulias, recitales poéticos, teatro, proyecciones audiovisuales, etc., con el objetivo de mantener vivos sus espacios y la huella de la personalidad ilustre.

Asimismo, la comunidad se tiene que servir de las casas museo como un recurso económico dinamizador o para promocionar su propia imagen hacia el exterior. Es decir, para promocionar el propio desarrollo del entorno. Esto implica que las casas museo no pueden estar aisladas de la realidad social y cultural, sino ser receptoras a su entorno. Las casas museo, al igual que las restantes tipologías museísticas, no deben ser en sí mismas un fin, sino un instrumento, un soporte para transmitir conocimientos, experiencias, sensaciones y emociones al visitante. Deben ser generadoras de experiencias, procurando a la comunidad un sentimiento de continuidad<sup>240</sup>. En ese sentido, la casa museo ejerce una importante labor de conservación y de difusión del patrimonio local y natural (un paisaje específico) que hay que conservar.

La musealización de estas casas evoca la influencia de los ecomuseos franceses, pero son una versión reducida de los ecomuseos y museos al aire libre, en el sentido de existir una correspondencia entre el continente y el contenido. Roigé Ventura señala el problema existente entre el continente y el contenido, ya que suele primar el contenido<sup>241</sup> (el espacio doméstico sirve para explicar las formas de vida de la familia y el sistema de producción de la casa). Un ejemplo de esta aplicación práctica se muestra en el Museo Casa de la Ribera, que pretende poner en escena las realidades sociales y culturales que nacen de la interacción del hombre con el territorio o de los habitantes entre sí<sup>242</sup>.

## **8.- Los objetos no siempre son originales ni contemporáneos a la época que se representa.**

Hemos señalado que las casas museo tienen una colección cerrada, pero existe cierta flexibilidad cuando el contexto museológico requiere de otros objetos que no

---

<sup>239</sup> Torrents Buxó, 2004. La Fundación de la Casa Museo Verdaguer (Folgueroles) señala explícitamente su finalidad de “conservar, investigar y difundir el patrimonio tangible e intangible que ha generado Jacinto Verdaguer como poeta catalán que sienta las bases de la literatura catalana moderna”. <http://www.verdaguer.cat/>. En concreto, véase lo referente a sus objetivos en <http://www.verdaguer.cat/nosaltres/la-fundacio/missio/equipament.php> [consulta 15/03/2015].

<sup>240</sup> Pérez Mateo, 2012a: 512.

<sup>241</sup> Roigé Ventura, 2005: 8.

<sup>242</sup> Alonso Ponga, 2006: 17.



siempre son originales. Este es quizás, uno de los aspectos más conflictivos con el que se enfrentan los profesionales de museos: ¿empleo de originales o copias?, ¿los objetos de una casa museo deben ser originales?, ¿tienen el mismo impacto las obras expuestas que no sean originales que las que sí lo son?, ¿cuánto tiempo debe durar el montaje museográfico elegido?, ¿realmente queremos que sea para siempre, incluso cuando sea una reproducción?, ¿cuál será su vida útil?, ¿un espectador dentro de diez años verá esa autenticidad con los mismos ojos que un espectador de hoy?. Se puede justificar la imitación en un contexto museológico de recuperación/reproducción de ambientes?, ¿qué razones la legitiman? Resta autenticidad al contexto museológico el hecho de combinar originales e imitaciones?

Las obras expuestas pueden o no ser originales, del mismo momento cronológico que el edificio, o posteriores. Si la museografía de una casa museo mezcla los originales con las imitaciones, ¿dónde se encuentran los límites entre la recreación y la recuperación? No siempre queda clara esta separación porque es complejo exhibir únicamente objetos originales. El carácter único de la obra de arte comenzó a potenciarse a partir del Romanticismo, puesto que en épocas anteriores no se distinguía con precisión entre original y copia, por la manera de realizarse el trabajo en talleres en que colaboraban, como en una empresa común, el maestro y sus ayudantes (sin contar con los numerosos objetos realizados por maestros anónimos, especialmente cuando son de carácter etnológico). El concepto de autenticidad fue objeto de una conferencia de DEMHIST en el Palacio Compiègne (7-11 octubre 2014), que organizó conjuntamente con la *Association of European Royal Residences (ARRE)*, el Seminario *Authenticity in the Conservation of Historic Houses and Palace-Museums*, y que concluyó con los diferentes aspectos de la autenticidad en relación con el desarrollo sostenible, con la percepción del público, sus limitaciones y su relación con copias y equivalentes. ¿Qué objetos se pueden encontrar en una casa museo atendiendo al carácter de original o imitación? El siguiente esquema resume la respuesta a esta pregunta:

ORIGINAL			IMITACIÓN		
Objeto original (el propio del inmueble y del habitante)	Objeto de la misma época	Objeto original o de la misma época que no tiene relación con el inmueble o con el habitante	Copia	Reproducción	Réplica

En una casa museo se pueden (y se deben) plantear varios niveles de lectura que hagan que el público perciba los mismos objetos de diferente forma y conviertan a la institución en algo dinámico. El esquema que hemos propuesto diferenciando los objetos originales de las imitaciones lo desarrollamos a continuación:

#### 1.- Cuando hay objetos originales.

Por objetos originales entendemos aquéllos que son los propios del edificio o de su habitante. Tienen el valor añadido de su pertenencia a un momento histórico que ya no existe. Han sido usados y han tenido una vida. Este carácter original del objeto hace que el visitante en ocasiones perciba los espacios domésticos como auténticos. Ese es el sentido que Pine y Gilmore<sup>243</sup> otorgaban a aquello que los visitantes percibían como si fuera auténtico (es real lo que se dice que es). La autenticidad ha sido el elemento que ha tradicionalmente ha primado en el discurso expositivo como garante de originalidad e integridad. Un ejemplo paradigmático es la Celda de Chopin en la Cartuja de Valldemossa, cuya página web aporta documentos legales de su autenticidad<sup>244</sup>.

En la Conferencia del ICOMOS en Nara (1985) se señalaba que la autenticidad es una construcción cultural histórica<sup>245</sup>. En una cultura los valores no son estables en el tiempo sino que varían, idea que se aleja de la tradicional concepción monumental e inmovilista de patrimonio, ligado a la unicidad y a la excelencia. Son los individuos y grupos sociales quienes definen en su presente histórico qué es auténtico y cuáles son sus características sustanciales. Y son sustanciales porque éstos los valoran como esenciales e importantes para la continuidad del grupo. Pero incluso teniendo los objetos originales, éstos no siempre se pueden ver en su lugar de origen (el espacio de la casa

---

<sup>243</sup> Pine y Gilmore, 2007.

<sup>244</sup> “En 2011 se determinó por cuatro jueces de la Administración de Justicia, uno en primera instancia y tres en la Audiencia Provincial, que fue la celda que habitaron Chopin y George Sand. Y ninguna otra celda puede publicitarse como tal. Asimismo sentenciaron la falsedad de otro instrumento expuesto en la Cartuja como un piano de Chopin y su consiguiente retirada”. Véase <http://www.celdadechopin.es/celda.php> [consulta 15/03/2015].

<sup>245</sup> [http://www.esicomos.org/Nueva\\_carpeta/info\\_DOC\\_NARAesp.htm](http://www.esicomos.org/Nueva_carpeta/info_DOC_NARAesp.htm) [consulta 15/03/2015]. El problema de la autenticidad se planteó en la Carta de Venecia (1964), que se define por la materialidad del monumento en función de unos valores estéticos e históricos y que se fundamentan en la “esencia antigua” y en los “documentos auténticos”. [http://ipce.mcu.es/pdfs/1964\\_Carta\\_Venecia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/1964_Carta_Venecia.pdf) [consulta 15/03/2015]. En Nara se subraya la variabilidad de los valores y de la credibilidad de las fuentes de información. Los valores cambian de una cultura a otra, y en una misma cultura de un grupo social a otro. Si en Nara la autenticidad tiene un valor cultural, en la Carta de Brasilia (1996) se relacionará con la noción de identidad que simboliza un bien cultural en un contexto sociocultural determinado <http://www.usicomos.org/symp/archive/1996/docs/icomos-brasil-4802> [consulta 15/03/2015].

convertida en museo), bien por su fragilidad, bien por su excepcionalidad derivada de su valor histórico, bien porque han ido cambiando de ubicación dentro de la propia casa. El hecho de no utilizar objetos que no son originales no implica que se desvalorice una museografía recreada. En esto ha pesado la historia de los museos europeos, que ha hecho especial hincapié en la búsqueda y valoración de obras de arte, cuando en América del Norte se han reconstruido lugares históricos con objetos modernos y con reproducciones que son frecuentados por un enorme número de visitantes. Lo auténtico en ocasiones se confunde con lo típico. Véase este cartel que anuncia la visita a Es Trull de Ca n'Andreu



Ibiza. Es Trull de Ca n'Andreu. ©2014 Blog de Ibiza IbizaspainEs

Van Mensch distingue una serie de niveles de autenticidad que se pueden aplicar a los diferentes objetos que forman parte de la museografía de la casa museo:

<b>NIVELES DE AUTENTICIDAD</b>			
<i>REAL FAKE</i> (la imitación real como la original)	<i>FAKE REAL</i> (la imitación que no es como la original sino que puede ser de otras obras)	<i>FAKE FAKE</i> (la imitación que se nota que es imitación)	<i>REAL REAL</i> (el original)

Fuente: Van Mensch, 2012

La autenticidad es un elemento importante a la hora de definir una casa museo, pero no debe ser un criterio exclusivo en su museografía porque, aun siendo los objetos originales, es difícil preservar un ambiente cuya historia sea “real”<sup>246</sup> al cien por cien.

La Masía del Museo Municipal de Pallejà exhibe una cocina con objetos de diferentes épocas como una viga de la campaña de la chimenea, fechada en 1727 o unos armarios empotrados del principios del siglo XIX, como explica en su tríptico<sup>247</sup>. Esta convivencia de objetos originales de diferentes épocas en una misma estancia va a ser algo habitual en los espacios domésticos de una casa museo.

A la dificultad de existir un contexto museológico compuesto sólo de objetos originales se le añade un peligro: el deseo de perpetuar esa “realidad auténtica” precisamente por su unicidad. Este discurso puede ser perjudicial para los espacios domésticos y para los objetos puesto que condicionar al visitante a una visión única de la historia (cuando no hay un falseamiento de ésta, en un ejemplo de distorsión histórica), a un recorrido físicamente predeterminado, a la contemplación de unos objetos originales desde una única perspectiva como vestigios de un pasado que hay que venerar<sup>248</sup>. No hay que olvidar que la noción de lo que debe ser auténtico cambia a lo largo del tiempo. Y existen diferentes criterios para considerar lo que es auténtico. En este sentido es sumamente ilustrativo el planteamiento de Smith sobre la evolución histórica de lo que se considera como auténtico en las casas museo americanas: puede ser el espíritu del habitante, la procedencia de los objetos o una museografía que sea representativa de un pasado colectivo, en recordar los logros de grupos anónimos<sup>249</sup>. Este último aspecto implica que, partiendo de una investigación rigurosa, la recreación contribuye a que el público perciba los espacios de una casa museo como auténticos.

2.- Cuando hay objetos de la misma época que el original. Aunque los objetos no sean los originales que pertenecieron a la casa, sí pueden ser los propios de la época. De manera que el concepto de original puede referirse tanto al objeto propio de la casa como al de la misma época histórica (al denominado objeto de estilo o de época), que es

---

<sup>246</sup> A lo largo de la vida del inmueble éste sufre variaciones y cambios producto del ocurrir de la vida cotidiana, de manera que lo que quede de auténtico conservado es relativamente veraz, puesto que aunque sea original, no conserva la historia del inmueble y de los objetos desde sus inicios.

<sup>247</sup> [http://www.palleja.cat/html/cat/pdf/triptic\\_museu\\_cast.pdf](http://www.palleja.cat/html/cat/pdf/triptic_museu_cast.pdf) [consulta 30/09/2015].

<sup>248</sup> Lo que se quiere conservar por original (y vivo) termina convirtiéndose en algo congelado (y muerto). Torres González, 2013c: 73.

<sup>249</sup> Smith, 2002: 59-63.

el que señalamos en este apartado. Si las obras no son las originales, ¿es legítimo emplear otras similares de la misma época y objetos contemporáneos para completar el contexto museológico? Lo importante es tener en cuenta que los objetos sean representativos como los originales y que tengan una vinculación directa o indirecta con el edificio. En el caso de la Casa Museo Federico García Lorca-Huerta de San Vicente las obras se vinculan con García Lorca porque son “suyas o regalos realizados al poeta y, aunque no sean las que se encontraban en la casa en el momento en que vivía Lorca, informan sobre sus relaciones con Manuel de Falla y la representación de teatro de marionetas realizada en 1923, la amistad con Rafael Alberti vehiculada en torno a la Residencia de Estudiantes, las relaciones con Rafael Barradas y los artistas plásticos del grupo de Barcelona, la relación con Salvador Dalí, la relación con la compañía La Barraca, la relación con la cultura popular”, tal y como se señala en la página web de la Huerta de San Vicente<sup>250</sup>.

Existen casas museo que, para completar su discurso expositivo, aunque no utilicen los objetos que originalmente pertenecieron a la casa, emplean objetos originales, es decir, de la misma época que la casa, y que fueran similares en estilo. Por ejemplo, en el nuevo proyecto museográfico del Museo Casa de Dulcinea del Toboso se emplean objetos procedentes del Museo de Santa Cruz (Toledo) que permitan crear el ambiente de la sala, aseo, alcoba del caballero, alcoba y estrado de la dama. La Casa Museo Lope de Vega se completa con adquisiciones, depósitos y donaciones privadas, por ejemplo de publicaciones de los siglos XVI y XVII. El Museo del Romanticismo emplea objetos que no son los originales del edificio, sino que son propios de la época histórica, es decir, mobiliario de Juan Ramón Jiménez, de Carolina Coronado, etc. que no vivieron en la casa ni tuvieron relación con ella, pero los objetos que les pertenecieron son los auténticos de la época y, por lo tanto, se pueden considerar como originales, puesto que no solamente ayudan a contextualizar los ambientes, sino que nos ofrecen información sobre sus propietarios, complementando la información en torno a éstos.

3.- Cuando hay objetos originales o de la misma época que no tienen relación con el inmueble ni con los propietarios. Existen casas museo que no solamente no emplean objetos de la época, sino que no tienen relación con el personaje puesto que no le

---

<sup>250</sup> <http://www.huertadesanvicente.com/obras.php> [consulta 30/09/2015].

pertencieron. La Casa Museo Natal de Cervantes (Alcalá de Henares) no conserva ningún objeto original y, además, aunque se conocen los apuros económicos por los que pasó Cervantes, su museografía no duda en plantear una ambientación propia de una familia acomodada de la época, en la que aparece incluso un Aposento de Infantes y un Aseo. Lo que hay son objetos de época y reproducciones, por ejemplo destaca la de la vihuela de mano del siglo XVI, realizada por el *luthier* Carlos Paniagua. La Casa Museo Lope de Vega exhibe piezas depositadas por la Biblioteca Nacional (no hay ningún manuscrito de Lope), por el Museo de Santa Cruz (Toledo), Museo Nacional del Prado (Madrid), Instituto de Valencia de Don Juan (Madrid) y Museo Arqueológico Nacional (Madrid)<sup>251</sup>, así como por particulares cuyos nombres figuran en la web de la casa museo<sup>251</sup>. Los objetos personales de la Casa Museo Gaudí conviven con otros diseñados por el arquitecto para otras residencias (Casa Galvet, Casa Batlló o la cripta de la Colonia Güell), que no tienen su ubicación original en la Casa Museo Gaudí pero ayudan a comprender el universo gaudiniano<sup>252</sup>. Para contextualizar el Palacio Lili se ha utilizado mobiliario y objetos cedidos por el Museo San Telmo y la Diputación Foral de Guipúzcoa. Todas son piezas originales y, aunque todas no son contemporáneas, encajan en la recreación histórica del palacio<sup>253</sup>.

Las colecciones textiles<sup>254</sup> en una casa museo se componen de una cantidad y variedad de objetos (ajuar doméstico, banderas y estandartes, encajes y bordados, muestrarios, textiles funerarios y litúrgicos, muñecos y juguetes así como otros objetos que presenten textiles), que hace difícil su conservación, especialmente cuando son de uso cotidiano. En las casas museo los textiles juegan un papel de primer orden. Y han llegado hasta nuestros días en mal estado o su estado de conservación desaconseja su exposición. Algunas casas museo optan por su restauración, como la colección textil de la Casa Museo la Barbera dels Aragonés, que exhibe un conjunto de ropa blanca (camisas, ropa interior, toallas, sábanas, mantelerías, visillos, etc.) en las diferentes dependencias.

---

<sup>251</sup> Jiménez Sanz y Urbina Álvarez, 2009: 8. Véase la relación detallada de donantes en <http://casamuseolopedevega.org/es/la-casa-museo/colecciones> [consulta 30/09/2015].

<sup>252</sup> El Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) conserva varias obras que pertenecen a la Casa Museo Gaudí.

<sup>253</sup> En la página web del Palacio se explica que los Lili eran dueños de muchas de las tierras de labranza, bosques y ríos, y los caseríos de su propiedad propiciaban numerosas rentas. Su riqueza se basaba en la producción del hierro y de la madera, y el palacio, con sus tapas de ventana de hierro forjado, mostraba el nivel social de los Lili. <http://www.lilijauregia.com/palacio-lili/> [consulta 22/09/2015].

<sup>254</sup> Por textil se entienden los tejidos con los que se confeccionan los trajes, aquellos destinados a decorar suelos, paredes y muebles, las alfombras y tapices, así como la ropa blanca. Llorente Llorente, 2012.



*Alicante. Villajoyosa. Casa Museo La Barbera dels Aragonés. Dormitorio.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Difícilmente se conservan originales precisamente porque son sometidos a un continuo desgaste por su uso, de acuerdo con los cambios estacionales, por ejemplo, en paredes se colocaban cordobanes y guadamecés para refrescar la temperatura; tapices para aislar las paredes; gruesas cortinas de tela (damascos, sedas, terciopelos) para proteger las ventanas del frío; en solados, alfombras que aislaban del frío en invierno; esteras de caña en invierno y de paja en verano, o de otras fibras vegetales, que también se colocaban en los arrimaderos de las paredes y que suavizaban la temperatura o mitigaban el calor. También había paredes enteladas, como el papel de tapicería que decoraba el cuarto de la torre del inmueble que hoy alberga el Museo Casa Natal de Jovellanos, hoy desaparecido<sup>255</sup>. No hay que olvidar el revestimiento del mobiliario, tanto en los cojines como en su estructura (asientos, respaldos y apoyabrazos). Este uso continuado conlleva una pérdida de resistencia del material, pliegues, deformaciones, desgarros o lagunas, sin mencionar la acción de microorganismos e insectos y factores exógenos como la humedad, la luz o la contaminación atmosférica. Incluso hay piezas que se han reparado, presentando cosidos o limpiezas agresivas, o se han recortado para utilizarlas en otros objetos. Los sistemas de colgado para cortinas o tapices históricos no sirven porque no facilitan su conservación, de manera que se opta por reproducir las cortinas o tapices. El mobiliario es difícil que haya conservado su tapicería original.

---

<sup>255</sup> Gautier señalaba en sus visitas a pisos de Madrid que “Todas las habitaciones están soladas con ladrillos, pero estos se hallan cubiertos con esteras de caña en invierno y de paja en verano ...”. Gautier, 1920: 149-151.



*Madrid. Museo del Romanticismo. Butaca (Nº Inv. CE6008). Foto: Pablo Linés Viñuales©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*

Las casas museo optan por reproducir aquellos textiles que sean lo más parecidos posible a los originales, especialmente en lo que se refiere al revestimiento de paredes, suelos, balcones y mobiliario. Esta opción la vemos, por ejemplo en el Museo Romántico Can Papiol o el Museo del Romanticismo. No siempre resulta viable, ni higiénico, ni estético, mostrar un mobiliario con su tapicería original, puesto que la mayor parte ha desaparecido o se encuentra en mal estado. El impacto estético de los elementos textiles (aunque no sean los originales) en el público es enorme y se aproxima a la sensación que debieron producir en su momento (en profusión, calidad e intensidad cromática).





*Barcelona. Sabadell. Casa Turull©Ajuntament de Sabadell*

La imitación puede referirse a una copia, a una reproducción o a una réplica. Pueden ser perfectamente legales si se cumplen ciertas condiciones, como son por ejemplo, pedir permiso a la Administración titular de los bienes y reconocer los derechos de autor de la obra copiada, reproducida o la réplica. Los tres términos tienen un significado muy similar, por lo que en muchas ocasiones se utilizan de forma indistinta. Según el Diccionario de la Real Academia Española, que les atribuye numerosos significados, la copia es una “obra de arte que reproduce fielmente un original”, “Reproducción exacta de un objeto por medios mecánicos” o “Imitación de una obra ajena, con la pretensión de que parezca original”. La réplica, una “copia de una obra artística que reproduce con igualdad la original”. La reproducción, una “cosa que reproduce o copia un original” o “copia de un texto, una obra u objeto de arte conseguida por medios mecánicos”<sup>256</sup>. Las tres pueden funcionar como sustitutos de un original en el sentido que dicen algo sobre su creador y la forma en que se crearon y sólo indirectamente revelan algo del mundo de origen (contexto primario) del objeto al que sustituyen. Además, no hay que olvidar, siguiendo a Davallon, que la naturaleza del objeto de museo no reside en su propia autenticidad, sino en un proceso de transformación y aceptación social<sup>257</sup>. A continuación desarrollamos los diferentes supuestos de imitaciones:

---

<sup>256</sup> Las definiciones se extraen del Diccionario de la Lengua Española – 23ª edición. <http://lema.rae.es/drae/> [consulta 10/03/2015].

<sup>257</sup> Davallon, 2009: 14-15.

1.- Cuando el objeto es una copia. Las copias tienen una utilidad diversa (y permiten más licencias en el empleo de recursos museográficos): estudio científico, uso didáctico, intercambio, comercialización y, una de las más importantes, permite la conservación de los originales. Lo ideal es que transmita con precisión las características del volumen, color y textura del original, al menos desde una perspectiva puramente visual. Todas las copias deberían estar debidamente señalizadas como réplicas.

2.- Cuando el objeto es una reproducción. Existen casas museo que emplean reproducciones de piezas de la época. Por ejemplo, la Casa Museo Lope de Vega exhibe algunos objetos que son imitaciones realizadas en el siglo XIX de las existentes en el siglo XVII; el Museo Casa Natal de Cervantes conserva una reproducción de la silla de la gota de Felipe II conservada en El Escorial. Gran parte de la obra pictórica expuesta en la Casa Museo de Picasso (La Coruña) son reproducciones de los originales, puesto que lo que interesa es conservar el espacio doméstico de la época, aquella en la que vivió la familia Ruiz Picasso entre 1891 y 1895, que fueron los años de adolescencia de Pablo Picasso. En la Casa de Cervantes de Esquivias se reproducen por ejemplo las armas de don Quijote (armadura, lanza, yelmo e incluso la bacía de barbero)



*Toledo. Esquivias. Casa Museo Cervantes. Detalle de las armas de don Quijote  
©Turismo Castilla-La Mancha*

Precisamente por este aspecto, a los espacios de las casas museo se les ha calificado como falsos históricos haciendo hincapié en sus connotaciones negativas, cuando hay que tener en cuenta que ni siquiera la presencia de objetos auténticos va a garantizar la sensación de autenticidad del espacio, ni el espectador es consciente de la imposibilidad de estar realmente en un tiempo “congelado”.

En otros casos se opta por utilizar reproducciones de los originales, puesto que éstos se han perdido o se han deteriorado<sup>258</sup>, y tienen una especial relevancia (véase por ejemplo uno de los espejos del Salón Imperio del Museo Cerralbo, que hace pareja con otro de la época de Carlos III, del que únicamente quedaba parte del copete) o cuya presencia resulta imprescindible por la importancia y/o abundancia que conocieron en su época. Estas reproducciones no afectan a la percepción de una ambientación reconstruida, sino que la enriquecen y complementan, reforzando la creación del espíritu del lugar.

3.- Cuando el objeto es una réplica. Es el lugar de origen dentro de la casa el que permite que el público comprenda mejor el significado de las réplicas. En la Armería de la Casa Bellomonte se emplean réplicas de armas blancas del siglo XV.



*Cuenca. Casa Bellomonte. Armería. ©Turismo de Castilla-La Mancha*

---

<sup>258</sup> Vaquero y Acosta señalan cómo el propio Cabré hizo réplicas de los muebles desaparecidos por las explosiones de la contienda, como uno de los aparadores del Comedor de Gala. Vaquero y Acosta, 2006: 104.

El Museo Carabela Pinta es una reconstrucción completa. En su página web se describe como “una réplica de la embarcación que permanece amarrada, para los visitantes, en uno de los muelles”<sup>259</sup>

El empleo de reproducciones, réplicas u objetos modernos puede ser válido si tenemos en cuenta los siguientes aspectos:

- a) Que permitan la comprensión del discurso expositivo de la casa museo. No hay que olvidar que incluso los propios coleccionistas disponían, entre su colección, de copias o de objetos y decoraciones “de época” por formar parte del espacio doméstico o como objeto de mercado.
- b) Que se explique al público que no se encuentra ante objetos originales, sino ante reproducciones o réplicas. Existen museos que certifican la autenticidad de las réplicas, presentadas con certificado de calidad como si fueran obras de arte<sup>260</sup>. Así como que en el mismo período histórico de la vivienda conviven piezas de época con otras modernas. Esta coexistencia de diferentes épocas debió ser algo común en su tiempo y no por ello se denostaba. Un ejemplo se encuentra en la casa de Tablanca que describe Pereda (*Peñas arriba*, 1895) o en el salón de los marqueses de Vegallana que describe Clarín (*La Regenta*, 1884-5).
- c) Que se informe al visitante del porqué de los criterios empleados, puesto que gran parte del público podría creer que una casa museo es una casa con objetos originales. En este sentido, autores como Young señalan el componente de fantasía por parte de un público “consumidor de fantasía”, mediatizado por una fe irracional en lo imposible, idea que se hace extensible a la creación de casas museo convertidas en verdaderos parques temáticos<sup>261</sup>. Un caso significativo es la Casa-Museo Árabe Yusuf al Burch que, en palabras de Valadés Sierra, figura incluso en las guías editadas por la administración regional, cuando su propietario lo ha convertido en un reclamo turístico como medio de vida<sup>262</sup> recreando espacios imaginados (sala de danza, sala de té, despensa, etc) .

---

<sup>259</sup> <http://www.baiona.org/web/turismo/cultura/museo-da-carabela-pinta> [consulta 10/03/2015].

<sup>260</sup> Bryant señala que acreditar las réplicas como si fueran obras de arte confunde al público respecto a lo que debe ser el significado de la autenticidad. Véase Bryant, 2002: 19-23.

<sup>261</sup> [http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AuthenticityConservationHistoricHouses\\_ARRE\\_DE\\_MHIST\\_summary.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AuthenticityConservationHistoricHouses_ARRE_DE_MHIST_summary.pdf) [consulta 18/09/2015].

<sup>262</sup> Valadés Sierra, 2010: 9.

d) No presentar lo original con lo nuevo como si estuvieran en el mismo nivel (y la réplica o el original no deben ser el centro de atención exclusiva del visitante, que tiene que aprender cómo mirar esos objetos). Aun cuando los originales se sustituyan por sus equivalentes más próximos por razones de conservación o de seguridad.

e) No abusar de la tecnología hasta el punto de que sustituya a la práctica totalidad de los objetos originales o que pueda estar cercano a la invención.

No hay que mostrar al visitante una museografía de objetos como si fueran originales, puesto que tanto el original como la imitación pueden ayudar a una mejor comprensión del espacio doméstico. Tanto el original como la imitación permiten comprender el significado de los espacios domésticos y la utilidad de los propios objetos en ese contexto.

### **9.- Sensación de “estar habitadas”**

La museografía de una casa museo conserva el espíritu de la época (*spirit or sense of place*) jugando con la presencia y la ausencia. Su espacio se reviste de un valor emotivo, concepto que cuenta con una dilatada historia desde el siglo XVIII con la filosofía del empirismo inglés y que se consolida en 1909 cuando el psicólogo estadounidense E. B. Titchener tradujo al inglés el término *Einfühlung*, utilizado por la estética alemana<sup>263</sup>. El espacio de una casa museo implica al visitante hasta el punto de ser capaz de proyectarse en él siendo capaz de vivificar una realidad que en sí misma no es real. Esta proyección sentimental requiere del visitante una capacidad de imaginación y unas dotes de abstracción especialmente en aquellas casas museo que son recreadas en su totalidad. A lo que hay que añadir que no todas las casas museo españolas fueron habitadas, sino que hay edificios en los que no solamente no residieron sus propietarios, sino que los que vivieron allí realmente nunca lo hicieron (El Greco, Colón, Cervantes, Zurbarán, y un largo etcétera), o que se han creado en edificios ajenos a su uso museal para evocar un determinado ambiente. Por lo tanto, el poder de sugestión es mayor, ya que si los personajes no vivieron en el inmueble y, sin embargo, el público lo visita como si hubieran vivido realmente. Es la magia de lo cotidiano de una casa museo frente a los grandes acontecimientos históricos relatados por los museos tradicionales.

Por ello podemos decir que los espacios domésticos de una casa museo son espacios vivos (*living spaces*). Crean una historia de una persona que pudo vivir en la

---

<sup>263</sup> Véase Changeux, 2010: 112.

casa (incluso aunque no viviera en ella), de unas formas de vida o de un período histórico o cultural concreto. Traspasar el umbral de una casa que ha sido habitada es una experiencia única que en ningún museo tradicional puede llevarse a cabo. La atmósfera, es decir, el espíritu del lugar estimula la “memoria emocional”<sup>264</sup> permitiendo experimentar una contrarréplica espiritual que el personaje ha creado en su obra, especialmente visible en el caso de los literatos. La empatía potencia en el visitante la sensación de que las casas museo están habitadas porque parten de un trasfondo inconsciente que configura nuestras pautas conscientes (el denominado en la psicología jungiana inconsciente colectivo cultural). Los objetos en una casa museo adquieren un nuevo valor, el “valor imaginario”, porque activan nuestra memoria y nos emocionan y conmueven, al tiempo que ayudan a proyectarnos hacia el futuro<sup>265</sup>

El Laboratorio Permanente de Público de Museos (LPPM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español (MECD) define el objetivo de una casa museo como “la presentación intencionada de ambientes y espacios vividos, cercanos por tanto al visitante, en los que objetos a menudo cotidianos están en su espacio original, en ámbitos conocidos de vida doméstica de alguien que interesa al visitante”<sup>266</sup>. Más que una presentación intencionada se debe hablar de representación de la realidad. Los espacios de la casa museo no siempre son espacios vividos, puesto que se dan ejemplos en los que el personaje realmente nunca vivió en la casa. La ilusión de haber estado habitado (cuando en realidad es una ausencia) permite a la casa museo adscribir cualidades a la persona que vivió allí y que contribuyó a formar la imagen y la memoria del lugar, de la época. La casa deja de ser tal para convertirse en museo en el momento que se pierde la función original de los espacios domésticos (contexto originario) para representar unos espacios domésticos (contexto museológico) que un día fueron habitados, culminando la exposición pública de unos espacios concebidos para la intimidad. Ese poder evocador del espacio doméstico fue puesto de manifiesto por primera vez por Vega Inclán en el Museo del Greco y en 1922 Ortega y Gasset se hacía eco de esta idea de ser un “Museo de vida”<sup>267</sup> con piezas “que son huella de una generación, impronta de un estilo de vida” a propósito del entonces denominado Museo

---

<sup>264</sup> Tormo Ballester, 2012: 181.

<sup>265</sup> Martínez Latre. Idea reiterada por Clair, 2011: 28-29.

<sup>266</sup> Véase VV. AA., 2013a: 10.

<sup>267</sup> Ortega y Gasset, 1922.

Romántico. En las páginas web de algunas de estas instituciones se sigue insistiendo en ese componente de evocación<sup>268</sup>.

### **10.- Confusión con los centros de interpretación**

A menudo las casas museo se confunden con los centros de interpretación, a los que muchas veces se asemejan por varias razones:

- Por ubicarse en edificios que no conservan sus espacios domésticos y se encuentran vinculados al personaje.
- Por exhibir un alto porcentaje de Fondos Documentales (FD), compuestos por maquetas, libros, documentos, fotografías y cualquier otro tipo de documentación gráfica.
- Por no tener los objetos que originalmente pertenecieron al inmueble o al personaje por razones diversas (destrucción, desaparición, dispersión, etc.).
- Por el empleo de recursos audiovisuales.
- Por potenciar el valor simbólico de un personaje, una localidad o un período histórico<sup>269</sup>.

Pero hay una diferencia: en los centros de interpretación no son necesarios los objetos originales para interpretarlos, es más, apenas hay. Porque los centros de interpretación trabajan en su mayor parte con textos, dibujos, fotografías. En este sentido es paradigmática la Casa Museo de Cristóbal Colón en Poio, puesto que ni siquiera Colón vivió allí ni los espacios son los originales, de manera que más que autodenominarse Casa Museo sería un centro de interpretación dedicado a explicar el origen gallego del descubridor<sup>270</sup>. Los centros de interpretación, de origen anglosajón, nacen en la segunda mitad del siglo XX (equiparados a menudo con los *visitor's center* de Estados Unidos) con el propósito de sensibilizar al público con diversos aspectos del patrimonio mediante recursos didácticos diversificados (paneles de texto, audiovisuales de pequeño formato con audio y a veces con subtítulos incorporados, pantallas táctiles informativas, troqueles exentos, fotografías, planos y mapas, dioramas<sup>271</sup>). Constituyen una suerte de

---

<sup>268</sup> Can Delger “supone un recorrido nostálgico por una forma de vida alejada de la actual”. Véase <http://www.thermalia.cat/> [consulta 07/05/2015].

<sup>269</sup> Por ejemplo el propio Sorolla tenía la intención de convertir su casa en centro conmemorativo de su arte. Menéndez Robles, 2009: 74.

<sup>270</sup> <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/23/galicia/1290546681.html> [consulta 07/05/2015]. *El Mundo* señala que el arquitecto que ideó el proyecto de la casa museo era Enrique Barreiro, hijo del pionero del cine de mismo nombre, autor de una película titulada “Pontevedra, cuna de Colón”, presentada en 1927, que causó asombro en su momento porque ya empleaba el color.

<sup>271</sup> Son paradigmáticos los dioramas instalados en la planta baja del Museo Romántico Can Llopió para completar la evocación del siglo XIX al reproducir los diferentes espacios de la casa.



“paramuseo”<sup>272</sup> para el que sirve cualquier edificio, con equipamientos sin uso previsible o planificación clara, la investigación se puede improvisar y predominan las réplicas. Hay casas museo que son más centros de interpretación potenciando la relevancia de un personaje (que suele ser un escritor en la mayoría de las ocasiones), de la localidad o de un período histórico<sup>273</sup>. O incluso centrado en una obra del personaje, como el Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés.

A continuación nos detallamos en algunos ejemplos de instituciones denominadas casas museo que en realidad funcionan más como centros de interpretación. La Casa Museo Francisco Quevedo, ubicada en el inmueble donde Quevedo vivió entre 1610 y 1645<sup>274</sup>, no conserva la disposición original de los espacios domésticos sino que expone documentos, libros y algunos objetos significativos como el tintero de cerámica y el sillón utilizado por Quevedo. La Villa Florentina, sede de la Fundación Wenceslao Fernández Flórez, es el lugar donde vivió (y conserva parte del mobiliario original) pero su museografía indica que es un centro dedicado a difundir su legado cultural



*La Coruña. Fundación Wenceslao Fernández Flórez*  
©<http://www.laopinioncoruna.es/gran-coruna/2014/04/03/cronicas-periodisticas-tertulia-azorin-semana/827792.html>

---

<sup>272</sup> Martín Piñol, 2009; Martín Piñol, 2012: 64.

<sup>273</sup> Existen numerosos ejemplos: Casa Museo Francisco Quevedo, Casa de Colón en las Palmas, Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés, Museo Carmen Conde y Antonio Oliver, Fundación Wenceslao Fernández Flórez, Casa Museo Rosalía de Castro, Casa Museo Vicente Risco, y un largo etcétera.

<sup>274</sup> Quevedo fue Señor de la Villa de Torre de Juan Abad y, como Secretario Real tramitó asuntos de Estado y recibió a personajes influyentes.



La Casa Museo de la Fundación Camilo José Cela expone el legado literario y su colección artística. Pero ¿dónde están los espacios domésticos? ¿por qué se denomina casa museo? ¿por ser la “sede” de la Fundación?<sup>275</sup>.



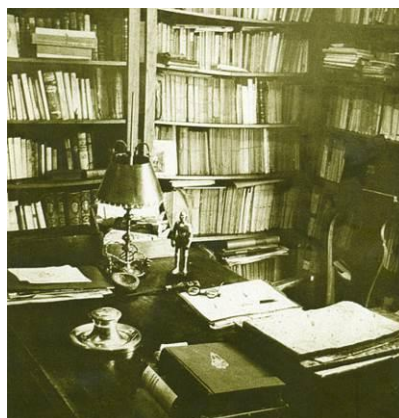
*Casa Museo Fundación Camilo José Cela © Fundación Camilo José Cela*

El Museo Carmen Conde y Antonio Oliver tampoco es una casa museo. En realidad es una dependencia integrada en el Centro Cultural “Ramón Alonso Luzzy”. En dicho Centro se recrea el ambiente de lo que pudo ser su sala de estar y despacho de su último domicilio madrileño de la Calle Ferraz, 67. El Museo Carmen Conde y Antonio Oliver se diferencia de la Casa Museo y Archivo Joan Maragall porque, a pesar de ser este último la sede del Archivo Joan Maragall, el inmueble en el que se ubica fue la última residencia de Joan Maragall, en la calle de Alfonso XII, en el barrio de San Gervasio de Barcelona. El inmueble fue habitado por el personaje y por ello es considerado una casa museo. Carmen Conde y Antonio Oliver no residieron en el inmueble que lleva su nombre. La Casa Museo Vicente Risco incluye una recreación de su despacho, del que se conservan fotografías originales<sup>276</sup>, pero se centra más en difundir su legado.

---

<sup>275</sup> Este carácter de inmuebles como “sedes” hace que en muchas ocasiones se denominen casas museo, cuando no conservan los espacios domésticos ni mantienen su valor residencial. Es también el caso de la Casa Museo del Paso Azul antes señalado.

<sup>276</sup> <http://www.fundacionvicenterisco.com/Fundacion/despacho> [consulta 07/05/2015].



Orense. Allariz. Casa Museo Vicente Risco. La fotografía de la izquierda es la recreación actual del despacho de su domicilio en la Calle Santo Domingo. La fotografía de la derecha corresponde al despacho tal y como era originalmente ©Fundación Vicente Risco

La Casa Gerald Brenan se ubica en el inmueble en el que vivió el escritor, pero sobre todo es un centro de encuentro cultural cuyo objetivo es potenciar las relaciones entre la cultura anglosajona y la española<sup>277</sup>. Tanto esta casa museo como la de Cánovas del Castillo son instituciones que no tienen su propia colección. Ramos Lizana considera que son centros de pequeñas dimensiones y de escasa repercusión turística e incluso de baja implantación entre la población local.<sup>278</sup>

Otras casas museo que no son de escritores y que también se asemejan más a centros de interpretación son la Casa Milá<sup>279</sup> y la Casa Natal Claret, este último convertido en lugar de peregrinación por la importancia que tuvo San Antoni M. Claret i Clarà. Aunque en el primer piso se conserve la habitación donde nació apenas hay un concepto de espacio doméstico asociado a un dormitorio.

<sup>277</sup> <http://www.malagaturismo.com/es/recursos-turisticos/detalle/casa-gerald-brenan/781> [consulta 10/09/2015].

<sup>278</sup> Ramos Lizana, 2007: 226.

<sup>279</sup> En su página web se describe como “el único centro de interpretación de Gaudí que hay en Barcelona dedicado a hacer comprensible la obra de este genial arquitecto”. <https://www.lapedrera.com/> [consulta 03/05/2015].



*Sallent. Barcelona. Habitación donde nació el P. Claret©Claretians de Catalunya*

Hay casas museo dedicadas a personajes históricos (Isabel La Católica, Cristóbal Colón, Pizarro) próximos a ser centros de interpretación. El Palacio Real Testamentario<sup>280</sup> de Isabel la Católica (Medina del Campo, Valladolid) recrea el dormitorio de la Reina y expone la réplica del Testamento y Codicilo que la Reina dictó en 1504. Con motivo de la conmemoración del V Centenario de la muerte de Isabel se convierte en el Centro de Interpretación del Palacio Real Testamentario<sup>281</sup>



*Valladolid. Medina del Campo. Palacio Real Testamentario de Isabel la Católica. Recreación del dormitorio de la Reina. Foto: Javier Prieto*

Por el hecho de que Colón muere en Valladolid, en esta localidad existe una casa museo dedicada a su figura, que en realidad es un centro de interpretación, puesto que el edificio no es el original, no tiene relación directa con el personaje ni mantiene su valor

<sup>280</sup> Se denomina Testamentario por ser el escenario del dictado de la Reina del Testamento y Codicilo, a los que se dedican las dos últimas salas. <http://www.palaciorealtestamentario.com/> [consulta 03/05/2015].

<sup>281</sup> <http://www.palaciorealtestamentario.com/PalacioRealTestamentario/introducci%F3n> [consulta 03/05/2015].

residencial. Se centra en explicar la vida del conquistador. En Valladolid la última morada de Colón no responde a criterios históricos, puesto que se sabe que Colón murió en el desaparecido Convento de San Francisco y no en el inmueble musealizado, cuya construcción de nueva planta en 1968 se inspiró en el denominado “Palacio del Almirante”, la casa que Diego Colón, hijo mayor de Cristóbal Colón, tenía en la República Dominicana<sup>282</sup>. La Casa Museo de Colón es un centro de difusión de la teoría que habla del origen gallego del navegante<sup>283</sup>. El tercer museo se encuentra en Las Palmas (Casa de Colón), cuyo vínculo con el marino genovés es la llegada de Colón a Gran Canaria en 1492 para reparar el timón de una de sus naves presentando sus credenciales en la Casa de los Gobernadores, el edificio que hoy ocupa el museo. Este último no es una casa museo puesto que no conserva los espacios domésticos originales o vinculados a Colón, sino que el inmueble es un prototipo de arquitectura Neocanaria<sup>284</sup>. Otro inmueble relacionado con Colón es la Casa de Colón (La Gomera), una construcción del siglo XVIII que tampoco tiene vínculo real con Colón y que responde a una mitificación de los elementos colombinos presentes en la isla de La Gomera. Es una de las construcciones que mayor controversia ha levantado puesto que es del siglo XVIII y Colón no pudo conocerla realmente<sup>285</sup>. En el caso de la Casa Museo Gabriel Galán (Frades de la Sierra) los espacios originales del inmueble se sustituyeron por una exposición centrada en su figura con distintos recursos interpretativos y ediciones de sus poemarios. La Casa Museo Pizarro es en realidad un centro de interpretación de la conquista americana<sup>286</sup>.

La Casa Museo Antonio Padrón en realidad es el Centro de Arte Indigenista, que pretende subsanar la carencia de disponer de un espacio expositivo permanente dedicado al indigenismo una corriente exclusiva de esta isla no lo suficientemente valorada, a la que se adscribieron nombres como Millares, Martín Chirino, Felo Monzón o César Manrique. No es una casa museo, puesto que la casa familiar no se

---

<sup>282</sup> Ya en el siglo XIX el inmueble se pretendió identificar como la casa en la que murió colocándose en 1866 un medallón con el busto de Colón con la inscripción: “Aquí murió Colón”.

<sup>283</sup> Recientemente anunció que atesoraba un facsímil cuyo original señalaba la venta de una propiedad de Mariano Colón de Toledo Larrategui, Duque de Veragua, descendiente de Colón, y que, hoy en día, se conoce como A Puntada. En la *Voz de Pontevedra* [http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/pontevedra/2014/11/01/casa-colon-refuerza-tesis-origen-gallego-nuevo-documento/0003\\_201411P1C8993.htm](http://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/pontevedra/2014/11/01/casa-colon-refuerza-tesis-origen-gallego-nuevo-documento/0003_201411P1C8993.htm) [consulta 18/09/2015].

<sup>284</sup> Para más información del inmueble véase la Guía de la Casa de Colón <http://www.casadecolon.com/documents/254731/255894/Gu%C3%ADa+de+la+Casa+de+Col%C3%B3n+espa%C3%B1ol.pdf/77cd60da-0f45-4f7c-aa6a-7d946712415b> [consulta 10/09/2015].

<sup>285</sup> Jerez Sabater, 2012: 84.

<sup>286</sup> Valadés Sierra, 2010: 9.

conserva como tal, únicamente queda intacto el taller del artista, tal y como quedó el día de su muerte el 8 de mayo de 1968: pinceles, caja de pintura, espátulas, caballetes, obra inacabada, etc.<sup>287</sup>.

Estas instituciones recogen en su propia denominación el concepto de “casa museo” porque algunas se ubican en inmuebles vinculados con la trayectoria vital del personaje (Casa Natal Claret, Palacio Real Testamentario, Casa Museo Vicente Risco o Casa Museo Rosalía de Castro). Ayudan a la comprensión del hecho histórico, del personaje y su cotidianidad. Otro factor que indica su carácter de centros de interpretación es que la importancia del personaje es tal que puede llegar a eclipsar la importancia del inmueble donde se ubica. Existiendo esa conciencia, la importancia de crear esta tipología museística se debe a que facilitan el conocimiento del legado inmaterial del escritor, incluyendo su forma de pensar, de vivir y de trabajar<sup>288</sup> y en la que el sentido de inmueble para ser habitado se encuentra ausente<sup>289</sup>. El visitante cree que se encontrará ante una vivienda en la que Cela, Rosalía de Castro o Fernández Flórez vivieron y, si no es así, hay que indicarlo al visitante. En la web de la Fundación Otero Pedrayo se indica explícitamente que “una casa-museo no puede ser solamente un referente simbólico sino un centro de cultura viva y dinámica, abierta al público general y al especialista”<sup>290</sup>. Una casa museo no es un centro de interpretación y hay que tener presente este concepto, pues en algunas casas museo se confunden ambas funciones.

### **11.- Relevancia de la Biblioteca y del Archivo.**

Las casas museo, por su condición de museos monográficos, y dada la relevancia del personaje, suelen atesorar una Biblioteca particular, que constituye la expresión más directa de su personalidad (integrando en muchas ocasiones su propia biblioteca privada) con la existencia de papeles personales, documentos originales mecanografiados con anotaciones autógrafas, epistolarios, manuscritos, libros dedicados

---

<sup>287</sup> Debo esta información a César Ubierna, Director de la Casa Museo Antonio Padrón/Centro de Arte Indigenista. Un acuerdo entre los herederos de Antonio Padrón, propiciado por Dolores Rodríguez Ruiz (su tía, con la que vivió desde su infancia), hizo posible que toda la obra que se encontraba en el estudio, en el momento de la muerte del pintor, permaneciera intacta en él. Para más detalles sobre esta institución véase Rodríguez Padrón, 1986.

<sup>288</sup> Santiso, 2013: 113.

<sup>289</sup> Y, sin embargo, se encuentran opiniones de autores como Urrea, quien considera, a propósito del Museo Casa Natal de Zorrilla (Valladolid), que el objetivo de esta casa museo no debe ser el de exhibir un espacio y una decoración propias de una vivienda del siglo XIX, sino fomentar la imagen de Zorrilla a través de su legado literario, puesto que hay muy pocos objetos conservados del escritor o de sus allegados. De lo contrario se ensombrece el valor de la personalidad humana y literaria de Zorrilla, quien la habitó en distintas etapas de su vida. Véase Urrea, 2008: 57-64.

<sup>290</sup> [http://www.arrakis.es/~trasalba/a casa museo/casa museo servicios1/casa museo servicios1.html](http://www.arrakis.es/~trasalba/a%20casa%20museo/casa%20museo%20servicios1/casa%20museo%20servicios1.html) [consulta 24/11/2014].

y propios, estudios críticos, artículos de periódicos y publicaciones de la época, que constituirían el archivo personal. Como complemento, fondos bibliográficos compuestos de fondos especializados relacionados con la profesión del personaje y que complementan el conocimiento de su época desde distintos aspectos históricos, literarios y artísticos. Los científicos, literatos, etc. reunieron diferentes colecciones librarias de carácter particular que nos daría una panorámica de la bibliofilia en cada una de las Comunidades Autónomas.



*Huelva. Moguer. Casa Museo "Zenobia y Juan Ramón". Colección de Revistas  
©CasaMuseo ZJRJ*

Las bibliotecas de las casas museo destacan por su especialización y son fuentes de estudio para el conocimiento del personaje, su vida y obra, y su contexto, a diferencia de las bibliotecas de los restantes museos, de carácter más general. Por ejemplo, con la finalidad de dar a conocer los fondos bibliográficos y documentales de la Casa Museo Tomás Morales, la Biblioteca organiza una exposición de sus fondos, destacando la muestra "Coleccionismo: ilustración gráfica y literatura a través de las colecciones de la Biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales" dentro de los actos programados en el marco de la celebración del 123 Aniversario del Nacimiento del poeta Tomás Morales<sup>291</sup>. La Casa Museo Torres Amat presenta una Biblioteca que fue el núcleo inicial de la Biblioteca del Seminario de Barcelona, destacando su colección de incunables y el conjunto de libros sobre la Biblia que recogió el obispo Torres Amat para sus estudios. La Casa Museo Unamuno es un centro documental de referencia en

---

<sup>291</sup> S/a, 2007: 133-136.



torno a la figura de Unamuno y su época y que incluye la biblioteca personal de Unamuno. La Casa-Museo Pérez Galdós constituye una referencia para el galdosismo internacional por el volumen y diversidad de sus fondos. Desde el año 1971 viene convocando los Congresos Internacionales Galdosianos con una periodicidad de cuatro años, que suponen el conocimiento de los diversos enfoques de la investigación galdosiana. El doctor Mena fue un importante bibliófilo que reunió numerosas ediciones, algunas de las cuales datan del siglo XVII y procedentes de Nueva York, La Habana o París, donde desarrolló su formación y labor sanitaria. Los avatares de esta colección se detallan en la publicación de Barroso Alfaro<sup>292</sup>. La Biblioteca de la Casona de Tudanca es una de las más ricas de España en ejemplares de la Generación del 27 y también atesora manuscritos autógrafos, epistolarios y un archivo histórico familiar.

Aunque es irremplazable la lectura de un documento original, la digitalización de fondos permite una consulta más rápida y eficaz, añadiendo además mecanismos de búsqueda y selección de contenidos y la consecuente conservación del documento, puesto que su consulta evita tener que hacer copias reprográficas de los originales. Respetando la legislación comunitaria y los acuerdos internacionales, el material digitalizado sólo se puede publicar en línea si es de dominio público o si tiene la autorización de los titulares de los derechos.

Hay instituciones que disponen de catálogos bibliográficos *on line* (las Bibliotecas de la Casa Museo Azorín, de la Casa Museo Menéndez Pelayo, de la Casa Museo Emilia Pardo Bazán, de la Casa Museo Pérez Galdós, del Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés, de la Fundación Camilo José Cela, del Museo Casa de Cervantes de Valladolid, entre otros<sup>293</sup>). Otras casas museo como la de Cervantes en Valladolid, el Museo Cerralbo, el Museo Sorolla, el Museo del Greco o el Museo del Romanticismo forman parte de la Red de Bibliotecas de Museos (BIMUS)<sup>294</sup>. BIMUS está integrada en las herramientas que ofrece la Web 2.0.

El MECD, a través de la Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, puso en marcha un programa de digitalización, como la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, que desde mayo de 2010

---

<sup>292</sup> Barroso Alfaro, 2002.

<sup>293</sup> Véase Alvim, 2009.

<sup>294</sup> Véase Chumillas Zamora, Insúa Lacave, Mañanes et al., 2008.

alberga el Micrositio “Bibliotecas de Museos”<sup>295</sup>. Por ejemplo, el Museo del Romanticismo ha digitalizado su colección de álbumes de señoritas, libros de viajes, publicaciones sobre Historia Natural y de la Comisaría Regia de Turismo, misales y devocionarios del siglo XIX. En Flickr hay un monográfico “Tesoros de la Biblioteca del Museo del Romanticismo”, en el que se pueden visualizar parte de los valiosos FD que atesora<sup>296</sup>.



Portada del Álbum de Tomasa Bretón de los Herreros, 1842-1874@Archivo Museo del Romanticismo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte<sup>297</sup>.

La incorporación de estos fondos bibliográficos contribuye a la accesibilidad y difusión de las colecciones de las casas museo. Entre los libros que atesora la Biblioteca del Marqués de Cerralbo hay que destacar dos ejemplares de “Don Quijote de la Mancha”, que se han digitalizado y puesto a disposición del público en BIMUS<sup>298</sup>.

Además de la Biblioteca, en muchas casas museo el Archivo tiene un valor de primer orden. Los fondos archivísticos constituyen una fuente de información inagotable, pero presentan limitaciones de acceso rápido y a distancia que caracterizan a las grandes bibliotecas, principalmente por la falta de recursos humanos y económicos. Estas dificultades, junto a otras, ya fueron señaladas en los Principios de Lund, desarrollados posteriormente con el Plan de Acción de Lund, que estableció un marco para la realización de acciones de coordinación de la digitalización en Europa<sup>299</sup>.

<sup>295</sup> <http://bvpb.mcu.es/> [consulta 22/09/2015].

<sup>296</sup> <https://www.flickr.com/photos/museoromanticismo/sets/72157628523828027> [consulta 30/09/2015].

<sup>297</sup> Este Álbum de señoritas se explica en detalle en Dorado Pérez, 2013.

<sup>298</sup> <http://museocerralbo.mcu.es/destacado4b.html>

<sup>299</sup> [ftp://ftp.cordis.europa.eu/pub/ist/docs/digicult/lund\\_action\\_plan-es.pdf](ftp://ftp.cordis.europa.eu/pub/ist/docs/digicult/lund_action_plan-es.pdf) [consulta 15/09/2015].



El Museo Cerralbo conserva un Archivo Histórico, que era parte del archivo personal del marqués, y el archivo generado por el propio museo como institución pública desde 1924<sup>300</sup>. Entre ambos archivos se reúne todo tipo de documentos. Respecto al archivo personal se encuentran documentos sobre la actividad del marqués como político, arqueólogo y coleccionista, así como documentos sobre la construcción y decoración del edificio al igual que fotografías y recortes de prensa de época que incluyen los testimonios de personas que conocieron el palacio o vivieron en él. Respecto al segundo tipo de archivo, se incluyen los inventarios manuscritos de Juan Cabré, primer director del museo, de 1924 y 1927; fichas de Inventario General y Catálogos Sistemático y Topográfico. Gracias a esta documentación se ha podido iniciar una Campaña de recuperación de ambientes originales, con el objetivo de dejar el museo como estaba en época del marqués, sobre todo la planta principal, respondiendo a su voluntad testamentaria<sup>301</sup>.

El Museo Nacional del Romanticismo conserva un Archivo documental con un fondo procedente de las Fundaciones Vega-Inclán<sup>302</sup> (documentación económica, documentación generada por el Patronato de las Fundaciones, actas de reuniones del Patronato, correspondencia, nombramientos, donaciones, etc.) El Archivo Histórico se compone de aproximadamente unos cinco mil documentos, íntimamente relacionados con las diversas facetas del marqués: su perfil humano, que implica información sobre sus viajes, su círculo de amigos y valedores, sus escritos y publicaciones, su actividad política y, sobre todo, su concepción del turismo y sus implicaciones como Comisario Regio de Turismo, permitiendo conocer de forma paralela la historia de España, por ejemplo, se conoce su correspondencia con Alfonso XIII, cómo le aconsejó en aspectos culturales concretos así como algunos de sus proyectos culturales<sup>303</sup>.

---

<sup>300</sup> Agradezco al personal del Museo Cerralbo de Madrid sus valiosas aportaciones e informaciones y, especialmente, a Lourdes Vaquero Argüelles, su directora.

<sup>301</sup> En el 2002 finalizaron el Comedor de Gala y el Salón de Billar. En 2004 se inauguraron la Sala de las Columnitas, Salita Imperio y Salón Vestuario. En 2006 las galerías del piso principal, situadas en torno al Salón de Baile. Galería Primera, la Galería Segunda y la Galería Tercera, en 2007 se terminaron las actuaciones del Gran Portal, y comenzaron las del Despacho, y la Biblioteca (donde ya se había trabajado en 2002, restaurando el papel de la pared y los anaqueles de las estanterías del piso superior). En el 2008 las de la Armería, el Pasillo de Dibujos y la Sala del Baño, rematadas a finales del 2009 y en 2013 el Salón Estufa, con lo que se recupera la totalidad del Piso Principal. Ese mismo año, se inician las intervenciones en el ala de invierno, en concreto en el Cuarto Mirador y el Comedor de diario. Véase <http://museocerralbo.mcu.es/investigacion/elMuseoInvestiga/recuperacionDeEspacios.html> [consulta 15/09/2015].

<sup>302</sup> La identificación de los fondos, organización (clasificación y ordenación) y descripción de los mismos se encuentra actualmente en proceso. La catalogación de los FD ha ido permitiendo estudiar y conocer la trayectoria personal y política del marqués de la Vega-Inclán.

<sup>303</sup> Véase Cabanillas García.

El Archivo Joan Maragall reúne un fondo documental sobre la obra de Joan Maragall. En 1993, gracias a un acuerdo con la Generalitat de Catalunya, el centro quedó adscrito a la Biblioteca de Catalunya. La mayoría de los FD originales están digitalizados y disponibles en la web<sup>304</sup>. La Casa Museo Benlliure conserva un archivo familiar, estudiado por Bonet Solves<sup>305</sup>, el cual permite conocer no solamente la obra de José Benlliure sino también la producción artística del momento. El Archivo familiar conservado en la Casa Museo Duran i Sanpere permite “historiar la casa”<sup>306</sup>. La Casa Museo de la Barbera dels Aragonés también custodia un importante Archivo personal que ha permitido comprender los usos de determinados objetos, que eran desconocidos entre los propios técnicos de museos. La Casa Museo Azorín dispone de tres bibliotecas y una hemeroteca centrada en su legado<sup>307</sup>. Estos FD son de gran utilidad para los investigadores, puesto que es la expresión más directa de su faceta profesional (e incluso personal). Y cuando hay libros subrayados o anotados por los propios literatos su valor se acrecienta.

## 12.- **Difícil accesibilidad para visitantes con necesidades especiales**

Además de los problemas habituales de cualquier museo en cuanto a la accesibilidad espacial (vestíbulo, guardarropa, taquillas, zonas de esparcimiento y descanso), en el caso de las casas museo hay que añadir las relativas a los colectivos con diversidades funcionales o riesgo de exclusión social. Dos de los factores que más influyen en una experiencia museística de calidad, el confort del ambiente y la facilidad de recorridos, difícilmente se pueden encontrar en todas las casas museo objeto de estudio. No hay que olvidar que la instalación de ascensores, elevadores o rampas puede alterar el inmueble, destruir elementos singulares o anular espacios existentes. Se suele considerar que las características arquitectónicas de una casa museo (largos pasillos, escasa iluminación, falta de luz natural, espacios estrechos, techos altos, numerosas habitaciones, etc.) repercuten negativamente en el visitante, pero no siempre es una realidad, por ejemplo en casas museo de tamaño pequeño (el Museo Sorolla, el Museo Casa Cervantes o el Museo la Barbera dels Aragonés) su visita presenta un recorrido relativamente fácil. Recientemente, en agosto de 2015 tres de los museos de la Red Museística de la Diputación de Lugo (Museo Provincial de Lugo, Museo Provincial do Mar y Museo Pazo de Tor) fueron reconocidos por PREDIF (Plataforma Representativa

---

<sup>304</sup> <http://www.bnc.cat/digital/jmaragall/> [consulta 15/09/2015].

<sup>305</sup> Véase Bonet Solves.

<sup>306</sup> Sala, 1999: 150-154.

<sup>307</sup> Johnson, 2007: 115-134.

Estatal de Personas con Discapacidad Física) con el distintivo de Turismo Accesible, distintivo otorgado a aquellas instituciones que trabajan para mejorar la accesibilidad de sus instalaciones y servicios<sup>308</sup>.

Si a esto se le añade el hecho de visitar los jardines o zonas exteriores, la experiencia del confort aumenta, como el ejemplo del Museo Sorolla, una de las casas museo del MECD mejor valoradas en cuanto a lo positivo de la experiencia del visitante. No hay que olvidar que los edificios históricos convertidos en museo presentan dificultades funcionales para el acceso de los visitantes, no siempre bien resueltas a lo largo del tiempo. La obligatoriedad de cumplir con la normativa vigente en materia de eliminación de barreras arquitectónicas para garantizar el acceso y la circulación por el inmueble es uno de los grandes problemas a los que se enfrentan estos inmuebles históricos, puesto que son viviendas y, por lo tanto, no pensadas para recibir visitas masivas ni de discapacitados, sino para unos pocos miembros, los habitantes o los visitantes invitados por los propios dueños del inmueble<sup>309</sup>. Cabe señalar el enorme número de visitantes que reciben algunas de estas casas museo, como la del Greco, las de Cervantes, en Valladolid y en Alcalá, o el Museo Sorolla<sup>310</sup>. El límite en el número de visitas es uno de los aspectos que hay que tener en cuenta en una casa museo. En casas como la de Salvador Rueda hay una puerta de entrada desde la calle y otra de salida al patio<sup>311</sup>. Es fácil imaginar a pocos visitantes en estos espacios reducidos y con una única puerta de acceso. En gran parte de las casas museo la entrada a salas de pequeñas dimensiones no es posible, pero se pueden ver desde los umbrales de las mismas.

---

<sup>308</sup> Web oficial de PREDIF  
[http://www.3globe.es/predifpublico/est\\_search.aspx?s\\_fidrovincia=29&s\\_fidtipo=5](http://www.3globe.es/predifpublico/est_search.aspx?s_fidrovincia=29&s_fidtipo=5) [consulta 31/08/2015].

<sup>309</sup> Sin olvidar los actuales requerimientos sobre sostenibilidad, que complica aún más los proyectos de rehabilitación que se acometan en estos inmuebles históricos.

<sup>310</sup> VV. AA., 2011d.

<sup>311</sup> A través del Plan de Dinamización del Producto Turístico de la Axarquía (PDPT-Axarquía) se han llevado a cabo “una serie de mejoras en la vivienda relativas a la instalación eléctrica, la instalación de alarma, la señalización de seguridad y de incendios, la protección de elementos singulares, mediante paneles de metacrilato, la información al visitante, mediante paneles con los principales detalles de la casa y de la figura de poeta, así como señales y rótulos informativos del resto de elementos de la vivienda o la adecuación de la cuadra como sala audiovisual?”.  
<http://www.axarquiacostadelso.es/dinamizacion/pagina.asp?cod=519&idioma=esp> [consulta 10/09/2015].



*Málaga. Museo Salvador Rueda-Casa del Poeta©Diputación de Málaga*

Esto también dificulta la presencia de espacios cómodos y con soportes en las propias salas de exposición o de puntos informáticos en mesas abiertas o a una altura que permitan el acceso de niños, silla de ruedas o personas de edad. No siempre se pueden instalar, por las características físicas del inmueble, elementos de comunicación como ascensores o escaleras mecánicas<sup>312</sup>. Las personas en silla de ruedas no pueden circular por unos espacios normalmente reducidos y por la dificultad de colocar cabinas elevadoras que comuniquen la planta baja con las superiores. La adaptación de ascensores, escaleras, rampas, áreas de descanso y de servicios, iluminación, suelos, texturas y marcas en el pavimento o en los ángulos dificultosos de puertas, ventanas o tránsitos en una casa museo se hace aún más compleja en aquellos inmuebles declarados Bien de Interés Cultural (B.I.C).

---

<sup>312</sup> El Museo Cerralbo es consciente de la dificultad de circular por unas salas con pasillos estrechos y sin elementos protectores y así lo subraya en su página web, pero está realizando un esfuerzo encomiable para superar estos obstáculos. <http://museocerralbo.mcu.es/informacion/accesibilidad.html> [consulta 18/09/2015].



*Salamanca. La Alberca. Casa Museo Sátor Juanela*  
©Cortesía de Saturnino Hoyos Barés y M<sup>a</sup> Auxiliadora Calama Hoyos

El Museo Cerralbo dispone de dos sillas de ruedas a disposición del público con movilidad reducida, que no puede acceder por la puerta principal sino por el Jardín, ya que cuenta con plataforma salvaescaleras. En otras casas museo como la Barbera dels Aragonés prima la accesibilidad del visitante a costa de sacrificar la visión de conjunto del espacio en la entrada, puesto que existe un ascensor instalado en la planta baja, y aseos en cada una de las plantas del museo, que “visualmente” no son estéticos pero permiten al visitante una mayor comodidad. Es muy importante la calidad de los servicios (cafetería, guardarropa, lugares de descanso, etc.). Estas ideas fueron puestas de manifiesto por Antonio Espinosa y Carmina Bonmatí en la publicación “Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural”, que insiste en la necesidad (y obligatoriedad) de hacer los museos lugares accesibles a cualquier tipo de persona, con independencia de la discapacidad que tenga (abarcando todas sus limitaciones funcionales, psíquicas e intelectuales)<sup>313</sup>.

---

<sup>313</sup> Antonio Espinosa y Carmina Bonmatí son el director y la museóloga de Vilamuseu, la Red de Museos y Monumentos de Villajoyosa (Alicante), institución que lleva más de dos décadas investigando y aplicando criterios de diseño para todas las personas a la planificación museística, la museografía, la educación y la acción cultural y que gestiona, entre otros, la Barbera dels Aragonés.



Alicante. Villajoyosa. Casa Museo La Barbera dels Aragonés©PREDIF

Si compleja es su accesibilidad física, no lo es menos su accesibilidad a los discapacitados visuales, puesto que su museografía contempla unos ambientes domésticos en los que es difícil incluir rótulos, textos, guías, maquetas táctiles, lupas táctiles, audiodescripciones y subtítulos, sin hablar de los formatos y tamaños de la información y documentación ofrecida, como complejo es ofrecer alternativas de recorridos táctiles, reproducciones, planos en relieve, textos en Braille y *termoform*, texturas y propuestas comprensivas o información en diferentes lenguajes (inglés, signos, Makaton o Bliss), algunos de los cuales han incorporado casas museo catalanas como el Museo Santacana o la Casa Alegre de Sagrera. Para los discapacitados visuales hay un mayor avance<sup>314</sup> que para el resto de colectivos con limitaciones. Destacamos numerosos ejemplos: hay informaciones en Braille (como el Quijote en braille del Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares); vitrinas especiales para poder palpar las réplicas de los objetos, para las que no siempre hay suficiente espacio o se reduce el ya existente; vídeos con interpretación en lengua de signos catalana (Casa Alegre de Sagrera). En este contexto y, desde la perspectiva de la Accesibilidad Universal, hay que destacar la iniciativa de la Oficina de Patrimonio Cultural (OPC) de la Diputación de Barcelona, a través de la Red de Museos Locales, que desde el año 2007 ha desarrollado el proyecto “La Mirada Táctil”<sup>315</sup>. Casas museo como el Pazo de Tor o el castillo de San Paio de Narla, dentro de la Red de Museos de Lugo, ofrecen una

<sup>314</sup> Véase los Convenios que la ONCE tiene con numerosas instituciones museísticas. <http://www.fundaciononce.es/es/pagina/convenios-0> [consulta 18/09/2015].

<sup>315</sup> También se puede hacer a través de la página web de los Museos Locales de la Diputación de Barcelona y de la Federación de Sordos de Cataluña (FESOCA). Cada vídeo ofrece una presentación del museo, de sus colecciones y un capítulo para cada uno de los objetos del módulo táctil.



serie de contenidos sociales accesibles y propuestas que atraen a un número importante de visitantes (véase por ejemplo la reciente exposición *Coma na casa. Relatos creativos sobre o fogar expandido*, comisariada por Chus Martínez Domínguez en el Museo Pazo de Tor, 13 junio-27 julio 2005). Ambas casas museo disponen de guía en braille. El Museo Santacana permite descubrir a los discapacitados visuales la historia de la casa museo a través de un busto, azulejos y un capitel.



*Barcelona. Martorell. Museo Santacana©Ajuntament de Martorell*

La comunidad sorda signante y oralista es uno de los colectivos más olvidados, quizás por la dificultad de abordar las diferentes deficiencias auditivas (por ejemplo un sordo total o un hipoacúsico). La Subdirección General de Museos Estatales del MECD promueve una campaña hacia un servicio de Signoguías o las GVAM que permiten seguir una explicación en lenguaje de signos a través de un personaje virtual en una pantalla de PDA o en algunos paneles habilitados al efecto. En el 2011 el Museo Sorolla puso en marcha un programa de visitas guiadas especiales en Lengua de Signos Española (LSE). Las visitas fueron llevadas a cabo por Olga Babarro, que fue la primera guía turística con discapacidad auditiva de España al obtener la habilitación oficial de la Comunidad de Madrid en el año 2009<sup>316</sup>. Para conferencias, cursos, jornadas y otras actividades públicas similares, el Museo Cerralbo cuenta con un servicio de intérpretes en LSE, hay un vídeo introductorio de la historia de palacio y la familia Cerralbo (Sala de Vídeo) subtítulo en inglés y castellano, y en su sección de “Accesibilidad”, dentro de su página web, señala que está dotado de “bucles magnéticos fijos en Taquilla, Salón de Actos y Aula Didáctica; lazos de inducción magnética y autoamplificadores para las audioguías; radioguías con conexión a lazos personales de inducción magnética y equipos portátiles de autoamplificación para todas las demás salas donde haya eventos

<sup>316</sup> Moyano, 2010. Véase la noticia aparecida en *El Mundo* <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/04/solidaridad/1233768674.html> [consulta 18/09/2015].

(Salón de Baile, Sala de Exposiciones Temporales y Sala Pieza del Mes)”<sup>317</sup>. El programa “La Pedrera Accesible” ofrece una detallada información de estos recursos en su página web<sup>318</sup>. Partiendo de mi propia experiencia, todos los sordos, los hipoacúsicos con o sin audífonos, no son iguales (unos hablan el lenguaje de signos, otros no, unos llevan implantes cocleares, otros audífonos, otros oyen con la tecnología existente como un “oyente”, unos leen los labios, otros no). Es por ello por lo que a muchos hipoacúsicos no les sirven algunos de estos recursos (signoguías, bucles magnéticos, proyecciones de audiovisuales), puesto que el hecho de apoyarse en la lectura labial requiere de la visibilidad de la persona que está hablando en esos momentos<sup>319</sup>. Es decir, requiere del contacto directo y visual con los labios de la persona que habla, ya que ella misma es el medio por el que le llega la información. Un recurso útil sería el de las subtítulos incorporadas en todos los audiovisuales y la implantación de traductores de voz en texto. Lavado Paradinas señala que el empleo de todos estos sistemas de accesibilidad implica un blindaje de vitrinas y un aislamiento de objetos que enturbia la percepción de conjunto de las salas y propone la alternativa de contar con un personal preparado en el tratamiento a personas con discapacidad, que daría a las casas museos una cercanía e inmediatez de la que carecen los modernos sistemas de accesibilidad<sup>320</sup>.

Las casas museo, al igual que los restantes museos, tienen que ser lugares propicios para la inclusión cultural y prestar atención no solamente a las personas con limitaciones sensoriales (auditivas y visuales), físicas y psíquicas, sino también aquellos colectivos en riesgo de exclusión social (población inmigrante, emigrantes, población sin hogar, violencia de género, drogodependencias, población penitenciaria, etc.). En este sentido hay que destacar el Plan Museos + Sociales<sup>321</sup> del MECD, con el objetivo de que los museos se adapten a la realidad actual, ser accesibles y responder a las

---

<sup>317</sup> Recursos detallados en su página web <http://museocerralbo.mcu.es/informacion/accesibilidad.html> [consulta 18/09/2015]. La información relativa al conjunto de servicios accesibles, planos adaptados del Museo Cerralbo e información práctica se recoge en la guía “Museo Accesible”, editada en macrocaracteres y disponible en versión impresa y en la página Web del Museo.

<sup>318</sup> <https://www.lapedrera.com/es/un-espacio-accesible> [consulta 10/09/2015].

<sup>319</sup> Los problemas que tienen los sordos a la hora del entendimiento mediante la lectura labial se detalla en el blog “Léeme los labios”, creado por Sergio López Lozano, un dentista hipoacúsico cuyo tesón y valía profesional le hicieron merecedor del premio Dentista del Año en el 2011. Su blog explica de una manera muy amena y didáctica las dificultades a las que se enfrenta diariamente una persona hipoacúsica. <http://leeme-los-labios.blogspot.com.es/> [consulta 18/09/2015].

<sup>320</sup> Véase Lavado Paradinas.

<sup>321</sup> El Plan Museos + Sociales fue impulsado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. En este cambio se reconoce la influencia de la Nueva Museología. Véase <http://www.mecd.gob.es/museosmassociales/presentacion.html> [consulta 18/09/2015].



necesidades de los ciudadanos, especialmente de aquellos colectivos que tienen más dificultades para poder visitarlos.



*Madrid. Museo Nacional del Romanticismo. Sala de recursos audiovisuales  
©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.*

La Casa Museo la Barbera dels Aragónés realiza visitas inclusivas con la participación de personas con discapacidad intelectual y psíquica de los centros Tapis y Talaies. El Museo Cerralbo organizó un taller experimental “Interviene (en) el Cerralbo”, destinado a adolescentes en riesgo de exclusión social (entre los 12 y los 17 años), en colaboración con el centro ASPA 3 (Villaverde) y ASPA 4 (Carabanchel). El Museo Casa Cervantes ha colaborado con la Asociación de Lesionados Medulares y Grandes Discapacitados Físicos de Castilla y León (ASPAYM) con la iniciativa “Los museos salen a la calle” con el fin de acercar el Patrimonio de Valladolid, y los museos en particular, a las personas con diversidad funcional. El Museo Sorolla colabora con la Asociación Aragadini y cuenta ya con cuatro personas con discapacidad intelectual que realizan diferentes trabajos en las salas del Museo.

No es el propósito de este trabajo recoger las diferentes propuestas de las casas museo para mejorar la accesibilidad de todos los ciudadanos, sino reflejar cómo en muchas de ellas existe una clara vocación de afrontar nuevos retos, ampliando su presencia y visibilidad potenciando el acceso a los distintos canales de comunicación y a nuevas formas de presentación de los objetos más allá de lo puramente visual (táctil, olfativa, auditiva). Pero, por su propia condición de casa museo, existen limitaciones que son de difícil solución y más aún en adaptarse a los diferentes tipos de discapacidades.

## 16. El valor de los jardines

Las casas museo no se refieren solamente al inmueble con su contenido, sino también a los jardines, las huertas o los parques asociados a ella (pueden ser de pequeñas o reducidas dimensiones). Si el inmueble musealizado es BIC, este régimen de protección incluiría a los jardines (pero no implica su valoración), que forman parte del paisaje cultural<sup>322</sup>. Como la LPHE no contempla una definición o una terminología que precise la naturaleza jurídica de estos inmuebles se pueden considerar inmuebles declarados BIC, catalogados con algún grado de protección por la legislación autonómica o urbanística (Ordenanzas Municipales o Planes Especiales de Protección) o asociados a los “Jardines Históricos” que contempla el art. 15.2 de la LPHE (“el espacio delimitado, producto de la ordenación por el hombre de elementos naturales, a veces complementado por estructuras de fábrica, y estimado de interés en función de su origen o pasado histórico o de sus valores estéticos, sensoriales o botánicos”). En estos jardines hay que tener en cuenta cuáles son los aspectos arquitectónicos, históricos y paisajísticos más destacados para trazar su relevancia y mantenimiento a largo plazo, y la superficie que ocupa para delimitar su ámbito de aplicación. En ocasiones superan a los inmuebles en extensión, en antigüedad e incluso, en belleza<sup>323</sup>. El reconocimiento del valor patrimonial de los jardines tiene su origen en 1981, cuando el Comité Internacional de Jardines y Sitios Históricos (ICOMOS/IFLA) estableció una carta relativa a los jardines históricos (Carta de Florencia<sup>324</sup>). Son escasas las publicaciones españolas centradas específicamente en el estudio de los jardines de las casas museo<sup>325</sup>.

A los problemas generados por el mantenimiento del inmueble hay que añadir el de sus jardines, puesto que requieren un seguimiento periódico que asegure su mantenimiento a medio y largo plazo, sin contar con drenajes, canalización de aguas, podas, tratamientos fungicidas, prevención de plagas, eliminación de ejemplares no deseados, aireación y abonado, entre otros. Esto lo debe llevar a cabo un jardinero profesional o una empresa de jardinería especializada. No son espacios de paso que se recorran para entrar al inmueble, sino que constituyen una prolongación de éste. Se

---

<sup>322</sup> Un ejemplo es la protección de Potsdam-Berliner Kulturlandschaft, llevada a cabo por la Fundación Brandenburg (SPSG). En algunos países, estos jardines fueron creados incluso como salones exteriores y pueden ser considerados como “habitaciones para vistas”: es el caso de Bayou Bend, hogar de la coleccionista Ima Hogg, que es ahora el ala de artes decorativas americanas del Museo de Bellas Artes de Texas.

<sup>323</sup> Cabe señalar que en España, el Ministerio de Medio Ambiente firmó con el MECD un convenio con fecha 18 de enero de 1999, por el cual se puede ayudar a la recuperación de los jardines históricos.

<sup>324</sup> [http://ipce.mcu.es/pdfs/1981\\_Carta\\_Florencia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/1981_Carta_Florencia.pdf) [consulta 18/09/2015].

<sup>325</sup> Guillot Ortiz, 2008; Benavent i Vallès, 1990; Bassegoda Nonell, 2001.

pueden convertir en un elemento que ayude al público a que su experiencia de la visita a la casa museo sea más agradable, aumentando de esta manera el tiempo dedicado a su visita. Los jardines del Museo Sorolla es uno de los ejemplos más conocidos, con abundantes bancos y asientos que permiten el descanso y la relajación del visitante<sup>326</sup>. Pudieron rehabilitarse con fidelidad gracias a la numerosa documentación fotográfica existente en el museo. Como curiosidad cabe señalar que las plantas que aparecían en las fotografías necesitaban demasiada luz y no era posible poner las mismas, puesto que el museo se halla entre dos edificios altos que limitan la luz natural en el jardín<sup>327</sup>.

En el concepto de jardín también se incluye la existencia de huertas y parques. Por ejemplo el Carmen de los Geranios-Max Moreau o el Carmen de Manuel de Falla, edificaciones que son inseparables de su entorno. El Caserío Igartubeiti posee su propio huerto<sup>328</sup>, que se transforma en cada estación del año. Se imparte clase en el huerto permitiendo conocer las características de los productos y las diferentes formas de cultivarlos. En el entorno de la Casa de las Doñas también se está trabajando con huertos experimentales, cultivando las especies autóctonas, de manera que se contribuye positivamente a su conservación. La Finca del Marqués de Valdecilla fue un espacio público que en vida de Ramón Pelayo de la Torriente, Marqués de Valdecilla, disfrutaban los ciudadanos de Medio Cudeyo jugando incluso en él partidas de bolos. A la muerte de Ramón Pelayo, su sobrina M<sup>a</sup> Luisa Gómez lo cercó con unos muros que lo alejaron definitivamente de su uso público original. Este espacio privado y de descanso se puede visitar en la actualidad. Es un entorno de gran belleza, con jardines, praderas y arbolado autóctono y exótico que el Ayuntamiento de Medio Cudeyo ha recuperado para el público, como sería el deseo de Ramón Pelayo.

---

<sup>326</sup> VV. AA., 2011e: 56.

<sup>327</sup> Véase Santa-Ana y Álvarez Ossorio, 2009.

<sup>328</sup> Para más información del huerto véase <http://www.igartubeitibaserria.eus/es/museo/el-huerto> [consulta 22/09/2015].



*Cantabria. Medio Cudeyo. Finca del Marqués de Valdecilla. Jardines. Foto: Soledad Pérez Mateo.*

En España no abundan los ejemplos de casas museo con jardines originales, cuando éstos tienen la misma importancia que el inmueble. En este sentido, Vega-Inclán fue un adelantado a su tiempo al ser consciente de la importancia que el entorno tenía en una casa museo. En el Museo del Greco lo pone en práctica por primera vez, contemplando en un mismo marco arquitectónico el inmueble, los jardines, las fuentes y los restos arquitectónicos. Esta metodología rehabilitadora la pondrá en práctica en otras empresas que lleva a cabo posteriormente, como el Museo Cervantes de Valladolid y el Museo Romántico de Madrid.



*Toledo. Casa del Greco en la época de Vega-Inclán*  
© <http://www.unav.es/teohistarq/histarq/MEb/triunfo/triunfo-hispanico.html#top>



Los jardines son la expresión estética de su morador. Blas Infante creó su jardín con especies autóctonas de Andalucía<sup>329</sup>. Los jardines reservados del Palacete de la Quinta<sup>330</sup> incluyen especies de diferentes lugares del mundo reunidas por los hermanos Selgas.



*Asturias. Cudillero. Palacio de la Quinta. Jardines. Foto: Carlos R. Zapata*

No hay que olvidar que en los jardines hay elementos singulares como fuentes, esculturas, grutas, teatros al aire libre, invernaderos, estanques y lagunas con islotes y otros bienes muebles. En el Pazo de Tor se conserva una muestra de la jardinería barroca desarrollada entre los siglos XVII y XVIII y que se representa en su laberinto de piedra<sup>331</sup>, que tiene la peculiaridad de que sus pasillos no están delimitados por los setos vegetales, sino por losas de piedra. La estructura conserva en su mayor parte el trazado original, aunque en la actualidad le faltan algunas losas y unas pocas están desgastadas o fuera de lugar, debido a la erosión y al paso del tiempo, así como a posibles movimientos del terreno, ya que en tiempos formó parte de la huerta del pazo. En el

---

<sup>329</sup> De los casi quinientos árboles que llegó a plantar han permanecido algunos como palmera, morera, olivo, almendro, chumbera. Tejedor Cabrera, 2010: 7-8.

<sup>330</sup> El 7 de Junio del 2006 fue premiado por ser el mejor jardín español por la Asamblea General de la Sociedad de Amigos del Real Jardín Botánico.

<sup>331</sup> “El trazado del laberinto está formado por cuatro espirales enlazadas por ocho caminos, con entradas y salidas que convergen en las partes centrales, donde se levantan otros tantos estanques o pilones, tallados en granito y de cerca de un metro de diámetro. Solo hay una única solución para cada camino, con la posibilidad de recorrerlo y llegar a los cuatro estanques para regresar al punto de partida. Ha sido escenario de películas como *A esmorga* (2014, Ignacio Vilar), y *Beatriz* (1976, Gonzalo Suárez)”. [http://www.lavozdegalicia.es/noticia/lemos/2015/05/10/centenario-laberinto-piedra-pazo-tor/0003\\_201505M10C2991.htm](http://www.lavozdegalicia.es/noticia/lemos/2015/05/10/centenario-laberinto-piedra-pazo-tor/0003_201505M10C2991.htm) [consulta 18/09/2015].

lavadero con desagüe para la zona de la huerta de la Casa de las Doñas figura la inscripción del año 1925 en el frontal exterior.



*Cantabria. Enterrías. Casa de las Doñas. Detalle del lavadero. Foto: Soledad Pérez Mateo*

En junio de 2015 finalizaron las obras de consolidación estructural y de restauración del Templete del Museo Cerralbo, recuperando elementos originales que han permitido devolverle su antiguo esplendor. La balaustrada y la techumbre del templete se rehace a imitación de la primitiva a partir de la documentación fotográfica antigua<sup>332</sup>. En época del Marqués de Cerralbo se construyó aprovechando elementos arquitectónicos de otras edificaciones<sup>333</sup>. Además del Templete, en el jardín se disponen bustos y esculturas, así como un estanque.



*Madrid. Museo Cerralbo. Vista del Templete desde el exterior©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*

<sup>332</sup> Debo esta información a Lurdes Vaquero Argüelles, directora del Museo Cerralbo.

<sup>333</sup> El proyecto de consolidación estructural y de restauración del Templete se describe en detalle en [http://www.mecd.gob.es/giec/dms/microsites/giec/proyectos-obras/Museos/M\\_Cerralbo\\_templete/Templete-M-Cerralbo/Templete%20M%20Cerralbo.pdf](http://www.mecd.gob.es/giec/dms/microsites/giec/proyectos-obras/Museos/M_Cerralbo_templete/Templete-M-Cerralbo/Templete%20M%20Cerralbo.pdf) y [http://www.mecd.gob.es/Obras/en-ejecucion/museos/MCerralbo\\_templete.html](http://www.mecd.gob.es/Obras/en-ejecucion/museos/MCerralbo_templete.html) [consulta 22/09/2015].

El jardín del Museo Romántico Can Papiol<sup>334</sup> responde a una concepción romántica que deja atrás las simetrías y la ordenación estudiada para dar juego a los estanques artificiales, las rocallas, la abundante y variada vegetación, senderos sinuosos, etc. Gaudí concebía los jardines como parte integrante del edificio<sup>335</sup>. Tanto en el Museo del Romanticismo como en la Casa del Cuadrante crecen magnolios centenarios convertidos en parte de la identidad de la casa museo.

#### **4.3.- La polaridad de lo público y lo privado en una casa museo.**

Con frecuencia, el visitante que entra en una casa museo suele percibir que está en una casa que se ha conservado tal y como está. Se preguntará si la casa se ha mantenido fiel al original o ha cambiado al transformarse en museo. En este hecho pesa que la información que ofrecen al público suele ser de carácter general, en el sentido de que se dice que la casa museo está “más o menos” como la dejaron el propietario o sus descendientes. Cuando esto no es del todo cierto por la dificultad de congelar un determinado momento histórico, una vida dentro de una casa, y mostrarla tal cual al visitante. Su apertura al público implica una serie de adaptaciones necesarias para cumplir con su función de ser un museo. Son contados los ejemplos de casas museo que ofrecen información sobre su museografía, los criterios de adaptación empleados o lo que se prioriza en su musealización. Tres ejemplos paradigmáticos son el Museo Cerralbo, la Casa Duran i Sanpere o la Huerta de San Vicente-Casa Museo Federico García Lorca. En la página web de la última se detalla información sobre la museografía de los objetos, señalando que “lo que el visitante contempla no es exactamente lo que sus habitantes vivieron. Se recalcan las diferencias entre los distintos objetos (los documentados como originales, los pertenecientes a la familia García Lorca y los de época o ambiente) y su relación exacta con la casa en el período 1926-1936”<sup>336</sup>. Es una de las pocas casas museo que explica que existen objetos originales y de época, así como la recreación del período 1926-1936.

Esa apertura pública a la intimidad que denostaba Goncourt<sup>337</sup> supone conjugar dos realidades distintas, la del pasado y la del presente. Hay que separar los conceptos de casa y museo, puesto que no forman parte de la misma realidad. ¿Qué es una casa?,

---

<sup>334</sup> Benavent i Vallès, 1990.

<sup>335</sup> Bassegoda Nonell, 2001.

<sup>336</sup> <http://www.huertadesanvicente.com/museo.php> [consulta 10/09/2015].

<sup>337</sup> Su casa de artista no era una casa museo y el propio Goncourt solía rechazar las visitas. Su vivienda era su obra de arte, la materialización de su escritura, un reflejo de su propio yo.

¿qué es una casa museo? Casa y museo son términos implícitamente contradictorios y se encuentran en permanente tensión<sup>338</sup>, ya que la casa es por definición un espacio privado<sup>339</sup>, en clara oposición al museo, que es un espacio público. Y ¿qué elementos privados se exponen al público?, ¿qué criterios deben primar en esa selección?, ¿se debe exponer todo o sólo aquello que está documentado y se aproxima al original?, ¿o también exponer espacios recreados aunque no haya constancia documental de lo que sucedió en el inmueble pero se conocen por otros ejemplos de casas museo similares?, ¿hasta dónde hay que musealizar para preservar su autenticidad?, ¿dónde están los límites?, ¿se debe visitar total o parcialmente?<sup>340</sup>. Donde más se aprecia la dicotomía entre lo público y lo privado es en el estatus de los objetos: cuando están en el contexto original de la casa cambian de uso y de ubicación, mientras que musealizados permanecen donde están, en un tiempo congelado y determinado por el profesional de museos.

#### **4.3.1.- Historiar la casa ¿y el museo?**

El profesional de museos tiene que tener presente lo que significó la casa antes de ser convertida en museo. De ahí la necesidad de historiar la casa. Porque es el punto de partida para entender su dimensión doméstica y privada antes de convertirse en museo. Conocer los aspectos cotidianos, la distribución espacial, la historia de sus propietarios, las distintas maneras de habitar, la propia época. Esto conlleva el manejo y la interpretación de diferentes fuentes. No deja de ser significativo que el análisis de una casa museo parta del análisis de la casa como una unidad espacial y simbólica. Así lo hace Cid Moragas, quien desarrolla minuciosamente el significado de la casa del individuo para pasar a analizar las casas museo de personalidad<sup>341</sup>.

Historiar la casa conlleva como punto de partida la definición de casa, concepto que tiene dos significados:

---

<sup>338</sup> La casa museo es una heterotopía en la que es posible que lugares incompatibles como el museo y la casa se dispongan juntos. Es una construcción aislada y, a la vez, se hace accesible. Crea un espacio de ilusión que expone cada espacio real, todos los lugares dentro de los cuales la vida humana es dividida, como todavía más ilusorio (...). O, al contrario, su rol es crear un espacio que es otro, diferente espacio real, como perfecto, meticuloso, tan ordenado como el nuestro es desordenado, mal construido y revuelto. Este último tipo sería la heterotopía, no de ilusión, sino de compensación". *Cit.* en Foucault, 2001.

<sup>339</sup> En el mundo anglosajón existen diferentes términos para designar la casa: *house* hace referencia al espacio material, *home* al hogar donde se vive, en la misma línea que *dwelling house* y *houseful*. No son términos intercambiables.

<sup>340</sup> Pavoni, 2002.

<sup>341</sup> Cid Moragas, 2008.



1.- Por un lado, es un espacio privado, relacionado con el concepto del hogar español y sus equivalentes *home*<sup>342</sup> inglés y *maison* francesa. El hogar es un espacio de privacidad que refleja y simboliza la totalidad del individuo, quien se expresa de afuera adentro y viceversa, construyendo subjetivamente su ser y objetivamente los objetos (y el espacio), los cuales hace parte de su forma de ser y de estar. Aislado y protegido de los otros. Lo de adentro acerca al hombre a un estado de ser<sup>343</sup>. En España Cid Moragas ha reflexionado sobre el significado de la casa de artista como casa y museo creado en vida del habitante constituyendo un estuche cerrado al interior, expresando una singular manera de vivir, en la que el habitante se confunde con los objetos.<sup>344</sup>

2.- Por otro lado, se relaciona con el concepto del español casa<sup>345</sup>, del inglés *house* y del francés *habitation/résidence* cuando se refiere al aspecto arquitectónico, al espacio físico donde tiene lugar la vida del individuo<sup>346</sup>. Este es el sentido que primó hasta el siglo XIX, cuando a la casa se le incorpora la connotación de hogar. A partir de entonces la casa será sinónimo de la proyección del yo, un archivo de experiencias, siguiendo la terminología empleada por Praz<sup>347</sup>. No es casual que en el siglo XIX se produzcan dos hechos determinantes para comprender la importancia que adquiere la casa: por un lado, la transformación del hogar en museo se convierte en una práctica cultural<sup>348</sup>. Es una creencia generalizada que las casas museo tienen su origen en las residencias privadas de los burgueses que desean exhibir su recién adquirido estatus en el marco cronológico del Ochocientos a través de una colección<sup>349</sup>. Por ejemplo el *hôtel* parisino de Alexandre du Sommerard; *Strawberry Hill*, de Horace Walpole, o *Goodrich*, de Samuel Meyrich. Con toda seguridad, estos

---

<sup>342</sup> En la misma línea se encuentran *dwelling house* y *houseful*.

<sup>343</sup> Rybcznski, 2009.

<sup>344</sup> Cid Moragas, 2008; Cid Moragas y Sala, 2012.

<sup>345</sup> Según la definición de Pavonni y Selvafolta, es “Casa: il termine appare straordinariamente ampio, tanto da giustificare una gamma assai vasta di accezioni e manifestazioni differenti; così come evoca altrettanto differenti immagini e ambienti, legati all’esperienza personale, tali dunque da generare aspettative (di conoscenza, emozionali, visive) modulate su un registro ricchissimo di sentimenti”. *Cit* en Pavoni y Selvafolta, 1997: 32.

<sup>346</sup> Günhan señala que *home* implica la casa de una persona, generalmente el propietario, a diferencia de *house*, en la que pueden vivir varias generaciones. A la muerte del propietario, el sentido de *home* desaparece, puesto que no tiene esa singularidad que le caracteriza como contenedor de una vida privada. Cfr. Günhan, 2011: 37.

<sup>347</sup> Praz, 1981: 21-26.

<sup>348</sup> Bourgeois, 2004: 13-16.

<sup>349</sup> Es ilustrativo que a estas residencias se les denomine casas-tesoro en los periódicos de la época, por ejemplo *L’Illustration-Journal Universel*.

propietarios no hacían visible al visitante los espacios privados, únicamente los de marcado carácter representativo, para exhibir sus posesiones personales. Por otro lado, la proliferación de publicaciones y manuales que versan en torno a las buenas costumbres que se deben tener en cuenta en su interior y que definen las pautas del consumo destacado en cada momento, aspectos sobre la fisiología, la moral y la inteligencia femeninas, reglas de comportamiento social y privado, o cuestiones higiénicas, entre otros. La casa del Ochocientos va más allá de los límites físicos de la vivienda y llega a relacionarse con el modo de vida y con la psicología del sujeto que habita en ella, aspecto que Cid Moragas desarrolla a través del concepto casa de artista: la vivienda como expresión del propio yo<sup>350</sup>. Los diferentes medios de difusión (pintura, fotografía, catálogos de exposiciones, revistas, libros de diseños, etc.) muestran la casa como un espacio privado determinado por una elección estética concreta. Basta echar una ojeada a los libros de diseños y a los catálogos de objetos, que parecen encarnarse en sustitutos del mismo propietario como signos de su presencia/ausencia. La importancia de la decoración de interiores comienza con el movimiento *Arts and Crafts* y, en España, además, el ornato se ensalza en los manuales del momento como una de las tareas en las que la mujer había de poner especial empeño, puesto que de una adecuada decoración de la vivienda dependía el correcto funcionamiento familiar.

El contexto museológico de una casa museo debe tener en cuenta los dos significados de la casa (*home* y *house*). El punto de partida es el análisis de la casa, que hay que historiar teniendo en cuenta las siguientes fuentes para la museografía de la casa:

- 1.- El propio Archivo de la casa museo antes de su musealización. Contiene documentación relacionada con la historia del inmueble, con los propietarios, con los objetos, con el uso de las habitaciones o su distribución interna. Todas las casas museo no han conservado un patrimonio documental propio (documentación textual y gráfica), por lo que la existencia de estas fuentes adquiere un valor de primer orden antes de acometer su musealización, puesto que permite comprender la existencia y distribución

---

<sup>350</sup> Antes del siglo XIX el término de interior se asociaba a un estado psicológico del alma o a los asuntos internos de un estado o de un territorio. En ningún caso relacionado con la vivienda o el hogar. Pérez Mateo, 2011a: 356. Para una mayor información véase Cid Moragas, 2008.

de determinados espacios domésticos, los miembros de la familia, las relaciones sociales, la ubicación y función de los objetos, etc. La Casa Museo de la Barbera dels Aragonés custodia un Archivo que ha permitido conocer aspectos relativos a la función de algunos objetos de los que se desconocía su uso. Para la recuperación del monasterio de Sant Miquel d'Escornalbou (Casa Museo Eduard Toda) se contó con la correspondencia conservada entre Eduard Toba y Francesc Ribas, maestro de obras de Riudecanyes, que detalla paso a paso el proceso de recuperación del inmueble<sup>351</sup>. El Archivo Duran de la Casa Museo Duran i Sanpere conserva una valiosa documentación que ha ayudado a recolocar algún objeto. Para la rehabilitación de la Casa Broner se contaba con el archivo Broner del COAIB (Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears), que recogía diferentes planos y un archivo fotográfico.

2.- Fuentes notariales (cartas de dote, inventarios, testamentos, tasaciones, escrituras de compra-venta, donaciones y otras disposiciones). Los inventarios *post mortem* en los Archivos notariales a veces detallan por habitaciones los objetos que cada una de ellas contenía. No hay que olvidar que los inventarios, aunque contengan descripciones pormenorizadas de los bienes que contiene una casa, no siempre describen su ubicación en los diferentes espacios (no es lo mismo indicar que un objeto se sitúe en una sala específica que en una pared de esa sala). Uno de los ejemplos más excepcionales son los inventarios topográficos de Juan Cabré (Inventario Cerralbo e Inventario Villahuerta), puesto que a diferencia de los inventarios al uso, detalla la ubicación y disposición de las piezas en el Museo Cerralbo. Por lo general, los inventarios conservados presentan una enumeración de bienes, sin indicar en qué lugar de la casa se encontraban (y no es lo mismo una consola en un comedor que en un salón de baile)<sup>352</sup>. La Casa Alegre de Sagrera se conoce por el inventario notarial efectuado en 1825 tras la muerte de Joaquín Sagrera, pero la reforma de 1911 conservará únicamente algunas estancias de la etapa anterior (la sala dedicada a la conquista de México, la Félix Mestres, la Salomó y la actual Sala Salvans), de manera que coexisten diferentes períodos históricos en un mismo inmueble<sup>353</sup>. Para las recreaciones de las estancias de la Casa Museo Pardo Bazán se contaba con la relación de bienes de la casa (fecha el 4

---

<sup>351</sup> Gonzalvo i Bou y Güell, 2005: 19.

<sup>352</sup> No hay que olvidar que estos objetos no siempre estuvieron a lo largo de toda la vida del propietario, sino que también hay que tener presente aquellos que han sido sustituidos o que ya no están. Por lo tanto, la lectura de estos inventarios no se debe interpretar como una fuente rigurosa donde estarían presentes todos los objetos —únicamente los presentes en aquel momento—. Siempre faltarán cosas que deberían estar y no están.

<sup>353</sup> Se puede descargar información sobre el inmueble en <http://www.terrassa.cat/es/casa-alegre-de-sagrera> [consulta 02/05/2015].

de septiembre de 1964), que constituye la primera fuente documental para conocer la relación de objetos y la distribución de los espacios en la vivienda<sup>354</sup>. La historia de la casa de Lope de Vega se conoce por la escritura de compra (1610), por el testamento (1635) y por las sucesivas escrituras de sus herederos y otros propietarios que realizan sucesivas transformaciones que afectan al interior y al exterior del inmueble<sup>355</sup>. En la Casa Cervantes de Valladolid se parte del estudio de las cartas de dote y testamentos donde se mencionan los objetos que poseía la familia, la literatura y los estudios históricos y de obras pictóricas de la época que pudieran transmitir el ambiente de una vivienda del siglo XVII.

Para el montaje del Museo Casa Natal Niceto Alcalá-Zamora y Torres se cuenta con el Acta del Pleno Municipal aceptando la donación de la casa natal al pueblo de Priego, donde se indica que “sus hijos, deseando asegurar el recuerdo de modo permanente, han mantenido dicha casa natal tal y como la tenía su padre, con el mismo mobiliario y documentación, que deben conservarse, y de los que aparte esta donación se hará un detenido inventario” (cláusula 2ª). 18 noviembre de 1986<sup>356</sup>.

3.- Fuentes literarias (diarios, género epistolar, correspondencia, tratados de arquitectura, literatura de viajes, tratados morales y religiosos, proverbios, refranes o canciones populares, periódicos y revistas, crónicas de sociedad, libros de medicina y de higiene). La Finca del Marqués de Valdecilla conserva los borradores de la correspondencia que envió Ramón Pelayo entre 1916 y 1927, que permite conocer los avances científicos y técnicos que aplicó a su vida cotidiana.

4.-Memoria oral. Referida a la existencia de personas que habitaron en el inmueble o que conocieron a los propietarios y a sus descendientes. Esta memoria oral es una fuente de datos históricos únicos y debe ser preservada. La realización de entrevistas en soporte audiovisual y su digitalización permitiría su posterior uso con fines expositivos, divulgativos o de investigación, de forma que sea un futuro archivo de consulta que sirva a potenciales investigadores y usuarios interesados. Es la que mejor se adapta a la implicación de la comunidad en la musealización del inmueble. Bellido Gant señala que la memoria oral no se puede considerar patrimonio inmaterial en el

---

<sup>354</sup>

Xantiuso

Rolán,

<http://www.casamuseoemiliapardobazan.org/images/stories/pdfhistoriamuseo/historiaMUSEO.pdf> , p. 4

<sup>355</sup> González Martel, 1993; Jiménez Sanz y Urbina, 2009: 4-9; Jiménez Sanz, 2010: 33-34; Muguruza, 1941.

<sup>356</sup> Se encuentra recogido en Alcalá Ortiz, 1996. En la escritura notarial de la donación figura el inventario de sus bienes, agrupados en cuatro secciones (inventario fotográfico, mobiliario, documental y bibliográfico) especificando número de orden, clave, habitación donde se encuentran, estado de conservación, si es original o fotocopia, procedencia y descripción, de los que el Patronato se hizo cargo.

sentido dado por la UNESCO<sup>357</sup>, pero es importantísima para la contextualización de los objetos y para el conocimiento de elementos que de otra forma no podrían conocerse como creencias o tradiciones. En la actualidad viven tres personas relacionadas estrechamente con la Casa de las Doñas<sup>358</sup>: Ángel Vega Cuesta (Enterrías, 1913), quien relató la disposición del inmueble antes de la reforma de la casa en 1933-1934; Fidela Gutiérrez Herrero (Enterrías, 1925), que trabajó de costurera en la casa en la década de los 50 y Amelia Pardueles Cuesta (Enterrías, 1940), vecina de puerta de D<sup>a</sup> Mercedes Díez y tanto su abuelo Manuel Cuesta como su madre María Cuesta trabajaron en la casa. También memoria oral son los testimonios de las personas que habitaron la Huerta de San Vicente, singularmente Isabel García Lorca<sup>359</sup> y los sobrinos Vicenta y Manuel Fernández-Montesinos. La disposición de los objetos que hay expuestos en la Casa Natal de Federico García Lorca de Fuentevaqueros se hizo siguiendo indicaciones, entre otras de la hermana del poeta Isabel García Lorca, que vivía entonces, y de vecinos que conocieron la casa en la época<sup>360</sup>.

5.- Fuentes visuales (pinturas, fotografías, dibujos, grabados, planos del edificio, libros técnicos de construcción, manuales de diseño), que sirven no solamente como conocimiento de la realidad, sino también como modelo de representación. En España no existió una tradición de pintura de género que representase interiores domésticos a diferencia de otros lugares como los Países Bajos<sup>361</sup>, de manera que son escasas las escenas domésticas representadas, casi siempre adscritas cronológicamente al siglo XIX, como han señalado historiadoras del arte como Sala<sup>362</sup>. Estas fuentes visuales no ofrecen una veracidad al cien por cien porque el trasiego cotidiano era incesante, el discurrir de los días, los cambios estacionales, las modas, los caprichos propios hacían que los objetos muebles e inmuebles cambiaran de sitio y se realizaran reformas

---

<sup>357</sup> Bellido Gant, 2013: 83.

<sup>358</sup> Debo esta información a la amabilidad de Gema García Gutiérrez, encargada y gerente, y a Francisco Gutiérrez Alonso, propietario y responsable de documentación de la Casa de las Doñas. Asimismo, quisiera hacer un homenaje a estas tres personas anónimas que constituyen verdaderos testimonios vivos de la vida en una casa antes de ser musealizada. La información facilitada por ellos ayudó enormemente al conocimiento de costumbres y tradiciones que de otra forma no hubiera sido posible conocer. El conocimiento de estas fuentes orales se fecha en agosto de 2015.

<sup>359</sup> Un extracto de sus memorias se puede ver en la web

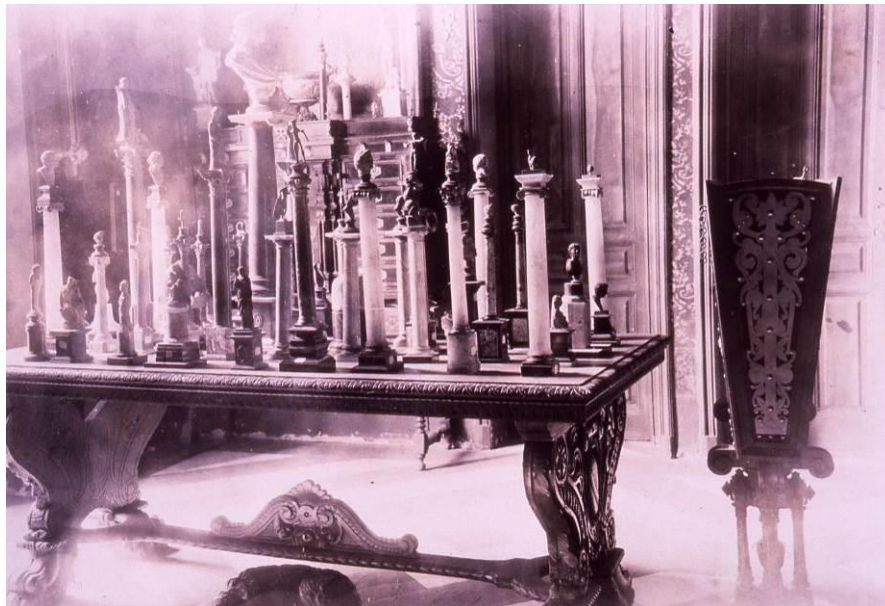
<http://www.huertadesanvicente.com/recuerdos.php> [consulta 10/09/2015].

<sup>360</sup> Agradezco la información facilitada por Inma Hernández Baena, Encargada de Servicios Generales del Patronato Cultural Federico García Lorca.

<sup>361</sup> Desde los primitivos flamencos ha existido una representación del ámbito doméstico, incluso en escenas religiosas. En el siglo XVII los pintores de los Países Bajos siguen plasmando los interiores de la casa burguesa y en el siglo XVIII lo cotidiano sigue dominando los temas de algunos pintores, especialmente en el caso de aquéllos formados dentro de las tendencias pictóricas flamencas y holandesas del XVII. Véase Ajmar-Wollheim y Dennis, 2006; Currie, 2006; Olmedo Sánchez, 2014, entre otros.

<sup>362</sup> Sala, 2007.

arquitectónicas. Pongamos un ejemplo: conocemos la historia de una casa burguesa (su arquitectura, la familia que residió en ella), pero también es importante conocer las casas burguesas de otras Comunidades Autónomas, la historia de la burguesía como clase social, no conocer la casa como un elemento descontextualizado como si hubiera aparecido de la nada. Las fotografías pertenecientes al período histórico del edificio ayudan a la recuperación o recreación del ambiente, según sea la opción elegida por el equipo técnico del museo. Por ejemplo, las fotografías de las estancias de la Casa Turull, publicadas en 1928 en el *Butlletí del Centre Excursionista de Sabadell* (vol. I. Número 20) o de la revista Blanco y Negro, en la que aparece el Salón del Palacio Aguirre; el Archivo Fotográfico de los Museos Sorolla, Cerralbo o Romanticismo<sup>363</sup>; las fotografías conservadas de la familia Sierra- Pambley; los dibujos de Hermenegildo Lanz de la Casa de Falla o la documentación gráfica del Museo Palacio Mercader, junto a inventarios y documentación diversa conservada en el museo y también en otros centros (Arxiu Municipal Històric de Cornellà de Llobregat, Arxiu Nacional de Catalunya, Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Biblioteca de Catalunya). Las fotografías del Palacio Güell permiten conocer cómo era la distribución de los espacios y de los objetos<sup>364</sup>.



Madrid. Museo Cerralbo. Salón de Ídolos©Archivo Fotográfico Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

---

<sup>363</sup> Por ejemplo, el Museo del Romanticismo ha puesto a disposición del público una serie de fotografías históricas relativas a la casa y a sus diferentes montajes <https://www.flickr.com/photos/museoromanticismo/sets/72157632988294588/> [consulta 28/09/2015].

<sup>364</sup> Las fotografías históricas se pueden visualizar en la página web, dando una idea de su extraordinario valor documental <http://palauaguell.cat/historia-del-palau> [consulta 28/09/2015].

Las fotografías realizadas en 1935 por el escritor Eduardo Blanco-Amor, además de fotografías familiares realizadas a partir de 1918 en otros lugares donde habitó la familia García Lorca y en las que se recogen algunos de los muebles, obras de arte y objetos permitieron delimitar con precisión el calificativo de “originales” aplicado a los objetos de la Huerta de San Vicente: “el escritorio del poeta, el gramófono y su pie, el piano de media cola, el diván, las mecedoras y las sillas Thonet, la reproducción de *La primavera* de Botticelli, el espejo con marco *art decó*”<sup>365</sup>. Estas fuentes incluyen todos los objetos que forman parte de la vida cotidiana de una casa, cubren las necesidades elementales y garantizan su supervivencia. Hacen visible un PCI detallado en el capítulo 6.5.



*Planos de la casa de don Ramón Pelayo, Marqués de Valdecilla. Actual Casa Blanca. Medio Cudeyo. Cantabria. Foto: Soledad Pérez Mateo*

6.-Fuentes económicas (listas de precios, libros de contabilidad, facturas). Su contextualización en un espacio doméstico da una idea de la importancia económica que

<sup>365</sup> <http://www.huertadesanvicente.com/museo.php> [consulta 28/09/2015].

tenían cuando, estando en uso, eran el soporte de la economía y, por tanto, de la sociedad.

Fecha en que se benefició		Nombre de la vaca	Lugar de que se benefició	Fecha de que se benefició	Observaciones	
Día	Mes			Día	Mes	Año
15	enero	1933	La Cachorra	Del foro del pueblo que me dio		
28	"	"	La Lavieja	Del foro de Barreda de Elv. San		
28	marzo	"	La Artillera	Del foro del pueblo	6	enero 1934
23	junio	"	La Rubia	"	4	abril "
23	"	"	La novilla fangosa	Del foro de Barreda		
4	julio	"	La Manropeja	Del foro del pueblo	21	abril "
16	agosto	"	La Rosa (noide)	De Barreda	30	" "
6	agosto	1934	La Rosa (noide)	Del foro de Barreda	9	marzo 1935
31	"	"	La Rubia	Del foro del pueblo	11	junio "
	"	"	La Rosa (noide)	"	27	enero "
23	abril	1935	La Rosa (noide)	Del foro del pueblo	4	febrero 1936
31	"	"	La Manropeja	Del foro de Barreda	30	enero "
30	"	"	La Manropeja	Del foro del pueblo de Barreda		
19	mayo	"	La novilla fangosa	Del foro de Barreda	28	febrero 1935
11	junio	"	La novilla fangosa	Del foro del pueblo		
7	julio	"	La Rubia	Del foro de Barreda	28	abril "
9	"	"	La novilla fangosa	"		
16	"	"	La novilla fangosa	"		
10	septiembre	"	La novilla fangosa	Del foro del pueblo		
30	"	"	"	Del foro de Barreda		
21	octubre	"	"	Del foro de Barreda	2	agosto "

Cantabria. Entrerías. Casa de las Doñas. Despacho Don Tomás. Libro de beneficiencia de las vacas. 1933 Foto: Soledad Pérez Mateo

En el análisis de estas fuentes se observa cómo el fenómeno cotidiano se ha convertido en objeto de análisis histórico. Los estudios de la vida cotidiana permiten al profesional de museos (y en consecuencia, al público) el conocimiento de las costumbres, de la cultura material, de las estructuras mentales, de los grupos sociales, del lugar donde habita, cómo se viste, qué objetos utiliza, en definitiva, experiencias, vivencias y necesidades comunes que encuentran en una casa museo su lugar de expresión natural, puesto que es la única institución museística que permite materializar, en el sentido de hacerlo visible, y entender el hecho cotidiano, caracterizado por la repetición, por la previsión y por la inmediatez<sup>366</sup>. Los espacios de alimentación, reposo y abrigo son los mismos en las casas museo estudiadas, con independencia de la posición económica y social de sus propietarios. La cultura material asociada a las necesidades del hombre revelan una rutina o un desorden que al visitante le parece más cercano en el tiempo precisamente por su inmediatez.

Aunque se ha insistido en la necesidad de tener en cuenta una serie de fuentes para conocer cómo era la vida cotidiana en la casa antes de su transformación en museo, conviene señalar que esas fuentes no siempre se revelan útiles para el profesional de museos. Un ejemplo: los inventarios de bienes aportan conocimiento sobre el nivel económico y social de su propietario, sobre la denominación de las estancias y de los

<sup>366</sup> Franco Rubio, 2012a: 27-28. Para un conocimiento más detallado de los diferentes estudios sobre la vida cotidiana en España véase la misma autora. Franco Rubio, 2012b.



objetos, sobre el tipo de piezas que contiene cada una, etc. Esto ha permitido saber qué piezas eran las características de un estrado, de un dormitorio o de un gabinete. Pero no cómo estaban dispuestos los objetos. Por lo tanto, ¿cómo estarían dispuestos?. No siempre el sentido común puede apelar a su disposición, porque no podemos ponernos en el lugar del propietario. Lo que a nosotros nos parece común, por ejemplo, poner un espejo encima de una consola, el propietario no lo dispuso así. Como tampoco la colocación de una cómoda o de una sillería es igual en un gabinete o en un comedor. Los inventarios, en este sentido, no ayudan a comprender la disposición de los objetos sino que suelen ser descriptivos y enumerativos. Por eso es tan extraordinario el inventario de 1924 de Juan Cabré, porque a ese carácter descriptivo de un inventario se le añade el de su ubicación topográfica, de izquierda a derecha y de abajo a arriba. O que existan fotografías del interior del inmueble donde se aprecia la distribución de los objetos. Un ejemplo paradigmático son las fotografías históricas del Museo Sorolla.



Madrid. Museo Sorolla. Ángulo del Salón del Museo Sorolla. N° Inv. 81122  
©Archivo fotográfico de la publicación periódica "La Noche" de Madrid. 1911

La casa como museo no siempre es la casa museo. La casa es el *objeto* y el *tema* del museo. Un hecho distinto es que pueda o no ser museo. A continuación se señalan cinco supuestos en los que la casa como museo no siempre es la casa museo: que el museo se ubique en una casa, que la casa se musealice, que existen museos de casas, que los sitios históricos incluyen casas y que no todas las casas son museos sino residencias.

- Que el museo se ubique en una casa. Esto implica que existen numerosos inmuebles históricos que se han rehabilitado para su uso museístico, pero no por ello son casas museo, aunque exhiban espacios domésticos recreados. Es el caso de numerosos museos con *period room* que se detallan en el capítulo 5.5.4. Pero también de instituciones que se autodenominan casas museo. Un ejemplo significativo es la Casa Museo del Voltreganès<sup>367</sup> (Osona, Barcelona), que no es una casa museo porque no cumple con las características que pueden definirla (detalladas en el capítulo 4.2): ni el espacio ni el inmueble ni las colecciones tienen relación entre sí. La Casa Museo Joan Alcover ocupa el entresuelo y una parte de la primera planta de Can Alcover – Espai de Cultura, un centro que difunde la obra de Joan Alcover y recrea la sala de tertulias y el despacho del poeta, pero no es una casa museo.



*Palma de Mallorca. Can Alcover. Sala de Tertulias © Can Alcover - Espai de Cultura*

El Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí se ubica en el palacio del Marqués de Dos Aguas y no por ello es una casa museo, sino que es un museo de artes decorativas instalado en un edificio histórico.

Otro hecho distinto es que hay inmuebles de gran valor patrimonial y simbólico que no conserva los espacios originales, con ejemplos como la celda con el mobiliario primitivo del Museo-Casa Natal de Santa Teresa de Jesús (Ávila). Aunque el Museo-Casa Natal de Santa Teresa de Jesús se ubique en el

<sup>367</sup> <http://www.cmv.cat/index.php/museu> [consulta 28/09/2015].

espacio ocupado por la casa en la que nació Santa Teresa, no es una casa museo, puesto que no es el inmueble original ni conserva su función doméstica. Como tampoco es una casa museo la Residencia de Estudiantes (Madrid), con un cuarto orientado a Mediodía en uno de los Pabellones Gemelos, que recrea una habitación histórica a partir de las fotografías de época que se conservan en la Residencia, así como de los testimonios que han dejado escritos algunos antiguos residentes. Esta recreación evoca una disposición de los objetos tal y como los podrían haber dispuesto sus habitantes. Los objetos son los originales que pertenecieron al Patrimonio de la Residencia de Estudiantes y a la Institución Libre de Enseñanza, pero también hay reproducciones y objetos de época de procedencia diversa. Con el paso del tiempo, estas estancias fueron personalizadas por cada uno de los residentes<sup>368</sup>.

- Que la casa se musealice. Esta afirmación se refiere a la casa que ha sido concebida como museo en vida del propietario. El acceso a la intimidad de la casa se hace progresivamente, siendo el propietario el que determina su grado de visibilidad, que se hace mayor en los espacios de representación. Se conocen pocos ejemplos de casas que en vida del propietario hayan sido consideradas museos, es decir, que el propietario tuviera la conciencia de convertirla en un museo. El Marqués de Cerralbo y, después, su hijastra Amelia del Valle, vivieron en su casa de Ventura Rodríguez hasta su muerte<sup>369</sup>, conservando la primera planta su carácter de museo mientras vivieron y por disposición testamentaria continúa esa idea después de su muerte en 1922<sup>370</sup>. Aunque años antes había fallecido su mujer (1896) y su hijastro Antonio (1900), Amelia del Valle sigue apoyando el proyecto de Cerralbo y en 1922 accede a que el piso principal del palacio sea visitado dos horas tres días a la semana. Cerralbo expone sus colecciones en la primera planta a la manera de las galerías de los palacios italianos que visitó, y fue más allá al designar a Juan Cabré el responsable, elaborando el inventario de los bienes de las colecciones Cerralbo

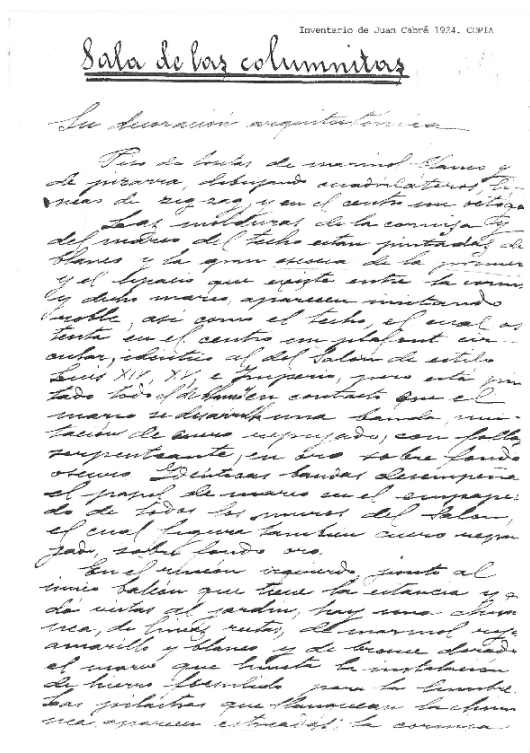
---

<sup>368</sup> [http://cedros.residencia.csic.es/docactos/5347/Programa\\_de\\_mano/Programa\\_de\\_mano05347002.pdf](http://cedros.residencia.csic.es/docactos/5347/Programa_de_mano/Programa_de_mano05347002.pdf) [consulta 05/06/2015].

<sup>369</sup> Su vivienda de la calle Pizarro, número 19, anterior a la del Palacio Cerralbo, ya era calificada como Museo Cerralbo por la riqueza de sus colecciones. Véase *El Correo* con fecha 07/05/1885 o *El Imparcial*, con fecha 07/07/1885. Véase Granados Ortega, 2009: 95-96.

<sup>370</sup> Sólo un año antes, en 1921, Isabella Stewart Gardner dejó escrito en su testamento su deseo de que su palacio, convertido en museo, se abriera para la educación y el enriquecimiento del público. En términos similares se manifestó el Marqués de Cerralbo por disposición testamentaria.

(1924) y Villahuerta<sup>371</sup> (1927). Juan Cabré juega un papel fundamental en el conocimiento de la disposición de las colecciones, puesto que los inventarios constituyeron la principal fuente de conocimiento de los objetos una vez finalizada la contienda, con la ubicación exacta de los objetos del piso principal mediante una secuencia topográfica de lectura de izquierda a derecha y de abajo arriba, así como hace una descripción de las salas, labor que continúa a la muerte de la marquesa de Villa Huerta (1927), hasta 1929, realizando el inventario del Entresuelo, pero éste ya de una forma más somera y sin descripción alguna de los espacios. El inventario es un verdadero listado pormenorizado de las colecciones y se inicia con una descripción general de cada espacio, que incluye desde el diseño de las losetas del piso, hasta el color de la pintura de paredes y techos, así como la forma de los plafones de escayola de las lámparas, y la decoración de las puertas, prosigue con la enumeración de objetos haciendo un barrido racional de cada paramento y de piezas decorativas dispuestas sobre el mobiliario<sup>372</sup>.



Página del Inventario de Juan Cabré 1924 © Archivo Fotográfico Museo Cerralbo. Cortesía de Lurdes Vaquero Argüelles.

<sup>371</sup> Corresponde a la colección reunida por los hermanos del Valle, Amelia y Antonio, hijastros del Marqués de Cerralbo.

<sup>372</sup> Vaquero Argüelles y Acosta Martín, 2006: 94-105.

El propio Cabré era consciente de la importancia de estos inventarios, cuya custodia fue una preocupación constante, depositándolos en una caja de seguridad del Banco de España durante la contienda. Además de los inventarios, interpretados históricamente y cotejados con la documentación fotográfica custodiada en el archivo del museo, se ha podido recuperar el aspecto que presentaban las salas a comienzos del siglo XX. Por lo tanto, gracias a la documentación conservada en el Archivo del museo se pudo iniciar un proyecto de recuperación de espacios reconstruyendo los ambientes originales con la ubicación de las piezas a partir de los inventarios existentes.

En un artículo de 1928 del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* Cabré definía el museo como una institución capaz de transmitir el modo de vida de un aristócrata español de finales del siglo XIX y principios del siglo XX<sup>373</sup>. Desde el principio existió una conciencia de respetar la voluntad del Marqués de no dispersar su colección, registrando la ubicación original de los objetos y así exponer la historia de una clase social concreta. Sus inventarios son, pues, el punto de partida de los trabajos de documentación realizados bajo la dirección de Pilar de Navascués y, después, bajo la dirección de Lurdes Vaquero Argüelles, actuando sala por sala con el propósito de devolverle el aspecto que tenía en 1922. Este trabajo de recuperación de los ambientes originales del Palacio Cerralbo fue galardonado por los Premios Europa Nostra 2008 con una Medalla en la categoría de Conservación del Patrimonio.



*Entrega de los Premios Unión Europea/Europa Nostra de Patrimonio Cultural. Palacio Real del Pardo (Madrid) 18/09/2008© Agencia EFE*

---

<sup>373</sup> Para más información véase Vaquero Argüelles, 2013: 138. Asimismo detalla los avatares sufridos por la colección durante la Guerra Civil. Como curiosidad, véase por ejemplo que Juan Cabré va guardando los inventarios de las colecciones en el Banco Central, en diferentes casas de amigos o en instituciones como el Museo de Antropología para que no cayeran en manos de los republicanos.

Aunque no tiene el mismo valor científico que un inventario, el libro *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memorias de un coleccionista* (1977)<sup>374</sup>, de Frederic Marés, permite conocer la configuración de la colección que atesora el Museo Marés, siendo la de escultura una de las mejores colecciones españolas. Tras la reciente apertura al público de la segunda y tercera planta, el visitante puede observar la museografía ideada por el propio Marés.

Ignacio Zuloaga presumía de su museo de colección artística, que exponía en el actual “Espacio Cultural Ignacio Zuloaga” (que anteriormente fue la ermita del camino de Santiago y casa de los Sansinenea), que hoy en día expone una pequeña parte de esa colección. Su colección era conocida y admirada a finales del siglo XIX por la cantidad y calidad de los objetos que atesoraba. Y se le denominaba “museo Zuloaga”<sup>375</sup>. Para Lorente, era el equivalente a la de Rusiñol en el Cau Ferrat de Sitges<sup>376</sup>.

Tomàs Balvey i Bas se dedicó a atesorar desde su juventud una serie de colecciones que fue incrementando con el tiempo hasta que en 1899, movido por este espíritu coleccionista y con el deseo de difundir su patrimonio, proyectó un espacio destinado a biblioteca. Ese fue el origen del Museo Biblioteca Escolar, creado en su propia casa, ubicada en la carretera de Caldes. Su legado se materializó en el actual Museo-Archivo Tomàs Balvey<sup>377</sup>.

Eugenio Fontaneda expuso sus colecciones en una serie de locales en la planta baja de su vivienda familiar, que visitaron numerosas personas, como lo relatan los periódicos de la época. Estas colecciones se agrupaban en Secciones (Arqueología, Arte Sacro, Juguetes, Farmacia, Armas y Aparatos Musicales, y Etnografía y Artes Populares), que se trasladaron a principios de los años sesenta al Castillo de Ampudia, que él mismo restauró<sup>378</sup>.

Francesc Santacana i Campmany reunió en su casa una colección de cerámica catalana y española, elementos arquitectónicos y escultóricos de

---

<sup>374</sup> Véase Marés, 1977.

<sup>375</sup> Vid. Arana, 1888: 29. “La descripción que acabo de hacer es muy incompleta, y estará sin duda plagada de errores e inexactitudes; pero basta, sin embargo, para mostrar la importancia del «museo Zuloaga», y cuán digno es de ser visitado por las gentes estudiosas, y por todos los amantes del arte”.

<sup>376</sup> Lorente, 2010: 183. Estaba tan orgulloso de su museo de colección artística que en 1928 presumió de museíto en una carta a Huntington. Véase Luna Fernández y Muller, 2000: 23.

<sup>377</sup> <http://www.museudecardedeu.cat/seccions/el-museu-arxiu/?lang=es> [consulta 30/09/2015]

<sup>378</sup> Véase Fontaneda Berthet, 2013: 28-33.

edificios de Barcelona afectados por las reformas urbanas que fueron instalados de forma que recuperaran su función original. Su vivienda fue objeto de visita pocos años después de su creación, y de ella se destacaba la variedad y cantidad de objetos repartidos por todas las estancias<sup>379</sup>. Los elementos cerámicos se encontraban distribuidos por todas las dependencias (vestíbulo, comedor, salita “de la mesa revuelta”, “sala de los hispanoárabes”, despacho, “sala de los naipes”, “sala del billar”, etc.) generando un efecto de *horror vacui* similar al de las paredes del *Sir John Soane’s Museum* (Londres) y bautizada como “L’Enrajolada” por la gran cantidad de azulejos antiguos (“rajoles”) que contenía<sup>380</sup>. Aunque es uno de los museos de coleccionista más antiguos de España –se crea en 1876- sólo entre 1965 y 1969 se adaptará a su función como museo.

Joan Miró quería conservar intactos sus talleres, que eran su espacio creativo desde 1956 hasta su muerte: “Por ello, habría que encontrar una manera de que estos talleres se conserven tal como están cuando yo ya no esté, cuando me haya ido”<sup>381</sup>. Con esta finalidad, Miró creó una fundación pública y municipal para el disfrute de todos los ciudadanos, a la que hizo donación de sus talleres con la colección de obras y documentos que contenían.

George Bonsor adquirió los restos del castillo medieval (Castillo de Luna) para acondicionarlo como vivienda hasta su muerte en 1930. Considerado el precursor de la arqueología sistemática en Andalucía, Bonsor clasificó el material procedente de los yacimientos que excavó. Una parte del resultado de sus investigaciones se expuso en condiciones precarias, junto a sus variopintas pertenencias y mobiliario en la casa-museo que construyó en el patio de armas del castillo<sup>382</sup>, puesto que buscaba una fortaleza como sede de su “Museo de las antigüedades prerromanas de la comarca de los Alcores”<sup>383</sup>. En el interior se ha conservado el discurso expositivo diseñado por el propietario.

- Que existen museos de casas. Es la musealización de viviendas representativas de la localidad en la que se ubican. Su carácter representativo en tanto que

---

<sup>379</sup> Soler y Puig, 1883.

<sup>380</sup> Santacana i Romeu, 1909; Clopas i Batlle, 1989.

<sup>381</sup> [http://miro.palmademallorca.es/pagina.php?Cod\\_fam=2](http://miro.palmademallorca.es/pagina.php?Cod_fam=2) [consulta 27/07/2015].

<sup>382</sup> Márquez, Chacón y Chacón, 2011:39.

<sup>383</sup> Gómez Díaz, 2006: 79.

exponentes de un patrimonio autóctono hace que se destinen a un uso museístico aprovechando que conservan los espacios domésticos originales. Los antecedentes de este tipo de musealización se encuentran en los museos escandinavos como el de Skansen. En España están, por ejemplo, el Museo Etnográfico del Silo, el Caserío Igartubeiti, la Casa Natal de García Lorca en Fuentevaqueros, la Casa Museo de García Lorca en Valderrubio o la Casa Haría. El edificio es en sí mismo una colección.

- Que hay sitios históricos que incluyen casas. Es la musealización del territorio. Su origen se puede remontar al Ecomuseo de Le Creusot. En España se encuentran, por ejemplo, el Ecomuseo de Somiedo, el Ecomuseo de los Valles de Àneu, la Casa de Felipito o el Museo Casa-Cueva La Despensa, que forma parte de un conjunto llamado Cuevas de la Virgen de la Paz, utilizadas como viviendas por los molineros de la localidad.

- Que no todas las casas son museos, sino que muchas son viviendas y no se pueden visitar. En el caso español se recogen los inmuebles históricos mencionados en el “Manual de Conservación de Casas Históricas y Singulares”, que no son visitables, por ejemplo la Casa del Alcaide (Medina de Pomar, Burgos); la Casa de los Quintano (Medina de Pomar, Burgos), el Palacio de los Verdugo (Aranda de Duero, Burgos), el Palacio de Galiana (Toledo), el Palacio del Marqués del Arco (Segovia), la Casa Palacio de Paradinas (Segovia); la Casa Larrache (Vera de Bidasoa, Navarra), el Palacio de los Mencos (Tafalla, Navarra), Etxe Beltza (Azkoitia, Guipúzcoa), el Palacio de Villagonzalo (Madrid); la Casa del Marqués de Rafal (Orihuela, Alicante); la Casona (Las Fraguas, Cantabria); la Casa de Los Hornillos (Cantabria); el Palacio de los Valle (Ruesga, Cantabria); el Chalé Verde, (Ribadesella, Asturias); la Casa de Manuel Fernández de Septién (Rehoyos de Soba, Asturias), la Casa palacio de San Nicolás (Llanes, Asturias); el Palacio de Pástriz (Zaragoza); el Palacio de Caltójar (Carmona, Sevilla); la Casa de Salinas, (Sevilla); la Casa Morisca (Granada); el Palacio del Cuzco (Víznar, Granada); el Palacio de Cobaleda Nicuesa (Jaén); el Palacio de la Marquesa de la Rambla, (Úbeda, Jaén); el Castillo de Canena (Jaén); el Palacio de Torres Cabrera (Córdoba) o la Masía Alzina de Baix (Bages), entre otras. En la actualidad hay numerosos interiores



históricos repartidos por toda la geografía española y que no son accesibles al público.

#### **4.3.2.- ¿Por qué se musealiza una casa?**

Es importante conocer los principales motivos que llevan a la creación de una casa museo, puesto que nos dan las claves de su importancia. El hecho de que predominen las casas museo de personalidad revela que es la heroización de lo cotidiano lo que realmente mueve a la creación de casas museo de personajes que no siempre tienen la relevancia de los “grandes hombres” por su vinculación a “grandes acontecimientos”. Lo cotidiano, lo anónimo también es digno de ser conservado para la posteridad. De ahí que se haya señalado la importancia que los estudios de la vida cotidiana tienen para la comprensión de los espacios domésticos y de sus objetos en una casa museo. El profesional de museos debe conocer cada uno de esos aspectos, puesto que tiene que transmitirlos al público. Las casas museo carecen de la asepsia espacial que presentan gran parte de los museos en la actualidad y nos retrotraen a la íntima convicción de que la cultura de cada siglo no está solamente compuesta de grandes obras maestras ni de grandes acontecimientos históricos, sino también del encanto de un espacio íntimo, de los objetos pequeños con carácter de bibelots, de las piezas cotidianas ya abandonadas y redescubiertas, del diseño de interiores, en suma, de una atmósfera íntima que entra en contradicción con la exigencia de ser pública. Ese rastro del habitar que difícilmente se encuentra en grandes museos. Pensemos en esa sensación de estar habitados cuando se visita el Museo Cerralbo de Madrid, el Museo Mario Praz de Roma, la *Wallace Collection* de Londres, el *Sir John Soane's Museum* de Londres, el *Isabella Stewart Gardner Museum* de Boston o el Museo Jacquemart André de París. Estos espacios habitados densos y complejos son capaces de retrotraer al espectador a un tiempo en el que todo es posible.

Los motivos que llevan a convertir una casa histórica (inmueble con valor patrimonial) en un museo se pueden resumir en los siguientes:

**4.3.2.1.- El culto a una personalidad**, que no hay que confundir necesariamente con patriotismo, aspecto que se hizo evidente en numerosas casas museo europeas y americanas surgidas después de la Segunda Guerra Mundial. Hay que entenderlo en el sentido de una ideología de la conmemoración, que se desarrolló en la Europa del siglo XIX como una estrategia cultural que contribuía a la definición de las identidades

sociales y nacionales<sup>384</sup>. Esta ideología de la conmemoración necesitaba celebrar y honrar a sus ciudadanos más célebres. En este contexto hay que entender por ejemplo la creación, en 1859, de la *National Portrait Gallery* en Londres, que reunió los retratos de los más notables hombres y mujeres británicos (y que también figuraban en el primer volumen del *Dictionary of National Biography* de 1885), cuyas vidas contribuirían a formar la conciencia moral y social de la nación. En Estados Unidos, a mediados del siglo XIX se crearon las casas museo de los “grandes hombres” (la casa era la reliquia de su vida mortal)<sup>385</sup>, celebrando las vidas de aquellos individuos convertidos en símbolos de virtud patriótica y nacional, instaurando una especie de religión laica que, asimismo, fomentaba una identidad común.

Lorente señala que estas casas museo empiezan a ser frecuentes en el siglo XIX o en la primera mitad del siglo XX<sup>386</sup>. No es casual que sea el siglo XIX el comienzo de su eclosión, puesto que es el momento de auge de los grandes coleccionistas (y de la historia de la casa burguesa, lo que Cid Moragas denomina una “nueva cultura domiciliar”<sup>387</sup>). En la casa museo confluyen el nacimiento del museo público y el protagonismo de la vivienda privada burguesa. Asimismo, el Ochocientos es la época en la que el interior doméstico ocupe un lugar relevante en la literatura francesa e inglesa, dando a conocer “interiores literarios” tan célebres como las casas de Edith Warton, Henry James o la de la abuela de Proust en Cambrai. Esta cultura del interior llegaría a su eclosión con las publicaciones de catálogos y libros de diseños, convertidos en auténticos repertorios decorativos de espacios domésticos elaborados “a la carta”. El interior doméstico sería, pues, codificado en función de nociones como comodidad, prestigio, categoría social.

En la producción científica española relacionada con las casas museo se suele afirmar que el origen de una casa museo (de musealizar una vivienda) se encuentra en el anhelo de salvaguardar una identidad (individual o colectiva), de honrar a un personaje célebre, convertido en un héroe o en mito, de la misma manera que se le conmemora en la plaza o en la calle. Pero también otros autores como García Ramos han señalado explícitamente su origen en el turismo, en el deseo de salvaguardar los iconos de la identidad nacional. Las casas museo españolas se han estudiado en su mayor parte desde la perspectiva del personaje, de manera que la idea que predomina en el imaginario

---

<sup>384</sup> Pearce, 1995; Duncan, 2004.

<sup>385</sup> Smith, 2002: 138.

<sup>386</sup> Zankl, 1972; Poisson, 1997; Dijon, 1981; Lacambre, 1997.

<sup>387</sup> Cid Moragas, 2008: 32.

colectivo es la de casas museo de personalidad, como si el propio concepto legitimase el significado de casa museo únicamente cuando se relaciona con un personaje<sup>388</sup>.

Grijzenhout señalaba con agudeza que ninguna casa museo (Víctor Hugo, Monet o Rodin, glorias francesas) se hubiera incluido como monumento representativo de la nación francesa en los tres volúmenes de la obra de Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, convertida en un inventario de aquellos lugares considerados depósito de la memoria nacional (desde la Catedral de Reims hasta el Tour de Francia) y que contribuyen a establecer una imagen de Francia. Según esta apreciación, las casas (ni las casas museo) no son lugares nacionales de la memoria ni ayudan a configurar una imagen de la nación<sup>389</sup>. Únicamente los castillos del Loira, el Louvre, Versalles aparecen como inmuebles privados, sedes del poder real. Cuando las casas museo contribuyen de manera particular a formar y a crear la memoria de un individuo o de una nación. Esta memoria tiene un valor patrimonial que en Cataluña, por ejemplo, se materializó con la creación de la Red de Espacios de la Memoria<sup>390</sup>, con el objetivo de crear un patrimonio memorial vinculado a los conflictos bélicos del siglo XX. En esta Red de Espacios de la Memoria de Cataluña se integra, entre otros, la casa museo Bonifaci. La Casa Bonifaci se dedica a conservar la memoria de Josep Bonifaci Mora, un médico y político que sufrió un largo exilio durante la Guerra Civil española por diferentes países europeos<sup>391</sup>



Lérida. Llimiana. Casa Bonifaci. Instrumental y maleta del doctor Bonifaci.  
Foto: Joan Àngel Frigola

---

<sup>388</sup> Lorente, 1998: 31.

<sup>389</sup> Grijzenhout, 2003.

<sup>390</sup> Guixé i Coromines, 2008.

<sup>391</sup> Esta casa museo forma parte de la “Red de Espacios de Memoria de Cataluña” (creada por Orden IRP/91/2010, de 18 de febrero (DOGC nº 5.576 de 26.2.2010), ya que se centra en la vida del médico y político republicano exiliado Josep Bonifaci Mora. Véase Menéndez i Pablo, 2010.

El inmueble y los objetos son un soporte mnemotécnico de la personalidad homenajeada<sup>392</sup>, puesto que destacan la especificidad o singularidad del propietario frente a los restantes individuos. Estas casas museo son las que Cid Moragas denomina “casa museo memorial”, que se dedican póstumamente a personalidades relevantes. La define como una modalidad surgida al amparo de la nueva hagiografía civil, cuando el paisaje urbano se llena de hombres célebres (con monumentos que los recuerdan)<sup>393</sup>. Un ejemplo destacado es el llevado a cabo por el Cabildo de Gran Canaria, que centró la conmemoración de acontecimientos e hijos ilustres en una serie de espacios asociados a la memoria insular. Al paso de Colón por las islas (Casa de Colón), al lugar de nacimiento de Galdós (Casa Museo Pérez Galdós), a la Casa del ministro de defensa canario Fernando León y Castillo (Casa Museo León y Castillo), a la del poeta Tomás Morales (Casa Museo Tomás Morales) y la última, a la de Antonio Padrón (Casa Museo Antonio Padrón/Centro de Arte Indigenista).

El personaje se convierte en una especie de santo laico. Comienza la entrada en la Historia del individuo particular. El visitante y/o devoto tiene una curiosidad innata por ver dónde durmió, donde trabajó, dónde se sentó, qué veía en la ventana de su dormitorio, qué comía, cómo vestía, qué objetos utilizaba y cómo, y un largo etcétera. La presencia del personaje ausente imprime carácter al lugar en el que el inmueble se ubica. Un caso extremo son las casas museo dedicadas a personajes de ficción y a personajes que no vivieron en el inmueble ni los objetos fueron de él, como la Casa de Zurbarán en Fuente de Cantos, la Casa Museo Arcipreste de Hita, la Casa de Colón en Poio, la Casa de Colón en Las Palmas. Y esto es así porque Zurbarán se considera un héroe, por ser ampliamente conocido, en su localidad natal. Un caso curioso lo forma el Museo Saleta de Jovellanos (Jadraque), que musealiza un pequeño espacio en el que residió Jovellanos después de su etapa de destierro en el Castillo de Bellver (Palma de Mallorca), que conserva las pinturas al fresco y algunos recuerdos personales de Jovellanos. Uno de sus mayores reclamos turísticos es informar al visitante que se encuentra en la sala recibió a Goya, cuando iba camino de Aragón y Francia.

Es muy frecuente asociar una casa museo a un personaje concreto, a considerarla un reflejo, una autorepresentación del morador, componente que está en el origen de las primeras casas museo españolas estudiando (y creándose, desde el punto de vista museográfico) las casas museo como instituciones centradas en un personaje local o

---

<sup>392</sup> Martins, 1996: 3; West, 1999.

<sup>393</sup> Cid Moragas, 2008: 36 y ss.

nacional. En definitiva, la opinión generalizada es que el origen de las primeras casas museo en España está en el deseo de conmemorar a un personaje, en concreto una figura que fuera identificada con un héroe nacional<sup>394</sup>. Esta concepción deriva de que las primeras casas museo que surgen en Europa a finales del siglo XIX parten de la heroización de un personaje relevante y cómo se muestra su forma de vida como signo de identidad nacional. Torres González ha analizado el concepto de héroe, cuyo significado se ha laicizado, y convertido en un modelo para la sociedad por un determinado aspecto de su vida, en el que hay implícita una fascinación por todo lo cotidiano que le rodea<sup>395</sup>. Si estos personajes son celebridades nacionales o locales, ¿entonces no puede la casa museo ser un símbolo de identidad nacional o local? El propio concepto de celebridad (relevancia del personaje) está unido al de identidad. De ahí que, por ejemplo a estos individuos particulares se les recuerde en diferentes lugares, convertidos en lugares de peregrinaje, a Cervantes en Valladolid o en Alcalá de Henares, a Verdaguer en Folgueroles y en Barcelona, a Picasso en La Coruña y en Málaga, a Valle Inclán en Pobra do Caramiñal y en Villanueva de Arousa, Gabriel y Galán en Frades de la Sierra y en Guijo de Granadilla, a Unamuno en Salamanca y en Las Palmas, a Colón en Valladolid, en Poio o en Las Palmas, a García Lorca en Fuentevaqueros, Huerta de San Vicente y Valderrubio, a Blas Infante en Casares y Coria del Río. Las motivaciones para visitar estas casas museo –santuarios laicos- son varias, desde el reconocimiento ejemplarizante de sus virtudes hasta ser representativos de la localidad donde nació. En este proceso hay un cambio, señalado por Pavoni, y es el de ser primeramente lugares del genio a ser la morada del *genius loci*<sup>396</sup>. La genialidad se ha deslocalizado en razón de ser lugares turísticos, enriqueciendo el conocimiento del territorio.

Es indudable que las casas museo no tienen el impacto que pueda tener el castillo o el palacio de un rey o un noble, más visibles como símbolos de la historia nacional, sino que suelen ser más modestas y encarnadas en personas singulares. En cambio, en Gran Bretaña las casas museo han sido estudiadas en términos de *The Treasure Houses of Britain, The Fall and Rise of the Stately Home* y *The Destruction of*

---

<sup>394</sup> Torres González define un héroe nacional como aquel que, habiendo llevado a cabo una empresa individual, ha conseguido que ésta llegara a alcanzar valores universales –públicos- y válidas para todos. Pone el ejemplo de la primera casa museo, la de George Washington, en Virginia, abierta en 1860 y después se extiende a las figuras de los escritores y músicos. *Vid.* Torres González, 2013a: 185.

<sup>395</sup> Torres González, 2013b: 220 y ss.

<sup>396</sup> Pavoni, 2013: 246.

*the Country House*<sup>397</sup>, de las que se extrae la conclusión que las casas museo en Gran Bretaña constituyen uno de los principales legados británicos a la cultura mundial. El mismo sentido tiene en Estados Unidos las casas de los Grandes Hombres, convertidos en héroes de la nueva religión secular que es el culto a héroes señalados por sus virtudes patrióticas<sup>398</sup>. En este sentido, con independencia de las circunstancias que motivaron su creación, la idea primigenia es la conmemoración<sup>399</sup> de un hecho o de un personaje y, en consecuencia, el carácter de *memorabilia* de los objetos por encima de su valor histórico o artístico. A ello se suma que la relativa cercanía cronológica de algunas de ellas sean atractivas para el visitante, puesto que supone un acercamiento inmediato a su privacidad. Hasbrouck House (Newburgh, Nueva York) y Mount Vernon, lugares ligados a George Washington, son las primeras casas museo americanas, y George, el primero en una larga lista de presidentes y héroes de la Guerra Civil. Como lo serán en Reino Unido las casas de Walter Scott y Shakespeare.

**4.3.2.2.- El vínculo con la localidad.** Hay un componente de nostalgia en la creación de las casas museo, en el deseo de conservar formas de vida ya pasadas y de reforzar la significación del lugar. Hay que señalar que, desde la transferencia de competencias de las Comunidades Autónomas dada por la Constitución de 1978, cada Administración, Asociación o Institución ha manifestado la necesidad de reforzar un patrimonio cultural específico y propio, para subrayar su identidad. De esta manera, los personajes relevantes de esas comunidades pasan a ser algo más que un escritor o un artista, para convertirse en una referencia cultural y social. Aunque no habitaran los inmuebles, se convierten en la memoria de un pueblo o, sin necesidad de refrendo oficial, se convierten espontáneamente en representativos del imaginario popular. En este sentido, la casa es un referente metacultural, un identificador de un pueblo, y en consecuencia, de una sociedad.

Además, la casa museo suele ser un edificio de construcción similar a otros existentes en el entorno y que no se han conservado, de manera que puede convertirse en referente urbano o rural estableciendo un diálogo con el lugar en el que la casa museo se ubica. La casa museo se puede potenciar como imagen de marca de la ciudad o del pueblo, sobre todo en las más pequeñas, ya que son más fáciles de visualizar como una identidad singular. Es necesario interiorizar la presencia de las casas museo en el

---

<sup>397</sup> Jackson-Stops, 1985; Mandler, 1997; Strong, Binney y Harris, 1974.

<sup>398</sup> Smith, 2002b: 138-139; West, 1999; Young, 2012a; Young, 2012b.

<sup>399</sup> Young, 2007: 59 y ss.

devenir de la ciudad, potenciando eventos museísticos (Día de los Museos, la Noche en Blanco, etc.) como si fueran verdaderas festividades de la localidad, pero también a la inversa, trasladando a las casas museo actos significativos de la ciudad (presentación de libros, entregas de premios, reconocimientos y homenajes, e incluso aquellos actos relacionados con el calendario festivo. Como por ejemplo Can Marquès, una casa señorial reconvertida como Can Marquès Contemporáneo, que organiza proyectos relacionados con el arte contemporáneo y emergente<sup>400</sup>. Esta casa museo además, contribuye, a la revitalización del casco histórico de Palma. La Casa Pairal de fray Junípero, en Petra, contribuye a actualizar una figura universal, de la que se celebró el III Centenario de su nacimiento en 2013, a promover su legado y a potenciar el hermanamiento que une históricamente a Mallorca con Querétaro y California.

**4.3.2.3.- Preservar un período histórico concreto.** La casa museo puede preservar un capítulo de historia que tiene lugar en el inmueble y que se encuentra estrechamente vinculado al territorio. ¿Cuál es su componente esencial?, ¿en qué se diferencia de otros períodos históricos similares en otras localidades?, ¿qué significado tiene para el entorno?, ¿y cuáles son las características esenciales de ese periodo?, ¿en qué difiere de otros períodos? Por ejemplo, cuando se piensa en casas museo románticas en Cataluña el público las asocia con los museos románticos Can Llopis y Can Papiol, con el Museo Delguer o con el Centro de Interpretación del Romanticismo. El hecho de que muchas casas museo sean reconocidas por el visitante las hace más vulnerables a construir un discurso expositivo que engañe al visitante o cree una falsa pátina de autenticidad. Una casa museo, como los restantes museos, es el producto de una historia, contada de manera lineal según el criterio que ha imperado en el mundo occidental.

#### **4.3.2.4.- El paso de lo privado a lo público**

El paso del espacio privado de una casa al espacio público de un museo es una metamorfosis que implica una serie de cambios sustanciales, entre los que señalamos:

- 1.- El desplazamiento de su contexto original, puesto que la casa se transforma en un espacio público que narra una historia pública referida a su condición de

---

<sup>400</sup> Véase la entrevista con Nieves Barber, propietaria de Can Marquès <http://www.diariodemallorca.es/palma/2012/02/19/monte-can-marques-centro-historico-palma-abandonado/745705.html> [consulta 30/09/2015]. Cada año, la casa selecciona artistas procedentes del panorama internacional, que se inspiran en la historia de Can Marquès para crear obras *site-specific* que después se adquieren pasando a formar parte de la colección de arte contemporáneo de Nieves Barber.

museo. El aspecto público de la casa se define en su condición de casa museo, en dar una utilidad pública a unos espacios concebidos originalmente para ser habitados. Esta exhibición pública anula la separación que antes existía en la casa entre lo público y lo privado, puesto que el espacio íntimo nunca había estado expuesto al ojo público.

2.- El desmembramiento de los objetos, que pierden su vínculo a un contexto privado (el contexto original) para exhibirse en el espacio público de un museo. Los objetos musealizados adquieren nuevas funciones, que pueden o no coincidir con las que tuvieron en origen. Un bien patrimonial en una casa museo no necesariamente es arte, sino que está pensado para ser utilizado por el propietario en su vida cotidiana, siendo producto de una necesidad vital concreta. El que sea útil no excluye que sea una obra de arte, pero hay objetos cuya presencia se justifica por su cualidad estética o por el valor añadido por el propietario. Por último, el objeto tiene la capacidad de evocar sensaciones y sentimientos en el espectador que le retrotrae a un pasado vinculado con su memoria.

3.- El deseo (muchas veces convertido en utopía) de mantener los espacios y los objetos como debieron estar en una época concreta, que no siempre es la misma que en vida del propietario, sino que puede responder a momentos históricos posteriores, después de haber pasado varias generaciones por la casa. ¿En qué momento se decide dejar las cosas como están?

4.- El cambio de valor de los objetos (funcionales, estéticos, etc.) y del uso de las estancias (con el consecuente cambio de los grados de intimidad y privacidad, en cambio el sentido de lo público se potencia con la “incorporación” de nuevos visitantes). Por ejemplo, un salón deja de ser un salón para convertirse en un espacio de exhibición, en el que los visitantes reducidos han dado paso al público en general. Por extensión, todos los espacios domésticos de una casa museo son lugares de exhibición, no espacios de intimidad (aunque se muestre una alcoba o un cuarto de baño). Lo íntimo se ha “profanado”. El público se identifica con algunos espacios (un dormitorio es un dormitorio, un comedor es un comedor, etc.), pero existen otros cuya función desconoce. Y algunos de los objetos expuestos tampoco ayudan, porque han quedado en desuso, constituyen una creación propia del individuo o son una reliquia heredada de sus antepasados.



Lo público y lo privado no siempre se encuentran bien delimitados. En la propia casa se da una intersección entre las esferas pública y privada (así lo revela la existencia de diferentes ámbitos, señalada en el capítulo 6.5). Esta confluencia es significativa en una afirmación de Partearroyo a propósito del Instituto de Valencia de don Juan (Madrid): “una de las causas de no estar abierto al público en general era la de su concepción de casa museo en el que las piezas no están todas dentro de vitrinas, para lo cual se requerían mayores gastos de vigilancia y mayores de limpieza, que según Osma “allasen más provechoso empleo”<sup>401</sup>. Según esta apreciación, si estamos ante una casa museo, ésta no puede abrirse al público. ¿Es que el estar expuesto en una vitrina es un requisito imprescindible para ser visitado por el público?, ¿no es precisamente la razón de ser de las casas museo que se contemplan los objetos en su ubicación original? Si los objetos están expuestos en vitrinas no estaríamos ante una casa museo, sino ante un museo cualquiera. Esta forma de exposición no debe estar reñida con su visita pública. Al público le atrae precisamente eso: contemplar el objeto en su cercanía, despojado de cualquier obstáculo visual e interactuando con el espacio. El visitante no tiene por qué deambular por todo el espacio, lo puede hacer desde el umbral de las salas. De esta manera se aprecia el esplendor de un comedor de gala, de un despacho, de una habitación. La vitrina se puede justificar cuando se quieren exponer objetos necesarios para la comprensión de una habitación concreta, cuando pelagra su conservación por la posible cercanía del visitante o por ser susceptible de robo. Aún así no deja de ser un obstáculo visual, por cuanto es un elemento ajeno a la propia casa. En el Museo del Romanticismo se combina el uso de vitrinas con la visita desde el umbral a algunas habitaciones como la Alcoba o el Comedor.

No todas las casas fueron concebidas en origen como museos, por lo que no tiene el mismo significado una casa que una casa convertida en museo. Este último aspecto puede deberse a la voluntad del propietario, de sus descendientes o de la voluntad de los poderes públicos o privados. Una casa museo no es únicamente la reproducción fiel de un determinado ambiente, sino que también implica la recreación de espacios concebidos para ser habitados aunque nunca fueran realmente habitadas. Lo importante es crear la sensación de “ambiente”, de lugar para ser vivido, que ofrezca al visitante la experiencia de entrar en contacto directo con el pasado. La casa es un espacio vital en el que el propietario desarrolla su vida, mientras que en una casa museo

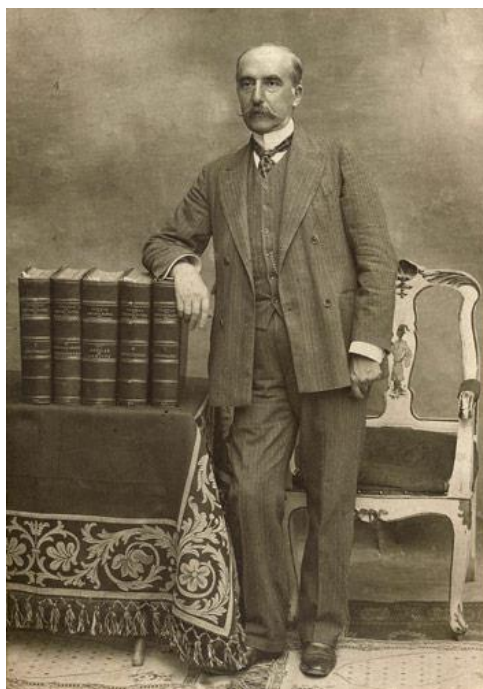
---

<sup>401</sup> Partearroyo Lacaba, 2013: 46.

–con la excepción de ser una creación explícita del propietario<sup>402</sup>, quien de manera consciente percibe su vivienda con destino a museo- confluyen una serie de aspectos museográficos ajenos al propietario y se construyen *a posteriori*.

La disposición testamentaria del propio Enrique de Aguilera y Gamboa manifiesta su deseo de que la colección permaneciera en el museo. Reproducimos un extracto del Testamento con fecha 30 de junio de 1922:

Toda mi vida me he ocupado mucho en coleccionar obras de arte, arqueológicas y de curiosidad, habiendo conseguido reunir importantes y valiosas colecciones, y puesto que no tengo herederos forzosos he resuelto disponer de estas colecciones en forma que perduren siempre reunidas y sirvan para el estudio de los aficionados a la ciencia y al arte. Para realizar tal propósito he convenido con mi hija política, dueña de la citada casa, en que por siempre jamás quede el piso principal, portería y gran escalera de su dicha casa, calle de Ventura Rodríguez número dos en Madrid, destinado a contener todas las colecciones mías, tal y como se hallan establecidas y colocadas por mí, sin que jamás se trastoquen ni por ningún concepto, autoridad o Ley se trasladen de lugar, se cambien objetos ni se vendan. Quedarán pues mis colecciones para siempre jamás establecidas en el piso principal y gran escalera con el nombre de Museo del Excmo. Señor Marqués de Cerralbo, Don Enrique de Aguilera y Gamboa<sup>403</sup>



*El Marqués de Cerralbo con su obra Páginas de la Historia Patria, 1911-1922 (Inv. 06184)*  
©Archivo Gráfico Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

---

<sup>402</sup> El Museo Cerralbo constituye un ejemplo paradigmático y excepcional en el conjunto de las casas museo españolas, ya que en él vivió el propietario y en vida de éste era una sucesión de salas donde exhibía su colección. Desde el mismo origen de su creación estaba implícita la idea de ser un palacio museo.

<sup>403</sup> *Testamento del Marqués de Cerralbo*, Otorgado en Madrid, 30 de junio de 1922 ante el Notario Luis Gallinal, cláusula 28. Archivo Museo Cerralbo. Referencia extraída de Granados Ortega, 2009.

El propio Marqués de Cerralbo tenía la conciencia de que los objetos formaban parte indisoluble de los espacios domésticos en los que se encontraban, concibiendo la primera planta del palacio como una auténtica casa museo a la manera de las galerías de los palacios que conoció en sus numerosos viajes, en los que aprovechaba para comprar en tiendas de anticuarios y casas de subastas<sup>404</sup>. Manifestaba, además, su voluntad de congelar ese tiempo histórico en el que se exhibe su colección, sin mover ni trasladar a los objetos de su sitio. Esto responde a un pensamiento típicamente burgués de un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar. Así también se observa en otras casas museo como la de John Soane, de Mario Praz, la *Wallace Collection* de Londres, el *Isabella Stewart Gardner Museum* de Boston o el Museo Jacquemart André de París. Ese deseo obedecía también a la conciencia del peligro de su dispersión, pues Cerralbo era consciente de la dispersión que estaba sufriendo el patrimonio español, vendido en el extranjero<sup>405</sup>. Él, que había viajado tanto, pudo tener ocasión de contemplar de primera mano la dispersión de importantes colecciones privadas, y lo que tanto trabajo le había costado reunir, no quería que volviera a suceder<sup>406</sup>.

Joaquín Sorolla también dejó explícito que su casa de la calle General Martínez Campos se convirtiera en museo tras su muerte. Este deseo se pudo hacer realidad gracias a su viuda, Clotilde García del Castillo, y sus descendientes, legando la casa con los cuadros y objetos de su propiedad y en este empeño les ayudó Vega-Inclán<sup>407</sup>.

Santiago Rusiñol dejó dispuesto en su testamento lo siguiente:

“la colección de “cerrajería antigua, cuadros, esculturas y objetos de arte en el domicilio de mi propiedad, denominado Cau Ferrat en la villa de Sitges, y es mi deseo que la indicada colección no salga de Cataluña y que quede permanentemente junto con el edificio en que se halla instalada (...) el Ayuntamiento de la villa de Sitges, junto con mi esposa Doña Luisa Denís y mi hija María Rusiñol y Denís (...) tomarán inventario detallado de todo lo que exista en el indicado edificio (...). El Ayuntamiento de Sitges deberá permitir la entrada en dicho Cau Ferrat a los que quieran visitarlo todos los días durante las horas que designe el Ayuntamiento”<sup>408</sup>.

Queda patente la voluntad del propietario de mantener inalterable el edificio y sus colecciones, y además, disponerlo para su visita pública, con lo que el mismo Rusiñol manifiesta su deseo de ser convertido en museo. El Cau Ferrat pasa entonces de ser la

---

<sup>404</sup> No nos detendremos en la faceta del Marqués de Cerralbo coleccionista, puesto que ha sido estudiada por Vaquero Argüelles, 2013; Granados Ortega, 2009; Granados Ortega, 2011..

<sup>405</sup> Para el tema de la dispersión del patrimonio histórico español véase Fernández Pardo, 2007 y Fernández Pardo, 2014.

<sup>406</sup> Vaquero Argüelles, 2013: 137-138.

<sup>407</sup> Menéndez Robles, 2009: 74 y ss.

<sup>408</sup> Planas, 1969: 229-230.

casa-taller a taller-museo y su propietario llega a extender tarjetas para autorizar visitas en su ausencia. En 1932 un grupo de técnicos supervisado por Folch i Torres realizan el inventario topográfico y la documentación fotográfica de la ubicación de las obras en los diferentes ámbitos, incluyendo vitrinas<sup>409</sup>. Es sólo ocho años después del inventario topográfico de Juan Cabré (Inventario Cerralbo). Un año después de la muerte de Rusiñol, en 1932 se creó la Asociación del *Ram de tot l'any* (Asociación de Ramo de todo el año),” con el fin de rendirle homenaje a través de las flores, colocando un ramo de flores frescas bajo uno de sus retratos que dominan el que fue el despacho en el Cau Ferrat. Esta Asociación ha recibido numerosos premios, como la XIV Mención Especial de la Noche de Premios Sitges 2011 o la entrada en el Libro de los Récords Guinness por haber llevado a cabo este homenaje a Rusiñol desde hace tanto tiempo”<sup>410</sup>.

Pau Casals, ante la conciencia de que no podría volver a su Vil·la Casals, en El Vendrell, decidió formalizar en vida su legado con el objetivo de crear una Fundación que conservara y difundiera su legado. En la página web se detalla que “en 1974, un año después de su muerte, se abrieron al público la Sala del Sentimiento, la Sala de Conciertos y la Sala del Vigatà y, en 1976, la casa fue inaugurada como museo”<sup>411</sup>. Además de la exhibición de los espacios domésticos, también presenta la colección que fue reuniendo a lo largo de su vida

Lo más frecuente es que las casas museo se musealicen *a posteriori*, debido a la iniciativa de los poderes públicos (nacionales, territoriales, provinciales, comarcales, municipales o locales), pero también particulares. La iniciativa de un grupo, de una persona o de una institución<sup>412</sup> estrechamente vinculada al marco territorial en el que la casa museo se ubica reside en parte en el deseo de reconocimiento<sup>413</sup> y en la relación

---

<sup>409</sup> Folch i Torres, 1932; Folch i Torres, 1933.

<sup>410</sup> <http://museusdesitges.cat/es/ram-de-tot-lany> [consulta 02/02/2015].

<sup>411</sup> <http://www.paucasals.org/ca/MUSEU-historia-i-missio/> [consulta 02/02/2015].

<sup>412</sup> Las Asociaciones se pueden constituir sin finalidad lucrativa e incluso perseguir fines de interés general. En ellas los socios son dueños de una parte alícuota del patrimonio y pueden extinguir la entidad libremente si adoptan un acuerdo en ese sentido. Existen Fundaciones asociadas a numerosas casas museo. “En España, las fundaciones no están sujetas a una sola Ley básica, sino que junto con la Ley estatal 50/2002, de 26 de diciembre, de Fundaciones, coexisten otras de carácter autonómico. En la fundación, el capital que aportan los fundadores sale definitivamente de su patrimonio y no pueden recuperarlo. Los fundadores no pueden por su sola voluntad extinguir la fundación que crearon”. Véase en detalle la página web de la Asociación Española de Fundaciones. [http://www.fundaciones.org/EPORTAL\\_DOCS/GENERAL/AEF/DOC-cw54b8fcbcd4a30/LafundaciOn\\_concepto\\_constitucionyregimensustantivoytributario.pdf](http://www.fundaciones.org/EPORTAL_DOCS/GENERAL/AEF/DOC-cw54b8fcbcd4a30/LafundaciOn_concepto_constitucionyregimensustantivoytributario.pdf) [consulta 02/02/2015].

<sup>413</sup> Glevarec y Saez, 2002: 129-193.

que se crea entre la memoria y el territorio<sup>414</sup>. En este sentido, las casas museo presentan unas mejores condiciones para establecer una dinamización socio-cultural sobre el entorno que los grandes museos, por estar más estrechamente relacionado con él. Hay varios ejemplos:

La Real Academia Española recuperó la casa donde Lope de Vega vivió de 1610 a 1635, coincidiendo con el Tercer Centenario de su nacimiento. La Real Academia de Bellas Artes de San Telmo compra la casa natal de Salvador Rueda y la cede al Ayuntamiento, que la mantiene como Museo en memoria del poeta. La Universidad Popular de Segovia adquirió la pensión donde Antonio Machado vivió y la convirtió en museo<sup>415</sup>.

La Asociación Habitat Terrazgo y Monte con la Casa de las Doñas; la Asociación Salmantina de Agricultura de Montaña (Asam) con la Casa Museo Sátor Juanela; la Asociación Itsas Gela con el Barco Museo Mater, al que rescató del desguace y mantuvo su estructura original<sup>416</sup>;

Manuel Llopis i de Casades cedió por disposición testamentaria a la Generalitat de Cataluña en 1935 el inmueble de sus antepasados para que se convirtiera en museo, pero la contienda demoró este deseo, que fue finalmente realizado en 1949 denominándose Museo Romántico Can Llopis. Los amigos de Gaudí incentivaron la compra de la Casa Museo Gaudí (Barcelona) en 1960 a los herederos del matrimonio Chiappo, quienes vivieron en el inmueble después de la muerte del arquitecto, con el objetivo de establecer en ella una residencia de estudiantes gaudinistas y un espacio para la conservación de la obra de Gaudí<sup>417</sup>. También un grupo de admiradores y voluntarios se dedicó a conservar la casa donde nació José Zorilla después de ser adquirida por el Ayuntamiento en 1917, coincidiendo con el centenario de su nacimiento. La familia García Ruibal compró una antigua casa en la parroquia de Soutelo de Montes, con el objetivo de que no se perdiera el recuerdo de cómo se vivía

---

<sup>414</sup> “Las asociaciones que se ocupan del patrimonio demuestran la construcción de una memoria que no es una memoria dada y que, por consiguiente, no se ha perdido. Obrar con miras a la constitución de un universo simbólico. El patrimonio no debe estudiarse desde el pasado sino más bien desde el presente, como una categoría de acción en el presente y que se refiere al presente”. Citado en Glevarec y Saez, 2002: 263.

<sup>415</sup> El origen de la Casa Museo Antonio Machado se encuentra en el deseo de Mariano Quintanilla, Mariano Grau y otros amigos de Machado de salvaguardar el edificio a raíz de la preparación de un número monográfico sobre el poeta para la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

<sup>416</sup> <http://www.matermuseoa.com/> [consulta 02/02/2015]. Se considera que fue el último barco en construirse en madera en el País Vasco.

<sup>417</sup> En los primeros años la casa se convirtió en el punto neurálgico del gaudinismo, promovido especialmente por Enric Casanelles i Farré (1914-1968), secretario de Amigos de Gaudí.

antes de la época de la modernización ni los oficios tradicionales, lo que se materializará con la creación del Centro Etnográfico de Terra de Montes (CETMO); Agustín Ferreira, discípulo y amigo de Zacarías González Velázquez fue el redactor del proyecto de construcción original de la casa de González Velázquez y quien se encargó de su transformación en museo respetando las estancias familiares (salón, estudio, dormitorio, cuarto de estar y despacho), mientras que otras zonas se han acondicionado para fines expositivos; Fernández Sendín adquirió la vivienda donde residía la familia de Alfonso Graña<sup>418</sup>, puesto que era la única vivienda tradicional que quedaba en la parroquia, de más de tres siglos, que perteneció a Teresa Graña, hermanastra de Alfonso Graña; un grupo de intelectuales y universitarios, convencidos de la necesidad de conmemorar a Colón, impulsaron al Ayuntamiento de Valladolid la compra de un solar y edificar un nuevo museo<sup>419</sup>; Julio Visconti creó una Fundación para gestionar el patrimonio de la Casa de los Arias y Medina, que donó a dicha Fundación.

Sin olvidar que muchas fueron musealizadas con diferentes propósitos y a lo largo de su existencia experimentan numerosos cambios en la disposición espacial y en el montaje expositivo<sup>420</sup>. En la actualidad, en España existen numerosos inmuebles históricos de titularidad privada que pueden considerarse casas museo y cuyos propietarios son conscientes de que su labor de conservación no es valorada por los poderes públicos ni por la sociedad. Para sus titulares las medidas de fomento no son suficientes, puesto que las cargas que impone la inclusión en el Registro General como integrantes del Patrimonio Histórico Español son gravosas, y suelen estar orientadas a favorecer los usos turísticos y los no tradicionales de vivienda<sup>421</sup>. La Sentencia del Tribunal Constitucional S.17/1991, de 31 de enero, señalaba en el Fundamento Jurídico 13 que la existencia de estos beneficios fiscales, aun sin ser una medida de estricta defensa contra la expoliación o la exportación, podía considerarse como lógica contrapartida a las cargas que la inclusión en el régimen jurídico establecido en la LPHE conlleva y es una consecuencia directa de las medidas restrictivas del uso de estos

---

<sup>418</sup> Estudiado por Sendín, 2005. Alfonso Graña fue un hombre que, procedente de una aldea paupérrima de la Galicia del siglo XIX, llegó a dominar sobre miles de indios amazónicos y a ser respetado por quienes le conocieron o supieron de él.

<sup>419</sup> La existencia de esta vivienda no responde a criterios estrictamente históricos puesto que se sabe que Colón murió en el convento de San Francisco.

<sup>420</sup> Es de vital importancia el conocimiento del Plan Museológico o, si no se ha llevado a cabo, la necesidad de desarrollar una planificación sostenible que permita una adaptación a los cambios experimentados en la vida cultural. Las casas museo entran dentro de las “disciplinas menos organizadas”, *cit* en Fernández Sabau, 2009-2010: 44.

<sup>421</sup> García de Fuentes, 2001. 16 y ss. Para más información sobre las medidas de fomento existentes en España véase VV. AA., 2002c.

bienes. A la escasez de incentivos fiscales en el orden municipal se le suma la escasa especialización de quienes van a acometer una rehabilitación en un inmueble de estas características, que supone un sobreprecio por el deber constitucional de la conservación. Es importante que la Administración Local, partiendo de su normativa municipal de urbanismo, realice un censo de estos inmuebles, avanzando en el conocimiento de éstos y en las exenciones al cuantificar ante el Estado el coste de las medidas adoptadas<sup>422</sup>. Por último, señalamos que si en el entorno del inmueble histórico se permiten tipologías, usos, alturas o aprovechamientos inmobiliarios, los valores de dicho inmueble quedan desprotegidos, aun cuando se le apliquen las consecuentes medidas de rehabilitación. La LPHE establece la obligación de facilitar la visita a estos inmuebles, garantizando el respeto a la intimidad personal y familiar y sus contraprestaciones por la Administración se prevén también en su articulado. Muchos propietarios son reacios a un régimen de visitas, por el temor de allanamiento y robo en su propia vivienda, así como el deficiente estado de conservación del inmueble. Cuando sería importante y necesario elaborar un listado de casas históricas privadas con su jardín y entorno, que en la actualidad no existe, para que las Administraciones se den cuenta de su importancia, puesto que gran parte de ellas es una auténtica casa museo, con la ventaja de que en la actualidad mantienen su función residencial. El hecho de que no puedan ser visitables aumenta su desconocimiento. En este sentido, la FCHS pretende fomentar su conocimiento y difusión partiendo de la premisa de que su uso residencial es la mejor garantía de su conservación<sup>423</sup> y que las Administraciones establezcan ayudas o exenciones fiscales con una implicación real, sin que la conservación de los inmuebles tenga que ser gravosa para sus propietarios.

La prensa también se suele hacer eco de estos inmuebles privados. Por ejemplo, *Noveldadigital*<sup>424</sup>, que recoge las noticias relacionadas con un inmueble poco conocido y de extraordinario valor patrimonial: la Casa Mira de Novelda, no visitable al ser de propiedad privada. Construida en 1906 por Francisco Mira Abad, un empresario

---

<sup>422</sup> No se detalla el régimen normativo de estos inmuebles en el ámbito autonómico y municipal porque no entra dentro del ámbito de estudio de este trabajo, pero es un aspecto no lo suficientemente estudiado en cada Comunidad Autónoma, que contempla sus propias figuras legales de protección.

<sup>423</sup> No nos detendremos en las cuestiones polémicas derivadas del mejor aprovechamiento, gestión y rentabilidad de estos inmuebles, incluyendo el aspecto económico. Lo que nos interesa es plantear las diferencias conceptuales arriba señaladas.

<sup>424</sup> <http://www.noveldadigital.es/> y <http://juanjopaya.es/wp-content/uploads/2012/12/20121202087.pdf> [consulta 01/09/2015].

noveldense de vinos y aceites. Responde al estilo Modernista, igual que la Casa Museo Modernista de Novelda y la escalera es una de las joyas del edificio.



Novelda. Casa Mira. Escalera. Foto: Ramiro Verdú

*Heraldo de Aragón* recoge la existencia de dos casas-palacio privados, que sin embargo, se pueden visitar: el Palacio Bureta (Zaragoza), del siglo XVIII, y el de los duques de Villahermosa (Pedrola). El de Bureta conserva las estancias domésticas propias de la aristocracia de los siglos XVIII y XIX, aunque hay elementos de épocas anteriores como una puerta mudéjar de más de 500 años<sup>425</sup>. El palacio de los duques de Villahermosa<sup>426</sup> es la única casa en Aragón en la que sigue viviendo la familia original.

Ambos inmuebles señalan un problema económico latente en gran parte de las casas museo<sup>427</sup>, puesto que sus presupuestos son absorbidos por los grandes museos. La explotación “comercial” de una casa museo, ofertando servicios y cobrando precio por los mismos como medio de financiación genera cierta reticencia por el miedo a su posible “mercantilización”, por la consecuente existencia de obligaciones fiscales, ya que son ingresos por actividades no propiamente museísticas, y porque la rentabilidad de una casa museo no se puede limitar a su rentabilidad económica, sino a los beneficios socioculturales que le son propios. Los ingresos por explotaciones comerciales específicas (cafeterías, tiendas, alquiler de espacios, etc.) y por patrocinio y

<sup>425</sup> <http://www.palaciodebureta.com/> [consulta 10/03/2015]. En la web se detallan los eventos que promociona (hotel y bar-restaurante).

<sup>426</sup> Al igual que el Palacio de Bureta, también alquila sus espacios para ceremonias civiles y religiosas, así como otros eventos. <http://www.palaciodevillahermosa.com/> [consulta 10/03/2015].

<sup>427</sup> Por ejemplo La Fundación Rafael Alberti (Puerto de Santa María) desde 2010 está en proceso de liquidación por una deuda a la que no pudo hacer frente y que ha asumido el Ayuntamiento de El Puerto de Santa María mientras busca la forma de mantenerla en funcionamiento. O la Fundación Pedro Muñoz Seca, también en El Puerto de Santa María. Su casa museo cerró en 2009 porque el actual dueño de la que fue vivienda del autor teatral decidió vender el edificio



sponsorización por parte de empresas permiten múltiples vías de actuación (patrocinio de actos puntuales, becas de investigación, publicaciones, cursos y conferencias, etc.).

Existen numerosos inmuebles que promocionan sus espacios originales, con objetos originales para la celebración de eventos. Y no solamente inmuebles históricos de carácter privado, sino que también hay casas museo que celebran convenciones, reuniones, entregas de premios, alquiler de espacios y otros eventos similares, respondiendo a la idea tan extendida hoy en día de que los museos tienen que ser lugares de encuentro. Es un aspecto en el que los profesionales de los museos no se ponen de acuerdo, justificando estas operaciones como un beneficio económico para estas instituciones, cuyos presupuestos son absorbidos por los grandes museos. En el caso de las casas museo se hace especialmente delicado, puesto que la polémica sobre el uso no museístico se deriva del peligro de la seguridad y la conservación de las colecciones a favor de su explotación económica y una mercantilización indeseada de la misma (sin entrar a considerar los beneficios que supondría tener más fondos para destinarlos a las actividades propias de una casa museo). La otra cara de la misma moneda, pero llevada al extremo, es el de las casas museo completamente inventadas y convertidas en parques temáticos, cuya explotación turística conlleva elevados ingresos económicos. Las páginas web de algunas de estas instituciones reflejan claramente unos ingresos que se encuentran fuera de las actividades específicas del museo<sup>428</sup>.



*Sello de confianza relativo a los eventos que la Masia Museo Serra proporciona  
©2015 Masia Museo Serra*

En la actualidad existen numerosos inmuebles históricos que se dedican a promocionar sus espacios mediante la celebración de eventos y celebraciones que requieren de un entorno único y diferente. Por ejemplo, Son Marroig<sup>429</sup>, Casa Calvet o el Palacio Moxó.

---

<sup>428</sup> <http://www.masiamuseusera.com/es/> [consulta 10/09/2015].

<sup>429</sup> <http://www.sonmarroig.com/> [consulta 10/09/2015].



Mallorca. Deià. Son Marroig © 2015 Turquesa Catering

En la Casa Calvet de Gaudí se ha instalado el Restaurante Casa Calvet, cuyas antiguas oficinas de contabilidad, gerencia y salas de juntas han sido convertidas en comedores semiprivados, anunciando lo exclusivo de comer en un espacio gaudiniano<sup>430</sup>. Del Palacio Moxó<sup>431</sup> se destaca que es el único palacio privado de Barcelona del siglo XVIII que conserva su espacio y su mobiliario originales.

Por último queremos destacar que algunos de estos valiosos inmuebles se encuentran en venta. Uno de los casos más conocidos es el de la Casa Vicens, obra de Gaudí, que estaba en venta desde el año 2007 cuando una inmobiliaria británica puso anuncios en diarios como *The Wall Street Journal*, *Daily Telegraph* o *The Independent* ofreciendo el inmueble a grupos de inversores por 35 millones de euros. Todavía hoy se puede encontrar en Internet la página web que la inmobiliaria Atadicion, con sede en Castell d'Aro, dedicaba de forma monográfica a la venta de casa Vicens: “una obra maestra de renombre mundial, una oportunidad única de poseer una propiedad diseñada por el gran Antoni Gaudí”<sup>432</sup>. Se puede leer en inglés, ruso, árabe, japonés y chino. Nada en castellano o en catalán. MoraBanc ha adquirido el inmueble con la intención de restaurarla y convertirla en una casa-museo abierta al público en 2016<sup>433</sup>.

<sup>430</sup> <http://www.casacalvet.es/> [consulta 10/09/2015].

<sup>431</sup> <http://www.palaumoxo.com/es/index.html> [consulta 29/09/2015].

<sup>432</sup> <http://www.casavicens.es/> [consulta 23/09/2015].

<sup>433</sup> Aunque es un mercado reducido y exclusivo existen casas singulares en venta como la Villa Tibidabo de Adolf Ruiz i Casatmijana o la Casa modernista Burés. Los clientes suelen ser consulados, empresas internacionales o clientes particulares (extranjeros y preferentemente rusos). En algunos casos también se alquilan, como la Casa Lleó Morera, de Domènech i Montaner. El Castillo del Condado de Castilnovo (Segovia) se puso a la venta en el portal inmobiliario [www.idealista.com](http://www.idealista.com) en enero de 2015. Todavía se sigue asistiendo a la pérdida de valiosos inmuebles históricos, como el Palacio de Guenduláin, el último de los interiores históricos que quedaban en Navarra, cuyos bienes se subastaron en Christie's Londres en noviembre de 2005. El propietario parece ser que tenía la intención de convertirlo en un hotel. Véase Jover Hernando, 2009.

## **CAPÍTULO 5**

### **HACIA UNA DEFINICIÓN DE CASA MUSEO. SU CATEGORIZACIÓN**



### **5.1.- La categorización de las casas museo**

Por categorización se entiende el intento de agrupar las casas museo en base a ciertos criterios. Para ello es necesario llevar a cabo un análisis conceptual partiendo de su caracterización, desarrollado en el capítulo anterior. Mediante el empleo de categorías se pretende una clasificación jerárquica de las casas museo, entendidas éstas como entidades parecidas y con características comunes. Cada categoría implica una discriminación, una selección de lo relevante e irrelevante y el hecho de evitar un número excesivo. Porque la cantidad y la variedad de su contenido, la diversidad de tipologías arquitectónicas, los escasos recursos humanos y económicos, las diferentes titularidades y gestiones, no ayuda a que la casa museo se encuentre correctamente delimitada, como tampoco una excesiva proliferación de instituciones museísticas que se autodenominan casas museo, cuando en realidad no siempre se consideran como tales. Ni todos los países tienen las mismas categorías de casas museo, ni todas las casas museo entran dentro de todas las categorías. Las categorías son necesarias para poder establecer una aproximación al carácter de una casa museo en el sentido de tipología museística. La heterogeneidad de sus colecciones aumenta su confusión con un museo de bellas artes, de etnografía, de historia, etc., lo que hace que autores como Cid Moragas consideren que las casas museo son museos de carácter inclasificable<sup>434</sup>.

Puesto que en España las casas museo constituyen una realidad asentada e incuestionable, tal y como aparece en la relación del Anexo II, es necesario establecer una categorización que permita ajustarse a la realidad de lo que debe ser una casa museo partiendo de las ya existentes (o consideradas como tales). En este capítulo se desarrollan las diferentes categorizaciones desarrolladas desde 1934 y en el ámbito internacional, puesto que en España no existe una categorización propia o específica de las casas museo, como tampoco existe un inventario de éstas, sin contar la cantidad de inmuebles de carácter privado que no se conocen<sup>435</sup>. En este sentido solamente en Cataluña se ha hecho un intento de categorización de las casas museo existentes en base a las categorías de DEMHIST, que en este trabajo intenta aplicarse a todas las Comunidades Autónomas, planteando una serie de dificultades que se detallan en este mismo capítulo. Solé i Lladós aplica las nueve categorías de DEMHIST establecidas en Viena (2007) a las casas museo catalanas existentes y se centra en las casas de

---

<sup>434</sup> Cid Moragas, 1996: 57-59.

<sup>435</sup> Gracias a la labor emprendida por la FCHS, se comienzan a tener en cuenta.

personajes y en las casas de colección, que agrupa por la importancia de su faceta profesional (religiosos, artistas, artistas-arquitectos<sup>436</sup>, escritores y poetas, músicos, políticos-militares-eruditos-historiadores).

En este capítulo proponemos una categorización de las casas museo españolas a partir del análisis de las ya existentes y de los problemas generados de su inclusión en las categorías de DEMHIST, puesto que pueden pertenecer a más de una categoría<sup>437</sup>. El punto de partida se encontraría en la propuesta realizada en el año 2007 por Vaquero Argüelles de tres categorías de casas museo en base a criterios museográficos<sup>438</sup>:

- 1.- Las que optan por el mantenimiento o recuperación de los ambientes originales, partiendo de fuentes documentales y con materiales auténticos.
- 2.- Las que plantean una recreación, entendida como evocación, con materiales de época, contrastada documentalmente para conocer cómo pudo ser ese ambiente.
- 3.- Las que se transforman de residencia histórica a museo de colecciones temáticas, siendo su museografía cambiante de acuerdo a las tendencias del momento<sup>439</sup>.

Estas tres categorías están planteadas en función de la museografía que presentan las casas museo. Además, en estas categorías Vaquero Argüelles nos da una clave al plantear dos conceptos que han sido a menudo objeto de confusión al emplearse indistintamente: la recuperación y la recreación<sup>440</sup>. Son las dos principales alternativas en el montaje de una casa museo, detalladas en el capítulo 6.3, en un planteamiento similar al que Pavoni señalaba en el año 2001: las casas museo descriptivas y las casas museo interpretativas, oscilando entre la autenticidad y la interpretación<sup>441</sup>. El carácter descriptivo se basa en la exhibición de unos espacios domésticos intactos, en el que prácticamente no ha habido ninguna alteración. En cambio, lo interpretativo indica la idea de recreación de un ambiente doméstico (previamente interpretado).

---

<sup>436</sup> Esta atribución no resulta convincente. Pensemos por ejemplo en Blas Infante, en Joaquín Sorolla, en el Marqués de Cerralbo, en José María Rodríguez-Acosta, que idearon o diseñaron la construcción de su vivienda y por ello no son necesariamente arquitectos sino político, pintor, coleccionista, que es la faceta que más relevancia tiene, por encima de diseñar o no su casa.

<sup>437</sup> El propio Solé i Lladós señala en la nota al pie de página el hecho de que las casas museo pueden estar en varios apartados según lo que se considere más importante. El autor considera que lo más relevante es el “objeto del museo”. Solé i Lladós, 2011: 20. Nota 10.

<sup>438</sup> Vaquero Argüelles, 2013: 135.

<sup>439</sup> Pero plantear un montaje como un museo de colecciones temáticas no suele ser clarificador, puesto que aproximan una casa museo a un museo de artes decorativas, un museo de bellas artes o un museo de arqueología, por enumerar los más significativos.

<sup>440</sup> Vaquero Argüelles, 2013: 135.

<sup>441</sup> Señaladas por Ponte. Véase Ponte, 2008; Pavoni, 2001a; Pavoni, 2001b.

Las casas museo tienen un carácter más enciclopédico<sup>442</sup> que los restantes museos y autores como Blasco Esquivias señalan la necesidad de exponer el espacio doméstico en un Museo de la casa<sup>443</sup>. ¿Qué casa se representaría?, ¿qué clase social?, ¿de qué geografía?, ¿de qué época o momento histórico? No hay que olvidar la flexibilidad de los espacios y de los objetos, que van cambiando de uso y de significado a lo largo del tiempo. No es lo mismo una casa de la burguesía madrileña que del País Vasco en el siglo XIX. ¿Cómo se plantearía un Museo de la casa diferenciando la procedencia de sus propietarios?, ¿y los usos que hacen de los espacios jerarquizados con sus propios objetos? Desde esta perspectiva se considera insuficiente para la comprensión de un personaje, un período histórico, un estilo cultural o un territorio, la exhibición de una serie de espacios públicos y privados porque se suelen obviar las dependencias dedicadas a los sistemas de evacuación, a la cocina, a la higiene. Pero, aun mostrándose estos espacios, una recuperación (o recreación) de todos los aspectos de la vida íntima es imposible. Para mostrar facetas desconocidas por el público una alternativa sería organizar pequeñas exposiciones temáticas que complementan el conocimiento de aspectos cotidianos que de otra manera no podrían exhibirse. En este sentido, la exposición *Toilette* del Museo Cerralbo constituye un buen ejemplo de ello. ¿Aumentaría nuestro conocimiento sobre Lope de Vega, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga o Pablo Picasso si exponemos cómo era su cocina, su higiene y aseo personal, cómo iluminaban las diferentes estancias?, ¿necesitamos conocer cómo era la intimidad de cada uno en relación a la evacuación de excrementos, por ejemplo, o si comían en la cocina o en cualquier parte de la habitación?, ¿es necesario llegar hasta ese punto? No hay que olvidar que existen rituales que son comunes en todas las culturas (comer, beber, dormir, etc.).

## 5.2. Una historiografía de la categorización de las casas museo<sup>444</sup>

El comienzo de una historiografía de las casas museo se puede remontar a 1934, cuando la revista *Mouseion* en los números 27 y 28 mencionaba los siguientes tipos de casas museo<sup>445</sup>:

- 1- Casas de interés biográfico. Comprende las colecciones de FD (manuscritos, correspondencia, recortes de prensa, trabajos personales, etc.).

---

<sup>442</sup> Blasco Esquivias, 2013: 148.

<sup>443</sup> Blasco Esquivias, 2013: 159.

<sup>444</sup> Véase el estudio de António Ponte, que recoge este aspecto. Ponte, 2007.

<sup>445</sup> S/a, 1934: 276-286.

- 2- Casas de interés social. Objetos que documentan la vida cotidiana de sus propietarios (cuadros, mobiliario, objetos personales, decoración, etc.).
- 3- Casas de interés histórico local. Exhibe objetos de diferentes épocas y funciones (armas, aperos de labranza, uniformes, etc.).

Las dos primeras categorías se centran en casas museo dedicadas a un personaje y documentan su vida a través de objetos y documentos, de manera que es difícil separar una casa museo de interés biográfico de interés social, puesto que los objetos y documentos forman parte del mismo contexto museológico. La tercera categoría se relaciona con la exposición de formas de vida a través de objetos de interés etnográfico y/o antropológico, de manera que el contexto museológico se acota de manera considerable.

Dentro de los paradigmas de la Nueva Museología, Rivière hizo una propuesta de clasificación en 1985, dividiendo las casas museo en casas históricas y casas rurales, y éstas a su vez, con una serie de subdivisiones:<sup>446</sup>

- 1- Casas históricas. Comprende tres tipos de inmuebles:
  - a. Palacios y castillos reales. Espacios relacionados con las clases dominantes.
  - b. Palacios, castillos y casas privadas. Espacios normalmente cerrados al público y que presentan problemas de conservación.
  - c. Casas de personajes célebres. Espacios ligados a la vida de artistas, escritores, científicos
- 2- Casas rurales. Relacionados con su entorno y con las tradiciones locales. A menudo exponen conjuntos descontextualizados.

En esta clasificación subyacen dos aspectos ambiguos: por un lado, una casa histórica no puede ser rural y viceversa y por otro lado, lo rural se reduce al ámbito de las tradiciones y costumbres populares. Veamos un ejemplo: una casa de personaje célebre no puede ser una casa rural. Cuando en España hay casos de casas museo de personalidad ubicados en viviendas rurales. Además, existen palacios y residencias nobiliarias situadas en un entorno rural y que conservan objetos y documentos relacionados con la tradición de la localidad en la que se ubican. En este sentido, las casas históricas no se deberían oponer a las casas rurales. La división establecida por

---

<sup>446</sup> Rivière, 1985.



Rivière se centra en la arquitectura. Éste ha sido uno de los aspectos que más debate suscitó en el seno de DEMHIST porque existe la conciencia de que una división por tipologías arquitectónicas no solamente no ayuda a categorizar una casa museo, sino que aumenta la complejidad sobre qué es lo que debería caracterizar a esta institución museística, necesariamente más allá de su valor arquitectónico.

En 1993 Butcher-Youngmans realizó un primer intento de clasificación de las casas museo en tres tipos:<sup>447</sup>

1- *Documentary House Museum* (casa museo documento). Se centra en la vida de un personaje o es un lugar de interés histórico y cultural relevante. Tiene relación con el emplazamiento original y los objetos suelen ser originales.

2- *Representative House Museum* (casa museo representativa). Simboliza una época, un estilo de vida. Puede ser una reconstrucción y emplear o no objetos originales.

3- *Aesthetic House Museum* (casa museo estética). Un espacio en el que se expone una colección privada que necesariamente no tiene relación con la propia casa, de manera que sirve de soporte para los objetos. En este apartado se incluyen las *period rooms*.

4- Casas museo que combinan las categorías anteriores.

En 1997 Rosanna Pavoni y Ornella Selvafolta establecieron las siguientes tipologías de casas museo<sup>448</sup>:

1.- Palacios Reales. Tipología particular de casa museo, y que hay que incluir como tal en aquellos espacios que mantienen su función de residencia, para diferenciarlos de los que son únicamente museos.

2.- Casas de personajes relevantes. Generalmente el personaje nace o habita allí y los objetos revelan su actividad.

3.- Casas de artistas. Creadas para la difusión del artista y de su obra.

4.- Casas de estilos o épocas. Contextualizan objetos de una época de acuerdo al contexto museológico.

5.- Casas de coleccionista. Exponen una colección personal.

6.- Casas de familia. Nacen como museos familiares y representan un estatus social.

---

<sup>447</sup> Butcher-Youngmans, 1993.

<sup>448</sup> Pavoni y Selvafolta, 1997: 32-36.

7.- Casas con una identidad social y cultural concreta. Representan un grupo social o profesional y exhibe objetos relacionados con dicho grupo.

### 5.3. La categorización de las casas museo planteada por DEMHIST

Ante la ausencia de una definición conceptual y de una clasificación de las casas museo, en el seno del ICOM se creó el Comité Internacional de Casas Históricas (DEMIST)<sup>449</sup>. El término de casa museo como tipología museística empieza a tomar forma en 1997, en el Palacio Spinola de Génova, en la conferencia “Living History. Historic House Museums”, aprobándose los reglamentos de las comisiones en julio de 1999 en San Petersburgo. Como señala en su página web, DEMHIST se convierte en una “plataforma profesional para el intercambio de ideas y soluciones. Sus objetivos incluyen la construcción de la identidad de una casa museo, la interpretación que se da al público, el desarrollo de normas para la conservación, restauración y seguridad, la comunicación con otros profesionales de museos y visitantes, las formas de mejorar las relaciones con la comunidad, elaborar recorridos de valorización turística, y aumentar su visibilidad y capacidad de trabajar en red con otros museos locales, nacionales e internacionales”<sup>450</sup>. Cada año el Comité organiza una conferencia dedicada a temas específicos, que se detallan a continuación<sup>451</sup> y que se han convertido en una fuente imprescindible de consulta, tal y como se indica en el capítulo 3:

**2000** Génova – *Historic House Museums speak to the public versus a Philological Interpretation of History.*

**2001** Barcelona – *New forms of management for Historic House Museum.*

**2002** Amsterdam – *Historic House Museums as witnesses of National and Local identities.*

**2003** Lenzburg – *Historic House Museums: facing and solving the challenges.*

**2004** Berlín – *Rooms with a view. Historic House Museums and their Surroundings.*

**2005** Lisboa – *Safekeepers of memory: conservation of buildings and their collections.*

**2006** La Valetta – *Ethics and Principles in Historic Houses Management.*

**2007** Viena – *A Kingdom for a House! Historic House Museums as Local, Regional and Universal Heritage.*

---

<sup>449</sup> El nuevo Comité eligió el nombre de *Historic House Museums/Demeures historiques-musées/Residencias históricas-Museo*, y el acrónimo DEMHIST (en la versión francesa).

<sup>450</sup> <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432597&lang=1> [consulta 22/09/2015].

<sup>451</sup> Véase en detalle la relación de las conferencias que organiza DEMHIST al menos una vez al año en diferentes lugares, que dan una idea de su actividad. <http://demhist.icom.museum/shop/shop.php?detail=1255432566> [consulta 22/09/2015]. En el momento de cerrar esta Tesis Doctoral se está celebrando la Conferencia Anual de DEMHIST en la Ciudad de México, del 19 al 21 de octubre del 2015, con el título “El legado de las casas museo, promotor del diálogo entre generaciones”.

- 2008** Bogota – *Historic House Museums as a bridge between the Individual and the Community.*
- 2009** Stavanger – *Historic Houses as documents of social life and traditional skills.*
- 2010-** Brno, República Checa - *National - International. Art and politics in houses and interiors of the 20th century.*
- 2010-**Shanghai/China- *From Silk Road to Container Ship. Artefacts, environment and cultural transfer.*
- 2011-** Amberes/Bélgica- *Catching the Spirit. Managing and communicating the theatrical assets of Historic Houses.*
- 2012-** Perugia/Italia- *House Museums. The Owners and their Art Collections.*
- 2012-** Los Ángeles/USA- *The Artifact, its Context and their Narrative. Multidisciplinary Conservation in Historic House Museums.*
- 2013** Río de Janeiro/Brasil- *Places for Reflection. Historic House Museums as Connectors of Cultures, Times, People and Social Groups.*
- 2013** London/United Kingdom- *Experiencing the Building.*
- 2014** São Paulo/Brazil- *Collections and Characters. Why preserving?.*
- 2014** Lisbon/Portugal- *A Casa Senhorial, entre Lisboa e o Rio de Janeiro – Stately Homes between Lisbon and Rio (XVII, XVIII and XIX centuries). Anatomy of the interiors.*
- 2014** Warsaw/Poland- *Power and Architecture. Residences of Monarchs and Seats of Governments in Europe – Forms and Functions (15th -21st CC).*
- 2014** Miami/USA- *Building Museums.*
- 2014** Compiègne/Francia- *Authenticity in Conservation of Historic House Museums and Palaces.*
- 2015** Borj Kallel, Sfax/Tunisia- *Patrimoines partagés : Table ronde italo-tunisienne sur les associations de demeures historiques : Échange d’expériences internationales entre propriétaires de demeures historiques sur leur préservation, promotion et gestion.*
- 2015** Évora/Portugal, University of Évora- *Palaces and Urban Dynamics: centers of power and knowledge in Europe.*
- 2015** London/United Kingdom, National Gallery, Sainsbury Wing Lecture Theatre- *Animating the 18th-Century Country House.*
- 2015** Ciudad de México- *The legacy of House Museums promoting dialogue among Generations.*

Desde 1999, en San Petersburgo Rosanna Pavoni señaló la necesidad de un Proyecto de Categorización para las “Residencias Históricas Museo”. Para desarrollarlo era preciso presentar un sistema de clasificación de las casas museo y un cuestionario que ayudase a una “pre-categorización”<sup>452</sup>, que fueron presentados por Pavoni en Génova (2000), y publicados un año después. Es el comienzo de la denominada Fase I<sup>453</sup>, que se inició en Italia y reunió información de 135 casas museo de Europa y Estados Unidos. Esta pre-categorización permite reflexionar sobre el significado de una casa museo, dar a conocer al público el tipo de casa museo que se va a encontrar (y así

<sup>452</sup> Pavoni, 2001b: 64.

<sup>453</sup> Bryant y Behrens, 2007. Los resultados se publicaron en el artículo de Pavoni, 2001b.

evitar una posible desilusión<sup>454</sup>) y facilitar a los profesionales de casas museo el tipo de patrimonio que se puede conservar y exponer. La identidad del museo se describe mediante criterios de restauración, integración, montaje y recorridos educativos adoptados<sup>455</sup>. La información se recaba mediante un cuestionario o ficha (traducida en inglés, francés, español, alemán, portugués e italiano) que permite comprender y delimitar los diferentes tipos de casas museo. El final de la Fase I comienza con el análisis de la información recibida por parte de las casas museo que han cumplimentado el Formulario y publicar los resultados en la página web de DEMHIST. Es el inicio de una serie de reflexiones sobre la identidad de una casa museo, que marca la trayectoria de DEMHIST hasta la actualidad.

Asimismo, en el año 2001, Pavoni plantea una subcategoría de casa histórica museo: la casa interpretativa<sup>456</sup>. Con esta denominación se refiere a las casas museo creadas *ex novo* y que se decoran para interpretar, representar o contar una historia (personaje, estilo de vida, período artístico, gusto, etc.). Ese carácter interpretativo se relaciona con la museografía recreada, frente a las casas museo descriptivas<sup>457</sup>, que son aquellas que permanecen inalteradas o prácticamente intactas, siendo un auténtico documento de la época. La subcategoría de “interpretativa” contribuiría a agrupar aquellas casas museo que tienen los mismos objetivos y museografía y para ello Pavoni plantea unas indicaciones:

- Existencia de un propietario que se implique en la construcción del inmueble y que éste tenga unas orientaciones museológicas.
- Si el propietario no es el creador del inmueble, quiénes han intervenido en su construcción.
- Período histórico al que pertenece el inmueble en la época de su construcción y la exhibición de sus colecciones por parte del propietario. En el caso de que no sea así, indicar a qué época corresponde cuando ha vivido en él un artista.
- Identificar los objetos originales y los objetos de estilo (inspirados en el período histórico representado). Esta mezcla de objetos revela el deseo

---

<sup>454</sup> El público, suele imaginar que se encontrará con un espacio que conmemora un personaje o acontecimiento, desconoce qué experiencia se encontrará, así como si está ante una museografía reconstruida o inventada, con objetos reales o auténticos que le envolverán como protagonista o, por el contrario, como espectadores pasivos.

<sup>455</sup> Pavoni, 2013: 242; Pavoni, 2001a; Pavoni, 2001b.

<sup>456</sup> Pavoni, 2002: 51-55.

<sup>457</sup> Seguimos la terminología de casas museo interpretativas y casas museo descriptivas empleada por Pavoni.

de contar una historia (o un período histórico), más que la exhibición de una colección de obras originales<sup>458</sup>.

En 2006 Linda Young presentó en el VI Encuentro Anual de DEMHIST en Malta (septiembre 2006) una propuesta de clasificación de seis categorías de casas museo a partir del estudio de aproximadamente 600 casas museo en Reino Unido, Estados Unidos y Australia<sup>459</sup>:

- 1.- Casas de héroe. Para Ponte representan “una museología de los significados intangibles”<sup>460</sup>. Son lugares vinculados a personajes que tienen un enorme poder de evocación en el imaginario colectivo.
- 2.- Casas de coleccionista. Para Ponte representan “una museología de las colecciones intactas”<sup>461</sup>. Son lugares que conservan colecciones originales y, por lo tanto, de enorme valor.
- 3.- Casas de diseño. Para Ponte representan “una museología de la experiencia estética”<sup>462</sup>. Son lugares concebidos como espacios de creación artística y conservan objetos de gran belleza.
- 4.- Casas de acontecimientos o de procesos. Para Ponte representan “una museología de la representación histórica”<sup>463</sup>. Son lugares centrados en la representación de hechos importantes en la historia de los habitantes, a menudo una historia anónima, lejos de ser grandes personajes. Permiten conocer la vida cotidiana del día a día.
- 5.- Casas de campo inglesas. Constituyen una tipología distinta al resto de casas museo, en la que tiene peso la tradición anglosajona de musealización de casas de nobles. Son las villas históricas y las moradas señoriales (*country houses*)
- 6.- Casas sentimentales. Para Ponte representan “una museología alternativa”<sup>464</sup>. Son lugares que no necesariamente tienen relación con el edificio, y donde se exhiben objetos de diferente procedencia.

Este VI Encuentro Anual de DEMHIST marca el inicio de la denominada Fase II<sup>465</sup>. En ella se acuerda formar un Grupo de Trabajo para evaluar el Proyecto de Categorización

---

<sup>458</sup> Pavoni, 2002: 56.

<sup>459</sup> Young, 2006. *Cit.* en Ponte, 2007: 36.

<sup>460</sup> Ponte, 2007: 27.

<sup>461</sup> Ponte, 2007: 27.

<sup>462</sup> Ponte, 2007: 27.

<sup>463</sup> Ponte, 2007: 27-28.

<sup>464</sup> Ponte, 2007: 28.

y profundizar en las definiciones de cada categoría de casa museo, más acorde con los propósitos del inmueble, no por tipologías arquitectónicas, puesto que es la función residencial la que la distingue de otros museos. Las seis categorías propuestas en Malta se ampliarán a nueve categorías de casas museo<sup>466</sup> en función de su “narrativa”<sup>467</sup> en la Conferencia Trienal del ICOM de Viena (agosto 2007):

1. *Personality houses.*
2. *Collection houses.*
3. *Houses of Beauty.*
4. *Historic Event houses.*
5. *Local society houses.*
6. *Ancestral homes.*
7. *Power houses.*
8. *Clergy houses.*
9. *Humble homes.*

El establecimiento de las nueve categorías permitiría compararlas con los resultados de las 135 casas museo que completaron los cuestionarios, puesto que si no se ajustan a ninguna de las planteadas habría que añadir más categorías. La Fase II reveló la necesidad de revisar algunas de las categorías, como las casas de coleccionista, las casas de eventos históricos y las Casas de Historia Social, así como la posibilidad de incluir nuevas categorías, por ejemplo, antiguas prisiones que se encuentran abiertas al público entre los miembros de DEMHIST. Así como hacer una relación de las casas museo que se puedan incluir en cada categoría a modo de ejemplos.

La Fase II supone un avance en el Proyecto de Categorización planteado en la Fase I, puesto que se concentra en el estudio del caso de un país: Holanda, cuya

---

<sup>465</sup> Bryant y Behrens, 2007. Julius Bryant y Hetty Behrens llevaron a cabo la dirección del Proyecto de Categorización de la Fase II, dando como resultado una base de datos de 176 museos, que se pueden consultar en la web [www.museumwoningen.nl](http://www.museumwoningen.nl) [consulta 07/07/2013]. La Fase II comenzó en Holanda (actualizada en el año 2009 en Noruega). Desde el año 2007 México y Guatemala trabajan en un Proyecto de Categorización, y en el 2008 se suma Colombia. En México la responsable del proyecto es Lourdes Monges y en Guatemala, Beatriz Quevedo.

<sup>466</sup> La relación de las categorías se encuentra en [http://demhist.icom.museum/shop/data/container/DEM HIST\\_CategorizationProject\\_I\\_Data.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/DEM HIST_CategorizationProject_I_Data.pdf) [consulta 07/07/2013].

<sup>467</sup> Una narrativa en la que el público pueda privilegiar “un recorrido que destaque la grandeza de una familia más que la historia del gusto, del acto de habitar o un evento histórico que vio la casa testimonio, o un aspecto de la historia social”, tal y como se detalla en [www.museumartconsulting.com](http://www.museumartconsulting.com) [consulta 22/09/2015]. En el año 2009 Pavoni ejemplificó la aplicación de estas tipologías a una serie de casas museo italianas, en todas las regiones, no las más famosas sino las más “expresivas” y que plasmó en una página web. El enlace a la página web es <http://www.casemuseoitalia.it/en/default.asp> [consulta 22/09/2015]. Véase Pavoni, 2009.

responsable fue Behrens. La experiencia de Holanda concluyó en el diseño de un esquema que permitiera desarrollar una casa museo<sup>468</sup>. En el año 2008, en Bogotá, Pavoni sugirió incluir dos categorías más a las nueve establecidas en Viena un año antes:

1. Casas como locación. Aquellas casas o habitaciones utilizadas como lugar para contener colecciones que no son coherentes con el lugar, para diferenciarlas de las casas que los coleccionistas han ideado y en el que la colección y el lugar están indisolublemente unidos (*Collection houses*). También pueden ser casas que han perdido su decoración y sus objetos, de manera que albergan colecciones ajenas a su historia.
2. Casas con habitaciones de período (*period rooms*). Cada espacio de la casa representa un estilo o un período histórico concreto.

En la Fase III se avanza en tres aspectos fundamentales<sup>469</sup>:

- 1.- Identificar tres museos para cada categoría. Que cada casa museo sea un modelo de referencia y de buenas prácticas. La elección de estas casas museo en función de su excelencia debería ser objeto de debate en los Encuentros Anuales de DEMHIST.
- 2.- Establecer unas directrices que ayuden a los profesionales de las casas museo a qué categoría pertenece cada una. Estas pautas deberán ser elaboradas en los Encuentros Anuales de DEMHIST y publicadas en la página web de DEMHIST.
- 3.- Volver a redactar los cuestionarios para introducir las nuevas categorías y publicarlos en el sitio web de DEMHIST.

#### **5.4.- Diagnóstico de las casas museo en España**

La relación de casas museo detallada en el Anexo II por Comunidades Autónomas parte del análisis de la realidad de las casas museo existentes en España. Aunque es un listado susceptible de ampliarse pretende ser el punto de partida para conocer cuántas casas museo hay, su titularidad y gestión así como su distribución por Comunidades Autónomas. Para realizar este diagnóstico se ha partido del conocimiento

---

<sup>468</sup> Véase Behrens, 2009. De una revisión de 177 Casas Históricas y Casas Museo en los Países Bajos, sólo 50 fueron registradas como museos.

<sup>469</sup> Bryant y Behrens, 2007.

de las casas museo repartidas por toda la geografía española y se ha comprobado con la relación de casas museo recogidas en el Directorio de Museos y Colecciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, publicado en el año 2014<sup>470</sup>, por la FCHS<sup>471</sup> y por ACAMFE. Los resultados permiten corroborar que ninguno de los tres documentos refleja la totalidad de las casas museo españolas existentes. Lo cual es sorprendente, puesto que existen numerosas casas museo de extraordinario valor que no se han considerado como tales, y porque a pesar de existir el término “Casas-Museo” dentro del campo de Tipología, no se ha hecho un estudio concienzudo de las existentes o en proceso de serlo. En este marco presidido por la falta de una definición consensuada sobre lo que se entiende por casa museo, se une la falta de inventarios más o menos estables y oficiales de casas museo en España, que hacen más caótico el conocimiento de esta tipología museística.

Este diagnóstico permite constatar la existencia de realidades muy diferentes de casas museo:

- Casas museo ubicadas en edificios históricos vinculados con el propietario.
- Casas museo ubicadas en edificios históricos sin relación con el propietario.
- Museos que recrean en alguna de sus dependencias espacios domésticos.
- Museos de nueva creación para albergar una colección.
- Inmuebles de valor patrimonial que recrean espacios domésticos y espacios de trabajo, con objetos que no se vinculan con el edificio.
- Inmuebles adquiridos por un personaje para albergar una colección.
- Casas museo dedicadas a personajes que no residieron en el inmueble.
- Casas museo dedicadas a personajes de ficción.
- Casas museo cuyo contenido se vincula a un personaje pero los objetos expuestos no son suyos sino de época y/o modernos.
- Centros de interpretación ubicados en inmuebles de valor patrimonial que conservan espacios domésticos.

---

<sup>470</sup> Este proyecto es desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español a través de la Subdirección General de Estadística y Estudios con la colaboración de la Subdirección General de Museos Estatales, Ministerio de Defensa, Patrimonio Nacional y las Comunidades Autónomas que han participado en las diversas fases de elaboración de la misma. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/directorio-de-museos-y-colecciones-de-espana.html> y <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=/t11/p11&O=culturabase&N=&L=0> [consulta 21/09/2015]. Este Directorio se va actualizando periódicamente.

<sup>471</sup> Algunas de estas casas históricas privadas se conocen por las publicaciones de FCHS y a través de su página web, que ha incluido un apartado monográfico denominado “Visita nuestra web Casas Museo” (<http://www.casasmuseo.es/>).[consulta 21/09/2015].



- Casas museo que no exhiben apenas objetos.
- Casas museo que no conservan ningún espacio original.
- Casas museo sin espacios domésticos, únicamente expositivos (colección del artista vinculado al edificio).
- Palacios abiertos al público previa reserva.
- Casas no siempre concebidas como museo en su origen.

En los Anexos III, IV y V se detallan las diferentes casas museo españolas atendiendo a las siguientes variables:

- *La categoría a la que pertenece* (personalidad, territorio, período histórico). Partiendo de la tipología establecida por la UNESCO de casa museo, se detallan las diferentes categorías que existen en base a su especialización.
- *El contenido*. Precisa la naturaleza de las colecciones de la casa museo. Si es de personalidad: músico, escritor, pintor, escultor, etc. Si es de territorio, de contenido etnográfico, de bellas artes, etc. Si es de período histórico, cuál.

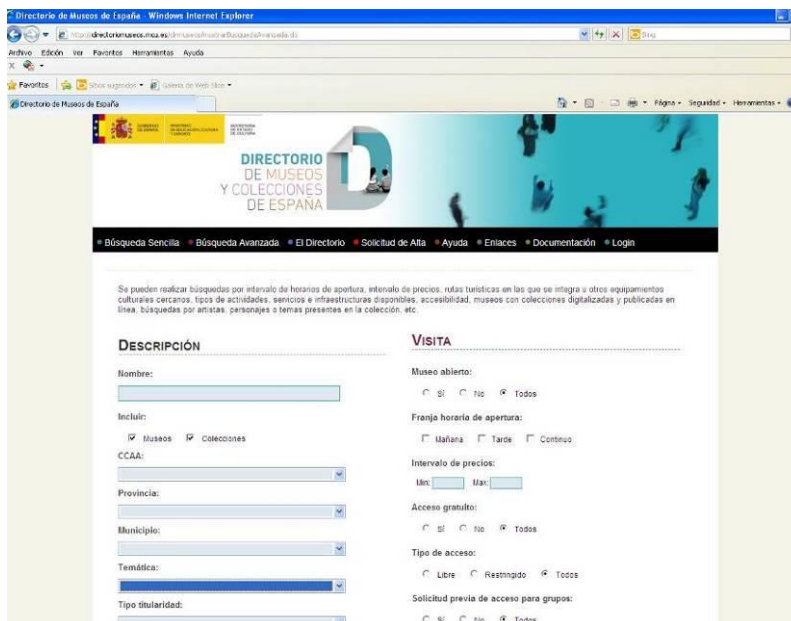
El Directorio de Museos y Colecciones de España es una base de datos de museos y colecciones museográficas existente en el territorio nacional, que recoge las instituciones que están oficialmente reconocidas como tales por las Comunidades Autónomas en las que se encuentran, según su legislación vigente, su definición de museo o colección museográfica y los requisitos que cada institución debe cumplir para ello. La información procede de la operación estadística, perteneciente al Plan Estadístico Nacional, Estadística de Museos y Colecciones Museográficas, desarrollada por el MECD. El detalle de los aspectos metodológicos de esta encuesta y sus resultados detallados para años anteriores pueden consultarse en el apartado correspondiente a estadísticas culturales disponible en la Web del MECD<sup>472</sup>.

La casa museo se define en Tipología (una de las variables de clasificación del Directorio) como “Museo ubicado en la casa natal o residencia de un personaje”<sup>473</sup>. El Directorio de Museos y Colecciones de España recoge una relación de 90 casas museo<sup>474</sup>. Hay que señalar que el campo donde se realiza la búsqueda se denomina “Temática”.

<sup>472</sup> <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/in/estadisticas.html> [consulta 30/08/2015].

<sup>473</sup> VV. AA., 2014b: 12.

<sup>474</sup> Datos actualizados con fecha 8 de septiembre de 2015. Sujeto a modificaciones. <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/realizarBusquedaAvanzada.do> [consulta 21/09/2015].



Fuente: Página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. [consulta 21/09/2015].

En el campo “Temática” aparece lo siguiente:

TEMÁTICA	
Arqueológico	
Arte contemporáneo	
Artes decorativas	
Bellas artes	
<b>Casa museo</b>	
Ciencia y tecnología	
Ciencias naturales	
Historia natural	
De sitio	
Especializado	
Etnografía	y
antropología	
General	
Histórico	
Otros	
Textiles	e
indumentaria	

En la Red Digital de Colecciones de Museos de España CER.es el término Casas-Museo se incluye dentro del campo “Tipología”<sup>475</sup>:

<sup>475</sup> “La “Red de Museos Estatales” es la suma de museos de muy diferentes dependencias administrativas, características y variados modelos de gestión, careciendo a su vez de una estructura que los una de forma sólida y reconocible, a excepción de su común titularidad por parte del Estado”. Chinchilla Gómez y Alquézar Yáñez, 2006: 29-38.

TIPOLOGÍA	
Arqueología	
Etnología/antropología	
Bellas artes	
Artes decorativas	
Arte contemporáneo	
Textiles e indumentaria	e
Ciencia y tecnología	
Ciencias e historia natural	
Sitio	
Historia	
Generales y especializados	y
Casas museo	

Fuente: Página web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Año 2015<sup>476</sup>.

La FCHS, con la finalidad de difundir el conocimiento y promover la conservación y el mantenimiento de los edificios históricos y singulares y en especial de aquellos que son de titularidad privada, está desarrollando un proyecto de investigación titulado “La realidad compleja de las casas museo en España”, que ha contado en sus estudios previos con el apoyo del Ministerio de Cultura. El objetivo no es otro que estudiar las peculiaridades que caracterizan a las casas museo, su idiosincrasia y los

<sup>476</sup> <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true> [consulta 29/09/2015].

retos de conservación, difusión y gestión que plantean, habida cuenta de la escasez bibliográfica existente en nuestro país respecto a esta temática concreta. Para el desarrollo de este estudio, desde la FCHS se ha llevado a cabo una intensa labor de investigación y documentación sobre el número de casas museo y entidades relacionadas que existen por toda la geografía española. Como resultado de esta labor se han localizado más de doscientas entidades<sup>477</sup>. Durante el estudio ha destacado un hecho: el poco grado de conocimiento que existe sobre la actual oferta museística en cuanto a un gran número de casas museo se refiere. El bajo nivel de difusión de esas casas museo es el resultado de varios condicionantes, entre los cuales hay que señalar las dificultades presupuestarias, la ausencia de una plantilla profesionalizada asociada al museo o una ubicación geográfica apartada de los principales itinerarios turístico-culturales. Sólo así se entiende que una parte importante de estos museos no cuenten con página web propia, estén ausentes o mencionados de forma muy transversal e incompleta en las páginas web y materiales turísticos de la región y que apenas difundan la posibilidad de su visita<sup>478</sup>. Una parte de ese proyecto es la creación de la página web *casashistoricas.com*, con el objetivo de potenciar el acercamiento a las casas museo de Andalucía, Castilla y León, Castilla-La Mancha, Cataluña, Galicia, Madrid y País Vasco y próximamente las de las restantes Comunidades Autónomas. Es por ello por lo que no aparecen recogidas todas.

ACAMFE elaboró una Guía de las Casas Museo y Fundaciones de Escritores. Aunque únicamente se centran en casas museo de escritores (que no siempre lo son, como se detallará más adelante), puesto que son las más abundantes en comparación con otras casas museo de personalidad<sup>479</sup>. La mayoría de casas museo dependen de fundaciones y no buscan con ellas beneficios económicos, sino convertirlas en un polo de atracción que les permita cumplir sus objetivos: difundir la obra de sus autores y conservar su legado. Al conservar un patrimonio documental propio, las casas museo se convierten en centros de estudios e investigación sobre el escritor, de difusión (e incluso de edición) de las obras y de cuantos estudios, traducciones o ensayos se realicen sobre

---

<sup>477</sup> Agradezco a la FCHS la consulta de esta base de datos, que me ha permitido cotejar la información recogida con la mía propia, obtenida de la revisión bibliográfica y diversos recursos digitales, y que me ha sido de gran utilidad. Vaya mi agradecimiento también a Sofía Duarte Guerra Gomes da Costa, coordinadora de Proyectos y Actividades de la FCHS por la ayuda y las facilidades proporcionadas.

<sup>478</sup> Véase la página web <http://www.casashistoricas.com> [consulta 30/08/2015].

<sup>479</sup> Existe un Comité Internacional del ICOM, el Comité Internacional para museos literarios (ICLM), que se centra en los museos de literatura y los museos de compositores. Los miembros del comité son conservadores de museos de historia literaria, de museos dedicados a la biografía de escritores y de museos sobre compositores.

ellos, así como de la promoción y edición de obras literarias de otros autores relacionados con ellos que contribuyan a su conocimiento, y de la organización de actividades diversas (conferencias, congresos, etc.).

El diagnóstico de las casas museo en España manifiesta una realidad compleja que parte de la propia denominación de casa museo. No hay que olvidar que las sucesivas leyes de patrimonio y de museos de las diferentes Comunidades Autónomas emplean los términos museo, colecciones museográficas, colecciones visitables, centros de interpretación, espacios museísticos, exposiciones museográficas permanentes, por citar algunos de los más empleados. En este estudio hay casas museo que se pueden considerar centros de interpretación o son colecciones museográficas, por lo que se produce un solapamiento de términos que puede contribuir aún más a la confusión existente en torno a ellas. La Estadística de Museos y Colecciones Museográficas define la Colección Museográfica como “el conjunto de bienes culturales que, sin reunir todos los requisitos necesarios para desarrollar las funciones propias de los Museos, se encuentra expuesto al público con criterio museográfico y horario establecido, cuenta con una relación básica de sus fondos y dispone de medidas de conservación y custodia”<sup>480</sup>.

El diagnóstico quiere ser un punto de partida para reflexionar sobre lo que es una casa museo, sobre aquellas instituciones que deberían ser consideradas como tales y sobre aquéllas que no merecen la calificación de casa museo por no presentar las características que la definen, detalladas en el capítulo 4.2. Además, se incluyen las redes de museos de la Administración General del Estado (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Ministerio de Defensa; Patrimonio Nacional; otros Ministerios u Organismos de la Administración General del Estado), de la Administración Autonómica (Consejería o Departamento de Cultura; otra Consejería o Departamento; Otros Organismos (Universidades, etc.). O de la Administración Local (Diputación; Cabildo o Consejo Insular; Ayuntamiento; otros Entes) para reflejar los diferentes niveles de titularidad y gestión de las casas museo.

Las casas museo que recoge el Directorio de Museos y Colecciones de España forman parte de la Red de Museos de España, creada por Real Decreto 1305/2009, de 31 de julio (BOE n °204, de 24/08/2009). En este Real Decreto se señala que la Red de Museos de España “pretende reunir instituciones de diferentes ámbitos y

---

<sup>480</sup> VV. AA, 2014b: 11.

administraciones para asegurar el cumplimiento de su misión como servicio público, facilitar el adecuado desarrollo de sus funciones, garantizar su financiación y contribuir a la eficiencia en materia de empleo en el ámbito museístico”<sup>481</sup> (...) “Asimismo, las instituciones museísticas que integran la Red de Museos de España podrán formar parte de otras redes en función de sus especialidades, objetivos y temáticas, o cualquier otro criterio que consideren oportuno”<sup>482</sup> (art. 6 RD 1305/2009). En efecto, con independencia de la pertenencia administrativa a la Red de Museos Estatales y de las actuaciones de las que son objeto desde la Subdirección General de Museos Estatales, hay que señalar que cada Comunidad Autónoma cuenta con su propia red de museos con sus objetivos particulares. Estas redes temáticas o territoriales permiten la promoción y el mantenimiento de circuitos museísticos, y la salvaguarda del patrimonio tradicional<sup>483</sup>.

A continuación se detalla el análisis de las diferentes casas museo ordenadas alfabéticamente por Comunidades Autónomas (exceptuando Ceuta y Melilla) y dentro de cada una el municipio o localidad al que corresponde, y finalmente las redes a las que pertenecen. Se ha señalado con asterisco aquellas casas museo que se encuentran cerradas en la actualidad y las que no deben considerarse como casas museo especificando el por qué. Cada casa museo se ha individualizado con un número correlativo para indicar su pertenencia a una determinada red o no. En la tabla final se indica la comparativa, en términos cuantitativos, entre las casas museo que se recogen en el Directorio del MECD, de la FCHS y de ACAMFE, que no siempre son coincidentes. Este diagnóstico recoge todas las instituciones que se autodenominan casas museo y las que no, de manera que la depuración de instituciones que no son casas museo se detalla en el Anexo II, que recoge las casas museo en sentido estricto, separándolas de aquellas que se aproximan más a un centro de interpretación y de los museos con *period rooms* (Anexo VI). Por lo tanto, la elaboración de gráficos de las diferentes casas museo parte del Anexo II.

El orden de relación de las Comunidades Autónomas es el siguiente<sup>484</sup>

---

<sup>481</sup> <https://www.boe.es/boe/dias/2009/08/24/pdfs/BOE-A-2009-13761.pdf> [consulta 29/09/2015].

<sup>482</sup> <https://www.boe.es/boe/dias/2009/08/24/pdfs/BOE-A-2009-13761.pdf> [consulta 29/09/2015].

<sup>483</sup> Véase VV. AA, 2002f.

<sup>484</sup> De acuerdo con lo dispuesto en la página web del Senado de España [http://www.senado.es/web/conocersenado/biblioteca/dossieresareastematicas/detalledossier/index.html?id=DOSSIER\\_CCAA1&parte=CCAA1\\_NET\\_AUTONOMICA](http://www.senado.es/web/conocersenado/biblioteca/dossieresareastematicas/detalledossier/index.html?id=DOSSIER_CCAA1&parte=CCAA1_NET_AUTONOMICA) [consulta 29/09/2015]. Este orden de Comunidades Autónomas se sigue también en el Anexo II, III, IV, V y VI, para poder facilitar la búsqueda de casas museo por Comunidades Autónomas.

**ANDALUCÍA**  
**ARAGÓN**  
**ASTURIAS, Principado de**  
**BALEARES, Islas**  
**CANARIAS**  
**CANTABRIA**  
**CASTILLA-LA MANCHA**  
**CASTILLA Y LEÓN**  
**CATALUÑA**  
**COMUNIDAD VALENCIANA**  
**EXTREMADURA**  
**GALICIA**  
**MADRID, Comunidad de**  
**MURCIA, Región de**  
**NAVARRA, Comunidad Foral**  
**PAÍS VASCO**  
**RIOJA, La**

**ANDALUCÍA**

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Casa Natal Federico García Lorca	Fuentevaqueros, Granada
2	Casa Museo Federico García Lorca	Valderrubio, Granada
3	Huerta de San Vicente-Casa Museo de Federico García Lorca	Huerta de San Vicente-Granada
4	Casa Museo Alfonso Ariza	La Rambla, Córdoba
5	Casa Museo Pedro Muñoz Seca*	El Puerto de Santa María, Cádiz
6	Casa de Blas Infante-Museo de la Autonomía de Andalucía	Coria del Río, Sevilla
7	Casa Museo D. Niceto Alcalá Zamora y Torres	Priego de Córdoba, Córdoba
8	Casa de D. Adolfo Lozano y Sidro	Priego de Córdoba, Córdoba
9	Fundación Picasso-Museo Casa Natal	Málaga
10	Museo Fundación Rafael Alberti	El Puerto de Santa María, Cádiz
11	Casa Museo “Zenobia y Juan Ramón”	Moguer, Huelva
12	Casa Museo Manuel de Falla	Granada

\*La Casa Museo Pedro Muñoz Seca actualmente se encuentra cerrada al público.

Existen otras casas museo no incluidas en el Directorio

	NOMBRE	MUNICIPIO
13	Casa Museo de los Ingleses	Punta Umbría, Huelva
14	Palacio del Marqués de San Martín	Carmona, Sevilla
15	Pazo de Oca	A Estrada, Pontevedra
16	Casa de Pilatos	Sevilla
17	Casa Museo Jorge Bonsor Castillo de Mairena	Mairena del Alcor, Sevilla
18	Casa de la Sierra / Museo Etnológico Municipal – Castilblanco de los Arroyos	Castilblanco de los Arroyos, Sevilla
19	Museo de Artes y Tradiciones Populares	Tolox, Málaga
20	Casa Natal de Salvador Rueda	Benaque, Macharaviaya, Málaga
21	Casa Museo Martín Alonso Pinzón	Palos de la Frontera, Huelva
22	Palacio Vela de los Cobos	Úbeda, Jaén
23	Palacio de Lebrija	Sevilla
24	Casa Gerald Brenan	Málaga
25	Museo de Artes y Costumbres Populares de Castillo de Locubín	Castillo de Locubín, Jaén
26	Fundación Pintor Julio Visconti	Guadix, Granada
27	Cueva de San Pedro Poveda	Guadix, Granada
28	Carmen de los Geranios-Centro Cultural Max Moreau	Granada
29	Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa	Granada
30	Fundación Rodríguez-Acosta	Granada
31	Palacio de Viana	Córdoba
32	Museo Cuevas del Sacromonte	Granada
33	La Alhambra y el Generalife	Granada
34	Cuarto Alto de los Reales Alcázares de Sevilla	Sevilla

*Red de Museos de España:* 1 al 12.

*Red de Museos de Andalucía:* 1 al 12, 18, 30.

## **ARAGÓN**<sup>485</sup>

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recoge la siguiente casa museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Museo Casa Natal de Goya y Museo del Grabado y Sala de Exposiciones Zuloaga	Fuendetodos, Zaragoza

Hay otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
2	Casa Pirenaica del Parque José Antonio Labordeta	Zaragoza
3	Casa Ric-Palacio de los Barones de Valdeolivos	Fonz, Huesca

*Red de Museos de España:* 1.

*Red de Museos de Aragón:* 2.

## **ASTURIAS, Principado de**

<sup>485</sup> Beltrán LLoris, 2002.



Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés	Laviana, Asturias
2	Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos	Santa Eulalia de Oscos, Asturias

Otras casas museo no incluidas en el Directorio, pero sí en otras redes autonómicas y municipales:

	NOMBRE	MUNICIPIO
3	Museo Etnográfico de Quirós	Bárzana, Quirós
4	Ecomuseo de Somiedo	Somiedo
5	Museo Vaqueiro de Asturias	Tineo

*Red de Museos de España: 1, 2.*

*REDMEDA*, la Red de Museos Etnográficos de Asturias, recoge, además de la 2, la 3, 4, 5.

Otras casas museo no incluidas en el Directorio ni en ninguna red de museos, sin clasificación ni definición alguna:

	NOMBRE	MUNICIPIO
6	La Quinta. Fundación Selgas Fagalde	Cudillero, Asturias

## **BALEARES, Islas**

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Can Marquès	Palma de Mallorca
2	Casa pairal de Junípero Serra y Centro Fray Junípero Serra*	Petra, Mallorca
3	Casa Museo Dionís Bennàssar	Pollença, Mallorca
4	Casa Museo Llorenç Villalonga	Binissalem, Mallorca
5	Casa Museo Pare Ginard	Sant Joan
6	Casa Museo de Son Marroig	Deià, Mallorca
7	Monasterio de Miramar	Valldemossa, Mallorca
8	Ca n'Alluny, Casa Museo Robert Graves	Deià, Mallorca
9	Palacio March	Mallorca
10	Sa Torre Cega	Mallorca
11	Casa Museo J. Torrents Lladó	Mallorca

\*El Museo y Centro de Estudios de Fray Junípero no es una casa museo como tal, sino un museo creado en 1959 por la Asociación Amigos Fray Junípero, ubicado al lado de lo que sí fue la casa donde vivió de

niño, de 1719 a 1729. Esta casa es conocida también como Cal Pare Serra, que los padres de fray Junípero heredaron de su tío<sup>486</sup>.

En el Directorio se recoge una institución como casa museo cuando en realidad no lo es (Casa Museo del pintor Torrent (Menorca)<sup>487</sup>, sino que es un museo dedicado a la exposición de su obra.

Existen otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
12	Casa Museo Blai Bonet*	Santanyí, Mallorca
13	Can Prunera Museu Modernista	Sóller, Mallorca
14	Casa Broner	Ibiza
15	Cartuja de Valldemossa	Valldemossa
16	Casa Museo Joan Alcover	Mallorca
17	Son Boter-Taller Sert (Son Abrines)	Mallorca
18	Es Trull de Ca n'Andreu	Ibiza
19	Can Ros (Museo de Etnografía de Ibiza)	Ibiza
20	Castillo de Bellver	Mallorca
21	Palacio Real de la Almudaina	Mallorca

\*La Casa Museo Blai Bonet está actualmente cerrada por reforma y acondicionamiento<sup>488</sup>.

*Red de Museos de España*: 1 al 11.

*Espais Escrits. Red del Patrimonio Literario Catalán*: 4, 5, 12.

## CANARIAS

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Casa-Museo Antonio Padrón-Centro de Arte Indigenista	Gáldar, Gran Canaria
2	Casa-Museo León y Castillo	Telde
3	Casa Museo Pérez Galdós	Gran Canaria
4	Casa Museo Unamuno	Puerto del Rosario, Las Palmas
5	Casa de Colón*	San Sebastián de la Gomera
6	Casa Museo Dr. Mena	Ampuyenta, Fuerteventura
7	Casa Museo Tomás Morales	Moya, Las Palmas

<sup>486</sup>

<http://www.visitpetramallorca.com/casa-de-juniper-serra-cal-pare-serra/>, [http://www.juniperoserra.info/sacmicrofront/contenido.do?mkey=M1211080846331631170825&lang=E\\_S&cont=54961#](http://www.juniperoserra.info/sacmicrofront/contenido.do?mkey=M1211080846331631170825&lang=E_S&cont=54961#) y <http://www.juniperoserra2013.es/> [consulta 29/09/2015].

<sup>487</sup> <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/realizarBusquedaAvanzada.do> [consulta 29/09/2015].

<sup>488</sup> Se puede descargar un plano del Proyecto ganador en <http://www.fundaciocasamuseu.cat/img/estatiques/bb/historia/raor.pdf> [consulta 20/07/2015]. Se titula "Raor" y es obra del arquitecto Biel Arbona Ginard. Los detalles se encuentran en la siguiente dirección <http://www.fundaciocasamuseu.cat/cases/index.php?i=ca&s=bb&ss=espais>. [consulta 20/09/2015].

Es de agradecer la exposición pública de los planos de la futura casa museo antes de su apertura al público, en un claro ejercicio de transparencia.

8	Museo de la Fundación César Manrique (Casa Taro de Tahíche)	Teguise, Lanzarote
9	Museo de Piedra y Artesanía Canaria**	Ingenio, Gran Canaria
10	Museo Etnográfico Tanit***	San Bartolomé, Lanzarote

\*La Casa de Colón no es una casa museo puesto que es una construcción del siglo XVIII que Colón no pudo conocer realmente.

\*\* El Museo de Piedra y Artesanía Canaria no es una casa museo, puesto que aunque sea un edificio creado por el propietario no vivió allí ni conserva espacios domésticos, sino que se destina a albergar su colección.

\*\*\* El Museo Etnográfico Tanit (MET) tampoco se debe considerar casa museo porque a pesar de ubicarse en las bodegas de una casa tradicional canaria del siglo XVIII no conserva espacios domésticos representativos de su función residencial ni los objetos pertenecen a la casa. Es más un museo de carácter etnográfico.

Otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
11	Ecomuseo de la Alkogida	Fuerteventura
12	Casa de Felipito	Fuerteventura
13	Casa Museo César Manrique	Haría, Lanzarote
14	Casa José Saramago	Tías, Lanzarote
15	Casa Mayor Guerra	San Bartolomé, Lanzarote

*Red de Museos de España: 1 al 10.*

*Red de Museos Insulares de la Consejería de Presidencia, Cultura y Nuevas Tecnologías y Cultural del Cabildo de Gran Canaria 1, 2, 3, 7.*

*Red de Museos de Fuerteventura: 4, 6, 11, 12.*

## CANTABRIA

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recoge la siguiente casa museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Casona de Tudanca-Casa Museo José María de Cossío	Tudanca, Cantabria
2	Casa de las Doñas	Enterrías, Vega de Liébana, Cantabria

En la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria únicamente aparece, dentro del apartado “Centros y Museos”, como museo la Casona de Tudanca<sup>489</sup>.

<sup>489</sup> <http://www.museosdecantabria.es/> [consulta 28/09/2015].

Hay otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
3	Biblioteca y Casa-Museo Menéndez Pelayo	Santander
4	Finca y Museo del Marqués de Valdecilla	Medio Cudeyo, Cantabria

*Red de Museos de España: 1, 2.*

## CASTILLA- LA MANCHA

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Museo del Silo del Tío Zoquete	Madridejos, Toledo
2	Casa Museo de la Tía Sandalia	Villacañas, Toledo
3	Casa Cervantes	Esquivias, Toledo
4	Museo Casa Dulcinea del Toboso	El Toboso, Toledo
5	Museo Casa-Cueva la Despensa	Campo de Criptana, Ciudad Real
6	Museo Municipal Marcial Moreno Pascual	Lagartera, Toledo
7	Hospital de San Juan Bautista (Hospital Tavera)	Toledo

En el Directorio se recogen tres instituciones como casas museo cuando en realidad no lo son (Casa Museo Francisco Quevedo, Casa Museo del Arcipreste de Hita y el Museo de la Fundación Perlado-Verdugo)<sup>490</sup>. La Casa Museo Francisco Quevedo es un centro de interpretación dedicado a conservar, estudiar y difundir el legado de Quevedo, tal y como se detalla en el capítulo 4.2. La Casa Museo del Arcipreste de Hita es un museo tradicional, en el que, a través de una serie de salas, se exhiben diferentes colecciones de arqueología y etnología en la planta baja, mientras que en la planta primera se encuentran la Sala del Libro del Buen Amor, la Sala del Festival Medieval y el Salón de Actos. De hecho, en el Folleto de la Casa-Museo, que se puede descargar *on line*<sup>491</sup>, se señala que es un centro de iniciativas culturales diversas, con el objetivo de poner en valor el patrimonio histórico-artístico, arqueológico y etnológico de Hita y de su comarca. La única vinculación al Arcipreste de Hita es que escribió en la localidad su famosa obra. De la Fundación Perlado- Verdugo no hay información de su historia y su formación en su página web<sup>492</sup>, únicamente se muestran las exposiciones temporales que organiza.

<sup>490</sup> <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/realizarBusquedaAvanzada.do> [consulta 29/09/2015].

<sup>491</sup> Folleto Casa-Museo Arcipreste de Hita. <http://www.hita.es/upload/es/files/123.pdf> [consulta 29/09/2015].

<sup>492</sup> [http://jadraque.org/ayuntamiento\\_jadraque/cultura/fundacion-perlado-verdugo-2/](http://jadraque.org/ayuntamiento_jadraque/cultura/fundacion-perlado-verdugo-2/) [consulta 29/09/2015].

Existen otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
8	Museo Etnográfico del Silo	Villacañas, Toledo
9	Silo del Tío Colorao	Madridejos, Toledo
10	Casa Museo de Medrano	Argamasilla de Alba, Ciudad Real
11	Museo Elisa Cendrero*	Ciudad Real
12	Casa Bellomonte	Belmonte, Cuenca

\*El Museo Elisa Cendrero (Ciudad Real) está cerrado en la actualidad por reformas.

*Red de Museos de España: 1 al 7.*

*Red de Museos de la Comunidad de Castilla-La Mancha: 4.*

## CASTILLA Y LEÓN

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Casa Museo del General San Martín	Cervatos de la Cueva, Palencia.
2	Casa Museo de Cervantes	Valladolid
3	Casa Museo de Zorrilla	Valladolid
4	Museo Sierra-Pambley	León
5	Museo Casa de la Ribera	Peñaflor, Valladolid
6	Casa Museo Colón*	Valladolid
7	Casa Museo Unamuno	Salamanca
8	Casa Museo Zacarías González	Salamanca
9	Casa Museo Antonio Machado	Segovia
10	Museo Casa Natal de Isabel La Católica	Madrigal de las Altas Torres, Ávila
11	Museo Alfar	Santa Elena de Jamuz, León

\*La Casa Museo Colón es más un centro de interpretación que una casa museo, como se detalla en el capítulo 4.2.

Existen otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
12	Casa Museo de la Laguna de Boada	Boada de Campos, Palencia
13	Casa Museo de Salaguti	Sasamón, Burgos.
14	Casona de los Pérez	León
15	Casa Museo de Delhy Tejero*	Toro, Zamora
16	La Casa Museo de la mujer de Bécquer	Torrubia, Soria
17	Casa Museo Sátor Juanela	La Alberca, Salamanca
18	Castillo de Castilnovo	Condado de Castilnovo, Segovia
19	Casa Museo Maximino Peña	Salduero, Soria
20	Museo López Berrón de Arte y Etnografía	Gotarrendura, La Moraña, Ávila
21	Museo Etnológico de Puerto Seguro	Salamanca
22	Ecomuseo de Tordehumos	Valladolid
23	Monasterio de Santa Clara de Tordesillas	Tordesillas, Valladolid

24	Palacio Real de la Granja de San Ildefonso	Segovia
25	Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas	Burgos

\*La Casa Museo de Delhy Tejero se encuentra actualmente cerrada al público.

*Red de Museos de España: 1 a 11.*

El Directorio de Museos y Colecciones Museográficas del MECD recoge el Alfar Museo de Santa Elena de Jamuz (León) como casa museo<sup>493</sup>, cuando en realidad no es un inmueble que conserve su función doméstica (el hecho de destinarse a lugar de trabajo no es una condición para ser casa museo), puesto que las casas museo tienen otros espacios que son lugares de trabajo (despacho, estudio, taller) relacionados con el edificio y con el resto de dependencias.

## CATALUÑA

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Casa Museo Verdaguer	Folgueroles, Barcelona
2	Fundación Rafael Masó	Gerona
3	Museo del Mar	Lloret de Mar, Gerona

Existen otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
4	Casa Museo Doménech i Montaner	Canet de Mar, Barcelona
5	Museo Romántico Can Papiol	Vilanova i la Geltrú, Barcelona
6	Cau Ferrat	Sitges, Barcelona
7	Museo Romántico Can Llopis	Sitges, Barcelona
8	Centro de Interpretación del Romanticismo Manuel Cabanyes	Vilanova-Garraf, Barcelona
9	Ecomuseo Ço de Joanchiquet	Vilamòs, Lérida
10	Casa Gassia	Esterri d'Àneu, Lérida
11	Casa Bonifaci. Museo de Llimiana	Llimiana, Lérida

<sup>493</sup> <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/realizarBusquedaAvanzada.do> [consulta 29/09/2015]. Este museo pertenece a la categoría de museo de artes decorativas, puesto que su objetivo es recuperar la tradición alfarera de Jiménez. Los museos centrados en procedimientos tradicionales de trabajo no deben considerarse casas museo, sino museos etnográficos. Véase tres ejemplos de museos etnográficos que no son casas museo y se centran en los oficios tradicionales: el Museo Etnográfico del lino (Peñaparda, Salamanca), que explica el proceso de cultivo del lino hasta que se llevaba al tejedor; el Museo del aceite "El Lagar del Mudo" (San Felices de los Gallegos, Salamanca), ubicado en una antigua almazara cuya restauración le valió en 2002 una medalla *Europa Nostra* y que explica el viaje de la aceituna hasta que se convierte en aceite, y el Museo etnográfico "El Molino Harinero" (Horcajo de Montemayor, Salamanca), ubicado en un molino restaurado, que expone la maquinaria y las herramientas de la molienda.

12	Castillo de Montsonís	Lérida
13	Casa Museo Gaudí	Barcelona
14	Casa Pairal de Gaudí	Riudoms, Tarragona
15	Casa Museo Torres Amat	Sallent, Barcelona
16	Museo Palacio Mercader	Cornellá de Llobregat, Barcelona
17	Casa Museo Santacana	Martorell, Bajo Llobregat, Barcelona
18	Casa Navas	Reus, Tarragona
19	Casa Castellarnau	Tarragona
20	Casa Natal de Pau Casals	El Vendrell, Tarragona
21	Vil·la Casals	El Vendrell, Tarragona
22	Casa Turull	Sabadell, Barcelona
23	Casa Canals	Tarragona
24	Casa Bofarull	Tarragona
25	Casa Museo Rafael Casanova	Moià, Barcelona
26	Masía Museo Municipal Pallejà	Pallejà, Bajo Llobregat, Barcelona
27	Masía Museo Serra	Cornellá de Llobregat, Barcelona
28	Casa Museo Prat de la Riba	Castellterçol, Barcelona
29	Ca n' Amat	Viladecans, Barcelona
30	Casa Natal Claret	Sallent, Barcelona
31	Casa Museo Agustí	Tagamanent, Barcelona
32	Casa Museo de Eduard Toda	Riudecanyes, Tarragona
33	Fundación Apeles Fenosa	El Vendrell, Tarragona
34	Casa Batlló	Barcelona
35	Casa Milá (La Pedrera)	Barcelona
36	Casa Calvet	Barcelona
37	Casa Vicens	Barcelona
38	Casa Museo y Archivo Joan Maragall	Barcelona
39	Museo Marès	Barcelona
40	Casa Alegre de Sagrera	Terrassa, Barcelona
41	Biblioteca Museo Víctor Balaguer	Vilanova i la Geltrú, Barcelona
42	Museo Maricel	Sitges, Barcelona
43	Can Delguer	Caldes de Montbui, Barcelona
44	Museo-Archivo Tomás Balvey	Cardedeu, Barcelona
45	Cueva de San Ignacio	Manresa, Barcelona
46	Casal Josep Manyanet	Tremp, Lérida
47	Casa del pintor Joan Abelló	Mollet del Vallès,
48	MUHBA Vil·la Joana-Museo Casa Verdaguer*	Barcelona
49	Casa Museo Ángel Guimerà	El Vendrell, Tarragona
50	Museo Casa Barral	Calafell, Tarragona
51	Casa de Manuel Rocamora	Barcelona
52	Casa Amatller	Barcelona
53	Casa Gomis- La Ricarda	Barcelona
54	Casa Bloc 1/11	Barcelona
55	Casa Museo Duran i Sanpere	Cervera, Lérida
56	Museo Salvador Dalí	Portlligat, Cadaqués
57	Castillo Gala Dalí de Púbol	La Pera, Gerona

*Red de Museos de España:* 1, 2, 3.

*Red de Museos Locales de la Diputación de Barcelona:* 1, 4, 5, 6, 7, 16, 17, 22, 40, 41, 42, 43, 44.

*Red Europea de Museos de Coleccionista*<sup>494</sup>: 39.

*Red de Museos de Arte de Cataluña*: 39, 41.

*Red de Museos de la Costa Brava*: 3

*Red de Museos Marítimos de la Costa Catalana*: 5, 6, 7, 8, 41, 42.

*Espais Escrits. Red del Patrimoni Literari Catalán*: 1, 2, 6, 8, 39, 48, 49.

La Guía de museos de Cataluña (1999) no recoge las casas museo como tales<sup>495</sup>, sino que hace referencia a su temática (etnología, artes decorativas, historia, arqueología, etc.) de la misma manera que los restantes museos. Cuando en la denominación aparece explícitamente el término de “Museu-casa” entonces la temática pasa a ser biográfica.

La Casa Natal Claret y la Casa Milá se aproximan más al carácter de centros de interpretación, definidos en el capítulo 4.2.

\*MUHBA Vil·la Joana-Museo Casa Verdaguer se encuentra actualmente cerrado por reformas.

## COMUNIDAD VALENCIANA

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	La Casa Museo de la Barbera dels Aragonés	Villajoyosa, Alicante
2	Museo Casa Natal Alberto Sols*	Sax, Alicante

\*\*El Museo Casa Natal de Alberto Sols es más un centro de interpretación que una casa museo, como se detalla en el capítulo 4.2.

Existen otras casas museo no incluidas en el Directorio

	NOMBRE	MUNICIPIO
3	Casa Museo Modernista	Novelda, Alicante
4	Casa Museo Concha Piquer	Valencia
5	Casa Museo Blasco Ibáñez	Valencia
6	Casa Museo Miguel Hernández	Orihuela
7	Casa Museo Azorín	Monóvar
8	Casa Museo Benlliure	Valencia
9	Casa Museo José Segrelles	Albaida, Valencia

<sup>494</sup> Los museos Benaki (Atenas), Burrell (Glasgow), Calouste Gulbenkian (Lisboa), Poldi Pezzoli (Milán) y Frederic Marès (Barcelona) impulsaron la creación de la Red Europea de Museos de Coleccionista. [http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuFredericMares/menuitem.6b151aad04ef69980dd896220348a0c/?vgnnextoid=590a424f70579410VgnVCM1000001947900aRCRD&lang=es\\_ES](http://w110.bcn.cat/portal/site/MuseuFredericMares/menuitem.6b151aad04ef69980dd896220348a0c/?vgnnextoid=590a424f70579410VgnVCM1000001947900aRCRD&lang=es_ES) [consulta 29/09/2015]

<sup>495</sup> VV. AA., 1999.



*Red de Museos de España: 1, 2.*

## **EXTREMADURA**

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Monasterio San Jerónimo de Yuste	Cuacos de Yuste, Cáceres
2	Museo Etnográfico de Cilleros	Cilleros, Cáceres

Otras casas museo no incluidas en el Directorio, pero sí en otras redes autonómicas y municipales:

	NOMBRE	MUNICIPIO
3	Casa-Museo de Francisco de Zurbarán <sup>496</sup>	Fuente de Cantos, Badajoz

*Red de Museos de España: 1, 2.*

*Red de Museos de Extremadura.* La Red de Museos de Extremadura recoge una serie de categorías: museos fundacionales, museos de identidad, centros surgidos de iniciativas locales o Centros de Interpretación. La única casa museo que recoge en su denominación es la Casa-Museo Guayasamín (que en la Red de Museos se considera como museos fundacionales) pero no debe considerarse una casa museo porque el edificio no tiene relación con el propietario ni los objetos tienen relación con el inmueble.

Otras casas museo no incluidas en el Directorio ni en ninguna red de museos, sin clasificación ni definición alguna:

	NOMBRE	MUNICIPIO
4	Casa Museo Pizarro	Trujillo, Cáceres
5	Casa-Museo Árabe Yusuf al Burch	Cáceres
6	Casa – Museo de Gabriel y Galán	Guijo de Granadilla, Cáceres

## **GALICIA**

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Casa Museo “Valle Inclán”	Pobra do Caramiñal, La Coruña

<sup>496</sup> Aunque no aparece recogida en la Red de Museos de Extremadura [http://www.culturaextremadura.com/opencms/opencms/CulturaDisc/directorio/?cat=red\\_de\\_museos](http://www.culturaextremadura.com/opencms/opencms/CulturaDisc/directorio/?cat=red_de_museos) [consulta 02/09/2015]. Perales Piqueres señala que se incluyó en dicha Red a partir de 1997 y que es un Centro de Interpretación sobre Francisco de Zurbarán. Véase Perales Piqueres, 2006: 69.

2	Casa Museo de la Fundación Camilo José Cela	Padrón, La Coruña
3	Casa Museo Emilia Pardo Bazán	La Coruña
4	Casa Museo Otero Pedrayo	Amoeiro, Orense
5	Casa Museo Rosalía de Castro	Padrón, La Coruña
6	Museo Casa de la Troya	Santiago de Compostela
7	Museo Municipal Ramón María Aller Ulloa	Lalín , Pontevedra

Otras casas museo no incluidas en el Directorio pero sí en otras redes autonómicas y municipales:

	NOMBRE	MUNICIPIO
8	Casa Museo de María Pita	La Coruña
9	Casa Museo Picasso	La Coruña
10	Casa Museo Casares Quiroga	La Coruña
11	Museo Fortaleza San Paio de Narla	Friol, Lugo
12	Museo Pazo de Tor	Monforte de Lemos, Lugo
13	Museo Casa del Pescador	Cambados, Pontevedra
14	Casa Museo Ramón Cabanillas	Cambados, Pontevedra
15	Casa Museo Valle-Inclán	Vilanova de Arousa, Pontevedra
16	Ecomuseo Forno do Forte	Malpica de Bergantiños, La Coruña
17	Museo Municipal “Quiñones de León”	Vigo
18	Museo Etnográfico “Pazo da Cruz”	A Hermida, Pontevedra
19	Casa Museo Leónides	A Graña, Covelo, Pontevedra
20	Pazo Molinos de Antero	Monforte de Lemos, Lugo
21	Torre del Homenaje	Monforte de Lemos, Lugo
22	Palloza Museo Casa do Sesto	Cervantes, Lugo
23	Museo Etnográfico de O Cebreiro	Pedrafita do Cebreiro, Lugo
24	Barco Museo Boniteiro “Reina del Carmen”	Burela, Lugo
25	Centro Etnográfico de Terra de Montes (CETMO)	Forcarei, Orense
26	Museo de la Casa del Patrón	Lalín, Pontevedra
27	Museo Carabela Pinta	Bayona, Pontevedra
28	Casa Museo de Camaño Xestido	Coiro, Cangas do Morrazo, Pontevedra
29	Casa Museo Víctor Corral	Baamonde, Begonte, Lugo
30	Pazo de Oca	A Estrada, Pontevedra
31	Casa Museo Irmans Camba	Vilanova de Arousa, Pontevedra

*Red de Museos de España:* 1 al 7.

*Red de museos gestionados por la Consellería de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria* incluye<sup>497</sup>: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. MUGA, el Sistema Gallego de Museos, incluye la categoría de casa museo por sector y en ella figuran seis museos: 1, 2, 3, 4, 5 y 6.

*Rede Museística de la Diputación de Lugo* incluye cuatro museos (Museo Provincial de Lugo, Museo Provincial do Mar, Museo Fortaleza San Paio Narla y el Museo Pazo de Tor), de los cuales dos se consideran casas museo: 11, 12.

<sup>497</sup> Véase la página web [museos.xunta.es](http://museos.xunta.es) [consulta 30/08/2015].

El Ayuntamiento de La Coruña incluye expresamente la categoría de casas museo señalando la importancia de personajes que han construido parte de la historia de la ciudad y han dejado huella en casas donde han pasado parte de su vida: 3, 8, 9, 10.

*Red Municipal de Museos de Cambados* recoge dos casas museo: 13, 14.

## MADRID, COMUNIDAD DE

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Museo Cerralbo	Madrid
2	Museo Sorolla	Madrid
3	Casa Museo Andrés Torrejón	Móstoles
4	Museo Etnológico de Horcajuelo de la Sierra	Horcajuelo de la Sierra, Madrid
5	Museo Casa y Escuela Rural	Tielmes
6	Casa Museo Lope de Vega	Madrid
7	Museo Casa Natal Cervantes	Alcalá de Henares
8	Real Casa del Labrador	Aranjuez
9	Real Sitio de Aranjuez	Aranjuez

En el Directorio se recoge una institución como casa museo cuando en realidad no lo es (Museo de la Ciudad de Móstoles)<sup>498</sup>, puesto que no conserva la disposición doméstica de los espacios y no exhibe objetos vinculados al inmueble. Únicamente es un edificio de valor patrimonial, la antigua Casa de Correos, que ha conservado su fachada principal, los muros y la bodega original. En su interior no hay espacios domésticos, únicamente la bodega original. No aparece el Museo del Romanticismo como casa museo por no considerarse como tal, de acuerdo con su nueva denominación (de Museo Romántico a Museo Nacional del Romanticismo), pero no hay que olvidar que cumple con las características de una casa museo, detalladas en el capítulo 4.2.

Existen otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
10	Castillo de los Mendoza	Manzanares del Real
11	Palacio Real de Madrid	Madrid
12	Palacio Real de Aranjuez	Aranjuez, Madrid
13	Palacio Real del Pardo	Madrid
14	Palacio Real de Riofrío	Madrid
15	Real Sitio de San Lorenzo del Escorial	El Escorial, Madrid
16	Monasterio de las Descalzas Reales	Madrid
17	Real Monasterio de la Encarnación	Madrid
18	Real Monasterio de Santa Isabel	Madrid

<sup>498</sup> <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/realizarBusquedaAvanzada.do> [consulta 29/09/2015].

*Red de Museos de España: 1 al 9.*

## **MURCIA, REGIÓN DE**

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Casa Museo Don Pepe Marsilla-Bullas 1900	Bullas, Murcia
2	Casa Museo Nicolás Salzillo-Paso Morado*	Lorca, Murcia
3	Casa Museo Bordados del Paso Encarnado	Lorca, Murcia

\* El Museo de Arte Sacro Nicolás Salzillo, Il Maestro (Lorca) recogido por el Directorio de Museos y Colecciones del MECD no es una casa museo a pesar de que en la web [lorcatallerdeltiempo.es](http://lorcatallerdeltiempo.es) se indique textualmente<sup>499</sup> porque se ubica en un edificio cuyo contenido no tiene relación con el inmueble y no conserva espacios domésticos originales, sino que únicamente se exponen obras de imaginería. Lo mismo sucede con el Museo de Bordados del Paso Encarnado (Lorca), también recogido en el Directorio del MECD. Otros museos como el de Bordados del Paso Azul y Blanco, ambos en Lorca, tampoco deben considerarse casas museo.

Otras casas museo no recogidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
4	Palacio Aguirre	Cartagena, Murcia
5	Palacio Guevara	Lorca, Murcia

*Red de Museos de España: 1, 2, 3.*

## **NAVARRA, COMUNIDAD FORAL**

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recogen las siguientes casas museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Casa-Museo Julián Gayarre*	Roncal, Navarra
2	Castillo de Javier	Javier, Navarra

\*La Casa-Museo Julián Gayarre se considera una “colección museográfica permanente”<sup>500</sup>.

Otras casas museo no incluidas en el Directorio:

	NOMBRE	MUNICIPIO
3	Casa-Taller de Jorge Oteiza	Alzuza, Navarra

<sup>499</sup> “Esta Casa-Museo es el punto de encuentro de los mayordomos, cofrades y personas que colaboran con la Cofradía del Santísimo Cristo del Perdón, más conocida como el Paso Morado”. [http://lorcatallerdeltiempo.es/bensakar/museo\\_arte\\_sacro](http://lorcatallerdeltiempo.es/bensakar/museo_arte_sacro) [consulta 30/07/2015].

<sup>500</sup> [http://www.navarra.es/home\\_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/museos.htm](http://www.navarra.es/home_es/Temas/Turismo+ocio+y+cultura/Museos/museos.htm) [consulta 20/07/2015]. Véase Cortés, 1998: 49-50.

ACAMFE recoge una casa museo, el Museo Gustavo de Maetzu, también incluido como tal en el número monográfico de la Revista de Museología del año 1998<sup>501</sup>, pero no es una casa museo porque se ubica en un edificio que no tiene vinculación con el propietario ni conserva los espacios domésticos originales.

*Red de Museos de España: 1, 2.*

*Red de Museos de Navarra: 3.*

## PAÍS VASCO

Directorio de Museos y Colecciones de España. En el Directorio se recoge la siguiente casa museo:

	NOMBRE	MUNICIPIO
1	Museo Zuloaga	Zumaia, Guipúzcoa
2	Parque Natural de Pagoeta	Aia, Guipúzcoa

Se desconoce por qué se incluye el Parque Natural de Pagoeta como casa museo. Posiblemente por la presencia de Iturraran<sup>502</sup>, un caserío del siglo XVIII que mantiene su estructura original de madera, y además de ser el centro de acogida de los visitantes, es también el Centro de Interpretación del Parque Natural de Pagoeta. En la web se describe el Parque Natural como “un auténtico oasis de calma y sosiego jalonado por cuevas prehistóricas y barrancos tapizados por bosques autóctonos. Además de su variada fauna y flora, Pagoeta cuenta con un rico patrimonio cultural en el que destaca el recuperado complejo hidráulico de Agorregi, compuesto por la ferrería, tal y como fue reformada en el siglo XVIII, y el molino adyacente”<sup>503</sup>.

Hay otras casas museo no incluidas en el Directorio, pero sí en redes autonómicas:

	NOMBRE	MUNICIPIO
3	Barco Museo Mater	Pasaia, Guipúzcoa
4	Caserío Museo Igartubeiti	Ezkio-Itsaso, Guipúzcoa
5	Torre Palacio de los Varona	Villanañe, Valdegovía, Álava
6	Museo Etnográfico Usatxi de Pipaón	Álava
7	Museo Zumalakarregi	Ormaiztegi, Guipúzcoa
8	Casa Museo Víctor Hugo	Pasaia, Guipúzcoa
9	Museo Simón Bolívar	Ziortza

<sup>501</sup> Paredes Giraldo, 1998.

<sup>502</sup> [www.gipuzkoamendizmendi.net / www.aiapagoeta.com](http://www.gipuzkoamendizmendi.net / www.aiapagoeta.com); [consulta 13/02/2015].

<sup>503</sup> <http://www.gipuzkoamendizmendi.net/biotopoak/parkea.php?id=es&Nparque=1275924758> [consulta 13/02/2015].

10	Palacio Lili	Zestoa, Guipúzcoa
11	Museo Taller Julio Beobide	Zumaia, Guipúzcoa
12	Casa Ibai-Ondo	Astigarraga, Guipúzcoa
13	Museo Chillida-Leku	Hernani, Guipúzcoa

*Red de Museos de España: 1,2.*

*Red de Museos del País Vasco: 3, 10.*

*Red de Museos de Álava: 5.*

*Red de Museos de Donostia: 13.*

Las casas museo 7, 8 y 9 son denominadas por Balerdi “museos biográficos”<sup>504</sup>.

En Vizcaya las casas museo se incluyen dentro de la tipología de museos de historia<sup>505</sup>

## **RIOJA, La**

En esta Comunidad Autónoma, el Directorio de Museos y Colecciones de España no recoge ninguna casa museo.

<sup>504</sup> Díaz Balerdi, 2012: 9; Díaz Balerdi, 2010. El autor los incluye junto a Siervas de Jesús, en Vitoria-Gasteiz; Valentín de Berriotxoa, en Elorrio y J. M. de Barandiarán, en Ataun.

<sup>505</sup> Fernández Sabau, 2012: 119.

A continuación se expone la tabla comparativa de los diferentes listados de casas museo del MECD, de ACAMFE y de la FCHS, que sintetizan lo que se ha desarrollado anteriormente:

<b>COMUNIDAD AUTÓNOMA</b>	<b>CASA MUSEO (Fuente: MECD)</b>	<b>CASA MUSEO (Fuente: ACAMFE)</b>	<b>CASA MUSEO (Fuente: FCHS)</b>
Asturias	2	2	-
Galicia	7	9	27
Extremadura	2	1	-
Cantabria	1	2	-
País Vasco	2	1	7 (excepto Vizcaya)
Navarra	2	2	-
La Rioja	-	-	-
Aragón	1	-	-
Cataluña	3	-	39
Castilla y León	11	2	14 (excepto Ávila, Zamora y Soria)
Comunidad Valenciana	2	6 (todas no son casas museo: la Fundación Max Aub, en Segorbe; la Fundación Centro de Estudios Vicente Blasco Ibáñez, en Burjassot)	-
Castilla La Mancha	10	-	11 (excepto Albacete, Cuenca y Guadalajara)
Madrid	10	4	12
Islas Baleares	11	-	-
Islas Canarias	10	5	-
Andalucía	12		24
Murcia	3	1	-

*Tabla comparativa de los diferentes listados de casas museo del MECD, de la FCHS y de ACAMFE. Octubre 2015.*

### **5.5. Propuesta de categorización para las casas museo en España**

A pesar de los quince años transcurridos desde la creación de DEMHIST, en España no existe una categorización de las casas museo ni un proyecto que contemple dicho estudio. Únicamente en la actualidad la FCHS está desarrollando un proyecto de investigación “La realidad compleja de las casas museo en España” localizando más de doscientas entidades relacionadas<sup>506</sup>, parte de cuyo trabajo se ha plasmado en la realización de una página web monográfica de casas museo por Comunidades Autónomas<sup>507</sup>. La FCHS recoge una diversidad de casas museo:

<sup>506</sup> <http://www.casasmuseo.es/nosotros.htm> [consulta 22/09/2015]. Agradezco a la FCHS la consulta de su base de datos sobre casas históricas y singulares, que me ha sido de gran utilidad.

<sup>507</sup> No se encuentran recogidas todas las Comunidades Autónomas, porque se irán incorporando progresivamente. Faltan las siguientes: Asturias, Extremadura, Cantabria, Navarra, La Rioja, Aragón,

- Casas museo de artistas.
- Casas museo de escritores.
- Casas museo de familias humildes.
- Casas aún vividas por sus propietarios abiertas al público.
- Museos con ambientes domésticos que conviven con espacios con otra musealización.
- Museos que fueron vivienda de personajes históricos pero que no mantienen los espacios de su vida cotidiana.

García Ramos señala que las casas museo se pueden agrupar “en diferentes tipos en función de la procedencia de sus contenidos, ya sean de tipo material o inmaterial, y/o del propio edificio”<sup>508</sup>, a lo que añade un tercer criterio, el de su tratamiento a la hora de convertirlas en casa museo: reconstruida, recreada, reinstalada, reedificada o restaurada. Esta afirmación puede llevar a equívocos porque, por un lado, si se agrupan en función de sus contenidos, ¿cómo se definen las casas museo, como museos de bellas artes, de artes decorativas, de historia? y, por otro lado, si se agrupan en función del propio edificio, la confusión aumenta, puesto que no hay que olvidar que DEMHIST en Viena (2007) reconoció que una clasificación de casas museo por tipología arquitectónica no ayudaba a comprender el carácter de una casa museo. Por lo tanto, ¿cuál es el tipo de casas museo que la mencionada autora piensa cuando es en función del propio edificio? Seguidamente pasa a enumerar una serie de variaciones: casas palacio, casas de coleccionista, casas de personajes, casas solariegas y casas de recreación histórica o literaria, que son las que considera agrupaciones atendiendo a su contenido. Indica que las tipologías de casas museo de recreación de ambientes, atendiendo a la clasificación tipológica de DEMHIST, pueden ser de autor, de coleccionista, de recreación o solariegas<sup>509</sup>. Veamos las definiciones que establece García Ramos<sup>510</sup>:

- Casas museo de autor. Las diferencia según la profesión (artista, literato, músico, político, santo) y según el tipo de casa (natal, vivienda, taller, reconstruida o mezcla de algunas de ellas). Una casa natal, una vivienda o un taller pueden ser reconstruidas, de manera que no se

---

Comunidad Valenciana, Islas Baleares, Islas Canarias, Murcia. Y del País Vasco falta Vizcaya, de Castilla y León falta Ávila, Zamora y Soria y de Castilla-La Mancha falta Albacete, Cuenca y Guadalajara.

<sup>508</sup> García Ramos, 2013: 20.

<sup>509</sup> García Ramos, 2013: 28. Nota 12.

<sup>510</sup> García Ramos, 2013. Vuelve a insistir en esta misma tipología en el 2014. García Ramos, 2014: 78-80.



puede incluir como tipo en este párrafo una casa reconstruida, puesto que es un término que hace referencia a su museografía.

- Casas de coleccionista. Considera que presentan dos formas de exposición: la colección como escaparate decorativo, conservando el ambiente doméstico y la colección como recurso didáctico, desapareciendo los ambientes de la casa. En este apartado destacamos el Museo Cerralbo y la Colección Fontaneda en el Castillo de Ampudia como ejemplos de colección convertida en un escaparate decorativo, y en el segundo caso destacamos el Museo Lázaro Galdiano o el Instituto de Valencia de don Juan, que ya hemos detallado en el capítulo 4 que no son casas museo.
- Casas de recreación. Las define como “museos que basan su discurso expositivo en gestos colectivos y no en una colección de grandes obras maestras presentadas de forma individualizada. Son museos dedicados a la recreación del ambiente de un acontecimiento histórico o de etapas concretas de la historia de una nación o ciudad destacables”<sup>511</sup>. Consideramos que la recreación es una museografía, no una tipología de casa museo y un claro ejemplo de ello es que no se encuentra en ninguna de las categorías establecidas por DEMHIST. Para García Ramos una casa museo recreada es el Museo Casa de los Tiros (Granada) y esta institución no es una casa museo<sup>512</sup>.
- Casas solariegas. Las identifica como aquellas que pertenecieron a la aristocracia o a la burguesía, vinculadas a su localidad. Consideramos que estas casas también pueden ser recreadas y que esta categoría se ha planteado en función de su tipología, por considerarse representativa de la arquitectura doméstica y de unas formas de habitar, cuando DEMHIST ya planteaba que una categorización en función de su arquitectura no ayudaba a la comprensión de estas instituciones (Viena, 2007).

---

<sup>511</sup> García Ramos, 2013: 31.

<sup>512</sup> En este mismo aspecto me ha incidido Lucía Águila García, del Área de Conservación e Investigación del Museo Casa de los Tiros de Granada. Es un museo que en tres de sus doce salas, la IV, la VI y la IX tiene ambientes recreados (un aposento, una cocina y un gabinete respectivamente), pero la aplicación de casa museo no se puede extender a la totalidad del edificio.

Por último, García Ramos señala dos tipos de interpretación en una casa museo de recreación de ambientes: una de carácter estético y otra de carácter histórico o documental, que parte de un estudio del inmueble, de los objetos y del propietario, así como de la época histórica y del lugar.

Cid Moragas subraya la casa de artista y la casa memorial como las dos grandes tipologías de casas museo<sup>513</sup>. La casa de artista es aquella creada por el propio habitante. La casa museo memorial es una creación póstuma, realizada después de la muerte del propietario. Se convierte en museo en homenaje a la memoria del individuo y son las que más abundan en España. Por el contrario, las casas de artista no son tan frecuentes pero adquieren un gran valor puesto que es la expresión directa de su personalidad, es una auténtica obra de arte sobre su memoria y su vida, sustituyendo el valor funcional por el valor simbólico<sup>514</sup>.

Un ejemplo claro del desconocimiento de la realidad de las casas museo españolas existentes es que el Museo Cerralbo es el único que aparece incluido en DEMHIST dentro de la categoría “casa de coleccionista”. El hecho de que se incluya este museo dentro de la categorización de DEMHIST nos debe llevar a una reflexión, puesto que el Museo Cerralbo no es la única casa museo existente en España, como se refleja en el Anexo II.

Esta reflexión hace más patente la necesidad de hacer un estudio de las casas museo españolas, su definición, su categorización, cuáles son (y deberían ser) y cuáles no, un análisis de sus carencias y problemas. La relación de casas museo del Anexo II, realizada a partir de su diagnóstico, debería servir para conocer las casas museo que hay en cada Comunidad Autónoma, listado que se irá incrementando con el tiempo o modificando en función de si cambia o no el contexto museológico<sup>515</sup>. El diagnóstico pretende ser una aproximación al panorama museístico existente a lo largo de la geografía española, partiendo de una propuesta de caracterización de lo que debe ser una casa museo y de unas categorías que permitan comprender su significado. Por otro lado, el que DEMHIST incluya al Museo Cerralbo como una casa museo puede llevar a la confusión de que únicamente se incluyen en DEMHIST casas museo originales (y con objetos originales), con una museografía prácticamente intacta (hecho que aumenta

---

<sup>513</sup> Cid Moragas, 2008. El autor realiza esta clasificación en base a una única categoría: la casa museo de personalidad.

<sup>514</sup> Bourgeois, 2005: 14-16 y 20.

<sup>515</sup> La relación de casas museo del Anexo II no debe entenderse como algo normativo sino flexible y sujeto a modificaciones. Con la necesidad de actualizarlo periódicamente, puesto que se crean nuevas casas museo o cambia su museografía para no considerarse una casa museo

su singularidad). Pero no es cierto, puesto que no siempre ha sido posible la conservación de una casa en su integridad y no por ello deja de ser una casa museo.

Todas las casas museo españolas no fueron habitadas y, si alguna vez fueron residencia, no todas tienen la misma función en cuanto a los espacios domésticos y a los objetos. La propuesta de caracterización que hemos planteado se basa en las siguientes variables:

- *Relevancia del territorio*
- *Relevancia del período histórico*
- *Relevancia del personaje*

Por ello es importante que cada una de las instituciones que se autodenominan casas museo o crean que son susceptibles de serlo, hagan un autoanálisis y, en este sentido, el formulario planteado por DEMHIST sería un buen punto de partida, puesto que permitirá definir su naturaleza, sus objetivos y sus planes de actuación, así como el mejor entendimiento entre la comunidad científica que trabaja en este tipo de instituciones.

Este formulario, desarrollado por Pavoni, ayudaría a establecer un sistema de identificación de las casas museo en España, se compone de las siguientes partes<sup>516</sup>:

- 1.- La primera parte contempla información general del museo (nombre, dirección, organigrama, si es público o privado).
- 2.- La segunda parte, denominada “Información general de la casa histórica”, entendiéndose como tal antes de que dicha casa se transformara en museo, contempla si se encuentra habitada o no, qué tipología arquitectónica es, su entorno, historia y fases de su construcción. Se deja claro que no es lo mismo una casa que una casa convertida en museo, un aspecto que suele generar bastante confusión.
- 3.- La tercera parte consta de ocho secciones que permiten analizar en profundidad las características de una casa museo:
  - 3.1.- La primera, relativa a los elementos muebles (colecciones, mobiliario, etc.) e inmuebles (el edificio, el entorno y la decoración mural, en suelos, pavimentos, etc.), tanto si es original como si se han añadido elementos posteriores, tanto muebles como inmuebles, y de qué época son.

---

<sup>516</sup> Se explica en detalle en Pavoni, 2001b: 63-69.

3.2.- La segunda, relativa a los usos que no son los de exhibir, investigar o conservar, tales como alquiler de espacios, organización de actividades, etc.

3.3.- La tercera, relativa a los criterios expositivos y a los recursos didácticos empleados.

3.4.- La cuarta contempla los criterios de conservación existentes: mantenimiento, restauración integral, reconstrucción y otros. Este apartado constituye uno de los más importantes, puesto que permite comprender el carácter de una casa museo que condiciona su relación con el público. Los términos empleados de mantenimiento, restauración integral o reconstrucción son ciertamente ambiguos, puesto que se puede solapar una reconstrucción con elementos que se han mantenido o restaurado en su totalidad, o una restauración integral que, sin embargo, ha conservado algunos elementos originales u otros se han reconstruido. Además, como se verá a lo largo del desarrollo del trabajo, cada autor emplea un término u otro indistintamente. Por ello, estos conceptos constituyen objeto de análisis en el capítulo 6.3, y se pueden reducir a dos: recuperación y recreación. En ambos conceptos pueden existir restauraciones totales o parciales, respeto a la estructura original, reintegraciones, etc. Lo que importa es transmitirle al público si está ante una museografía recreada o recuperada, y que no solamente no tiene por qué haber elementos originales, sino también de la época o reproducciones, aspectos que se detallan en el capítulo 4.2. Una recuperación no necesariamente implica fidelidad al cien por cien, pero sí puede ser el criterio predominante, mientras que una recreación no implica necesariamente un falseamiento de lo expuesto, pero sí puede ser el criterio predominante sin tener por qué caer en engaño, siempre y cuando al público se le explique con los recursos informativos empleados.

3.5.-La documentación histórica relativa al inmueble (fotografías, inventarios, fuentes orales, etc.).

3.6.- La producción científica generada (publicaciones, exposiciones temporales, página web, etc.), en definitiva, la investigación, que es una de las funciones principales de un museo y que a menudo se encuentra

olvidada o relegada en detrimento de otras funciones que tienen una mayor repercusión o visibilidad pública.

3.7.- ¿En qué se centra la casa museo? (en el inmueble, en la colección, en los propietarios, en un período histórico, etc.). Este aspecto es el que deja patente que una casa museo no es únicamente una institución centrada en un personaje.

3.8.- Resumen de los objetivos de la casa museo.

Las categorías de casas museo planteadas por DEMHIST en Viena (2007) son, a nuestro juicio, excesivas y generan una serie de problemas derivados del hecho de que una casa museo puede pertenecer a dos o más categorías, aumentando de esta manera su indefinición conceptual. Por lo tanto, planteamos una nueva categorización que reduzca a tres las tipologías de casas museo: de personalidad, de territorio y de período histórico o estilo cultural. Las casas museo poseen un potencial narrativo por el espacio y los objetos, puesto que permiten al público reconocer aspectos de su vida diaria, apelan a su experiencia común, son lugares familiares. Al público se le cuenta una historia como producto de una cultura y de una sociedad concreta. En las casas museo de personalidad el público observa las características de la vida privada del personaje, desarrollada en unos espacios domésticos determinados. En las casas museo del territorio, el público contempla modos de vida en su mayor parte desaparecidos, propios de la sociedad preindustrial, la de sus antepasados, que genera unos objetos concretos (los propios del lugar donde se ubica), y una arquitectura tradicional. Y en las casas museo de período histórico el público conoce un momento histórico o un estilo cultural explicado a través de un personaje y de unos objetos que ilustran dicho período. El poder de la historia hace que se consideren casas museo únicamente por personajes que estaban vinculados al lugar, son la única “reliquia” que queda. Esto puede justificar la existencia de casas museo sin relación con el propietario o con los objetos que contiene.

Para ello analizamos los tres componentes fundamentales de cada categoría: personaje, territorio y período histórico o estilo cultural, que se resumen en la siguiente tabla:

MUSEO MONOGRÁFICO: CASA MUSEO		
CATEGORÍA 1: PERSONALIDAD GRUPO SOCIAL  <b>PERSONAS</b>	CATEGORÍA 2: TERRITORIO  <b>ESPACIO</b>	CATEGORÍA 3: PERÍODO HISTÓRICO O ESTILO CULTURAL  <b>TIEMPO</b>

A continuación desarrollamos cada uno de los tres componentes:

**CATEGORÍA 1: CASA MUSEO DE PERSONALIDAD (O GRUPO SOCIAL).** Esta casa museo sintetiza las categorías de DEMHIST de *Personality houses* y *Collection houses*. Los autores españoles mencionan dentro de este apartado las casas de artista, las casas de escritores, los talleres e incluso los refugios artísticos, que no dejan de ser subcategorías, puesto que un personaje puede destacar por diferentes facetas (coleccionista, político, músico, escritor, literato, pintor, escultor, etc.).

El individuo o el grupo comparten en cada período de la historia unos elementos culturales que le representan como componentes de su cultura. El protagonista de la casa museo puede ser un coleccionista, un escritor, un pintor, un músico, un poeta, un político, en suma, alguien que ha destacado de manera excepcional en una faceta profesional. Puede suceder que a lo relevante de su faceta profesional se le sume la de coleccionista. De esta manera se produce el solapamiento de facetas profesionales distintas en las que el personaje ha destacado. Si atenemos a las categorizaciones de DEMHIST, por ejemplo, el Museo Cerralbo cómo se categoriza ¿como casa de coleccionista?, ¿como casa bella, como casa de personaje célebre?; la Casona de Tudanca ¿es una casa de personalidad?, ¿una casa de belleza?, ¿una casa modesta atendiendo a su arquitectura?; el Palacio de la Quinta ¿es una casa museo de coleccionista? ¿una casa bella?, la Casa de las Doñas ¿es una casa de sociedad local?, ¿un hogar ancestral? y así sucesivamente. ¿Qué criterios son los que deben primar cuando se produce un solapamiento de tales categorías? Lo que debería ser realmente relevante es la faceta humana del personaje, puesto que es la que le da sentido a la configuración de la casa (y que justifica que después se convierta en museo), con independencia de su faceta profesional o de los objetos y documentos que contiene. Se

destaca el valor simbólico del edificio por su vinculación al personaje que “vivió” en el inmueble (de paso o de forma permanente) o por quien la construyó<sup>517</sup>.

¿Cómo se define la relevancia de la personalidad? A lo largo de la historia se presupone la existencia de una serie de personas relevantes o significativas en su tiempo. No obstante, ¿cuál es su nivel de influencia?, ¿a nivel internacional, nacional o local?, ¿qué identidad representa?, ¿cuáles son los criterios que determinan su relevancia o significación? Su importancia se puede determinar por la existencia de características específicas que las distinguen de los restantes individuos, por ser socialmente reconocido o por presentar un elemento que justifique la preservación de su memoria. Con la paradoja de que existen personas que en su tiempo no fueron objeto de atención, no se consideraron relevantes e incluso se le denostaron y, sin embargo, después de su muerte llegarían a convertirse en figuras de culto. Hay que considerar objetivamente la relevancia de la personalidad, aquello que la singulariza y que justifica su carácter conmemorativo (sea de condición social modesta, media o alta) y reconstruir su hipotética influencia, puesto que existe el riesgo de falsear la historia, de crear instrumentalizaciones múltiples, de generar un discurso expositivo confuso y con falsas expectativas en el público. Las casas museo se pueden centrar en un solo individuo (el propietario y su familia o un sujeto que vive allí un determinado período de tiempo) o en un grupo (en este caso podría ser una determinada clase social, la realeza, la aristocracia, la burguesía o las clases más humildes.). Cuando la identidad se transmite de generación en generación (matrimonios, bautizos, entierros, fiestas cíclicas, rituales familiares, etc.) se considera que la casa museo es un exponente de memorias continuas, que revelan el grupo como algo permanente, mientras que lo que cambia es su relación con la sociedad.

CATEGORÍA 2. CASA MUSEO DEL TERRITORIO. La casa museo del territorio sintetiza las categorías de DEMHIST de *Local society houses*, *Ancestral homes*, *Humble homes*, *Clergy houses* y *Power houses*, siempre que esta última no se vincule a un personaje (si se vincula es una casa museo de personalidad, como por ejemplo la Torre Palacio de los Varona, Palacio Lili, Palacio de los Barones de Valdeolivos, Palacio Mercader o Palacio March).

---

<sup>517</sup> Durbin, 1993.

Con la categoría de casa museo del territorio se hace referencia al lugar o al entorno en el que se ubica la casa museo, manifestándose a través del valor de una arquitectura autóctona y de un modo de vida propio con sus correspondientes objetos. Abarca un ámbito geográfico restringido a su propio término municipal, con unas peculiaridades determinadas, de las que es reflejo. No importa tanto el individuo o el grupo social con nombres y apellidos como la expresión de unas formas de vida (en este caso, anónimas) propias del territorio en el que se ubica.

El concepto de casa museo del territorio se encuentra estrechamente relacionado con los planteamientos de la Nueva Museología, para quien el museo pasa de ser un edificio a ser un territorio, de poseer una colección a tener un patrimonio y del público a la comunidad<sup>518</sup>. Al valor añadido de ser un exponente de arquitectura autóctona, enraizada en el territorio, se le suma el hecho de mostrar un patrimonio que es de la comunidad, que la siente como algo propio. Y una de las razones que contribuyen a este aspecto es que el patrimonio de una casa museo del territorio lo forman los objetos pertenecientes a una comunidad, entendida como un grupo social que comparte actitudes, creencias y valores, y desarrollan actividades conjuntas.

La mayor parte de las casas museo de territorio suelen ser aquéllas relacionadas con las artes y costumbres populares, las artesanías y destrezas tradicionales, los objetos y documentos que entran dentro del ámbito del folclore, de la antropología, de la etnología, puesto que hacen conocer las culturas materiales y sociales de los ocupantes del lugar y de otras culturas que lo han enriquecido. Su museografía privilegia más una experiencia global que una temática concreta. Es importante que la casa museo del territorio sea entendida por el público y valorada por la comunidad o el entorno en el que surgió, en definitiva, que sea aceptada socialmente. Pues no sirve únicamente el reconocimiento de la relevancia histórica y social del territorio como un espacio cultural<sup>519</sup>. Si no existe un grado de aceptación y de identificación popular la casa museo irá desapareciendo. El medio condiciona el hábitat, los materiales y las tipologías constructivas. ¿Se invita a las instituciones locales y/o a la comunidad a participar en los programas y actividades que estos museos organizan?, ¿participa y/o colabora con otras casas museo de localidad?, ¿contempla evaluaciones de público?, ¿aborda temas actuales relacionándolos con el pasado? En las Recomendaciones de Kykuit de 2007 se planteaba la necesidad que estos sitios históricos debían ser sostenibles atendiendo a las

---

<sup>518</sup> Fernández, 1999: 95.

<sup>519</sup> Ortega, 1998: 41



necesidades de la comunidad local en contraposición al público turista<sup>520</sup>. Las casas museo del territorio sirven de cauce a las iniciativas populares. Así, temas como la ofrenda del ramo en Cau Ferrat, las costumbres tradicionales, la ruta Verdaguer, etc. hallan acogida en estos lugares. Se trata de valorizar y gestionar el conjunto de elementos que en cada territorio definen sus valores más auténticos, haciendo viable una oferta global que potencie la identidad de cada lugar. Para ello es necesario que las casas museo del territorio tengan definidos sus modelos de interpretación del patrimonio cultural y natural, y que deje de ser un conjunto de elementos estáticos y aislados, de manera que se configure una oferta global como producto cultural. Hay que sensibilizar a la población y buscar su participación en la casa museo, implicándola en la puesta en valor de los recursos existentes.

El territorio se encuentra íntimamente vinculado al término de espacio. Tal y como lo entiende Lefevre, es un lugar que adquiere sentido por su morador, es el espacio en el que desarrolla su actividad. Es, por lo tanto, un ámbito cargado de significado, pero también es un espacio delimitado simbólicamente, al que el propietario da forma dentro del devenir de su vida<sup>521</sup>. La heterogeneidad de actividades que tienen lugar en el interior de la casa genera una serie de objetos, prácticas y relaciones sociales que Heller considera objetivaciones sociales, en tanto se presentan exteriores a los individuos, los cuales las incorporan mediante el proceso de socialización y las aprehende cuando habita en la cotidianidad<sup>522</sup>.

**CATEGORÍA 3. CASA MUSEO DE PERÍODO HISTÓRICO.** La casa museo de período histórico sintetiza las categorías de DEMHIST de *Houses of Beauty* e *Historic Event houses*. Por período histórico se entiende un hecho histórico o cultural, estilos u otros hechos o indicadores históricos o culturales. En esta categoría se han incluido las casas museo que son representativas de un período histórico (la II República, el Carlismo) o un estilo cultural (Modernismo, Romanticismo), puesto que se da relevancia a estos aspectos antes que a la personalidad o al vínculo con el territorio. En muchas ocasiones, más que exhibir la historia, la casa es una historia en sí misma, hecho especialmente relevante en las casas museo del Modernismo.

---

<sup>520</sup> [http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AASLH\\_Kykuit\\_Recomendaciones.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AASLH_Kykuit_Recomendaciones.pdf) [consulta 22/09/2015].

<sup>521</sup> Lefebvre, 1972: 43.

<sup>522</sup> Pérez Mateo, 2014a: 647-660.

En las casas museo tienen lugar hechos históricos, de carácter local o nacional, ilustrados a través de objetos y documentos, y con una fuerte vinculación con la localidad en la que se ubican hasta el punto de que son característicos de ese lugar<sup>523</sup>. Maroevic señalaba que el museo interpretaba la historia basando su credibilidad en los objetos de museos (*musealia*) puesto que son testimonio de un hecho histórico concreto<sup>524</sup>. Tanto el edificio como el contenido explican la historia y la cultura desde diferentes perspectivas con el objetivo de contribuir al establecimiento de la identidad de la casa museo y permitir al público la posibilidad de entender mejor el presente.

Schaerer afirma que sólo hay museos históricos si se entiende el presente como un período de tiempo relativamente corto<sup>525</sup>. La historia sólo se puede musealizar a través de restos materiales (el inmueble y los objetos) e inmateriales (registros sonoros, proyecciones, etc.) que permiten una aproximación al pasado que nunca puede ser exactamente igual a como sucedió. Por eso adquieren extraordinario valor los inmuebles centrados en el Modernismo, porque son testimonios vivos de ese pasado. Maure señala que “en el mundo real los objetos no existen de forma aislada. Un objeto aislado es una construcción hipotética”<sup>526</sup>, de manera que la construcción histórica no se compone de objetos aislados, sino de un conocimiento acumulado a través de diferentes generaciones. Cada representación histórica no deja de ser una interpretación. Porque se escenifica una serie de objetos-fragmentos seleccionados en base a unos criterios determinados por el profesional de museos (representativo, típico, original, innovador, etc.). Beier interpreta esta creciente atracción por la historia en el marco de una segunda modernidad (globalización, individualización, entre otras), en la que no nos detendremos, pues no es el propósito de este estudio<sup>527</sup>.

Aunque se hayan establecido tres categorías de casas museo para el caso español, los objetivos de estas instituciones pueden ser variados: una casa museo de personalidad pretende mostrar su biografía, su gusto, los estilos y modas imperantes; en una casa museo de territorio se exhibe la forma de vida de una sociedad preindustrial, una arquitectura tradicional, técnicas constructivas y decorativas artesanales, objetos en desuso; una casa museo de período histórico o de estilo cultural expone un

---

<sup>523</sup> Es lo que Pavoni denominaba *genius loci* para referirse al hecho de que las casas museo constituyen la morada de una personalidad arraigada en su localidad hasta el punto de que se convierte en un signo de identidad de ésta. Véase Pavoni, 2012: 2.

<sup>524</sup> Maroevic, 2006.

<sup>525</sup> Schaerer, 2006: 40.

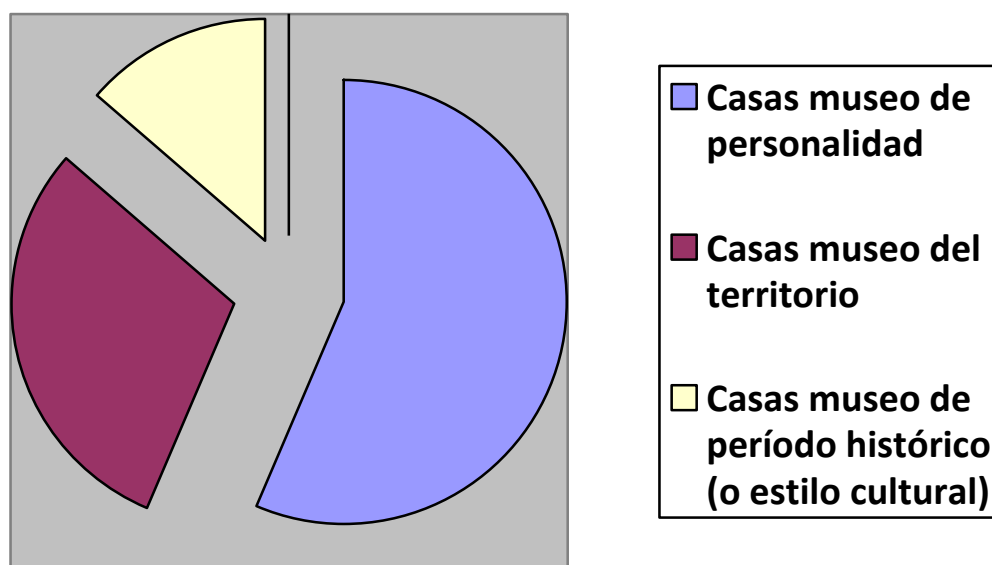
<sup>526</sup> Maure, 1995: 159.

<sup>527</sup> Beier, 2005.

acontecimiento que tuvo lugar en la casa. Las casas museo de personalidad suponen un porcentaje abrumador si se compara con las existentes de territorio y de período histórico. Y aunque están centradas en un personaje, éste no siempre ha sido el propietario del inmueble sino que únicamente estaba de paso (y en ocasiones, por azar, por ejemplo Víctor Hugo en Pasaia o Goya en el Castillo de Bellver, de manera que el personaje no tiene vinculación con el territorio, y se ha musealizado). Lo que debería llevar a la reflexión de si es necesario también musealizar espacios domésticos que fueron únicamente lugares de paso, e incluso por períodos de tiempo muy breves, por ejemplo los veinticuatro días que pasó Verdaguer en el actual MUHBA Vil·la Joana, en Barcelona.

Pero también se quiere dar relevancia al territorio y al período histórico. Una casa museo de territorio subraya el vínculo con la comunidad, en tanto que memoria de unos acontecimientos que, aunque hayan sucedido, pueden sentirse próximos en el tiempo (e incluso propios) al desencadenar una sucesión de recuerdos en el visitante. No es casual que muchos de los objetos que estas casas museo contienen sean producto de donaciones de la gente de ese territorio. Es importante no confundir esta tipología con los museos etnológicos, puesto que su museografía se asemeja en el sentido de la recreación ambiental de unos espacios cotidianos de vida y de trabajo. Gran parte de estos museos etnológicos presentan, a través de una sucesión de espacios, la recreación de espacios de trabajo (a través de la exposición de útiles y herramientas), sin vincular esos espacios de trabajo con los espacios donde discurría la vida cotidiana. Aunque en una casa se viva y se trabaje en los museos etnológicos no se transmite ese mensaje, pero en una casa museo de territorio sí. No basta únicamente con exhibir espacios de trabajo, sino que hace falta la razón de ser que le da sentido a la casa: los espacios de la vida cotidiana. Precisamente por exhibir estos restos materiales, que son una versión de la historia fragmentada, necesitan del espacio doméstico para dar sentido a su existencia. Un ejemplo: una casa en la que vivió un campesino no es una casa museo de personaje porque, si no destaca por algún hecho concreto, lo que interesa es señalar cómo vivía: sería una casa museo de territorio, no de personalidad. Una casa en la que vivió un personaje o familia ilustre no es únicamente una casa museo de personaje, puesto que puede primar el valor arquitectónico del inmueble por la simbiosis que establece con su contenido. Es el caso de las numerosas casas centradas en el Modernismo. Serían casas museo de período histórico o de estilo cultural. Una casa museo de período histórico no es un museo de historia, sino una casa que representa un

período histórico que tuvo lugar en ella o es exponente de un estilo cultural concreto, sin perder la referencia del espacio doméstico cotidiano. No se expone la Historia con mayúsculas, sino la historia de lo cotidiano que tuvo lugar en un inmueble en un espacio y en un tiempo concreto. A continuación este gráfico resume la proporción existente entre las tres categorías de casas museo, resultando en un porcentaje mayoritario las de personalidad. Este gráfico se realiza con los datos de fecha de octubre de 2015, de manera que a partir de esa fecha puede estar sujeto a cambios.



*Porcentaje de las tres categorías de casas museo existentes en España a partir de la Guía del Anexo II. Fuente: Elaboración propia. Octubre 2015.*

### **5.5.1. Casa museo de personalidad**

Las casas museo de personalidad se consideran una suerte de biografías, puesto que contemplan la dimensión privada de un sujeto aparentemente único y diferente<sup>528</sup>. Consideramos que hay que tener en cuenta los siguientes aspectos:

1.- No todas fueron concebidas como casas museo en vida de la persona. La mayor parte de las veces su creación como museo ha sido *a posteriori* y varios años (e incluso siglos) después de su muerte. En efecto, cuando son museos en vida del propietario tienen un valor añadido, puesto que se materializa su voluntad de musealizar su espacio doméstico. Los ejemplos en España son

<sup>528</sup> Freire Costa, 1997: 77.

escasos. Destaquemos algunos: el Museo Cerralbo exponía en sus colecciones en la planta primera. Eugenio Fontaneda acondicionó en la década de 1960 una serie de locales en la planta baja de su casa para exponer su colección agrupada en diferentes secciones (Arqueología, Arte Sacro, Juguetes, Farmacia, Armas y Aparatos Musicales, y Etnografía y Artes Populares)<sup>529</sup>, trasladada posteriormente al Castillo de Ampudia, donde hoy se exhibe. Joaquín Sorolla, hijo del pintor y primer director del Museo Sorolla por voluntad de su madre, siguió viviendo en el piso alto y cedió las habitaciones nobles de la casa para exponer los cuadros de su padre. Hasta tal punto era patente su compromiso con el museo y su voluntad de no abandonarlo, que aguantó en él pasando todo tipo de penurias durante los años de la contienda<sup>530</sup>.

2.- La persona no siempre vivió en la casa, sino que la mayoría de las veces son lugares de paso y esto se hace más evidente en las casas museo de diferentes lugares centradas en la misma persona. Y, aun con la conciencia de ser espacios de corta estancia, se convierten en sí mismas en el espacio vital del autor y se destinan a explicar su trayectoria biográfica y profesional. Paradójicamente, muchas de ellas se han convertido en lugares de referencia para el estudio de su vida y de su obra, en centros de interpretación que se destinan a difundir la riqueza de su legado cultural. Hay varios ejemplos. Juan Ramón Jiménez, aunque nacido en Moguer, no residió en la actual Casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez, sino que habitó en ella durante unos años.

3.- Ni siquiera fueron lugares de paso y, sin embargo, se ha musealizado lo que pudo ser un espacio doméstico de la época en la que vivió el personaje. Un claro ejemplo se encuentra en el Museo Saleta de Jovellanos (Jadraque). Urrea consideraba que antes que falsear o recrear espacios domésticos de la época por la carencia de objetos de la época de Zorrilla, se opta por profundizar en el legado literario<sup>531</sup>.

4.- Más que casas museo, muchas de ellas son centros de interpretación o bibliotecas y/o archivo, aspecto que se detalla en el capítulo 4.2.

5.- Los objetos expuestos en ocasiones no tienen relación directa con el personaje, sino que se utilizan como pretexto para contextualizar una época, de

---

<sup>529</sup> La colección fue visitada por personalidades de la época, como Manuel Fraga, entonces Ministro de Información y Turismo. Véase Fontaneda Berthet y León López, 2002.

<sup>530</sup> Boyer Monsalve, 2013: 77.

<sup>531</sup> Urrea, 2008.

manera que no estaríamos ante casas museo de personalidad, sino del territorio o de un período histórico. La Casa Pairal<sup>532</sup> se musealiza por estar vinculada a Gaudí. En concreto, perteneció a su familia desde el siglo XVIII, pero el arquitecto no vivió en ella<sup>533</sup>.



*Tarragona. Riudoms. Casa Pairal de Gaudí. Taller paterno de calderería ©Fundació Gaudí*

La creación de las casas museo de personalidad viene dada por la relevancia del sujeto, quien puede o no haber vivido en la casa<sup>534</sup>. La exaltación de un personaje que en su tiempo en muchas ocasiones sería anónimo, es uno de los aspectos más curiosos de esta categoría de casa museo. Es la exaltación de lo anónimo a través de la cotidianeidad. Para conocer la biografía del personaje, las casas museo son lugares de visita obligada.

Dentro de la categoría de casas museo de personalidad, las de escritores son las más estudiadas, las más conocidas y de las que existe un registro más exhaustivo. Y forman parte del denominado “turismo literario”, definido por Magadán como “un tipo de turismo cultural que se desarrolla en lugares relacionados con los acontecimientos de los textos de ficción o con las vidas de los autores. Esto podría incluir seguir la ruta de un personaje de ficción en una novela, visitar los escenarios en que se ambienta una historia o recorrer los sitios vinculados a la biografía de un novelista.”<sup>535</sup>. Las casas de escritores tienen diferentes denominaciones, recogidas en la producción científica como

---

<sup>532</sup> La casa solariega es una masía o casa anexa a una finca, una unidad de explotación rural, con un patrimonio acumulado a lo largo de sucesivas generaciones.

<sup>533</sup> Se puede realizar una visita virtual en <http://www.gaudi-home.cat/visita-virtual/> [consulta 01/09/2015].

<sup>534</sup> Lorente enfatiza que las casas de personalidad son aquellas en las que su visita produce la sensación de entrar en un espacio privado convertido en el museo y que parece respirar el fantasma de su habitante. Lorente, 1998.

<sup>535</sup> Magadán Díaz y Rivas García, 2012: 10.

museos literarios<sup>536</sup>, museos de autor<sup>537</sup>, casas literarias<sup>538</sup> y han sido objeto de tesis y estudios específicos fuera de España (Salzmann, 2004; Karlik, 2009). El Comité Internacional para Museos Literarios del ICOM –ICLM/ICOM trabaja desde hace años con el objetivo de dar a conocer estas instituciones. En Francia la Federación de casas de escritores y de patrimonios literarios (*Fédération des maisons d'écrivain et des patrimoines littéraires*<sup>539</sup>) tiene una tradición consolidada en la recopilación de museos e itinerarios ligados al escritor. Pavoni recoge otras iniciativas de carácter local igualmente destacadas como la Delegación Regional de la Cultura del Norte, en Portugal (*Delegação Regional da Cultura do Norte*), o la Coordinación de las Casas museo de los poetas y de los escritores de Romagna (*Coordinamento delle Case museo dei poeti e degli scrittori di Romagna*)<sup>540</sup>. Las casas museo de escritores forman parte activa en numerosos proyectos de carácter nacional e internacional. Por ejemplo, el Proyecto Internacional *Garden of Geniuses* (El jardín de los genios), en cuya web se detalla su historia, nacido en el año 2006 a iniciativa del Museo Hacienda Leo Tolstoi (Yasnaya Polyana, Rusia), que agrupa siete casas museo de escritores universalmente reconocidos para facilitar el intercambio cultural y la vida y obra de cada uno<sup>541</sup>. Autores como Sánchez-García afirman que las casas museo de escritores presentan unos rasgos distintivos que las diferencian de las casas museo de artistas, en concreto, en la existencia de un espacio propio donde desarrolla su trabajo, su singularidad estética y la exhibición de diferentes tipos de bienes<sup>542</sup>, cuando estas características también se encuentran en casas museo dedicadas a pintores, a políticos y a otras personalidades relevantes.

En España estas casas de literatos se incluyen en la ACAMFE y en Mallorca existe una Fundación Casa-Museo (*Literatura a Mallorca: casa museu d'escriptors*<sup>543</sup>) que gestiona tres casas museo de escritores: Llorenç Villalonga (Binissalem), Pare Rafel

---

<sup>536</sup> The Museum Register (2009): "Literary Museums in the World". <http://www.museumregister.com> [consulta 22/09/2015].

<sup>537</sup> Son la última forma de la casa como fetiche, un templo secularizado que conserva a su morador. Véase Bernstein, 2008: 14- 20.

<sup>538</sup> Las casas que formaron la imaginación de los escritores. Véase Fuss, 2004: 1.

<sup>539</sup> *Fédération des maisons d'écrivains*. [www.litterature-lieux.com](http://www.litterature-lieux.com). [consulta 22/09/2015]. Para saber más: Rochette, 2004; Camus, 1995 o esta página web *Guide Nicaise des 300 associations des Amis d'auteur*: [www.amis-auteurs-nicaise.gallimard.fr](http://www.amis-auteurs-nicaise.gallimard.fr). [consulta 22/09/2015].

<sup>540</sup> Pavoni, 2012: 7.

<sup>541</sup> <http://www.garden-of-geniuses.com/> [consulta 20/07/2015]. Las instituciones que participan son la Casa Natal de Cervantes (Alcalá de Henares), la de William Shakespeare (Reino Unido), Goethe (Alemania), Joyce (Irlanda), Víctor Hugo (Francia) y Dante Alighieri (Italia).

<sup>542</sup> Sánchez García, 2012: 148-150.

<sup>543</sup> <http://www.cmvillalonga.org/> [consulta 20/07/2015].

Ginard (Sant Joan) y Blai Bonet (Santanyí). En Barcelona se creó *Espais Escrits. Red del Patrimoni Literari Catalán*, cuyos objetivos se detallan en su página web<sup>544</sup>. Esta creación de redes específicas de personalidad contribuye a la revalorización del patrimonio local, y a la difusión y preservación de su legado. En este sentido nos planteamos si para mostrar el componente inmaterial del escritor ¿es necesario crear una casa museo, si el edificio no tiene relación con el escritor, ni los objetos, ni el lugar en el que se ubica?, ¿cómo pueden ser focos de identidad cultural si no tienen relación física con el lugar?, ¿únicamente se justificaría por la “fuerza” del autor<sup>545</sup>?. Aun existiendo una conciencia desde ACAMFE de que hay casas museo donde los literatos no vivieron, ubicadas en ciudades sin relación con ellos o con objetos que no les pertenecieron, lo importante es “el valor inmaterial del personaje, ofrecer información que permita un acercamiento íntimo [...] facilitar el conocimiento del legado inmaterial del escritor para que los visitantes puedan dejarse sorprender y puedan interpretar la obra de ese autor, aportando para ello datos sobre una forma de trabajar, de vivir y de pensar”<sup>546</sup>.

Después de los escritores, son las casas de artista<sup>547</sup> las casas museo de personalidad más estudiadas. Cid Moragas señala que estas casas de artista proliferaron a finales del siglo XIX y que muchas de ellas no eran museos (la casa de Fortuny en Roma, la casa de Goncourt en París, etc.). Las que sí son museos en vida del artista son muy pocas (Castillo Gala Dalí de Púbol, Museo Salvador Dalí en Portlligat, el Cau Ferrat, etc.) y constituyen una prolongación de éste, su doble. Esto implica que, una vez convertidas en museos sus interiores domésticos se destruyen<sup>548</sup>.

En las casas museo de personalidad podemos distinguir entre:

- Casas de paso
- Casas propias
- Casas en las que interviene el personaje
- Casas dedicadas a personajes de ficción

---

<sup>544</sup>[http://www.kulturpyrctp.org/espais\\_escrits\\_xarxa\\_del\\_patrimoni\\_literari\\_catala\\_mapa\\_literari\\_catala.html](http://www.kulturpyrctp.org/espais_escrits_xarxa_del_patrimoni_literari_catala_mapa_literari_catala.html) [consulta 22/09/2015]. Se especifica que pretende “articular los proyectos de custodia, investigación y difusión del legado tangible e intangible de los escritores de la literatura catalana, para cartografiar el patrimonio literario catalán a través de las instituciones que lo velan y promueven la lectura y los estudios”.

<sup>545</sup> Expresión empleada por Ana Chaguaceda, Secretaria de ACAMFE y directora de la Casa Museo Unamuno de Salamanca. *Cit.* en Santiso Roldán, 2013: 113.

<sup>546</sup> Santiso Roldán, 2013: 113.

<sup>547</sup> En España Cid Moragas ha prestado una especial atención a esta tipología. Cid Moragas, 2008. Véase también Hoh-Slodcyck, 1985; Hüttinger, 1985; Lacambre, 1997.

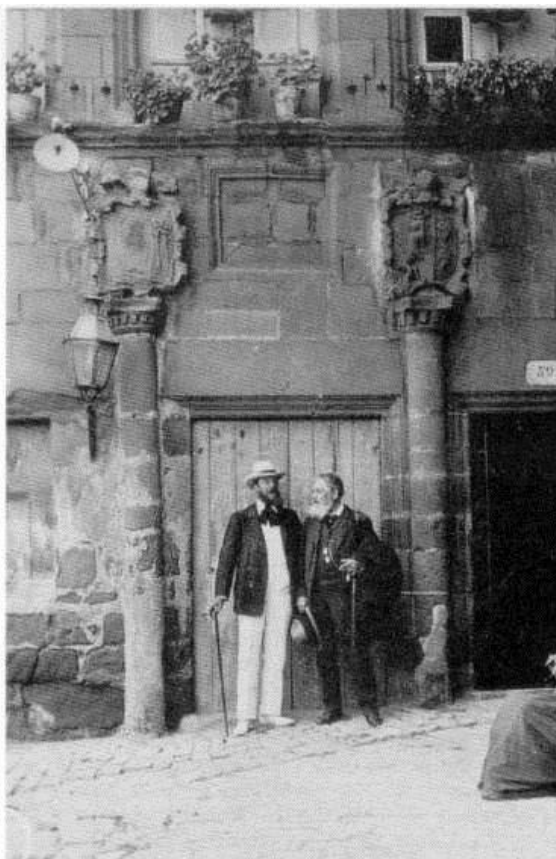
<sup>548</sup> Cid Moragas, 2008: 32. Esa destrucción se entiende en un sentido simbólico, puesto que después de su muerte pierde el sentido que tenía originalmente.



Vamos a desarrollar cada una de ellas:

#### **5.5.1.1.- Casas de paso.**

El autor vive en ella sin ser propietario de la vivienda, sino que se encuentra de paso (reside un tiempo). El caso más significativo es la Casa Museo de Víctor Hugo, que se musealizó recreando la visita que hizo a Pasaia en 1843<sup>549</sup>. Muchos de nosotros nos preguntaríamos qué hacía Hugo en Pasaia. En los folletos informativos de la Casa Museo se explica que lo encontró por casualidad paseando desde Donostia-San Sebastián y maravillado por todo lo que veía decidió quedarse una temporada. La casa es conocida con este nombre desde 1902 cuando dos diputados franceses, Déroulède y Habert, deciden crear un pequeño museo en torno a su figura.



*Déroulède y Sully ante la casa que habitó Víctor Hugo en Pasai Donibane (San Juan) ©Fot. Archivo Museo S. Telmo.*

---

<sup>549</sup> Así se indica en la web de la Diputación de Guipúzcoa [<http://www.gipuzkoakomuseoak.net/museos/museo.php?id=es&Nmuseo=1257177285> [consulta 13/02/2015]].

La recreación de su habitación es muy sugestiva



*Guipúzcoa. Pasaia. Casa Museo Víctor Hugo Habitación de Víctor Hugo  
©www.gipuzkoakomuseoak.net*

Jaime Balmes falleció en 1848 en el Palacio Bojons y en él se ha recreado la habitación que ocupó. Tanto el caso de Balmes como el de Hugo o el de Verdaguer en Vil·la Joana<sup>550</sup> son ejemplos de casas en las que solamente se ha musealizado una serie de estancias dedicándose las restantes a exponer de forma permanente contenidos sobre su figura, ilustrándose con fotografías y otros FD. Es decir, una habitación ocupada por un personaje hace que el inmueble se dedique a él en su totalidad.



*Gerona. Vic. Museo Balmes. Habitación ©Fundación de Casas Históricas y Singulares*

---

<sup>550</sup> En realidad Verdaguer se instaló en mayo de 1902 y murió veinticuatro días después. Esa habitación se ha mantenido como la dejó y el resto de espacios se relacionan con ese momento de su vida (una sala de consulta y un oratorio).

Francisco de Goya vivió los primeros seis años de su infancia en el inmueble que hoy es su Casa Natal. Al igual que la Casa Pairal de Gaudí, ambas ilustran cómo se musealiza un inmueble que no se centra específicamente en el personaje (Goya o Gaudí), sino que muestran las formas de vida de la familia de Gaudí y de labradores en la época de Goya, y por eso se han incluido dentro de la categoría de casas museo de territorio (Anexo IV). Autores como Lozano López consideran a la Casa Natal de Goya un “falso histórico”<sup>551</sup>. Pero sigue perdurando en el imaginario colectivo como la casa en la que nació Goya, aun cuando permaneció durante un tiempo en el olvido, hasta que Ignacio Zuloaga y un grupo de artistas zaragozanos la recuperaron<sup>552</sup>.

Hay casas de paso que se vinculan al mismo personaje. En algunas el personaje ni siquiera vivió en ellas sino que aparece vinculado a la localidad por posible nacimiento o muerte. Esto nos lleva a la idea de que en su creación está implícito el deseo de explotar turísticamente una figura considerada representativa de la localidad. Lorente equipara esta veneración con la existente en los santuarios, monasterios y viviendas de la Edad Media, convertidos en lugares de peregrinación<sup>553</sup>. Los santos religiosos se han transformado en los nuevos “santos laicos” del siglo XXI (hombres de las ciencias, de las artes y de las letras), cuyos restos se veneran hasta en tres sitios simultáneos. Y son Lorca, Valle Inclán<sup>554</sup>, Picasso, Verdaguer, Pau Casals, Cervantes, Colón, García Lorca, Gabriel y Galán, Unamuno, Vicente Risco, Jovellanos, César Manrique, Blas Infante o Gaudí.

Por ejemplo, Picasso se encuentra representado en dos casas museo. Una, en La Coruña, centrada en la época que vivió la familia Ruiz Picasso entre 1891 y 1895, los años de adolescencia de Pablo Picasso. La segunda vivienda está en Málaga, en un edificio del siglo XIX, en el que se indica expresamente que el visitante se encontrará

---

<sup>551</sup> Lozano López, 2010: 70.

<sup>552</sup> La historia de su creación es singular, ya que gracias a Ignacio Zuloaga y un grupo de artistas zaragozanos se pudo salvar. Zuloaga animó a comprar la casa a una de las sobrinas-nietas del pintor, Benita Aznar Lucientes. Véase Lozano López, 2008: 46-135. En la página web de la Fundación Fuendetodos se detalla su historia: “En 1928 el SIPA (Sindicato de Iniciativas y Propaganda de Aragón) constituyó una junta para la celebración del centenario de la muerte del artista. Entre sus objetivos se encontraba el cuidar y conservar la casa. Para ello compró la contigua, dando en ella vivienda gratuita a una familia que cuidaba la Casa Natal de Goya y acompañaba a los visitantes” y cómo “resulta interesante para el viajero, incluso como lección histórica viva, poder contemplar un ambiente rural en su auténtica dimensión de austeridad y pobreza, características que influirían en el gusto sobrio del pintor”. Véase <http://www.fundacionfuendetodosgoya.org/empresa.php/es/casa-natal-goya> [consulta 10/03/2015].

<sup>553</sup> Lorente, 1998: 30.

<sup>554</sup> González Millán, 1997, 2002, 2005, 2007 y 2009. <http://www.museocuadrante.com/> [consulta 28/11/2014].

con una recreación de un salón decimonónico<sup>555</sup>, similar al que sería el de la familia de los Ruiz Picasso, además de salas que exponen objetos originales y recuerdos que documentan la vinculación de Picasso con Málaga, donde nació.



*Málaga. Casa Museo Picasso. Salón*  
©Fundación Picasso, Málaga

Pau Casals se representa en dos casas museo en El Vendrell: Vil·la Casals y Casa Natal, que forman parte de la ruta Pau Casals. La primera fue su residencia de verano y se han conservado algunos espacios domésticos originales<sup>556</sup>. De García Lorca hay tres casas museo, en Fuentevaqueros<sup>557</sup>, en Valderrubio<sup>558</sup> y en la Huerta de San Vicente<sup>559</sup>, potenciadas además con el valor del entorno. En estas casas de paso no se han conservado todos los espacios domésticos sino que se recrean las estancias que los profesionales de los museos consideran más significativas incorporando algunos objetos que pertenecieron al personaje, mientras que el resto de salas se dedica a exponer los fondos bibliográficos y documentales que explican su vida y su obra.

#### **5.5.1.2.- Casas propias**

El autor vive en ella, ya como herencia familiar ya como adquisición, durante un período de tiempo más o menos prolongado, lo que las diferencia de las casas de paso. Las casas de coleccionista entran dentro de este apartado de casas propias, ya que su casa era la expresión de su colección, hecho especialmente visible en el Ochocientos, cuando se constituyen las primeras colecciones convertidas en museos particulares

<sup>555</sup> <http://fundacionpicasso.malaga.eu/> [consulta 10/09/2015].

<sup>556</sup> Se puede hacer una visita virtual en <http://www.paucasals.org/es/home> [consulta 22/09/2015].

<sup>557</sup> <http://www.fuente-vaqueros.com/> [consulta 30/08/2015].

<sup>558</sup> <http://www.museolorcavalderrubio.com/> [consulta 30/08/2015].

<sup>559</sup> <http://www.huertadesanvicente.com/> [consulta 30/08/2015].

accesibles a un determinado público<sup>560</sup>. Ejemplos son los de Víctor Balaguer, Enrique de Aguilera y Gamboa, Francesc Santacana o los hermanos Selgas, pero también artistas como Sorolla, Zuloaga, Frederic Marès, Rusiñol, e incluso Fortuny<sup>561</sup>. En estos inmuebles se suelen conservar los espacios públicos de representación, que son los que exhiben la colección, mientras que los privados no se conservan o no suelen ser visitables. En Zumaia Ignacio Zuloaga construyó un edificio para exponer públicamente su colección, que acaba en 1914 y donde pinta hasta 1921. En la actualidad se conservan las piezas de Zuloaga distribuidas por los diferentes espacios domésticos. En Zumaia también se encuentra el denominado “Espacio Cultural Ignacio Zuloaga”<sup>562</sup>, que fue inaugurado en 1921 como museo (en la época de Zuloaga una sala fue taller del pintor, y la otra, sala expositiva de su colección de obras antiguas de grandes maestros). Este conjunto también cuenta con Capilla y un claustro románico, patio andaluz, frontón, además de un jardín<sup>563</sup>. Hay que señalar la denominación de este edificio como “Museo de Colección Histórica”<sup>564</sup>, en referencia a la faceta coleccionista de Zuloaga, recreando unos espacios en los que Zuloaga expondría sus obras a sus visitas (su taller y su colección).

Eduard Toda i Güell restauró el antiguo monasterio de Sant Miquel d’Escornalbou para exhibir en él los objetos que fue atesorando en los numerosos viajes que realizó. Además, fue en su época en un auténtico lugar de peregrinaje de destacadas figuras de la *Renaixença*. El mismo sentido tiene la Casa Museo Son Marroig, que el Archiduque Luis Salvador Habsburgo de Lorena compró, conservando la torre fortificada del siglo XVI y realizando ampliaciones y añadidos tan conocidos como el templete en mármol de Carrara<sup>565</sup>.

En ocasiones la colección ocupa todos los espacios, quedando reducidos al mínimo los ámbitos domésticos. El Museo Marès es ilustrativo de este hecho. Zacarías González vivió durante veintidós años en un inmueble que era a la vez estudio y que la

---

<sup>560</sup> Farró, 1995. No hay que olvidar que en el Diálogo octavo del libro *Diálogos de la pintura* Vicente Carducho ya describía algunas de las colecciones particulares que se podían visitar en Madrid en 1633, cuyos propietarios las ponían a disposición de quien estuviera interesado en visitarlas.

<sup>561</sup> Véase por ejemplo la colección que atesoraba Mariano Fortuny en su taller. Para más información: Torres González, 2008; Torres González, 2011; Gracia, 1986; González Navarro, 2007-2008.

<sup>562</sup> <http://www.espacizuloaga.com/es/bienvenidos-a-z/> [consulta 31/08/2015].

<sup>563</sup> Debo esta información a Margarita Ruyra de Andrade, Directora del consorcio DISFRUTA ESPAÑA, Directora de la Fundación Zuloaga y Responsable de Marketing y Comunicación de la plataforma *España Fascinante*, así como a Ignacio Suárez-Zuloaga Gáldiz, Presidente de la Fundación Zuloaga.

<sup>564</sup> <http://www.espacizuloaga.com/el-espacio.html> [consulta 11/07/2013].

<sup>565</sup> En su página web se detallan los numerosos eventos que organiza <http://www.amidacatering.com/espacio/son-marroig/> [consulta 31/08/2015].

Fundación Caja Duero convierte en museo tras la donación realizada por su hermana Basilisa González en el año 2005. Prima la exhibición de los cuadros en detrimento de los espacios originalmente utilizados como vivienda. Por ejemplo, el antiguo garaje no se muestra como tal, sino como un espacio expositivo de pinturas. Pero los objetos expuestos en los espacios domésticos son todos originales. No existen añadidos de ningún tipo en este sentido y están ubicados en su lugar originario<sup>566</sup>.

Hay casas que son producto de una única donación, tras la cual se convierten en museo, llevando el nombre de su donante. Es el ejemplo de la Casona de Tudanca, autodenominada “casa museo de escritor” en su página web<sup>567</sup> por su relación con José María de Cossío, que donó el edificio y su colección a la Diputación Provincial de Santander. Los espacios domésticos son recreados y se dedican a Cossío y a sus amigos poetas (Alberti y Miguel Hernández). Pereda sitúa parte de la acción de *Peñas arriba* (1895) en la Casona, en concreto en la cocina.

Otro ejemplo de casas propias son las casas de artista. La propia casa es objeto de producción literaria en Llorenç de Villalonga y José Saramago definió su casa como una casa hecha de libros.



Lanzarote. Casa José Saramago. Biblioteca ©2011-2015 A Casa José Saramago

En estas casas de artista suelen adquirir protagonismo los talleres, puesto que son el lugar de trabajo de sus habitantes. El escultor Apel·es Fenosa compró un inmueble del siglo XVI y lo acondicionó durante varios años para ser su residencia y taller<sup>568</sup>. Incluso los propios artistas son los que guían al visitante en su recorrido por la casa (Casa

---

<sup>566</sup> Agradezco la información proporcionada por Javier Delgado García, de Administración y Gestión de la Fundación Caja Duero.

<sup>567</sup> <http://www.museosdecantabria.es/web/museosdecantabria/tudanca/museo/historia> [consulta 21/01/2014]. Para más información sobre la historia de la casona véase Rodríguez Bernis, 2006, que analiza el papel de la casona en el contexto de la obra de Pereda.

<sup>568</sup> García, 2009: 75-88. En esta publicación, este museo se considera un museo de la memoria artística de un artista español exiliado.



Museo Víctor Corral, Casa Museo de Camaño Xestido<sup>569</sup>, Casa Museo de Salaguti), convirtiéndose en auténticos talleres vivos en los que se contempla directamente el proceso de creación.



*Lugo. Baamonde. Casa Museo Víctor Corral. Foto: José Antonio Gil Martínez*



*Burgos. Sasamón. Casa museo Salaguti©Ayuntamiento de Sasamón*

En ocasiones, el valor de los propios talleres hace que se denominen casas museo (casa Kresala<sup>570</sup>, Casa Ibai-Ondo<sup>571</sup>), cuando no hay que olvidar que el taller es un espacio de trabajo integrado en la vida del inmueble. Es un espacio doméstico más, no el único necesario para el desarrollo de la vida cotidiana en una vivienda.

Hay casas propias cuyo edificio presenta un alto valor patrimonial (Carmen de Max Moreau o el Carmen que construyó y decoró José María Rodríguez-Acosta), que aumenta cuando se conserva el espacio original (en la Casa Museo Manuel de Falla se

---

<sup>569</sup> Tiene su propia web <http://mangallona.blogspot.com.es/> [consulta 15/02/2015].

<sup>570</sup> <http://turismo.euskadi.eus/es/museos/museo-taller-de-julio-beobide-kresala/aa30-12375/es/> [consulta 17/02/2015].

<sup>571</sup> <http://www.diariovasco.com/v/20120706/cultura/casa-artistas-salvo-20120706.html> [consulta 15/02/2015].

conservan tanto sus pertenencias como el espacio original en el que el músico vivió desde 1922 a 1939 y la casa museo de la Tía Sandalia se ubica en el silo que construyeron los antepasados de Sandalia con sus propias manos).

Aunque los propietarios no fueran coleccionistas, las casas propias son la expresión más directa de su personalidad. Pardo Bazán recogió sus impresiones de la visita a la casa de Menéndez Pelayo, sobria y austera, por contraste a la casa de su otro amigo, Pérez Galdós, caracterizada por “un gracioso revoltijo de cacharros, dibujos, fotografías, platos, bocetos, armas, cuadros, curiosidades, muebles originales, telas bordadas”<sup>572</sup>.

Un caso singular de casas propias son los palacios, monasterios y conventos, inmuebles representativos del poder y que en sí mismos constituyen una colección. Los palacios que forman parte del Patrimonio Nacional<sup>573</sup> son residencias reales utilizadas en distintos momentos históricos y contienen espacios que se han identificado con un monarca, quien además tenía un palacio para cada estación del año. En realidad son casas históricas, más que casas museo<sup>574</sup> porque no están reconocidos institucionalmente como tales. Uno de los ejemplos más conocidos es la habitación de Felipe II del Monasterio de El Escorial, que forma parte de la Casa del Rey, un conjunto de habitaciones que ocupaban el rey y su familia cuando acudían al Monasterio de El Escorial siguiendo el mismo esquema arquitectónico de Carlos V con el Palacio de Yuste para facilitar la comunicación con la iglesia.



*El Escorial. Habitación Felipe II. Monasterio de El Escorial. Foto: <http://www.jorgetutor.com/>*

<sup>572</sup> Pardo Bazán, 1894: 1.

<sup>573</sup> Forman parte de Patrimonio Nacional los siguientes palacios: Palacio Real de Madrid, Palacio Real de Aranjuez, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, Palacio Real del Pardo, Palacio Real de Riofrío, Palacio Real de la Almudaina y Cuarto Alto de los Reales Alcázares de Sevilla.

<sup>574</sup> Sancho, 1995. La idea de casa histórica es señalada por Sancho y Jordán de Urríes, 2013: 121.



Es difícil “congelar” un determinado momento histórico puesto que en la época de los monarcas ya se plantearon varias iniciativas arquitectónicas y reformas decorativas. En general se prefiere respetar la impronta de la última reforma llevada a cabo en el inmueble. Es el caso, por ejemplo, del Palacio Real de Aranjuez, que, tras una rigurosa documentación, se le devuelve el aspecto que tenía en la época de Isabel II<sup>575</sup>. A la complejidad del edificio se une el cambio de nombres de sus dependencias. Dos casos ilustrativos son la Alhambra y el Generalife, que comprende una serie de espacios domésticos de diferentes épocas y su entorno natural<sup>576</sup>, y el Cuarto Alto de los Reales Alcázares de Sevilla, que comprende “el vestíbulo realizado en tiempos de los Reyes Católicos; el oratorio de los Reyes Católicos; el comedor de gala construido durante el reinado de Felipe II; el mirador de los Reyes Católicos, con influencia granadina y realizado en los años posteriores a 1492; el dormitorio del rey Don Pedro, que es una de las estancias del palacio mudéjar del siglo XIV; y la cámara oficial o de audiencias”<sup>577</sup>.

Hay pocas casas propias de mujeres (Casa Museo Delhy Tejero<sup>578</sup>, Casa Museo de la mujer de Bécquer, Casa museo de la Tía Sandalia<sup>579</sup>, Casa Museo de María Pita, Casa Museo de Dulcinea del Toboso), que es indicativo de cómo existen pocas mujeres a las que sea preciso homenajear.

### **5.5.1.3.- Casas en las que interviene el personaje**

En este apartado incluimos a los habitantes que intervienen o forman parte activa en la arquitectura de su vivienda, en la disposición interior, en los espacios externos (jardines, etc.). No hay que confundirlas con las casas de arquitectos, porque no siempre lo fueron. Este hecho ha motivado que a estas casas se les denomine casas de artista<sup>580</sup>, casas de artistas-arquitectos<sup>581</sup> o “museo de autor”<sup>582</sup>. No es lo mismo una casa de arquitecto que una casa en la que interviene el personaje.

---

<sup>575</sup> Véase Sancho y Jordán de Urrés, 2013.

<sup>576</sup> Las diferentes dependencias se detallan en <http://www.alhambra-patronato.es/index.php/Conocer-la-Alhambra/9/0/> [consulta 01/10/2015]. Incluso hay una sección dedicada a “Espacios Históricos” que habitualmente se encuentran cerrados por no admitir visitas para un gran número de personas.

<sup>577</sup> <http://www.patrimoniocultural.es/real-sitio/palacios/6255> [consulta 10/09/2015].

<sup>578</sup> Agradezco la información proporcionada por María Dolores Vila Tejero, sobrina de Delhy Tejero.

<sup>579</sup> Esta casa museo de personaje se considera un museo de sitio por ser una casa-silo. Palomero y Carroles, 1999: 209-221.

<sup>580</sup> Cid Moragas, 2008.

<sup>581</sup> Solé i Lladós, 2011: 22.

<sup>582</sup> Lorente, 1998: p. 31.

Un ejemplo de personaje que interviene en su vivienda pero no fue arquitecto es Blas Infante<sup>583</sup>. Su casa, denominada por los lugareños como “el castillo de don Blas”, forma parte del Museo de la Autonomía de Andalucía<sup>584</sup>, y en ella pasó Blas Infante los últimos años de su vida. Constituye la expresión del gusto de su morador (el regionalismo sevillano de principios del siglo XX<sup>585</sup>).



Sevilla. Coria del Río. Fachada de la Casa Museo Blas Infante  
©Museo de la Autonomía de Andalucía

Como Blas Infante, Joaquín Sorolla hizo construir su propia casa con la ayuda del arquitecto Enrique María Repullés y Vargas, de manera que además de ser su casa propia, era también lugar de residencia y de estudio. Se conservan los cientos de dibujos y planos que hizo de la casa<sup>586</sup>, así como los dibujos de detalles de escaleras, picaportes, jardines, etc. Compró rejas, fuentes y azulejos<sup>587</sup>. En ella residió desde 1911 con su

---

<sup>583</sup> Los detalles de la construcción de la casa se anotaron en el cuaderno de obra denominado *El Latifundio* y su hija M<sup>a</sup> Ángeles señalaba que diseñó la decoración de las yeserías. Tejedor Cabrera, 2010: 104.

<sup>584</sup> <http://maa.centrodeestudiosandaluces.es/index.php?mod=la-casa> [consulta 10/09/2015].

<sup>585</sup> Este historicismo se aprecia en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* (1929), y las experiencias del marqués de la Vega-Inclán en el Barrio de Santa Cruz o la casa de la calle Cuna de la Condesa de Lebrija. Esta visión artística regionalista ya se encontraba en otras casas museo creadas por el marqués de la Vega-Inclán.

<sup>586</sup> VV. AA, 2007.

<sup>587</sup> Estos pormenores se detallan en Boyer Monsalve, 2009: 80 y ss. Lo que hace pensar que más que para la comodidad, estaban pensados para que la casa fuera un museo y, además, añade que existe una carta de Huntington en la que le dice a Sorolla que su casa parece un museo, a lo que le contesta “esto es lo que yo quiero que mi casa parezca un museo y cuando lo sea parezca una casa”. Por el contrario, Florencio de Santa-Ana expone que Sorolla no estaba pensando en hacer un museo, sino que era una idea de Clotilde, su mujer. Véase la transcripción del debate en estas mismas *Actas* de las Jornadas Museos y Mecenazgo, p. 85 y ss. Y explica que su viuda cede al Estado español todos sus bienes para *crear un Museo en*

familia hasta su muerte. Espacios como el de la Sala I de la Planta Principal, que en vida del pintor se utilizaría como almacén de obras y taller, no conservan documentación gráfica que permitiera su reconstrucción pero se sabe que el propio Sorolla la pintó de rojo, color muy recurrente en la época para destacar las pinturas. En cambio, a partir de la Sala II, el mobiliario se conserva en su disposición original y se asocia a los espacios en los que Sorolla recibía a sus clientes. El taller es uno de los espacios mejor conservados de la casa museo. A pesar de pintar al aire libre, había pinturas que prefería acabar en el taller<sup>588</sup>.

César Manrique construyó dos inmuebles en los que residió: la Casa Taro y la Casa Haría. La Casa Taro de Tahíche la realizó a su regreso de Nueva York, en dos niveles, el superior (salón, cocina, un cuarto de estar (sala *Espacios*), una habitación de invitados, su dormitorio (sala *Bocetos*) y un cuarto de baño) y el inferior, que aprovecha cinco burbujas volcánicas naturales. El propio Manrique la reconvirtió en museo reciclando el edificio<sup>589</sup>, que en la actualidad es la sede de la Fundación César Manrique, e integra la casa del artista, las dependencias que ocupaba el servicio doméstico y los garajes.

---

*memoria de su marido*. Vid Santa-Ana y Álvarez de Ossorio, 2009: 199. No hay que olvidar la publicación del Plan Director del Museo Sorolla. 2012-2015. [http://museosorolla.mcu.es/pdf/Plan\\_director.pdf](http://museosorolla.mcu.es/pdf/Plan_director.pdf) [consulta 23/09/2015].

<sup>588</sup> Esta información aparece detallada en el Cuaderno de Sala [http://museosorolla.mcu.es/pdf/cuaderno\\_salas.pdf](http://museosorolla.mcu.es/pdf/cuaderno_salas.pdf) [consulta 23/09/2015]. Véase también Reyes Téllez, 2009.

<sup>589</sup> En la web de la Fundación César Manrique se detallan las intervenciones realizadas por el propio Manrique para su reconversión en museo: “Las modificaciones sufridas afectan a la “limpieza” de las paredes y de los espacios interiores para colgar obras pictóricas y colocar esculturas; a permitir la comunicación entre los dos niveles, que desde marzo de 1992 se hace por el exterior a través de una escalera de basalto, con el propósito de establecer un circuito que facilite la visita al museo; a la comunicación por el exterior del salón y la sala *Espacios*; y a la ampliación del antiguo estudio del artista, en orden a disponer de una sala en la que se expusiera una selección de su pintura. El jardín exterior y el mural fueron ejecutados por César Manrique entre finales de 1991 y comienzos de 1992, y todas las modificaciones fueron propuestas y supervisadas por el artista” <http://www.fcmanrique.org/menu.php?iM=31> [consulta 31/08/2015].



Lanzarote. Fundación César Manrique. Nivel inferior. ©2007Fundación César Manrique

César Manrique vivió sus últimos años en otra vivienda que también diseñó y que la Fundación César Manrique convirtió en casa museo. Comprende la casa y el taller, los dos espacios que permiten comprender el universo de Manrique en el entorno del valle de Haría y constituye una prolongación de la forma de habitar del artista y de su personalidad creativa, conservada intacta, en permanente comunicación y respeto con la naturaleza.



César Manrique en su casa de Haría, c. 1991. Foto: José Luis Rojas ©Fundación César Manrique

El Museo Cerralbo es otro ejemplo de casa de personaje de creación propia<sup>590</sup>, puesto que el Marqués de Cerralbo marca las directrices de construcción del palacio, diseñando el Portal, la Escalera de Honor y el Piso Principal, de la misma manera que

---

<sup>590</sup> Aunque autores como Jiménez Sanz consideran que el Museo Cerralbo es, además, un museo de ambiente y un museo de colección, atendiendo a las categorías establecidas por DEMHIST, se prioriza el carácter de museo de personalidad, puesto que es el personaje el que da sentido a la museografía de la casa museo. *Vid.* Jiménez Sanz, 2004: 139.

los hermanos Ezequiel y Fortunato Selgas y Albuerno, dando como resultado un conjunto ecléctico que estaba de moda en la arquitectura madrileña de finales del siglo XIX. Esta tipología de palacete con jardín, a la que Cerralbo incorpora detalles producto de sus viajes por Italia y Francia, responde a las recomendaciones de médicos e higienistas del momento como los útiles de aseo y de higiene que se conservan en el museo, desde la bañera hasta el tocador del Salón Vestuario<sup>591</sup>. El conjunto de La Quinta fue ideado por los hermanos Ezequiel y Fortunato Selgas y Albuerno, quienes sobre una finca heredada de sus padres fueron adquiriendo terrenos colindantes hasta configurar el actual conjunto arquitectónico, formado por el Palacio, el Pabellón de Tapices, el Pabellón de Invitados, el Museo Escolar y los Jardines<sup>592</sup>.

#### **5.5.1.4.- Casas dedicadas a personajes de ficción**

Existen casas museo dedicadas a personajes ficticios y, por lo tanto, no residieron “físicamente” en el inmueble. Este hecho acrecienta el valor simbólico del edificio, configurado con espacios domésticos recreados que apelan a la memoria<sup>593</sup>. Dulcinea del Toboso es un caso paradigmático. Su creación se enmarca dentro del contexto de revalorización de la figura de Cervantes, en estrecha relación con otras casas museo dedicadas a Cervantes. El personaje de ficción se transmuta en un personaje real, en este caso, Ana Martínez Zarco de Morales, quien según la tradición, inspiró al personaje cervantino de Dulcinea del Toboso.

---

<sup>591</sup> Granados Ortega, 2009; Vaquero, 2010; Granados Ortega, 2011.

<sup>592</sup> Junco, 2013.

<sup>593</sup> Y, sin embargo, Certeau señalaba que “la memoria es el antimuseo: no es localizable [...]. No hay sino lugares encantados por espíritus múltiples, agazapados en ese silencio y que uno puede o no “evocar”. Certeau, 2000.



*Toledo. El Toboso. Casa Museo Dulcinea del Toboso Habitación de Doña Ana Martínez Zarco de Morales. Foto: Julia Saenz Angulo y Dolores Gallardo.*

Se realizó un diagnóstico previo que concluyó que la casa museo no desarrollaba lo suficiente el atractivo de Dulcinea y se olvidaba de Aldonza Lorenzo-Ana Martínez de Zarco, y de Alonso Quijano-Miguel de Cervantes, por lo que se planteó un nuevo proyecto museográfico con una doble vertiente: la histórica, representando una casa de labradores acomodados (la vivienda presenta numerosos edificios anejos como palomar, bodega, almazara, etc.) de finales del siglo XVI y comienzos del XVII; y la literaria, que explota la figura de Dulcinea<sup>594</sup>.

La Casa Museo de Cervantes, en Esquivias, es otra casa dedicada a un personaje de ficción, puesto que es el inmueble que perteneció al hidalgo don Alonso Quijada de Salazar, personaje en el que pudo inspirarse Cervantes para crear el Quijote y pariente de Catalina Palacios, mujer de Cervantes, que les cedió la casa para que vivieran. El inmueble tiene relación con el propietario, en salas como el dormitorio y la sala de armas. Pero la mayor parte de las estancias se dedican a Cervantes, con esculturas, lienzos, y dibujos sobre temas cervantinos, y ediciones del Quijote. Coincidiendo con la celebración del aniversario del matrimonio entre Catalina Palacios y Miguel de

---

<sup>594</sup> Sanz Ballesteros y Coso Martín, 2013: 211-212. Véase la información del folleto <http://www.patrimoniohistoricoclm.es/museo-casa-de-dulcinea-del-toboso/multimedia/folleto-pdf/> [consulta 15/02/2015].

Cervantes se convirtió en museo, recreando espacios domésticos propios de la época (dormitorio, cocina, patio, etc.)<sup>595</sup>.

Una casa museo curiosa es la Casa Museo del Ratón Pérez, ubicada en la calle Arenal de Madrid, en el mismo sitio donde vivía en una caja de galletas de canela en el sótano de una confitería según explica el cuento original escrito por el padre jesuita Luís Coloma (*El Ratón Pérez*, 1902)<sup>596</sup>. Los espacios recrean hechos acontecidos en el cuento, así como el despacho de Pérez a escala humana.

#### **5.5.1.5.- Casas museo cuyo contenido no tiene relación con el propietario**

Hay casas museo dedicadas a una personalidad, pero ni el inmueble ni los objetos del inmueble se relacionan con el propietario. Ejemplos son la Casa de Colón (Poio), la Casa de Colón (Valladolid) o la Casa Museo de Zurbarán (Fuente de Cantos). Este apartado es el menos frecuente ya que precisamente la condición de ser una casa museo es la relación del inmueble con el propietario, entre una de las características señaladas en el capítulo 4.2.

#### **5.5.2. Casas museo del territorio**

Siguiendo a Alonso Ponga, por territorio entendemos una combinación de “geografía, de historia, de explicitación de realidades sociales y culturales; la centralidad del hombre y la puesta en escena de todos los intereses que nacen de la interacción del hombre con el territorio o de los habitantes entre sí”<sup>597</sup>. Las casas museo del territorio son en su mayor parte de contenido etnológico, puesto que el inmueble tiene una vinculación con el entorno en el que se ubica y, en concreto, ayuda a entender las formas de vida y de relación entre la familia y, en consecuencia, de la sociedad del lugar e incluso el desarrollo tecnológico<sup>598</sup>. ¿Por qué se prefiere una casa en ese lugar?, ¿qué criterios justifican la relevancia del territorio?, ¿por qué el espacio doméstico tiene una disposición determinada?, ¿cuál es el nivel de desarrollo tecnológico?, ¿qué tipo de

---

<sup>595</sup> <http://www.esquivias.org/casacervantes/> [consulta 15/02/2015].

<sup>596</sup> <http://www.casamuseoratonperez.es/> [consulta 18/09/2015]. La web recoge, entre otras curiosidades, que conserva los dientes de leche de personajes ilustres, una colección de payasos y arlequines del rey Buby I. Esta casa museo suele aparecer periódicamente en la prensa. Por ejemplo, ABC Digital detalla la experiencia de la visita a esta institución <http://www.abc.es/familia-ocio/20130702/abci-casa-raton-perez-201306211636.html> [consulta 18/09/2015].

<sup>597</sup> Alonso Ponga, 2006: 17; Hubert, 1989.

<sup>598</sup> La extensión del patrimonio etnológico a la cultura popular tuvo un gran impulso con la creación de los museos al aire libre escandinavos, los *heimatmuseos* alemanes y, posteriormente, con los museos de artes y tradiciones populares.



familia vive en ella?, ¿cuál es su estructura mental o material?. Estas casas museo forman parte del patrimonio territorial, convertido en recurso turístico, en tanto que presentan el patrimonio como memoria colectiva que identifica a la sociedad, de igual manera que los “Museos de Sitio”, pero se diferencian de él en que se considera el patrimonio un contextualizador de la identidad local de un territorio determinado<sup>599</sup>.

En estas casas museo, al igual que en las de personalidad, tampoco se conservan en su totalidad los objetos originales, sino que se complementan con los procedentes de particulares o coleccionistas que los reunieron para evitar su deterioro y dispersión y para acercar al público “al mundo de sus abuelos para que tuvieran presente el entorno del que procedían y contribuyese a apreciar, valorar y conservar su pasado y su patrimonio”<sup>600</sup>. A diferencia de otros bienes patrimoniales, los de carácter etnológico no siempre son singulares, bellos, antiguos o tangibles<sup>601</sup>, pero son relevantes de la expresión y los modos de vida propios de los pueblos, son referentes sociales e identitarios con un enorme potencial didáctico para la enseñanza de la historia, porque los objetos muestran la permanencia y el paso del tiempo y, lo que es más importante, pueden ser reconocibles. Aunque no siempre la contextualización espacial de los objetos permita comprender la importancia que tenían en su momento (económica, social, etc.), sí se pueden reconocer porque se pueden equiparar con otros bienes actuales, por ejemplo una herrada equivaldría al actual cubo de agua de plástico, un candil sería equiparable a una bombilla; una cadiera, una mesa de cocina con sillas; un calentador sería una bolsa de agua caliente y un largo etcétera. Hay que evitar que la museografía de una casa museo del territorio sea la expresión de un “amontonamiento de cacharros”<sup>602</sup>, como si existiera una cultura rural homogénea en todos los lugares. Precisamente las casas museo del territorio quieren subrayar las formas de vida propias de ese lugar mediante la contextualización de los objetos en sus espacios domésticos, que no sean únicamente los lugares de trabajo, sino las zonas de vida. Porque hay numerosos ejemplos de museos etnológicos que agrupan los espacios por secciones. Las secciones se convierten en las unidades expositivas agrupadas en base a un criterio temático: los oficios. Y son espacios recreados que no tienen relación con el edificio,

---

<sup>599</sup> Cada uno de nosotros ha sido educado en las tradiciones y costumbres propias del entorno donde vivimos. A pesar de la globalización nuestra educación parte del espacio donde vivimos.

<sup>600</sup> VV. AA., 2011c: 12.

<sup>601</sup> Jiménez de Madariaga, 2002: 63-107.

<sup>602</sup> Alonso Ponga, 2006: 13. Para Huyssen este deseo de conservar objetos-fragmentos, que de otro modo estarían condenados a ser desechados, obedece a una reacción al ritmo acelerado de la modernización como sujetos cada vez más fragmentados que somos, y permiten crear identidades cambiantes. Huyssen, 1994: 17.



únicamente su finalidad expositiva es la de mostrar los útiles y herramientas de la zona. Estos museos se detallan en el Anexo VII, que recoge numerosas instituciones con *period rooms*, es decir, recrean habitaciones sin relación con el edificio y construidas *ex novo*. Asimismo, tenemos que señalar que la exposición de las herramientas y útiles relacionadas con los oficios no siempre corresponden al mismo estadio cronológico y, sin embargo, suelen estar expuestas en el mismo espacio. Al público hay que ofrecerle la información relativa al uso de las piezas, no a su mera exhibición por razones de conservación de un pasado que hay que mantener a toda costa.

La museografía no debería exponer únicamente la idea de que lo popular se limita sólo a lo rural, sino que también implica a campesinos, pastores, menestrales u obreros de las ciudades. No hay que caer en una visión simplista de un mundo rural que carece de nombre propio, de época o de territorio concreto, o en exposiciones reiterativas de formas de vida, ajuares domésticos, utillajes agrícolas o ganaderos. No existe tampoco un pasado inmóvil ni un presente que ha cambiado un estilo de vida anterior. Muchas veces se tiende a musealizar el patrimonio local por la conciencia de que está a punto de desaparecer (industrialización, abandono, etc.), de manera que el vínculo de las casas museo con su entorno se acentúa por la necesidad de proteger dichas manifestaciones y que hacen que se emplee la contextualización de espacios de trabajo, cuando dichos espacios no existieron previamente en el inmueble (Museo López Berrón de Arte y Etnografía, Museo Etnológico de Puerto Seguro, Ecomuseo de Tordehumos, Museo Ángel Orensaz y Artes del Serrablo, Museo Etnográfico de Quirós, etc.). Otra idea muy extendida en estas casas museo es que el pasado era mejor, más homogéneo e incluso más armónico, esto último aparece muy publicitado en las páginas webs de alojamientos y de turismo rural, con el peligro de promocionar como auténticos lugares como si el tiempo se hubiera congelado.

Hay casas museo que contienen la denominación del personaje (Casa Natal de Goya, Casa Pairal de Gaudí), pero prima la condición de ser museos del territorio porque contextualizan las formas de vida de una clase social concreta. Estos museos del territorio se vinculan con la manifestación de las formas de vida de clases sociales anónimas (estén o no vinculados con personalidades relevantes).



*Zaragoza. Fuendetodos. Casa Natal de Goya. Entrada ©Fundación Fuendetodos*

La Casa Museo Don Pepe Marsilla-Bullas 1900 constituye un claro ejemplo de la dificultad de definir los límites entre una casa museo de personalidad y una casa museo del territorio. Su carácter de casa museo de personalidad viene dado por la relevancia de Don Pepe Marsilla, que residió en el inmueble. Pero en realidad corresponde más a la exhibición de los modos de vida de una clase social media alta en la Bullas de 1900, porque gran parte de los objetos que exhibe no son del propietario sino que proceden de donaciones y adquisiciones posteriores realizadas por los habitantes de Bullas.



*Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla-Bullas 1900.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Otro ejemplo es la Casa Museo de la Tía Sandalia, definida por Palomero y Carrobles como una casa-silo y, por lo tanto, un museo de sitio con una colección de objetos “naif”<sup>603</sup>. Pero prima más su condición de ser una casa museo de personalidad ya que es Sandalia, con nombre y apellidos, la que le ha dado la relevancia al inmueble.

Las casas museo del territorio deben exponer la cultura tradicional como cultura nacional, pero no en el sentido global de los ecomuseos, los museos de civilización o los museos de sociedad, que exponen una diversidad cultural más amplia, extendiéndose incluso a la de la misma humanidad. Roigé señala que el concepto de cultura tradicional se ha sustituido por el de vida cotidiana<sup>604</sup>. En este sentido no deja de ser significativo que el propio Roigé defina a las casas museo como una variedad de los ecomuseos<sup>605</sup>, puesto que son un ejemplo de la vida rural en sus aspectos arquitectónicos, familiares y de producción, y destaca en Cataluña la casa Joanchiquet en Vilamòs (integrada en el Museo del Valle de Arán), la Casa Gassia (que forma parte del Ecomuseo de los Valles de Àneu) o la Casa Museo L’Agustí, en el Montseny<sup>606</sup> o en el caso de Andorra, la Casa Rull de Sispony. Estos ecomuseos pretenden establecer una gestión unitaria del patrimonio del territorio y buscar una identidad propia generando un producto cultural específico a partir de los recursos patrimoniales y humanos que existen en ese territorio.

En las casas museo del territorio no se expone la forma de vida de una clase social en el sentido crítico de los museos comunitarios surgidos a finales de los años sesenta del siglo XX. Lo que interesa es que las formas de vida sean reconocidas por la comunidad y se conviertan en la memoria de una sociedad, de manera que revierta en el desarrollo sociocultural del entorno. El Caserío de Igartubeiti muestra cómo era la vida en un caserío vasco de hace cuatro siglos.

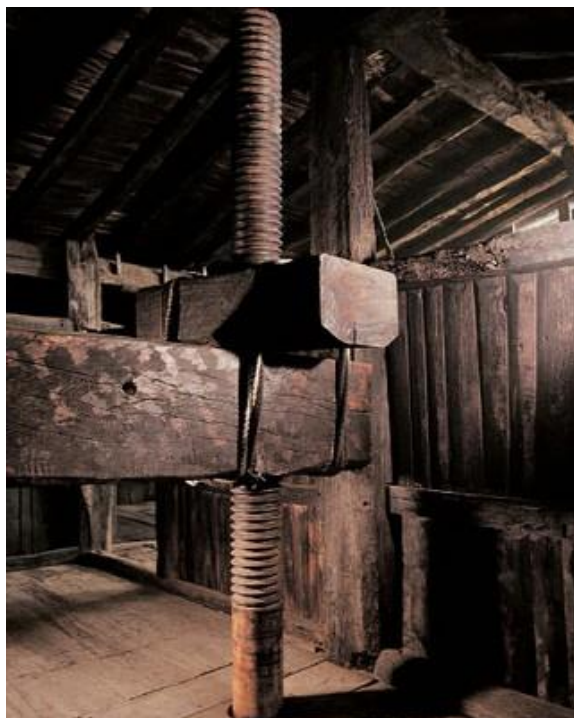
---

<sup>603</sup> Palomero y Carrobles, 1999: 215.

<sup>604</sup> Roigé Ventura, 2007: 50 y ss.

<sup>605</sup> Roigé Ventura, 2007: 54.

<sup>606</sup> Véase, entre otros, Roigé, 2002: 175-176; Estrada y Roigé, 2006: 179-206; Roigé y Estrada, 2014: 623-643.



Guipúzcoa. Ezkio-Itsaso. Caserío Museo Igartubeiti. Lagar de sidra  
©<http://www.igartubeitibaserra.eus/museo/el-caserio>

En las casas museo del territorio, especialmente las de contenido etnológico, los espacios domésticos son relativamente escasos, proporcionales a los medios económicos de los propietarios. Además, en ellos vivía una familia más amplia que la actual, formada por varias generaciones (familia troncal), cuyo objetivo era la perpetuación<sup>607</sup>. Animales y personas compartían el mismo espacio.

En cambio, conforme asciende el nivel económico del habitante, las construcciones son más sofisticadas. Un ejemplo se encuentra en el Pazo Molino de Antero, en el que se conservan los sistemas de protección y seguridad que impiden que alguien se pueda llevar algo o que se pueda forzar la puerta de entrada, que conecta con un sistema genera un sonido de campanas en la habitación del propietario<sup>608</sup>. La presencia de estos elementos se explica por las funciones que desempeñaba Manuel Antero Yáñez Ribadeneira (el propietario) como recaudador de impuestos de las Encomiendas de la Real Orden de San Juan de Jerusalén de Galicia.

---

<sup>607</sup> Sanllehy i Isabi, 2009; Sanllehy i Isabi, 2014.

<sup>608</sup> “Es una auténtica fortaleza privada, replegada habitación tras habitación. Las mirillas no solamente permiten controlar al visitante sino que, en caso extremo, permiten introducir un arma a la altura de las partes vitales. Si alguien intentaba entrar en una habitación de la planta baja se activaban sonidos de campanas que comunicaban con la habitación del propietario”. Véase <http://www.manuelgago.org/blog/index.php/2012/12/14/un-pazo-entre-as-penumbras/> [consulta 23/09/2015].



*Lugo. Monforte de Lemos Pazo Molino de Antero. Tras la celosía hay una mirilla  
Foto: Sole Felloza*

La Casa de las Doñas es un ejemplo del modelo de casa de labranza lebaniega construida con los materiales del entorno<sup>609</sup>. Testimonio viviente de más de trescientos años de evolución, en ella se aprecia la estructura original de mediados del siglo XVIII y la ampliación realizada en 1933 hacia el sur. Se deja de utilizar como hacienda cuando Ramón Gutiérrez se jubila, cerrando algunas habitaciones y quedándose únicamente como vivienda. El personal de servicio reside en la casa hasta los años cincuenta del siglo XX.



*Enterrías. Casa de las Doñas. Habitación del personal de servicio. Foto: Soledad Pérez Mateo.*

<sup>609</sup> Véase su página web <http://www.casadelasdoñas.es/> [consulta 23/09/2015].

Actualmente es la primera colección museográfica privada de Cantabria catalogada por la Consejería de Cultura.

El período cronológico en las casas museo del territorio suele ser impreciso. Como señala Alonso Ponga, la información que ofrecen estas instituciones es vaga, del tipo “la vida del ayer”, “la vida de antes”, “antiguamente”<sup>610</sup>, cuando es necesario, al igual que con las casas museo de personalidad, sustentar la museografía en un período cronológico real. Porque es precisamente ese momento cronológico el que se quiere contar, producto de una historia pasada, con hombres y mujeres que representan una forma de vida de ese tiempo “real”<sup>611</sup>.

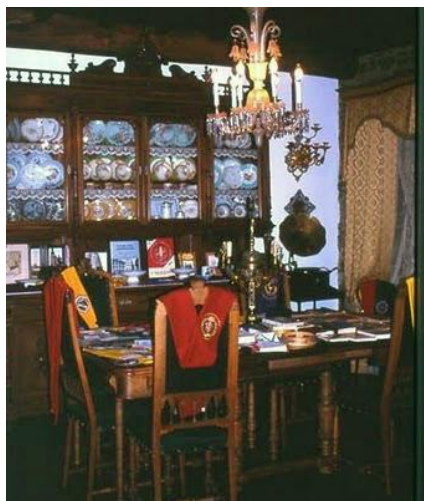
De la misma manera que hay casas museo de personajes de ficción, también hay casas museo que recrean el ambiente de una novela de ficción, como *La Casa de la Troya* (1915), de Alejandro Pérez Lugín, que da origen al Museo Casa de la Troya. Este inmueble es una hospedería que recrea el ambiente universitario de Santiago de Compostela a finales del siglo XIX. Los diferentes espacios domésticos evocan las vivencias de los personajes de la novela. Tal y como se señala en los estatutos fundacionales del Patronato de la Casa de la Troya, su finalidad es “la creación y conservación de un Museo Troyano, en el que se recojan los mitos y realidades de la vida estudiantil compostelana y el entorno social; recoger y fomentar las tradiciones universitarias compostelanas; y colaborar en la promoción y realización de actos culturales en la ciudad”<sup>612</sup>

---

<sup>610</sup> Alonso Ponga, 2006: 18.

<sup>611</sup> “Sólo la periodización exacta puede crear unas bases históricas creíbles”. Véase Alonso Ponga, 2006: 18.

<sup>612</sup> <http://www.lacasadelatroya.org/es/padroado.html> [consulta 23/09/2015].



Santiago de Compostela. Museo Casa de la Troya. Comedor  
©2011 Patronato de la Casa de la Troya

### 5.5.3. Casa museo de período histórico (o estilo cultural)

En este apartado incluimos las casas museo que representan un período histórico o un estilo cultural concreto vinculado al edificio, al propietario y a las colecciones. Son las equivalentes a las *Historic Event Houses* de DEMHIST. Su objetivo principal no es la mera exposición de objetos, sino dar a conocer un período histórico o un estilo cultural relevante. ¿Cómo representa el contexto museológico a la Historia?. La representación de la historia en una casa museo debe partir de una investigación en las fuentes existentes, antes y después de su conversión en museo y, a la vez, integrar nuevas perspectivas en su interpretación. Porque no hay una única versión de la historia, sino varias interpretaciones diferentes. Un hecho no tiene la misma significación en el mismo lugar ni en la misma época. ¿Cuál de las interpretaciones se debe representar?, ¿hasta qué punto es significativa la representatividad de un hecho, glorificado o estigmatizado?, ¿cuál es la verdad histórica?, ¿cómo se interrelaciona lo local, lo nacional y lo internacional? El que cada representación sea una interpretación implica que en una exposición también tienen cabida las falsas interpretaciones<sup>613</sup>.

Las casas museo no son museos de historia. Ni siquiera existe una definición clara de lo que es un museo de historia, se define más con respecto a cuál no es (un museo de arte por ejemplo) que cuál es<sup>614</sup>. De la misma manera sucede con el hecho de

---

<sup>613</sup> Schäerer, 2006: 41.

<sup>614</sup> Estos problemas se plantean en la Asociación Internacional de Museos de Historia (AIMH), creada en París en 1991 y afiliada en 2003 al ICOM (Comité Internacional de Arqueología e Historia ICMAH). Dispone de su propia página web <http://www.iamh-aimh.org/> [consulta 30/09/2015].

que tampoco son museos de etnografía<sup>615</sup>, ni de artes decorativas<sup>616</sup>, ni de bellas artes<sup>617</sup>, que aparecen definidos en sus propios Comités Internacionales del ICOM. Curiosamente, la mayor parte de las casas museo aparecen asociadas al Comité Internacional de Museos de Literatura (ICLM) y Museos Conmemorativos (IC MEMO), cada uno con su propia página web<sup>618</sup>.

Pinna señala que “el poder de la historia” es uno de los aspectos que mejor caracterizan a una casa museo<sup>619</sup>. Es la única tipología museística que posee tal poder de evocación y que es capaz de poner al visitante en contacto directo con ella<sup>620</sup>. Pero en ella subyace un concepto del tiempo fosilizado<sup>621</sup>, que es quizás uno de los principales tópicos que pesan sobre estas instituciones, cuando en la actualidad uno de los grandes retos de las casas museo es el de incorporarse a una sociedad que fomenta el acceso de los ciudadanos a la cultura y dar a conocer al público el patrimonio que conserva haciéndolo accesible mediante unas estrategias de difusión<sup>622</sup>.

Los diferentes montajes expositivos de las casas museo revelan cómo lo museal tiene diferentes acepciones que van más allá de la insistencia en que los objetos en una casa museo representan un tiempo “fosilizado”, empleando la terminología de Pinna, ya que no se puede alterar sin el peligro de falsificar la historia que cuentan tales objetos. Si bien es cierto que en ocasiones, a las casas museo se les obliga a permanecer iguales a sí mismas, esa inmutabilidad se tiene que suplir con una programación de actividades de difusión que sea dinámica y acorde con los nuevos tiempos. No hay que olvidar que la museografía de una casa museo es una elección de los profesionales de los museos, con lo que conlleva de permanencia o cambio cada cierto tiempo. Los montajes de las casas museo constituyen la representación de diferentes realidades históricas. Pero esta transformación no es un condicionante negativo del inmueble, puesto que ya en vida del

---

<sup>615</sup> Existe un Comité Internacional de Museos de Etnografía del ICOM (ICME) y dispone de su propia página web <http://icme.icom.museum/> [consulta 30/09/2015].

<sup>616</sup> El Comité Internacional de Artes Decorativas y Diseño (ICDAD) dispone de su propia web <http://www.icom-icdad.com/> [consulta 30/09/2015].

<sup>617</sup> El Comité Internacional de Bellas Artes (ICFA) dispone de su propia web <http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-museums-and-collections-of-fine-arts/> [consulta 30/09/2015].

<sup>618</sup> Para los museos de literatura <http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-literary-museums/> y para los museos conmemorativos <http://ic-memo.icom.museum/> [consulta 30/09/2015].

<sup>619</sup> Pinna, 2001: 3.

<sup>620</sup> Una casa museo ofrece al público una historia vivida, historias de la gente ordinaria y célebre, una interpretación histórica y un enfoque (y estudio) interdisciplinar. Representa la historia y las historias.

<sup>621</sup> Pinna, 2001: 4.

<sup>622</sup> Véase el capítulo 6.4.



propietario o en la época en la que estuvo habitado, su disposición interior va cambiando a lo largo del tiempo, en uso, en estilo, en nuevos objetos.

La museografía de estas casas museo deben implicar al público y presentar los objetos en diferentes niveles interpretativos. Por ello, ese poder de evocación de la historia debe ir más allá de la consideración planteada por Pinna, en una secuencia que va de lo particular a lo general (de los objetos a las personas que vivieron allí, en un lugar y contexto histórico concreto), con independencia de que la museografía sea una recuperación o una recreación. Es decir, la veracidad o invención de un montaje expositivo en una casa museo no implica una desvalorización de su consideración como casa museo. Los objetos se convierten en elementos históricos que intentan reflejar la interpretación de un tema alejado de tópicos, con una visión crítica y constructiva<sup>623</sup>.

Según la definición del ICOM, las casas museo se consideran museos históricos<sup>624</sup>, en el sentido de ser testimonios originales del pasado, pero también por explicar una historia y una cultura y, en consecuencia, contribuyen al establecimiento de una identidad y de una comprensión del presente a través del saber histórico. Las casas museo presentan diferentes maneras de contar tanto la denominada “Gran Historia” como las historias cotidianas que tienen lugar en ella. La Escuela de los *Annales* permitió un estudio de los objetos desde otra perspectiva y no es casual que sean dos historiadores próximos a esta escuela, Ariès y Duby, los que consagran esta forma de acercamiento a la historia mediante la huella que los habitantes van dejando día a día, lejos de los heroicos acontecimientos históricos y de las terribles derrotas, de los grandes nombres y de las fechas ejemplares<sup>625</sup>. Autores como Cabral consideran que la casa museo es una subcategoría de museo histórico<sup>626</sup> que está al servicio de la formación de identidades nacionales. Esta idea de que las casas museo son museos históricos se remonta a finales del siglo XIX, con la clasificación que realiza Brown Goode de los diferentes museos: las casas museo entran dentro de la categoría de Museos Históricos (B), definidos como aquellos que conservan un patrimonio material asociados a hechos que forman parte de la historia de individuos, naciones o razas, o

---

<sup>623</sup> Véase las observaciones de Abramof Levy, 2002: 53.

<sup>624</sup> Atendiendo a la naturaleza de sus colecciones, según la definición de museo del ICOM, las casas museo se podrían considerar museos históricos, que contemplan una serie de categorías similares: museos bibliográficos referidos a grupos de individuos, por categorías profesionales; museos biográficos (dedicados a un único personaje); museos de época (objetos y recuerdos de una época); museos conmemorativos de acontecimientos; museos de la historia de una ciudad; museos históricos y arqueológicos; museos de guerra y del ejército y museos de la marina.

<sup>625</sup> Pérez Mateo, 2014b.

<sup>626</sup> Cabral, 2002a: 60.

que reflejan su condición en diferentes períodos de la vida nacional. Cita los ejemplos de museos biográficos dedicados a hombres ilustres como los museos de Galileo, Dante y Buonarrotti en Florencia, el Museo Goethe en Weimar, o el Museo Beethoven en Bonn<sup>627</sup>.

Las casas museo se podrían diferenciar de los museos históricos en que representan la historia y, en consecuencia, permiten una comprensión de la situación o del acontecimiento histórico<sup>628</sup> (y esta representación se contextualiza en un espacio real). No existe una verdad histórica segura y objetiva, y por ello hay que evitar introducir discursos maniqueístas o distorsionados del período histórico concreto. Aquellas casas museo que santifican y/o heroifican un acontecimiento pueden ser peligrosas, puesto que revelan la aceptación tácita de un proceso históricamente complejo: el control del conocimiento histórico por parte de las sociedades occidentales.

La posibilidad de poder rememorar el pasado no solamente a través de referencias escritas, sino también orales y, en consecuencia, intangibles, constituye la base de la teoría sociológica de la modernización reflexiva<sup>629</sup>. Por el hecho de exponer una historia pasada, las casas museo no deben quedarse aisladas de la realidad puesto que reflejan una relación con el pasado que fue el que le dio razón de ser. Las casas museo de período histórico o de estilo cultural son una fuente para el conocimiento de la época en la que se crearon por su unión con el tejido social y cultural del lugar en el que se ubican. Aunque la cultura está vinculada a un lugar, nunca es estática y a lo largo de la historia han existido las influencias culturales, incluso la denominada cultura popular no escapa a estos cambios.

Las casas museo de período histórico representan episodios concretos y propios de un área geográfica concreta, como por ejemplo la Casa Museo de los Ingleses<sup>630</sup>, que representa la historia de la presencia inglesa en Punta Umbría, la historia del siglo XIX en el País Vasco en el Museo Zumalakarregi de Ormaiztegui<sup>631</sup> o la historia de Vizcaya

---

<sup>627</sup> Brown Goode, 1896:155.

<sup>628</sup> Incluso si se concibe una exposición que muestre las últimas tendencias en artes visuales, sólo puede ser representada utilizando ideas y modelos del ayer. Véanse las reflexiones de Schaerer, 2006 y Becerra de Meneses, 1993.

<sup>629</sup> Hinz, 2006: 13-30. El autor cita a Rosmarie Beier-de Haan al hablar de las características de la “segunda modernidad” (*Zweite Moderne*), con la globalización, la individualización y la reducción de la importancia del conocimiento científico. Véase Beier-De Haan, 2005.

<sup>630</sup> Se encuentra explicado en detalle en Guerrero Chamero (2009) y en la página web [www.casadelosingleses.com](http://www.casadelosingleses.com) [consulta 18/09/2015].

<sup>631</sup> <http://www.zumalakarregimuseoa.eus/es> [consulta 18/09/2015]. La vida de los Zumalakarregi sirve para contextualizar históricamente la fractura del Antiguo Régimen y el surgimiento del liberalismo en el

en la Edad Media junto a la trayectoria personal y política de Simón Bolívar en el Museo Simón Bolívar<sup>632</sup>. Tanto Zumalakarregi como Simón Bolívar se convierten en exponentes de la historia del territorio.

También pueden relacionarse con acontecimientos históricos de mayor relevancia por la importancia del personaje. Es el caso de la II República, representada a través de Niceto Alcalá Zamora (Casa Natal y Museo de Niceto Alcalá Zamora y Torres) y de Casares Quiroga (Casa Museo Casares Quiroga). Además de conservar los espacios domésticos, gran parte de los cuales están reconstruidos, lo que prima es la exhibición de los acontecimientos políticos que rodearon a la historia de la II República a través del habitante.

Las casas museo de estilo cultural son las más frecuentes (Romanticismo, *Noucentisme*, Modernismo, Surrealismo, Regionalismo). Los acontecimientos representados por estas casas museo se repiten en diferentes instituciones, lo que revela que existen estilos culturales representativos del lugar donde se ubican y que fueron comunes en puntos concretos de la geografía española. El Romanticismo se encuentra representado en numerosas casas museo, ofreciendo diferentes relatos de la vida en el siglo XIX en Madrid, en Barcelona o en otras áreas geográficas (desde Ciudad Real hasta Móstoles). La relación de casas museo del Romanticismo se detallan en el Anexo V. Todas ellas comparten características comunes en lo que se refiere a la distribución de las estancias (y su cantidad y diversidad), la separación de las zonas públicas, las zonas privadas y las zonas de servicio, el protagonismo de los elementos textiles y, en general, de diferentes objetos patrimoniales. Todas ellas responden a una clase social adinerada, la de la burguesía industrial, comercial y financiera.

El Museo Palacio Mercader es poco conocido y al visitante le sorprende encontrar un interior ricamente decorado y, sobre todo, que está tal y como lo dejaron sus propietarios, una familia aristocrática, los Mercader<sup>633</sup>. Aunque Can Papiol lleve el nombre de su propietario, esta casa museo no se puede considerar de personalidad,

---

País Vasco a través de los cambios en la sociedad vasca del siglo XIX e incide en la historia de las Guerras Carlistas.

<sup>632</sup> <http://www.simonbolivarmuseoa.com/> [consulta 15/02/2015].

<sup>633</sup> Existe un trabajo de investigación inédito depositado en el Centre d'Història Contemporània de Catalunya: CASANOVAS, Montse; LORAN, Margarida; PLANS, Anna. "De Joaquim de Mercader i Beloch a Paulina Pozzali Crotti, dues generacions que il·lustren l'evolució de l'aristocràcia catalana de mitjans del segle XIX a mitjans del segle XX", Recerca realitzada amb la col·laboració del Centre d'Història Contemporània de Catalunya, Departament de la Presidència. Dipositada a la Biblioteca del CHCC. 2007. 72 pp.

Agradezco a Anna Plans Berenguer esta referencia bibliográfica inédita. Otras referencias son Fernández Trabal, 2008; Minguet i Batllori, 2004; Mateos Rusillo, 2007; Monsonet, Rivas y Tebar, 2002.

puesto que sería restringirla a su faceta pública y privada (terrateniente, político, erudito), cuando adquiere una dimensión más amplia, al reflejar el modo de vida de una sociedad catalana del siglo XIX<sup>634</sup>. Can Llopis sólo conserva en su estado original la planta noble con sus correspondientes dependencias (recibidor, sala de música, salón, dos alcobas con sus respectivos gabinetes, tocador o vestidor, despacho-sala de juegos, oratorio, comedor, galería y retrete). El Museo del Romanticismo se define como un “museo de ambiente”<sup>635</sup> que recrea la vida cotidiana en una casa de la época isabelina habitada por la nobleza de viejo cuño y por la burguesía. En su condición de casa museo viva presenta diferentes lecturas interpretativas que se expresan a través de dos recorridos: un itinerario histórico con objetos correspondientes a diferentes momentos a lo largo del siglo XIX (María Cristina, Fernando VII e Isabel II) y un itinerario estético que permite observar la intimidad de unos espacios públicos y privados de una clase social general en la España del siglo XIX.

El *Noucentisme* se refleja en la Casa Masó, la casa natal de Rafael Masó i Valentí que ha conservado el mobiliario y la decoración de la época noucentista<sup>636</sup>. Desde el 10 de febrero del año 2015 forma parte de DEMHIST<sup>637</sup>.

El Modernismo aparece representado en una serie de inmuebles que son verdaderas casas museo y cuyo interior se encuentra relativamente bien conservado. El edificio en sí mismo constituye una colección, con un interior que responde a un diseño integral de todas las manifestaciones artísticas (cerámica, vidrio, madera, piedra, etc.), combinando la belleza con el confort. La mayor parte de los inmuebles se circunscriben al área de Cataluña, ya que tenía una larga tradición en el arte de los oficios y sus correspondientes corporaciones de artesanos desde la Edad Media. Las figuras más conocidas son Domènech i Montaner, Gaudí y Josep Maria Jujol. Del primero destaca la Casa Museo de Domènech i Montaner<sup>638</sup>, que comprende dos inmuebles, la Masía Rocosa (su taller, que conserva una mesa basculante y una librería que diseñó el propio

---

<sup>634</sup> Para una historia de la casa museo véase Gou i Vernet, 2001.

<sup>635</sup> La historia del Museo del Romanticismo se detalla en Torres González, 1998a; Torres González, 1998b; Torres González, 1999a; Torres González, 1999b; Torres González, 2006; Torres González, 2008b; Torres González, 2009; Torres González, 2010; Torres González, 2009-2010; Torres González, 2013c.

<sup>636</sup> Como paradigma del Noucentismo véase Falgás, 2011.

<sup>637</sup> <http://www.rafaelmaso.org/cat/noticies2.php?idReg=6975> [consulta 18/03/2015].

<sup>638</sup> Tiene su página web y organiza la ruta modernista de Canet de Mar <http://casamuseu.canetdemar.org/index.html> [consulta 15/03/2015]. También de Domènech i Montaner es la Casa Navas, construida entre 1901 y 1907 por encargo de Joaquim Navàs conserva prácticamente intacta su decoración interior.

Doménech<sup>639</sup>) y la casa familiar, con los espacios habituales de una vivienda acomodada (su baño debió ser uno de los primeros completos con caldera de agua caliente de Canet<sup>640</sup>). De Gaudí destacan la Casa Batlló<sup>641</sup> y la Casa Milá (La Pedrera), en los que no nos detendremos, puesto que existe abundante bibliografía.



*Barcelona. Casa Batlló Planta Noble ©<https://www.casabatllo.es/>*

Josep Maria Jujol rehabilitó la Casa Bofarull<sup>642</sup>, abierta al público en el año 2013 tras estar cerrada un tiempo. En la actualidad las propietarias la enseñan a los visitantes. Otros ejemplos menos conocidos son la Casa Busquets, estudiada por Sala<sup>643</sup>, y la Casa Amatller, vivienda de Antoni y Teresa Amatller en Plantas Baja y Principal fue reformada bajo la dirección de Josep Puig i Cadafalch (1898- 1900) con la ilusión de los propietarios de convertirla en un icono del modernismo.

El Cau Ferrat no podía quedarse anclado únicamente en la colección de Rusiñol<sup>644</sup>, sino que tenía que ir más allá de ser una colección local. Se planteó como un centro dedicado a la difusión del Modernismo. Es un espacio consagrado a la idea de arte total que tenía Rusiñol, de ahí la necesidad de impulsar las donaciones públicas y privadas relacionadas con el Modernismo, la creación de una sala de exposiciones temporales y la ampliación del Cau con el Museo Maricel y la que fue la antigua casa de Miguel de Utrillo, donde en 1936 se instalará la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol,

<sup>639</sup> Véase De la Fuente Bermúdez, 2014.

<sup>640</sup> De la Fuente Bermúdez, 2014.

<sup>641</sup> En el año 2006 fue galardonada por Europa Nostra por la conservación de su patrimonio arquitectónico.

<sup>642</sup> La rehabilitación fue llevada a cabo por Jujol entre 1913 y 1933 y fue seleccionada en la 144 Bienal de Venecia.

<sup>643</sup> Para la casa Busquets véase Sala, 1989; Sala, 1992; Sala, 1994; Sala, 2006.

<sup>644</sup> La actividad coleccionista de Rusiñol fue intensa y prolífica y la ubicó en el Gran Salón del piso superior, convertido en una suerte de museo de colecciones históricas, como el de Zuloaga.

perteneciente al Servicio de Bibliotecas de la Generalitat<sup>645</sup>. Esta idea de arte total se materializa en el Gran Salón del primer piso



*Barcelona. Sitges. Cau Ferrat. Gran Salón ©Consortio del Patrimoni de Sitges*

Fuera de la órbita catalana hay casas museo modernistas menos conocidas, como la Casa Museo Modernista de Novelda<sup>646</sup> y Can Prunera Museu Modernista<sup>647</sup>



*Novelda. Casa Museo Modernista. Techo del comedor ©Fundación Caja Mediterráneo*

---

<sup>645</sup> Un historia más detallada en Domènech, 2013.

<sup>646</sup> Sobre la historia de la casa véase García Antón, 1980; García Antón, 1994; Nicolás Gómez, 2007.

<sup>647</sup> <http://canprunera.com/es/> [consulta 20/07/2015].





Mallorca. Sóller. Can Prunera Museo Modernista ©Museu Modernista Can Prunera

El Regionalismo arquitectónico se refleja en Sa Torre Cega, residencia del matrimonio March Servera, que se puede visitar en la actualidad.



Mallorca. Entrada Sa Torre Cega ©Fundación Bartolomé March

El Surrealismo tiene su máximo exponente arquitectónico en dos inmuebles de Salvador Dalí. La Casa Museo de Portlligat se configura a partir de un núcleo inicial (una barraca de pescadores que adquiere en 1930) que se va ampliando conforme a las necesidades de Dalí. Los avatares de su construcción se encuentran bien documentados<sup>648</sup>. Su singularidad arquitectónica hace que esta casa museo sea asociada a Dalí de la misma manera que el Museo del Prado es conocido por *Las Meninas* (1656) y el Museo del Louvre por *La Gioconda* (1503-1519)<sup>649</sup>.

<sup>648</sup> <http://www.salvador-dali.org/museus/casa-salvador-dali-portlligat/historia/> [consulta 20/07/2015].

<sup>649</sup> Véase VV. AA., 2012c: 40.



Gerona. Cadaqués. Casa Museo de Salvador Dalí en Portlligat ©Fundación Gala-Salvador Dalí

El Castillo Gala Dalí de Púbol es una continuación del anterior. Dalí diseñó la decoración interior y su composición arquitectónica, manteniendo su aspecto deteriorado como una obra más. Concebido como lugar de culto de Gala, y donde Dalí se instala de manera permanente después de su muerte<sup>650</sup>. Aunque ambos inmuebles se podrían considerar casas museo de personalidad por el protagonismo de Dalí, su creación artística trasciende su faceta doméstica e íntima.

#### 5.5.4. ¿Las *period rooms* constituyen otra categoría de casas museo?

Este apartado comienza con un interrogante que plantea si las *period room* las podríamos considerar una cuarta categoría de casas museo<sup>651</sup>. ¿Cómo convertir un espacio de objetos en un museo?, ¿cómo contar la historia de la vida de quienes vivieron allí?, ¿hasta qué punto puede ser auténtica la reconstrucción del espacio interior y de su contenido?, ¿cómo y qué momento del tiempo reflejamos cuando un interior doméstico está en continuo cambio?, ¿cómo representamos esta cultura material historizada?, ¿hasta qué punto se consideran representativos los momentos históricos considerados como paradigma de estilo, de singularidad, de modo de vida, de una clase social concreta?. Partiendo de la definición de *period room* y remitiéndonos a Thornton<sup>652</sup>,

---

<sup>650</sup> Un análisis del taller como espacio creativo y vital se encuentra en Aguer et al., 2013. Fue objeto de exposición ese año.

<sup>651</sup> Pavoni planteó incluir la *period room* como otra categoría de casa museo (Bogotá, 2008).

<sup>652</sup> Thornton, 1984: 8.



quien definió el término “período” como una época de la historia que tenía su propia visión de las cosas, su propio ojo histórico, es como se puede comprender la esencia de estos montajes contextuales. Esta museografía es contradictoria en sí misma, puesto que por un lado se apoya en la noción de autenticidad, en el sentido de representar los objetos originales como eran realmente, y por otro lado, se ofrece al espectador una cápsula del tiempo, un espacio histórico detenido, un cuadro tridimensional.

Realmente una *period room* no es una casa museo porque los ambientes domésticos no son los originales del edificio sino que son recreados y no tienen un vínculo directo con el inmueble que los contiene ni éste conserva su función doméstica. Los objetos, aunque sean los originales, suponen una representación de un espacio doméstico que no existió originalmente ahí sino que está descontextualizado. No hay que olvidar que gran parte de los museos contienen en alguna de sus salas una recreación ambiental, presentando de manera explícita una memoria construida y no por ello son casas museo<sup>653</sup>. Planteamos dos supuestos en los que los límites entre la casa museo y el museo con *period room* están difuminados:

#### 1.- Existencia de un edificio histórico sin relación con el espacio original.

Hay museos ubicados en edificios de valor patrimonial que exhiben en algunas de sus salas *period rooms* sin relación con el inmueble y, en consecuencia, con los espacios domésticos. ¿Qué quiere decir la presencia de este tipo de ambientes en museos tradicionales? Que la museografía de ambientes es un recurso expositivo más utilizado de lo que habitualmente tiende a pensarse. Porque el público comprende mejor los objetos en su contexto, aunque esté reconstruido artificialmente. Lo sabe y no por ello lo rechaza por no ser original, sino que no deja de perder interés. Estos montajes se pueden presentar en cualquier espacio arquitectónico y eso no es una condición de una casa museo: el edificio tiene un valor patrimonial y una función doméstica.

Un ejemplo se encuentra en la cocina del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (MNAD)<sup>654</sup>

---

<sup>653</sup> Surgió como un dispositivo clave para la historia social, la historia de la arquitectura, de las bellas artes y de las artes decorativas. Véase Sparke, Martin y Keeble, 2006.

<sup>654</sup> Esta cocina se puede visitar virtualmente en esta dirección [http://mnartesdecorativas.mcu.es/visita\\_virtual.html](http://mnartesdecorativas.mcu.es/visita_virtual.html) [consulta 20/01/2014]. En la Sección de Museos Virtuales del MECD se señala que “El Museo Nacional de Artes Decorativas ha elaborado un recurso virtual con la colaboración de Visionangular.com, un paseo virtual por la cocina valenciana, “pieza” de la colección, dentro del marco del proyecto europeo de investigación ARtSENSE (Augmented Reality Supported adaptive and personalized Experience in a museum based oN processing real-time Sensor Events). Este proyecto tiene como fin la creación de un prototipo de gafas que permita la visita



Madrid. Museo Nacional de Artes Decorativas. Cocina ©Turespaña

Hay instituciones que se autodenominan casas museo, cuando en realidad no conservan los espacios domésticos, sino que se han recreado. Un ejemplo paradigmático es el Museo Casa Natal de Jovellanos. Aunque Jovellanos residió en ella y la reformó según el “ideal del gabinete ilustrado”<sup>655</sup> en realidad su interior apenas conserva elementos originales<sup>656</sup>. Tiene dos salas dedicadas a Jovellanos y una sección de la biblioteca y centro de documentación especializado en su obra. Las salas son las que ocupó y reformó Jovellanos durante su última estancia en la casa a partir de 1790 y presentan únicamente piezas originales vinculadas a la figura del ilustrado, parte del mobiliario de la casa, algunas primeras ediciones y obras que formaron parte de su colección artística. El museo, desde su inauguración en 1971, tiene una doble naturaleza, por un lado acoge la colección artística municipal y por otro ejerce las funciones de casa natal de Jovellanos<sup>657</sup>.

---

personalizada a los museos usando la realidad aumentada. El Museo está sirviendo de campo de pruebas del prototipo, junto con el Musée des Arts et Métiers de París y The Foundation for Art and Creative Technology de Liverpool”. [http://eu.www.mcu.es/novedades/2012/novedades\\_MuseosVirtuales.html](http://eu.www.mcu.es/novedades/2012/novedades_MuseosVirtuales.html) [consulta 20/01/2015].

<sup>655</sup> Tal y como se mostró en la Sección “El Ilustrado en Casa”, con motivo de la Conmemoración del Bicentenario de la muerte de Jovellanos en el año 2011. Véase <http://expovirtual.jovellanos2011.es/> [consulta 22/09/2015]. En ella se podían ver las diferentes facetas privada (estudio, lectura, escritura, descanso) o pública (tertulias, juegos y otras distracciones), ilustradas a través de diferentes objetos.

<sup>656</sup> Agradezco las aclaraciones proporcionadas por Lucía Peláez Tremols, Directora del Museo Casa Natal de Jovellanos.

<sup>657</sup> Destaca el estudio de González Santos (2006), el catálogo de la exposición *La Luz de Jovellanos* (2011) y también a través de la web <http://museos.gijon.es/page/5283-museo-casa-natal-de-jovellanos>, donde se incluye un apartado dedicado al edificio y a las habitaciones de Jovellanos <http://museos.gijon.es/page/9186-historia-del-museo-las-habitaciones> [consulta 29/01/2015].



*Gijón. Interior del Museo Casa Natal de Jovellanos ©Principado de Asturias*

Existía la conciencia de una dificultad de recuperar el ambiente original en la época de Jovellanos, puesto que en la adaptación de la casa a museo se perdió un inmueble prototipo de la Asturias de los siglos XVI y XVII<sup>658</sup>. Al menos estaba documentado que en ese inmueble nació y se crió Jovellanos, y la existencia de un estrado (con la función de estudio), alcoba, vestuario y cuarto de chimenea (destinado a salón de diario). Como señala González Santos, es a partir de 1790 cuando se dispone de mayor información de los diferentes momentos en los que Jovellanos residió en el inmueble. Por ello, la recreación de los espacios en los que pudo residir el ilustrado se realiza a partir de la documentación conservada, recuperando el mobiliario original de la casa y parte de su colección de pinturas<sup>659</sup>



*Gijón. Museo Casa Natal de Jovellanos. Detalle de una de las dos salas dedicadas a Jovellanos © <http://www.turismoasturias.es/descubre/cultura/museos-y-espacios-culturales/museos/casa-natal-de-jovellanos>*

<sup>658</sup> Idea en la que insiste González Santos, 2006. Véase también Ramallo Asensio, 1978; Ramallo Asensio, 1993.

<sup>659</sup> González Santos, 2006; Peláez Tremols y García Pardo, 2011: 96-105.

Son numerosos los ejemplos de museos etnológicos que presentan espacios domésticos recreados sin relación con el inmueble y que se detallan en el Anexo VI. Un ejemplo ilustrativo es el Museo Municipal de Vigo “Quiñones de León”, que recrea unos espacios domésticos “decorados” con donaciones y adquisiciones del Ayuntamiento de Vigo, en ocasiones sin demasiado rigor histórico (el llamado salón dorado).

Uno de los ejemplos más polémicos es el del Museo del Greco, puesto que tradicionalmente ha sido durante mucho tiempo considerado la “casa del Greco”. Y en el actual discurso expositivo al público se le quiere insistir en que no está en la verdadera “casa” del Greco<sup>660</sup>. Aunque centrado en la figura del pintor, también presenta la historia de la casa a través de la figura del marqués de la Vega-Inclán (1858-1942) como recuperador de la figura del Greco. La historia de la casa es la historia de su fundador. Vega-Inclán sabía que la casa mudéjar que se dedicaría al Greco no era realmente su casa, y mantuvo su condición privada hasta 1942, cuando muere y el inmueble pasa a ser propiedad del Estado. Su única vinculación con el Greco era su proximidad real a la zona donde verdaderamente se ubicó su vivienda y su taller, en concreto en la casa colindante, justo al lado, donde actualmente se levantan unos jardines con un monumento a la memoria del cretense.



*Toledo. Museo del Greco. Jardín y casa© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*

Viviese el Greco o no en lo que durante un siglo se ha llamado Casa-Museo del Greco, este tema ya es irrelevante, puesto que en su propia denominación (Museo del

---

<sup>660</sup> Lavín Berdonces y Caballero García, 2007b: 66.

Greco) está implícito el deseo de eliminar cualquier referencia a una casa museo: ya no es la casa museo del Greco sino el Museo del Greco (excluyendo toda mención a la “casa”) y, precisando aún más, es un museo comunicativo y de sitio, por tener en cuenta los intereses del público y por su vínculo con Toledo. Pero todavía hoy, por ejemplo en la página web Toledo Virtual<sup>661</sup> se le conoce como Museo Casa del Greco, a pesar de que está documentado que el Greco nunca vivió allí<sup>662</sup>. En este museo nos detendremos en el capítulo 6.6, cuando fue concebido como una casa museo en tiempos del Marqués de la Vega-Inclán, cuya museografía se ha querido evocar en algunas salas en el actual montaje expositivo.

## 2.- Edificios de nueva creación.

En este apartado se incluyen los inmuebles de nueva creación que emplean la recreación ambiental en sus diferentes salas evocando el microcosmos familiar que tuvo lugar en una época determinada. Son en su mayoría museos de contenido etnológico con recreaciones de diferentes oficios desaparecidos y otros elementos relacionados con las actividades agrícolas y ganaderas. En este sentido es paradigmático el Museo Etnográfico de Artziniega, que a través de diecisiete salas presenta la vida cotidiana a través de los numerosos oficios existentes<sup>663</sup>. En el Museo Histórico Etnológico de Mijas, a pesar de denominarse casa museo<sup>664</sup>, encontramos un edificio sin relación con el contenido (es el edificio del antiguo Ayuntamiento) que expone las formas de vida de Mijas en el siglo XIX, y además, la réplica del dormitorio donde estuvo escondido Manuel Cortés Quero, el último alcalde republicano de Mijas, durante treinta años.

---

<sup>661</sup> <http://www.toledo-virtual.com/museo-casa-greco/3-5-13-5.htm> [consulta 01/07/2015].

<sup>662</sup> Los estudios son numerosos. Véase Lavín, 2007a; Lavín, 2007b; Lavín, 2007c; Lavín, 2007d; Lavín, 2013, entre otros.

<sup>663</sup> Así se recoge en la página web del museo: <http://artziniegamuseoa.org/about/el-museo-virtual/primera-planta/la-casa/> [consulta 17/02/2015].

<sup>664</sup> <http://www.mijas.es/portal/es/museos/museo-historico-etnologico> [consulta 10/09/2015].





Mijas. Museo Histórico Etnológico de Mijas. Dormitorio de Manuel Cortés Quero  
© www.jeronimoalba.com

Debido al estado de deterioro en el que se encontraba la Casa Blanca de la Finca del Marqués de Valdecilla, su rehabilitación contempló un vaciado de sus espacios domésticos para plantear un discurso expositivo que complementara la singular personalidad del Marqués de Valdecilla, un personaje poco conocido y que realizó una inmensa labor filantrópica.



Ramón Pelayo de la Torriente, I Marqués de Valdecilla, 1929©Wikimedia Commons

La Casa Blanca, a pesar de ser la vivienda del Marqués de Valdecilla, es realmente un museo con *period rooms*. En concreto se han recreado tres espacios domésticos (cocina, despacho y baño) con objetos originales del propietario, que no

siempre eran los pertenecientes al inmueble. Estos espacios recrean la época en la que el Marqués de Valdecilla vivió sus últimos años en la finca ya de vuelta de América y permiten conocer los adelantos tecnológicos de la casa, poco habituales para una vivienda en la Cantabria de las primeras décadas del siglo XX.



*Cantabria. Medio Cudeyo. Finca del Marqués de Valdecilla. La Casa Blanca. Cocina (izquierda) y cuarto de baño (derecha). Foto: Soledad Pérez Mateo*

El recurso de la recreación ambiental se viene empleando en la musealización de yacimientos arqueológicos, con resultados muy desiguales<sup>665</sup>, aproximándose en ocasiones a escenarios de películas de *peplum* italiano de los años sesenta y setenta. Pero que abre una vía en el conocimiento de las formas de vida de la Antigüedad con independencia de su mayor o menor rigor histórico<sup>666</sup>. Un camino interesante en estas reconstrucciones es el de la aplicación de nuevas tecnologías, infografía y realidad aumentada<sup>667</sup>.

---

<sup>665</sup> Véanse las actas de los Congresos Internacionales de Musealización de Yacimientos, por ejemplo *Domus romane. Dallo scavo alla valorizzazione. Atti del Convegno di Studi* (2005). No nos detendremos en el análisis de estas reconstrucciones arqueológicas, puesto que no es el propósito de este estudio, sino únicamente señalar que es un campo de estudio realizado especialmente desde el ámbito de la arqueología. Agradezco las aportaciones de Jesús Bermejo Tirado, doctor en Historia por la Universidad Complutense y especializado en el estudio de la Protohistoria y la Historia Antigua de la Península Ibérica.

<sup>666</sup> Véanse los ejemplos de reconstrucciones de villas: la Domus de la Fortuna (Cartagena), la Domus de los Grifos de *Complutum* (Alcalá de Henares) o la Domus romana de Julióbriga (Retortillo, Campoo de Enmedio).

<sup>667</sup> En la línea de algunos parques arqueológicos anglosajones como el Jorvik de York UK (<http://jorvik-viking-centre.co.uk/>) y el yacimiento colonial norteamericano de Williamsburg (<http://www.history.org/index.cfm>) [consulta 22/01/2014].





## **CAPÍTULO 6**

### **UNA VISIÓN EN EL *INTERIOR* DE UNA CASA MUSEO: EL PATRIMONIO DE LAS CASAS MUSEO**



## 6.1.- El patrimonio en las casas museo

En este capítulo se plantean una serie de reflexiones sobre el patrimonio de una casa museo y los problemas que presenta desde el punto de vista de la conservación. ¿Qué patrimonio contiene?, ¿de qué manera se manifiesta?, ¿tiene el mismo valor en todas las casas museo?, ¿cómo se interpreta dicho patrimonio? El objeto patrimonial va más allá de su carácter material y adquiere una dimensión simbólica al convertirse en objeto de museo<sup>668</sup>. En el caso de las casas museo el patrimonio no se refiere únicamente a los objetos que contiene, sino también al edificio en sí y a su entorno (jardines, parques, etc.), que es una prolongación del mismo. No hay que olvidar que las casas museo presentan numerosos problemas derivados no solamente de la conservación de la colección, sino del mantenimiento del inmueble y de su disposición interior<sup>669</sup>. A lo que hay que añadir los jardines, parques y otros elementos singulares que forman parte del inmueble. Esto hace que se dedique este capítulo a reflexionar sobre la importancia de la conservación en las casas museo y a aquellos elementos que se deben tener en cuenta para insistir en la necesidad de establecer un plan de actuación en materia de conservación preventiva.

En España, la conservación en una casa museo es un tema escasamente estudiado. En este sentido, el *Manual de conservación y mantenimiento de las casas históricas y singulares*, editado en el año 2005 por la FCCHS<sup>670</sup>, es la única publicación existente en España sobre los problemas de conservación y mantenimiento que presentan los inmuebles de elevado valor patrimonial y que serían susceptibles de ser considerados casas museo. Esta publicación se sitúa en la línea del clásico *The National Trust Manual of Housekeeping*, publicado en 1985 (con sucesivas ediciones, la última, del año 2008 como *The National Trust Manual of Housekeeping. Care of Collections in Historic Houses open to public*). Pero no es un libro centrado específicamente en los problemas que presentan las casas museo como sí sucede con las publicaciones de Butcher-Youngmans (1993) y Harris (2007), sino en los numerosos inmuebles de

---

<sup>668</sup> Decarollis señalaba los elementos que convierten a un objeto patrimonial en un objeto de museo: “la dimensión de su existencia física, material, tangible; la dimensión que cobra el objeto, abstraído de su propio contexto, pérdida su funcionalidad y colocado dentro del contexto del museo; y la dimensión que le otorga la interpretación y valoración personal de quien lo contempla”. Véase Decarollis, 2002.

<sup>669</sup> Un ejemplo de los problemas que afectan a estas instituciones: en la visita al conjunto de la Quinta, para acceder al Palacio hay que ponerse protección en los pies para evitar dañar el suelo de madera una vez que se viene de visitar los jardines. Además, al estar los objetos en su sitio original hay que evitar entrar con bolsos y otros objetos que puedan suponer un peligro potencial. Véase Junco, 2013: 42.

<sup>670</sup>VV. AA., 2005c.

propiedad privada existentes en España<sup>671</sup> y en que sus propietarios reconozcan no solamente el valor de éstos, sino que adquieran las nociones sobre qué actuaciones pueden o deben hacerse en cada momento. Por lo tanto, en España no existen estudios específicos de los problemas de conservación que presentan las casas museo, sino que se señalan puntualmente aspectos relativos al empleo de réplicas, de reproducciones, piezas de época cuando se acomete el proyecto museográfico. La importancia del entorno en una casa museo hace aún más patente la necesidad de contar con un plan de conservación que señale la significación del inmueble: su arquitectura, los jardines, la colección y que incluya estrategias a largo plazo<sup>672</sup>. En el mundo anglosajón<sup>673</sup> y en Estados Unidos se estudian desde hace tiempo los problemas derivados del mantenimiento de estos inmuebles, que no se centran en aspectos puntuales de objetos deteriorados, sino que se parte de la comprensión de la sinergia entre los elementos decorativos, arquitectónicos y espaciales, en suma, de una metodología holística que entiende una casa museo como un conjunto, no como una suma de elementos aislados<sup>674</sup>.

Antes de acometer cualquier intervención en una casa museo es importante el estudio de los materiales y de los procesos de alteración que experimentan para poder establecer una estrategia de conservación preventiva que minimice los efectos del deterioro. En este sentido, cabe señalar que en marzo de 2011 se publicó el Plan Nacional de Conservación Preventiva<sup>675</sup>, en el que se recoge un párrafo importante para las casas museo:

“(la conservación preventiva) no se puede restringir a la conservación de los bienes muebles de museos, archivos y bibliotecas. La riqueza del patrimonio cultural español implica que una parte muy importante del mismo está

---

<sup>671</sup> Existen numerosas colecciones particulares en las que se conservan intactos elementos de gran valor como el suelo cerámico del salón principal del Palacio del Cuzco (Víznar, Granada), de 1795; el aseo de Los Hornillos (Cantabria), con sus elementos originales en uso o la grifería de loza sanitaria de la Casa del Marqués de Rafal (Orihuela, Alicante).

<sup>672</sup> Fuera de España existe una larga tradición en la protección de inmuebles que tienen un valor residencial, con la creación de *Society for the Preservation of New England Antiquities* y *The National Trust for Historic Preservation*, que son conscientes de su expresión identitaria y los fomentan explotándolos turísticamente y mediante conmemoraciones. Hay que señalar que en España se cuenta con un Plan Nacional de Paisaje Cultural que reconoce los valores del paisaje. Véase el Plan Nacional de Paisaje Cultural [http://ipce.mcu.es/pdfs/PLAN\\_NACIONAL\\_PAISAJE\\_CULTURAL.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/PLAN_NACIONAL_PAISAJE_CULTURAL.pdf) [consulta 30/09/2015]. Entre la relación de sus proyectos no se incluye ningún paisaje (parque, jardín, etc.) vinculado a una casa museo porque opera en un marco más amplio de referencia (por ejemplo el paisaje industrial de la Sierra Minera, Cartagena).

<sup>673</sup> Cabe destacar que la primera referencia al cuidado y mantenimiento de las casas aparece en el *Oxford English Dictionary* de 1538. Citado en Abey-Koch, 2006: 21.

<sup>674</sup> Geldhof y Keppler, 2012.

<sup>675</sup> [http://ipce.mcu.es/pdfs/PN\\_CONSERVACION\\_PREVENTIVA.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/PN_CONSERVACION_PREVENTIVA.pdf) [consulta 30/09/2015].

constituida por bienes inmuebles, consistentes en edificios históricos con elementos singulares (pinturas murales, retablos...) y que contienen una cantidad importante de bienes muebles”<sup>676</sup>

Puesto que hace referencia a la conservación de edificios históricos con sus componentes muebles e inmuebles, muchos de los cuales se encuentran en peligro de deterioro y que se recogen en el *Manual de conservación de casas históricas y singulares* (2005). El Plan Nacional se convierte en un instrumento que permite mejorar y establecer una metodología de trabajo que aborde los problemas planteados en la conservación preventiva y que es necesario tener en cuenta entre los profesionales de los museos.

Hoy en día prima la conservación preventiva y en esta idea incide la UNESCO y la normativa existente en materia de intervenciones arquitectónicas en bienes culturales, especialmente en lo referente a la intervención mínima en el monumento (y sin poner en riesgo su integridad), en el respeto a la autenticidad, evitando la modificación de sus valores, en la diferenciación entre lo existente y lo restaurado (este último debe ser reversible), en los estudios previos sobre el edificio y las causas de su deterioro o en la creación de un medio ambiente que permita su durabilidad. En este sentido, el art. 39 de la LPHE establece que “las actuaciones evitarán los intentos de reconstrucción (...) si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento, las adiciones siempre serán reconocibles (...)”. Solamente se debe sustituir el material original en aquellos casos que, por motivos de resistencia estructural del edificio, sea imprescindible. El concepto de intervención busca ser sinónimo de conservación, de manera que se evitan aquellas reconstrucciones que no sean necesarias para la estabilidad física del inmueble. Hay que tener presente que, incluso en las casas que han llegado prácticamente intactas hasta nuestros días, los interiores domésticos no siempre son los mismos que en origen. La casa (y así debe tenerse presente cuando se musealiza), en tanto que elemento vivo, es una unidad espacial cambiante, de manera que los interiores que se mantienen en la actualidad deben verse como una síntesis de su historia, no como elementos inmóviles que hay que conservar. Por lo tanto, en una casa museo, ¿no se pueden considerar como espacios originales aquéllos que se han incorporado a lo largo del tiempo para adecuar los usos a las nuevas necesidades o para

---

<sup>676</sup> Citado en el Plan Nacional de Conservación Preventiva:  
[http://ipce.mcu.es/pdfs/PN\\_CONSERVACION\\_PREVENTIVA.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/PN_CONSERVACION_PREVENTIVA.pdf) página 4. [consulta 30/09/2015].

significar la presencia de un nuevo propietario?, ¿hasta qué punto hay que comunicar ese grado de “verdad” al público por cuanto se ha conservado de original?. Todas las casas museo son diferentes (en arquitectura, en entorno, en colecciones) y cada una de ellas tiene necesidades distintas, lo que dificulta el establecimiento de unas pautas comunes de actuación en materia de conservación, en definitiva, de un plan de conservación que sirva para cualquier actuación futura.

Si compleja es la conservación del inmueble no lo es menos la relativa a los bienes patrimoniales que contiene. El establecimiento de una metodología holística permite comprender mejor las actuaciones en materia de conservación en una casa museo. No en vano, DEMHIST organiza cursos en colaboración con el Comité de Conservación del ICOM (ICOM-CC), que se han traducido en una serie de publicaciones que deben servir como referencia en el tratamiento del patrimonio que contienen estas instituciones museísticas<sup>677</sup>. En estos estudios no aparece ninguna referencia a las casas museo españolas, ni al tratamiento de conservación que se aplica a cualquiera de sus bienes muebles e inmuebles. Una casa museo presenta numerosos problemas de conservación no solamente en su condición de edificio histórico, sino también en sus interiores y en los objetos que contienen. Los tres grupos de trabajo existentes en el ICOM-CC (1-Escultura, Policromía y Decoración Arquitectónica; 2-Textiles y 3-Madera, mobiliario y laca) dan una idea de la complejidad a la que se enfrentan los profesionales de museos en la conservación del patrimonio en una casa museo. Si se profundiza aún más en el contenido de los interiores históricos observamos cómo hay más objetos que no se incluyen en dichos grupos de trabajo (pintura, eboraria, medios de transporte, vidrio y cristal, etc.), que se encuentran detallados en el Anexo I.

Uno de los principios fundamentales de la conservación preventiva es el control de los riesgos de deterioro actuando sobre los factores del medio. En muchas casas museo existen elementos destructores activos: insectos en la madera, moho en el papel, sales en los materiales cerámicos, objetos que no soportan su propio peso, corrosión de los metales, cortinas y tapices expuestos a la luz natural, deformaciones y cambios volumétricos de elementos textiles y obra gráfica, cambios cromáticos, amarilleamiento

---

<sup>677</sup> Véase las publicaciones de 2012: *The Artifact, its Context and their Narrative. Multidisciplinary Conservation in Historic House Museums*, Postprints ICOM-DMHIST/ICOM-CC Conference (Los Angeles, November 2012), que pretende continuar las Conferencias de 2007 (Upholstery) y 2010 (Multidisciplinary Conservation: A Holistic View for Historic Interiors), organizados por DEMHIST y CC con tres de los Grupos de Trabajo existentes (1-Escultura, Policromía y Decoración Arquitectónica; 2-Textiles y 3-Madera, mobiliario y laca), que promueven el concepto de conservación multidisciplinar en las casas históricas y las casas museo.

y decoloración de pinturas, fotografías o dibujos, entre otros, riesgos que aumentan cuando no existen sistemas de control ambiental<sup>678</sup>. Sin olvidar el uso continuado de determinados objetos, por ejemplo tocar instrumentos musicales en eventos que la casa museo organiza en sus espacios expositivos, manejar relojes para que estén a punto en la visita, retirar cortinajes para la entrada de luz natural, desplazar o cambiar piezas de ubicación para poder celebrar actividades puntuales. Sin embargo, algunos profesionales de museos considerarán que dejar de utilizar tales objetos y presentarlos como algo “intocable” repercute negativamente en la pérdida de su significación. Es mejor utilizarlos que no utilizarlos. De hecho, fueron concebidos originalmente para su uso. En este sentido hay que definir las prioridades respecto a los recursos y a los procedimientos para la conservación de los bienes culturales en una casa museo. La complejidad en la conservación en las casas museo requiere unas herramientas específicas que permitan minimizar los peligros a los que están expuestos los bienes.

Las casas museo, en su condición de edificios históricos, presentan numerosos problemas derivados de su uso residencial, como por ejemplo la humedad del medio ambiente, la polución ambiental, las diferencias de temperatura, la radiación del sol y de los elementos de iluminación presentes (lámparas, candiles, etc.), la alteración de la distribución espacial e incluso el manejo constante de objetos que cambian de función y de uso. Todos estos factores de deterioro son los que hay que controlar. Como expresa Tapol, “el mejor proyecto de museo es aquél que tiene en cuenta la interrelación de los factores ambientales que hay que controlar”<sup>679</sup>.

Paradójicamente, el acceso de los visitantes (si se cuantifica el número de horas y los días que las casas museo son visitadas al año) en una casa museo repercute negativamente en la conservación de los objetos que exhibe. Esta es una de las características que manifiestan de una manera más intensa la contradicción entre la dimensión privada y pública de la casa museo. En una casa los objetos no se exponen en vitrinas, salvo en los escaparates o los aparadores, muebles con un claro carácter de representación en los que los objetos se exhibían a las visitas sin el peligro de su robo o deterioro. Cuando la casa se convierte en museo ¿qué sucede con los objetos que se

---

<sup>678</sup> En algunas casas museo hemos podido observar que cuando reciben visitas se abren las puertas y ventanas para poder ver mejor su interior, con el consiguiente peligro de la luz natural y la contaminación atmosférica. Pero ¿acaso están mejor cerradas indefinidamente? ¿o se puede conciliar lo positivo de su apertura pública con un mejor control de las condiciones ambientales?

<sup>679</sup> Véase Tapol, 2005: 67.

encuentran en las esquinas, sobre mesas y las consolas, sobre las cómodas y tocadores, sobre los pianos y muebles de asiento?



*Madrid. Museo Cerralbo. Piso principal. Despacho*  
©Archivo Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Como en una casa de hoy, los objetos se dispondrían en cualquier parte de las salas, del pasillo, de la entrada, en las esquinas, en el patio, en el jardín, etc. en espacios que originalmente no estaban pensados para ser visitados, salvo en las casas de coleccionista, en las que el propietario tiene la conciencia de reunir una colección para su exhibición pública y en las que pone especial cuidado en su disposición para no perder la referencia de cada una de las piezas.



*Madrid. Museo Cerralbo. Piso principal. Galería Tercera*  
©Archivo Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



La transformación de una casa en museo implica la necesidad de agrupar objetos en diferentes soportes, muchas veces alejados de su ubicación original (vitrinas, armarios, anclajes de fijación a mesas y paredes, etc.).



*Alicante. Villajoyosa. Casa Museo La Barbera dels Aragonés. Objetos fijados sobre un piano.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Este agrupamiento de objetos, que al visitante (e incluso a los propios profesionales de museos) le puede parecer artificial en tanto que desvirtúa la visión (e incluso el sentido) del conjunto, en ocasiones es necesario por razones de seguridad y de conservación, o por su rareza, fragilidad o singularidad. Un ejemplo es la fijación de las esculturillas del Salón de Ídolos del Museo Cerralbo, que “se han adherido con silicona termofusible a unas bases de melinex grapadas a un tablero de madera forrado con seda roja como recordatorio al que tuviera en origen”<sup>680</sup>. Cuando no se opta por la agrupación de los objetos, sino que se mantienen en su ubicación “natural” (que no siempre es la que tuvieron en origen) se colocan elementos como catenarias o delimitadores visuales del espacio. Es una alternativa al hecho de la dificultad de deambular por unos espacios abigarrados sin apenas rozar con los objetos.

---

<sup>680</sup> Vaquero y Acosta, 2006: 102.



*Segovia. Casa Museo Antonio Machado. Habitación del poeta. Foto: Soledad Pérez Mateo*

El acceso físico a todos los espacios no siempre es posible. Pero esta “carencia” ante la imposibilidad de ver el espacio doméstico en su conjunto, se puede suplir con el acceso virtual a la colección, que también ayuda al profesional de museos a realizar un seguimiento periódico del estado de conservación. Por ello es tan importante el aspecto de la difusión, que se detalla en el capítulo 6.4.



*Salamanca. Casa Museo Zacarías González. Salón©Fundación Caja Duero*

Este es un conflicto aún no resuelto en muchas casas museo, puesto que por un lado se considera que tanto la agrupación de los objetos como los elementos de separación enturbian la percepción de ambiente de cada sala, y por otro lado, son necesarios para garantizar la integridad de los objetos. La presencia de estos elementos de separación vienen dados por la necesidad de protección de los objetos, que por su

fragilidad, singularidad o valor no pueden estar cerca del visitante. No hay que olvidar las alfombras, los cortinajes, los numerosos objetos decorativos que quedan “descubiertos”, con el consecuente peligro desde el punto de vista de su conservación y seguridad.



*Barcelona. Casa Museo y Archivo Joan Maragall. Sala Noble©Generalitat de Catalunya*

Las soluciones son variadas: colocación de moquetas pasillero sobre las alfombras, colocarse calzas u otro elemento de protección en los zapatos, no llevar zapatos de tacón, no entrar con bolsos ni cualquier otro equipaje e incluso elementos punzantes, así como bebidas. Hay casas museo que han instalado un nuevo suelo, por ejemplo en el Cau Ferrat se colocó un suelo de parquet en el Gran Salón, por las vibraciones que sufría la colección de vidrio. El Palacio Aguirre ha colocado unos pasilleros de plástico, de manera que se pueden contemplar los detalles decorativos del suelo sin perjudicarlo



*Cartagena. Palacio Aguirre. Primera planta. Despacho.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

No hay que olvidar que los espacios de una casa museo suelen ser de reducidas dimensiones y no se encuentran preparados para una afluencia masiva de visitantes. Si a ello le unimos que haya multitud de objetos, la fragilidad del espacio aumenta. Hay casas museo como la Barbera dels Aragonés, que restringe el número de visitantes y plantea la visita guiada como un complemento a la ausencia de información textual de las salas y de los objetos (cartelas, atriles, etc.). Este recurso, muy utilizado en numerosas casas museo, permite no solamente preservar la integridad de los espacios y las piezas, sino también suplir la necesidad de información adicional que precise el visitante<sup>681</sup>. Eventos como el Día y la Noche de los Museos y actividades similares generan una afluencia masiva de público, que puede deambular por las salas cerca de los objetos.

---

<sup>681</sup> Incluso en casas museo como la de Don Pepe Marsilla se ha planteado la visita guiada a través de un audio que se activa cuando los sensores detectan la entrada de visitantes a cada sala, recurso que se complementa simultaneándolo con una puesta en escena de luces y sonidos dependiendo del carácter de cada espacio.





Barcelona. Vilanova i la Geltrú. Museo Romántico Can Papiol. Visitantes paseando en sus estancias con motivo de la Noche de los Museos (2014) ©Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú.

La existencia de un sistema de vigilancia controlada, la presencia de personal en cada sala y la limitación de visitantes en cada sala podría suplir la no presencia de soportes. Algunos espacios se han recreado desde un punto de vista panorámico, lo que permiten transportar al visitante a su interior, dándole la posibilidad de interactuar dentro de él. Los profesionales de las casas museo saben la necesidad “inconsciente” que el público tiene de tocar y de aproximarse a los objetos para apreciar detalles o captar su valor de uso, lo que ha hecho que iniciativas como “bringing places to life”<sup>682</sup> (llevar los lugares a la vida) impulsadas por el *National Trust*, permitan que el visitante pueda tocar el piano, sentarse en un sillón o leer un libro de la Biblioteca (un ejemplo paradigmático es la Biblioteca de Lyme Park, Cheshire).

Los riesgos que presenta una casa museo no se limitan únicamente a los condicionantes medioambientales, sino que también pueden asociarse a actos antisociales como robo, vandalismo o conflictos bélicos, o catastróficos como incendios, terremotos o inundaciones, incluso con la negligencia en los procedimientos de seguimiento y control. Es habitual encontrar en algunas casas museo carteles con la siguiente información: “no pisar”, “no tocar”, “no hacer fotos”<sup>683</sup>. Estas indicaciones convierten a los objetos en “obras de arte” intocables, pierden su realidad como objetos cotidianos y de uso, y terminan por distanciarse del público, que no siempre comprende que la visita en una casa museo no se centra en la contemplación de unos objetos

---

<sup>682</sup> Staniforth, 2012.

<sup>683</sup> El habitual “prohibido hacer fotos” se sustituyó por un mensaje positivo “Su flash emite 100 veces más ultravioletas del que soportan las piezas de la exposición”, junto al icono estándar en exposición *Veus de la història* (Voces de la historia), celebrada en Villajoyosa (Alicante, del 27 abril al 20 de julio de 2007).

originales, singulares o de valor artístico, sino que la individualidad se ha “sacrificado” en detrimento del conjunto.



Murcia. Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla. Detalle del cartel sobre la mesa de despacho. Foto: Soledad Pérez Mateo

Existe un apartado importante dentro de los bienes patrimoniales que conserva una casa museo. Los FD<sup>684</sup> (Álbumes de señoritas, Álbumes autógrafos, Cartas de visita, correspondencia variada, ejemplares con características singulares (firmas, exlibris, anotaciones de autores), facturas, fotografías, manuscritos e impresos, mapas, originales de obras literarias, científicas, piezas de música, prensa, revistas, tarjetas postales, entre otros) son de gran valor histórico para la comprensión del espacio en el que se ubican. Por ejemplo, los expuestos actualmente en diferentes salas del Museo del Romanticismo<sup>685</sup>. Su conservación es necesaria para evitar la pérdida de información y para hacer posible su difusión<sup>686</sup>. En este sentido hay que conocer las causas de su deterioro y adoptar las medidas conducentes para su preservación. La celulosa se degrada por la temperatura, la humedad, la contaminación o la propia composición del

---

<sup>684</sup> El Patrimonio Documental y Bibliográfico se recoge en el Título VII de la LPHE, señalando la obligación de conservarlos, protegerlos, destinarlos a un uso que no impida su conservación y mantenerlos en lugares adecuados.

<sup>685</sup> En la actualidad hay facsímiles en el Salón de Baile y en el Antesalón III, en la Sala V (una portada de un libro con Isabel II), en la Alcoba (en vitrina, una foto de Disderi), un manuscrito de *Los Calaveras* en la Sala de Larra y, fotos en la Sala de Literatos y en el Gabinete, también hay. Agradezco la información proporcionada por Laura González Vidales, Técnico de Museos del Museo Nacional del Romanticismo.

<sup>686</sup> La importancia de la conservación de este patrimonio documental y de su difusión hizo que la UNESCO crease en 1992 el Programa “Memoria del Mundo”. Véase <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/> [consulta 29/09/2015]. El 15 de octubre de 2003 la UNESCO elaboró la “Carta sobre la preservación del patrimonio digital”.

papel, pero también la exposición a la luz, los ataques de hongos, roedores, otros insectos bibliófagos y la manipulación y uso indebido constituyen claros agentes de deterioro. La digitalización constituye un agente activo en la conservación de los FD, ya que limitan al máximo el manejo y uso de los originales, siempre que aseguren su integridad y autenticidad. En este sentido es importante el desarrollo de actividades conducentes a su reproducción a través de la digitalización o paso a otros soportes que permitan su consulta<sup>687</sup>. En la actualidad parte de estos recursos digitales se han agregado a Hispana del MECD y recolectado por Europeana<sup>688</sup>. Debe disponerse de copias que restrinjan el uso de los originales, no solamente por su protección, sino también para que el visitante pueda hacer uso de ellas (por ejemplo si necesita consultar documentos en los que esté particularmente interesado). Por lo tanto, por la fragilidad de estos FD se deberían exponer facsímiles o reproducciones. Los originales deberían estar digitalizados y guardados en soportes de almacenamiento adecuados<sup>689</sup>.



*Cantabria. Enterrías. Casa de las Doñas. Detalle de la documentación existente junto a la máquina de escribir de Don Tomás. Foto: Soledad Pérez Mateo*

---

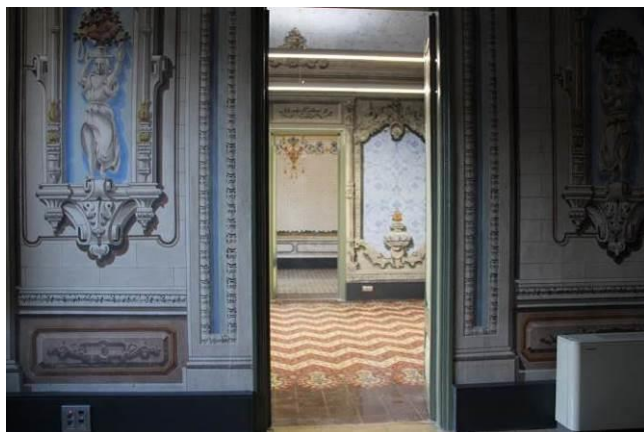
<sup>687</sup> No hay que olvidar la Recomendación de la Comisión Europea de 24 de agosto de 2006 sobre la digitalización y la accesibilidad en línea del material cultural y la conservación digital (2006/585/CE).

<sup>688</sup> <http://www.europeana.eu/portal/> y <http://hispana.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion> [consulta 29/09/2015].

<sup>689</sup> Véase VV. AA., 2013d.

Este capítulo no trata de establecer una metodología de conservación preventiva que permita realizar un mejor seguimiento de los bienes que una casa museo contiene, sino plantear una serie de reflexiones sobre las necesidades específicas que dichos bienes presentan. La conservación de las colecciones en una casa museo no tiene por qué ser incompatible con la conservación del “espíritu” del espacio doméstico. A este hecho hay que añadir que no todas las casas museo conservan la museografía original porque ya en vida del propietario (y de sus descendientes) sufrieron varias modificaciones que podían responder a las necesidades de la vida cotidiana, a los dictados de la moda, a las nuevas tecnologías y mejoras en infraestructuras, así como cualquier otro rasgo que mejorase las condiciones de habitabilidad. No hay que olvidar que una casa se construye para ser utilizada. Por lo tanto ¿dónde comienza la conservación preventiva?, ¿qué es lo que hay que conservar?, ¿por qué un determinado período histórico y no otro?, ¿se deberían dejar testigos? El transcurso del tiempo es inevitable y cualquier recreación o recuperación tiende a “detenerlo”. La rehabilitación de un edificio está en tensión por lo nuevo/antiguo y tiene que estar en consonancia con la idea de sostenibilidad y de aprovechamiento de lo ya construido, que permite dinamizar su entorno (véase por ejemplo el caso de las casas museo del territorio) a la vez que responde a las demandas actuales de comunicación.

Gran parte de las casas museo, en su condición de edificios históricos, contienen elementos singulares como pavimentos, pinturas murales, artesonados, empapelados, escaleras, patios, portadas, que tienen que integrarse en el discurso de la casa museo y ser objeto de actuaciones específicas de protección y puesta en valor, con el añadido de su singularidad si los originales se encuentran en buen estado de conservación o la restauración ha respetado su esquema original.



*Gerona. Olot. Casa Trinchera. Vista general de las estancias © AMCS/Autor: David Mallorquí*





*Córdoba. Palacio de Viana. Artesonado del Comedor©Fundación Cajasur*

Se destacarán algunos ejemplos. La Saleta de la Casa Museo Duran i Sanpere conserva el papel de la pared y los cortinajes originales. También originales son los suelos de la habitación del General Suchet, el baño y la habitación llamada del “llit de plata” del Museo Romántico Can Papiol<sup>690</sup>; los pavimentos hidráulicos de una de las salas del Museo Cerralbo, el salón del Palacio de Torres Cabrera (Córdoba), el del Palacio de Cobaleda Nicuesa (Jaén) o el del comedor de la Casa Museo Modernista de Novelda. Pero raras veces las casas conservan el solado original, incluso después de su conversión en museo. Lo habitual es que se empleen reproducciones de los originales. Por ejemplo las baldosas del Museo Romántico Can Papiol<sup>691</sup>. Los pavimentos con mosaicos Nolla en diferentes estancias de la Casa Museo Don Pepe Marsilla tienen un extraordinario valor documental, potenciado con la presencia de la inscripción “J. 1900 M.” en alusión a la fecha en la que el propietario realizó la última reforma de la casa: José Marsilla y 1900, informando de la última intervención efectuada en el inmueble y la que se ha querido mantener en su museografía.

---

<sup>690</sup> Debo esta información a Ignasi Soler de Palacio, Técnico de Museos del Organismo Autónomo Víctor Balaguer.

<sup>691</sup> Debo esta información a Ignasi Soler de Palacio, Técnico de Museos del Organismo Autónomo Víctor Balaguer.



*Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla. Pavimento de entrada. Foto: Soledad Pérez Mateo*



*Barcelona. Caldes de Montbui. Can Delger. Cocina (siglos XVII-XVIII). Foto: Marta Povo*

En el zócalo también se han conservado elementos originales, por ejemplo en San Rafael de la Finca Marqués de Valdecilla se puede apreciar en una de sus estancias la firma de la Fábrica Ruiz de Luna de Talavera, permitiendo documentar esta producción cerámica en el momento de su encargo.



*Cantabria. Medio Cudeyo. Finca del Marqués de Valdecilla. San Rafael. Comedor.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Las pinturas murales son principalmente de carácter decorativo y responden al gusto burgués de la época para ennoblecer las estancias. Los motivos decorativos suelen ser de carácter profano (falsas arquitecturas, estucos o mármoles pintados; decoraciones de tipo geométrico, motivos florales o elementos diversos de inspiración vegetal o figurativos). Ejemplos se encuentran en la Casa Modernista de Novelda, Casa Don Pepe Marsilla; Casa Ric; Museo Romántico Can Llopis, Museo Romántico Can Papiol -que narran episodios históricos o alegóricos que ensalzan a los propietarios-, el Museo Casa Natal de Cervantes, la Casa Museo Rafael Casanova, la Casa Alegre de Sagrera, Can Trincheria<sup>692</sup>, la pintura al temple de los techos del comedor y de la Biblioteca de la Casa Museo Don Pepe Marsilla; o el techo del Salón de Baile de la Casa Castellarnau<sup>693</sup>, los fragmentos de pinturas y frescos con imágenes de Santos y de la Santa Cena de la primera planta de la Casa Bofarull<sup>694</sup>, entre otros.

---

<sup>692</sup> Sobre los trabajos de consolidación de las pinturas véase Mallorquí, Ranesi y Mundet, 2013: 201-219.

<sup>693</sup> Objeto de estudio monográfico en García Sánchez, 2003: 561-578.

<sup>694</sup> De Quadras, 2003: 607-628.





*Barcelona. Vilanova i la Geltrú. Can Papiol.  
Pinturas Salón de Baile.  
©Wikipedia Commons*



*Barcelona. Sitges. Can Llopis.  
Pinturas Salón de Baile.  
©Consortio del Patrimonio de Sitges*



*Murcia. Bullas. Casa Museo D. Pepe Marsilla. Biblioteca.  
Detalle del techo. Alegoría de la vid.*

No hay muchos ejemplos de casas museo que preserven intacto su artesanado de madera. Por eso son excepcionales los que se han conservado, especialmente los vinculados al Modernismo. En la restauración del Museo Romántico Can Papiol, que comenzó a partir del año 2008, se han respetado las técnicas constructivas (sustitución de cubierta y forjados, empleando los materiales fabricados manualmente y similares a los antiguos).

El papel pintado, popularizado en España a partir de 1840, se emplea en viviendas de cualquier condición social por su versatilidad, adaptabilidad y variedad de

diseños, pero tampoco está exento de deterioro. Su ubicación en ambientes húmedos (y cálidos) favorece la aparición de microorganismos con las consecuentes deformaciones que afectan a su resistencia. Es por ello por lo que gran parte de los papeles pintados de las casas museo opten por emplear reproducciones. Por ejemplo, en las estancias del Despacho o del *Boudoir* del Museo del Romanticismo. En algunas salas de la Casuca de la Finca Marqués de Valdecilla se han conservado los papeles originales, gran parte de ellos de fabricación inglesa.



*Cantabria. Medio Cudeyo. Finca Marqués de Valdecilla. La Casuca. Comedor.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Estos elementos singulares no siempre se han encontrado a la vista, por lo que es importante la realización de catas que, en caso de confirmar su existencia, hay que considerarlos parte de la colección del museo, con las consecuentes medidas de protección y de seguridad ante la potencial afluencia de visitantes.

Uno de los grandes problemas que presentan los edificios de las casas museo son los referentes a las instalaciones. Los sistemas de instalación (eléctricos, mecánicos, hidráulicos) de los que dispone la casa, necesarios para el desarrollo de sus funciones, y que una vez convertida en museo no supongan un peligro para la conservación del inmueble. Es complejo determinar cuál es el que se adecúa mejor a las nuevas necesidades museísticas, respetando los valores históricos del inmueble. Puesto que cualquier añadido será ajeno al lenguaje original del edificio<sup>695</sup>. Todos los edificios han contado con algún tipo de instalaciones (eléctricas, mecánicas o hidráulicas), de seguridad y control medioambiental (temperatura, humedad relativa, iluminación), pero

---

<sup>695</sup> Por ejemplo, a principios del siglo XX en la Fundación Fernando de Castro se instaló un sistema de calefacción cuyas conducciones se trasladaron al exterior cubriéndose con falsas pilastras de madera, para no desvirtuar el valor histórico del edificio. Estos datos proceden de VV. AA., 2005c.

éstas no han tenido un desarrollo espectacular hasta la introducción de la electricidad y todo lo que ella conlleva. Estas instalaciones son un problema en las casas, y sin resolver, ya que fueron concebidas sin contar con ellas, incorporándolas con posterioridad. En muchos casos es necesario renovar las instalaciones eléctricas y de seguridad para adaptarse a la normativa actual. En el mercado existen reproducciones de llaves de luz, enchufes y tomas de corriente como los antiguos, incluso los cables trenzados y los separadores aislantes de porcelana se encuentran homologados y con todas las garantías de seguridad. Hay casas museo como la de la Barbera dels Aragonés cuyos técnicos querían reproducir el cableado y las llaves eléctricas antiguas que habían formado parte de la casa, incluso aunque por normativa de seguridad no se hubiesen podido poner en funcionamiento<sup>696</sup>, proyecto que finalmente no se llevó a cabo.



*Murcia. Lorca. Palacio Guevara. Salón Amarillo. Detalle de uno de los interruptores originales.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

La adaptación a las nuevas tecnologías implica problemas constructivos, por ejemplo, la introducción de canalizaciones de calefacción y aire acondicionado en un edificio que se construyó sin ellas. Al convertirse en museos existirá una necesidad de ocultar maquinarias, cuadros de distribución, contadores, conducciones, chimeneas, etc. ya que son elementos ajenos al lenguaje original del edificio<sup>697</sup>, pero hay que pensar en que si se ubican al aire (sobrepuestas o clavadas directamente a los muros y carpinterías) y hay una avería, puede afectar a los revocos, pinturas, telas u otros elementos. La climatización (sistemas de calefacción y de refrigeración, sistemas de control de la humedad y renovación del aire) se debe tener en cuenta para la conservación preventiva de las piezas y la comodidad de los visitantes. La casa de

---

<sup>696</sup> Espinosa Ruiz, Marí, Bonmatí y Lloret Sebastiá, 2013: 205.

<sup>697</sup> Véase el capítulo III: La funcionalidad de la casa, en VV. AA., 2005c: 419 y ss.

Robert Graves se climatizó con aire acondicionado, pero en cambio se mantuvieron los apliques de luz originales. Algunas casas museo han optado por colocar filtros infrarrojos y ultravioletas en las ventanas, como el Museo Romántico Can Llopis, en el Museo Cerralbo o en el Museo Sierra Pambley.

## 6.2.- Tipologías arquitectónicas

La arquitectura, al igual que las colecciones, se concebía en función de su valor histórico, estético o simbólico relevante. En esta idea se aprecia el peso de la tradición winckelmanniana, cuya concepción de “monumento” repercutió históricamente en los tratamientos que sufrieron los inmuebles, desde el *restauro stilistico* de Viollet-le-Duc, pasando por el *restauro científico* de Giovannonni<sup>698</sup>, hasta llegar a las recomendaciones internacionales del último cuarto del siglo XX, con el ejemplo de la Carta de Cracovia (2000), consolidando una visión integral del patrimonio arquitectónico.

A pesar de la normativa internacional existente (Carta de Atenas, 1931; Carta de Venecia, 1964; Convenio para la protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, 1972; Carta de Amsterdam, 1975) en España se siguieron realizando intervenciones violletianas y con criterios de reutilización y funcionalidad<sup>699</sup> que condujeron a la desaparición de los valores históricos de los edificios cuando muchos arquitectos derribaron muros, cegaron o abrieron huecos, sustituyeron escaleras, construyeron nuevos tabiques y desvirtuaron el sentido original de los espacios domésticos de una casa para darle la “apariencia” de museo<sup>700</sup>. Los criterios arquitectónicos no fueron precisamente respetuosos y la consecuencia fue la pérdida de unos espacios que, de haber primado la conservación curativa<sup>701</sup>, se hubieran conservado. Sucedió con los interiores del Museo del Greco, del Museo Cerralbo y del Museo del Romanticismo

---

<sup>698</sup> No nos detendremos en la historia de las diferentes concepciones de tratamiento aplicadas a los bienes en su consideración de “monumentos”, puesto que existe abundante bibliografía al respecto.

<sup>699</sup> Rivera, 1997:153.

<sup>700</sup> Estas modificaciones son diferentes a las restauraciones del siglo XIX que implicaban una reconstrucción exhaustiva de los elementos perdidos, puesto que constituyen un documento en sí, que nos revelan una forma de entender el patrimonio

<sup>701</sup> Los principios que rigen la conservación curativa se pueden encontrar ya a mediados del siglo XIX en los escritos de John Ruskin (*Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, 1849) y en William Morris, en 1877 con motivo de la cofundación de la Sociedad Para la Protección de los Edificios Antiguos (SPAB), convertidos en dos clásicos de referencia de unas ideas que se remontan siglos atrás. Véase por ejemplo Montiel Álvarez, 2014.

entre 1940 y 1950<sup>702</sup>; en el Museo Casa Natal de Jovellanos, un palacio construido entre finales del siglo XIV y principios del siglo XVI, en el que ya desde la época de Jovellanos experimentó varias reformas que afectarían a su fachada y su distribución interna. Y que, en el siglo XX los arquitectos responsables de la obra Enrique Álvarez-Sala y Miguel Ángel García Lomas, en palabras de González Santos, realizaron “una despiadada reedificación”<sup>703</sup> aprovechando que el inmueble amenazaba estado de ruina. La Casa Natal de Cervantes (Alcalá de Henares) decidió derribarse casi en su totalidad, partiendo del criterio de que había sufrido muchas modificaciones y se quería devolver su aspecto originario<sup>704</sup>. Esta búsqueda de un estado prístino, considerando que es la *etapa especialmente destacada* del objeto, y por ello, eliminando aquellos añadidos realizados posteriormente, es un error. Los añadidos a lo largo de la historia también simbolizan otros periodos históricos que la comunidad puede valorar positivamente como símbolo de su identidad. No obstante, estas intervenciones hay que entenderlas en el contexto histórico que se produjeron y no se le pueden aplicar los mismos criterios que se establecen hoy en día.

Una casa museo presupone la existencia de un edificio antiguo, de manera que cualquier actuación de rehabilitación para ser adaptado a museo implicará la implantación de un nuevo uso: el museístico. Y en este aspecto es donde se encuentra la clave que diferencia a la casa museo de los restantes edificios antiguos, puesto que en aquélla la adaptación como museo no implica la implantación de un nuevo uso (salas de exposiciones), sino que se trata de preservar el uso que tuvo en origen, es decir, el doméstico. La rehabilitación de una casa museo tiene que tener presente el valor de uso de los espacios domésticos. Es decir, captar el espíritu de la época. Su museografía no es una simple exhibición de objetos, sino que parte de su condición de casa y, en consecuencia, de respetar en la medida de lo posible la existencia de interiores históricos.

---

<sup>702</sup> En el Museo Cerralbo la reforma de Diz Flores elimina la distribución de las estancias de la planta Entresuelo (destinada a la servidumbre y a la vida diaria de sus propietarios) por considerar que carecía de interés histórico y artístico; y la reforma de Chueca Goitia (década de los 60) elimina salas de servicios de la planta sótano por los mismos argumentos que Diz Flores, de manera que desaparecieron espacios que hoy tendrían un indudable valor documental (cocina, cocheras, bodega, entre otros). Véase Vaquero Argüelles y Acosta Martín, 2006: 98-99. En el Museo del Romanticismo intervino González Valcárcel (el mismo que en la Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares), quien modificó la distribución original al añadir nuevas salas a las ya existentes (salas dedicadas al marqués, Sala Real y Sala *Pelouche*). Véase Torres González, 1998a; Rodríguez Collado, 1998.

<sup>703</sup> González Santos, 1994; González Santos, 2006; De Lorenzo Álvarez, 2011.

<sup>704</sup> Esta intervención fue llevada a cabo por el arquitecto José Manuel González Valcárcel. Véase González Valcárcel, 1955.



La mayor parte de los edificios antiguos (y ahora rehabilitados como casas museo) constituyen un claro exponente de la arquitectura tradicional<sup>705</sup>, definida en el Plan Nacional de Arquitectura Tradicional del año 2014 como:

“el conjunto de construcciones que surgen de la implantación de una comunidad en su territorio y que manifiestan en su diversidad y evolución su adaptación ecológica, tanto a los condicionantes y recursos naturales, como a los procesos históricos y modelos socioeconómicos que se han desarrollado en cada lugar. Constituyen un destacado referente entre las señas de identidad culturales de la comunidad que la ha generado, y es el resultado de experiencias y conocimientos compartidos, transmitidos y enriquecidos de una generación a otra”<sup>706</sup>.

El mencionado Plan insiste en que la importancia de esta arquitectura reside en la contribución a la conformación del paisaje cultural y en las técnicas constructivas empleadas, que son el resultado de la relación del hombre con el medio<sup>707</sup>.

Las tipologías arquitectónicas que hemos encontrado en las casas museo es variada y diversa. En la siguiente tabla se establece una relación de éstas ordenada alfabéticamente:

Barco	Hospital
Braña	Masía
Carmen	Monasterios/conventos
Casa agrícola/ganadera Casa de labranza	Palacete
Casa albercana	Palacio
Casa lagarterana	Palloza
Casa serrana	Pazo (urbano, rural)
Caserío	Silo
Castillo	Torre
Cueva	Vivienda marinera
Edificios de creación propia	Otros inmuebles
Hospedería	

No se pueden clasificar las casas museo en función de su tipología arquitectónica porque ésta no constituye un elemento que caracterice a un edificio como casa museo ya que hay un gran número de inmuebles históricos que se han rehabilitado como museos (y no todos son casas museo). La casa ha constituido siempre un elemento clave para la

<sup>705</sup> A esta arquitectura también se le ha denominado popular”, “vernácula”, “rural”, “tradicional”, “autóctona”, “típica”, “autoconstruida”, “sin arquitectos”. Véase Almarcha, 2011: 186.

<sup>706</sup> <http://ipce.mcu.es/pdfs/PNArquitecturaTradicional.pdf> p. 7 [consulta 01/09/2015].

<sup>707</sup> <http://ipce.mcu.es/pdfs/PNArquitecturaTradicional.pdf> p. 8 [consulta 01/09/2015].

identificación personal, ha permitido situar a cada persona y relacionarla con una residencia, una propiedad, incluso con una manera de pensar.

Las tipologías arquitectónicas de casas museo pertenecen a periodos históricos muy amplios y a ámbitos geográficos determinados, aspectos que dan una idea de la complejidad, en términos de conservación, que rodea a estas instituciones. En este capítulo no se pretende hacer un análisis de las diferentes tipologías arquitectónicas de una casa museo, puesto que ha sido objeto de una abundante bibliografía, sino únicamente señalar la complejidad que supone la conservación de este tipo de bienes, no limitada únicamente a los de carácter mueble. Muñoz Cosme, en un recorrido por la historiografía de la arquitectura tradicional señala que es a partir de los años ochenta cuando se configura en un “elemento de identidad social de la nueva realidad autonómica”<sup>708</sup>. Esta arquitectura tradicional, además de su valor patrimonial, responde en muchas ocasiones al concepto de sostenibilidad, ya que aprovecha los materiales del entorno y las ventajas climáticas propias de la zona, y se adapta a la orografía del terreno. Si a la conservación del inmueble se le añade la de sus interiores domésticos, su singularidad aumenta. Paradójicamente algunas de ellas, como las cuevas o los silos, han sido puestas como ejemplo de funcionamiento bioclimático que enlaza con la modernidad arquitectónica por su excelencia de comportamiento térmico frente al exterior.



*Toledo. Villacañas. Museo Emográfico del Silo © Ayuntamiento de Villacañas*

El hecho de convertirse en casas museo contribuye a su conservación, aun cuando los espacios sean recreados, y al conocimiento de una tradición, manifestada no solamente en las técnicas constructivas, sino también en las formas arquitectónicas y en

---

<sup>708</sup> Muñoz Cosme, 2014: 32.

la organización interna derivada de la vida en la casa. De ahí la especial relevancia de los inmuebles que se han mantenido fieles como “prototipos” que permiten conocer su organización funcional (incluyendo construcciones auxiliares cuando se relacionan con la producción agrícola y ganadera) y su adaptación al entorno.



*Granada. Guadix. Centro de Interpretación Cuevas de Guadix  
© 2011. Empresa Pública para la Gestión del Turismo y del Deporte de Andalucía, S. A.*



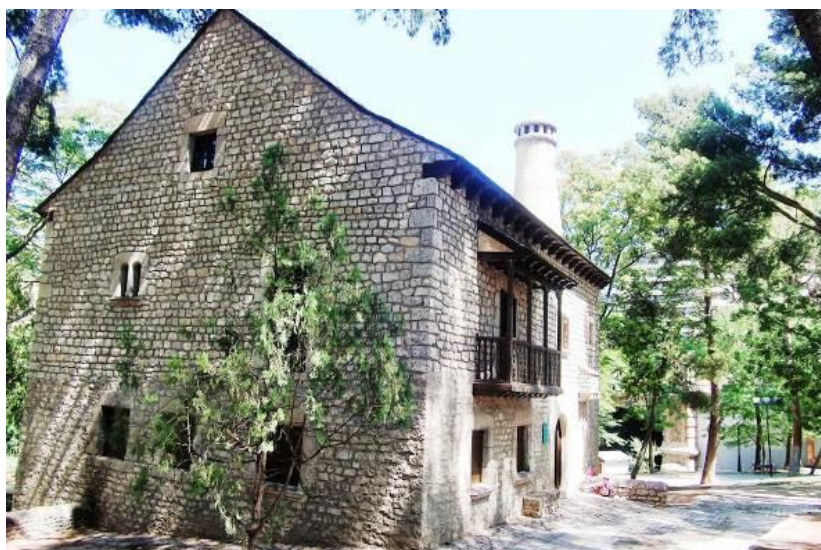
*Toledo. El Toboso. Casa Museo Dulcinea del Toboso. Almazara ©Junta de Castilla-La Mancha*

El entorno constituye una extensión de las casas museo. La Finca del Marqués de Valdecilla incluye el jardín y una serie de edificaciones construidas entre los siglos XIX e inicios del XX: la Solana, el Garaje, la Cabaña, etc., destacando como casas museo la Casuca y la Casa San Rafael, dos viviendas que se han recuperado en su práctica totalidad, permitiendo conocer en la Casuca la vida cotidiana de María Luisa Gómez Pelayo, Marquesa de Pelayo, así como las estancias y decoración de la primera mitad del siglo XX de los invitados que se alojaban en San Rafael.



*Cantabria. Medio Cudeyo. Finca del Marqués de Valdecilla. San Rafael y La Casuca.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Existen casas museo que han sido reproducidas, como la Casa Pirenaica del Parque José Antonio Labordeta, que es una vivienda tradicional que sigue los modelos de casas del Pirineo<sup>709</sup>.



*Zaragoza. Parque José Antonio Labordeta. Casa pirenaica©plus.google.com*

En muchas ocasiones, las casas museo que son exponentes de una arquitectura tradicional se consideran casas museo del territorio, ya que al valor del continente se le suma la distribución de unos espacios domésticos pensados para ser usados y vividos,

---

<sup>709</sup> Ha sido objeto de estudio monográfico en Beltrán Lloris, 2010 y Martínez Latre, 2010.



propios de un lugar y de una época concreta<sup>710</sup> y su mimetismo con el medio físico circundante. Un ejemplo es el Caserío Museo Igartubeiti, en el que el caserío en sí sería "la colección" y el Centro de Interpretación que está a escasos metros constituiría el apoyo explicativo y museológico complementario y necesario para la visita. En el caserío no hay paneles explicativos, textos ni cartelas, de ningún tipo, se ha optado por ofrecer al visitante algo más parecido a una vivencia, un espacio lo más parecido posible a lo que sería un caserío (ese mismo caserío, Igartubeiti) en la Guipúzcoa de los siglos XVI y XVII, y concentrar los recursos explicativos (textos, elementos multimedia, etc.) en un edificio aparte<sup>711</sup>.



Guipúzcoa. Ezkio-Itsaso. Caserío Museo Igartubeiti©<http://www.igartubeitibaserria.eus/museoa>

Aunque algunas de estas casas museo lleven implícita en su denominación “centros de interpretación” (Centro de Interpretación-Cueva Museo de Guadix, Centro de Interpretación del Sacromonte-Museo Cuevas Sacromonte) en realidad son casas museo, puesto que se ha conservado una arquitectura tradicional propia del territorio con unos espacios domésticos en los que se ha respetado su distribución original. Que los objetos expuestos no sean los originales no disminuye su caracterización como casa museo, puesto que el visitante permite conocer las formas de vida que tenían lugar dentro de ellas. Las cuevas sirven, en definitiva, para presentar los usos que han tenido a lo largo de la historia (como vivienda, cuadra, cocina-hogar, etc.)

---

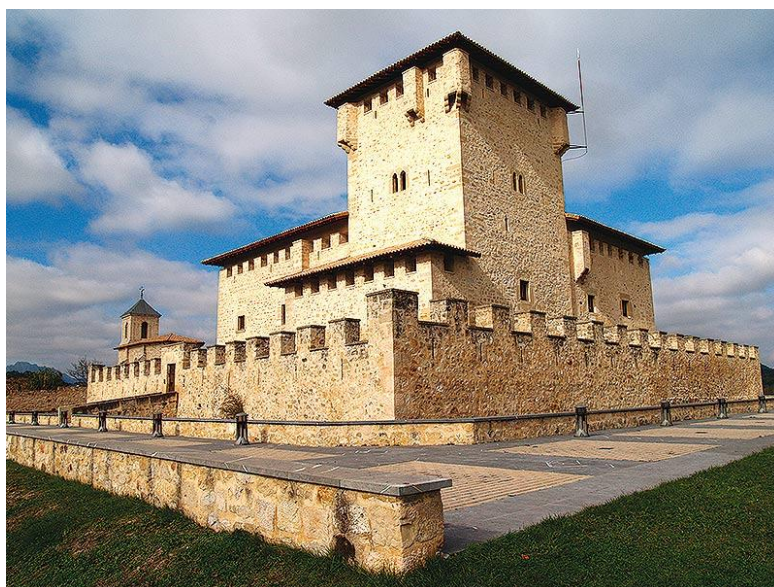
<sup>710</sup> No hay que olvidar el Plan Nacional de Arquitectura Tradicional, en el que se manifiesta explícitamente el peligro que presenta este patrimonio <http://ipce.mcu.es/pdfs/PNArquitecturaTradicional.pdf> [consulta 01/09/2015].

<sup>711</sup> Agradezco la información proporcionada por Nekane Goenaga Maiza, del Servicio de Patrimonio H. A., Archivos y Museos. Departamento de Cultura, Juventud y Deporte. Diputación de Gipuzkoa.



*Granada. Cueva. Centro de Interpretación del Sacromonte©Turespaña*

Si bien es cierto que la mayoría de las casas museo se ubican en edificios representativos de la arquitectura tradicional, no hay que olvidar que también hay tipologías propias de las clases dominantes (reyes, nobles o religiosos), así como de la burguesía comercial, industrial o financiera. Son paradigmáticos los que gestiona Patrimonio Nacional<sup>712</sup> (palacios reales, monasterios y conventos), castillos (Casa Museo George Bonsor, Castillo de Mairena, Torre Palacio de los Varona, etc.), monasterios (Cartuja de Valldemossa), palacios (Palacio Vela de los Cobos, Palacio de Viana, etc.) y conjuntos como la Alhambra y el Generalife.

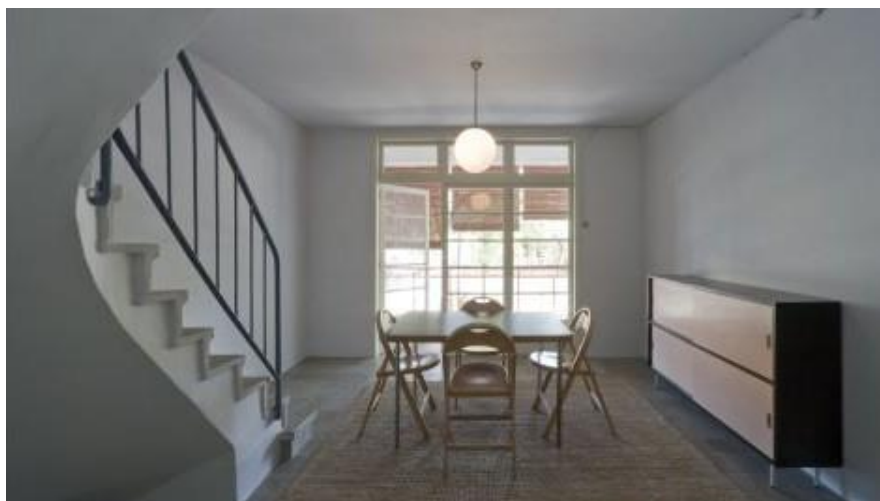


*Álava. Villanañe. Torre Palacio de los Varona  
©Cuadrilla de Añana. Diputación Foral de Álava*

<sup>712</sup> Organismo público responsable de los bienes de titularidad del Estado que proceden del legado de la Corona española recogidos en la Ley 23/1982, de 16 de junio, del Patrimonio Nacional.

No se va a detallar cada uno de ellos, puesto que la historia de su creación es conocida y existe una abundante bibliografía al respecto. Aunque en estos inmuebles haya cambiado la disposición de los espacios, especialmente visible en el caso de los palacios, estos se consideran en sí mismos una colección, a lo que se añade la distribución de sus ambientes domésticos.

Algunas constituyen obras de arquitectos, que residieron en ellas. Los ejemplos corresponden a obras emblemáticas de la arquitectura moderna del siglo XX como Casa Gomis (La Ricarda), Casa Bloc y Casa Broner. En la recuperación de la Casa Bloc se fue retirando todo lo que se había ido añadiendo desde su creación en los tiempos de la Segunda República.



*Barcelona. Interior de la Casa Bloc. Foto: Lourdes Jansana*

Tal y como se detalla en el dossier informativo, su construcción respondía al objetivo de “alojar a los obreros más necesitados con una nueva arquitectura de calidad, adecuada a los nuevos tiempos ya las necesidades básicas de las personas”<sup>713</sup>. Es ilustrativo que autores como Casanova y Piera lo denominen “piso-museo”<sup>714</sup>. La recuperación de este espacio doméstico permite al visitante conocer el ideario de GATPAC de vivienda funcional con economía de medios y de materiales<sup>715</sup>. En cambio, la idea de casa museo es rechazada por los arquitectos que llevaron a cabo el

---

<sup>713</sup> <http://www.museudeldisseny.cat/es/exposicion/piso-museo-en-la-casa-bloc-vivienda-111> [consulta 10/09/2015].

<sup>714</sup> Casanova, 2012a; Casanova, 2012b; Piera, 2014.

<sup>715</sup> GATPAC es el Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, entre cuyos miembros estaba José Luis Sert (1902-1983), José Torres Clavé (1906-1939) y Juan Bautista Subirana (1904-1978). Véase Piera, 2014.

proyecto de rehabilitación de la Casa Broner. En concreto, en el Dossier de rehabilitación de la Casa Broner se señala explícitamente que “tendría que ser una casa visitable –huyendo, eso sí, del concepto inequívoco de “casa–museo”- y, a la vez, un centro de actividades diversas relacionadas con los contenidos y materias que puede llegar a generar la figura de Erwin Broner en toda su dimensión como arquitecto, artista y ciudadano”<sup>716</sup>. ¿Una casa museo no puede ser una casa visitable?, ¿una casa museo no puede ser un centro de actividades diversas relacionadas con el personaje?, ¿qué es lo que entienden los arquitectos por casa-museo para denostar explícitamente este concepto en el proceso de rehabilitación?, ¿una institución anacrónica, obsoleta, nada funcional? Preservar el carácter funcional del edificio es una de las características que definen a una casa museo. La musealización de una vivienda no tiene por qué implicar un cambio de uso, puesto que el uso de los espacios es el que precisamente se quiere conservar y exponer al público en su integridad.



*Ibiza. Salón-cocina de la Casa Broner. Foto: Xescu Prats*

Las casas museo de período histórico y estilo cultural se ubican en inmuebles de extraordinario valor que constituyen la expresión más directa de su personalidad. Destacan las centradas en el *Noucentisme* o el Modernismo, las cuales, además de su belleza, son exponentes de un nuevo ideario funcional que implica la introducción de nuevas necesidades higiénicas (iluminación natural, ventilación, zonas de baño) y de relación exterior (importancia del *hall*) e interior (protagonismo del comedor y ubicación de los dormitorios en las zonas más alejadas). Del *Noucentisme* destaca la

<sup>716</sup> [http://www.da-digital.com/1/dossier6ebd.html?idioma=es&id\\_ent=6](http://www.da-digital.com/1/dossier6ebd.html?idioma=es&id_ent=6) [consulta 21/07/2015].



Casa Rafael Masó, y del Modernismo son numerosas las casas museo conservadas, concentradas geográficamente en Cataluña, Comunidad Valenciana, Mallorca y Cartagena: Casa Modernista de Novelda; Can Prunera Museu Modernista, de Mallorca; Casa de Doménech i Montaner, en Canet de Mar; Casa Museo de Gaudí, Casa Batlló, Casa Milá, Casa Calvet o Casa Vicens, todas ellas en Barcelona, o el Palacio Aguirre, en Cartagena.



*Barcelona. Canet de Mar. Casa Doménech©Ayuntamiento de Canet de Mar*

Por último, se han encontrado casas museo que son hospitales (Hospital Tavera) y hospederías (Casa Museo de la Troya, Casa Museo Unamuno de Puerto del Rosario o Casa Museo Antonio Machado). Aunque en las dos últimas el personaje estuvo de paso, su presencia ha hecho que la musealización abarque el inmueble en su totalidad.



*Segovia. Casa Museo Antonio Machado. Foto: Soledad Pérez Mateo*

### **6.3.- Montajes museográficos en una casa museo: recuperación o recreación**

#### **6.3.1.-Variedad de conceptos empleados en el montaje de una casa museo**

Luca de Tena emplea para las casas museo de escritores el término de “reconstituidas” e incluye en este grupo a la Casa de Dulcinea del Toboso, el Museo Casa de Cervantes de Valladolid, el Museo Romántico y el Museo del Greco<sup>717</sup>. Reconstituido es, según el Diccionario de la Real Academia Española “volver a constituir, rehacer”<sup>718</sup>. No se puede incluir bajo la denominación de “reconstituidas” casas museo tan dispares, puesto que Dulcinea es un personaje de ficción y, por lo tanto, cualquier intento de rehacer el montaje de una casa museo estará alejado de la verdad histórica. La casa de Cervantes en Valladolid fue un lugar de paso, al igual que el resto de casas museo cervantinas. En el caso del Greco, el propio Vega-Inclán era consciente del peligro de crear un falso histórico, y partiendo de esta premisa creó una museografía que en España era una novedad, producto de un momento histórico concreto. Por último, para el Museo del Romanticismo no se puede hablar de una reconstitución sino de una recreación de unos ambientes que transportan al público a una atmósfera propia del Romanticismo, como movimiento histórico y cultural concreto en España, cuando estuvo denostado durante buena parte del siglo XX. En dedicar unas salas a objetos del Romanticismo, Vega-Inclán también fue un visionario, ya que anticipó el valor y el significado de un período cultural tan convulso. Cada una de estas casas museo

---

<sup>717</sup> Luca de Tena, 2007: 104.

<sup>718</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* (23ª edición), 2014.

presentan diferentes niveles de realidad y de ficción y no deben ser clasificadas en función de su “autenticidad”, sino atendiendo a su función doméstica, en tanto que ser lugares de habitación.

En el año 2009 Alvim define las casas museo de escritores como “edificios construidos con colecciones de bienes representantes de la experiencia y de la personalidad de una figura pública que se ha puesto de relieve en la sociedad por la obra literaria/científica que ha producido”<sup>719</sup>. El hecho de considerar las casas museo como “construidas con colecciones” implica que son inmuebles que se han decorado con la única finalidad de conmemorar a un personaje, sin tener en cuenta si el edificio tiene relación con el habitante. Moreira habla de diferentes estados de la casa: intacta, conservada, abandonada, reconstruida, etc.<sup>720</sup>. ¿No es lo mismo, en términos museográficos, intacta que conservada?, ¿si está abandonada se va a reconstruir o a dejar como está?, ¿cuál es el grado de verdad que cada estado implica?. Doménech, en su estudio sobre las Casas del Greco y de Cervantes emplea indistintamente los términos de reconstrucción y recreación, sin establecer una diferenciación conceptual. Lo que Vega-Inclán hace, según Doménech, es “reconstruir la historia”<sup>721</sup> partiendo de sus conocimientos y de su imaginación, más que por una relación de la casa con el pasado. Concluye la autora que “el edificio (en alusión a las Casas Museo del Greco y de Cervantes) se manifiesta como una recreación”<sup>722</sup>. ¿Reconstrucción de la historia y recreación del edificio?, ¿no es precisamente una recreación por el hecho de que estas casas museo son un producto de la imaginación y del conocimiento de Vega-Inclán?.

En el estudio monográfico de García Ramos (2013) se enumera una variedad de conceptos sin diferenciar realmente cada uno de ellos<sup>723</sup>, cuando “recuperación” y “recreación de ambientes” no significan lo mismo. Señala que el valor específico de una casa museo reside en la conservación o recreación de sus ambientes. Y que, cuando se convierte en museo, puede ser reconstruida, recreada, reinstalada, reedificada o restaurada<sup>724</sup>. Esta enumeración descriptiva de términos precisa ser aclarada, porque no tienen el mismo significado y puede generar confusión en el público, incluso entre los

---

<sup>719</sup> Alvim, 2009: 39.

<sup>720</sup> Moreira, 2006.

<sup>721</sup> Doménech, 2007: 180.

<sup>722</sup> Doménech, 2007: 180.

<sup>723</sup> Véase García Ramos, 2013: 21.

<sup>724</sup> García Ramos, 2013: 28.

profesionales de museos<sup>725</sup>. Una recreación puede implicar una reedificación, una restauración y una reinstalación (incluso una reconstitución), mientras que una recuperación no implica necesariamente estos factores, excepto la restauración o la reinstalación por razones de seguridad y de conservación, puesto que una reedificación y una reconstitución implican una alteración del aspecto original del edificio<sup>726</sup>.

En el año 2013 Blasco Esquivias emplea el término de “reconstrucción histórica” para las casas museo de personalidad<sup>727</sup>, cuando no todas las casas museo de personalidad son reconstruidas sino que también las hay recreadas. En el Encuentro de DEMHIST en el 2014 en el Palacio de Compiègne la Sesión 1 se denomina “Reconstrucción, restitución o restauración” ¿en qué se diferencia una restitución de una restauración?, ¿y una reconstrucción de una restitución?<sup>728</sup>. En términos de conservación preventiva la restauración suele implicar una restitución y una restitución suele conllevar una reconstrucción. En el ámbito de la Antropología se suele emplear el término de reconstrucción, especialmente para explicarla como un proceso de patrimonialización que implica “la construcción de identidades, la reconfiguración de lo local mediante el uso de elementos simbólicos que representan una sociedad o un territorio”<sup>729</sup>.

Queremos terminar este apartado señalando la necesidad de contemplar una historia de los montajes de una casa museo, en la que no nos hemos detallado puesto que excede los objetivos del trabajo. Este aspecto requiere un análisis en profundidad<sup>730</sup>,

---

<sup>725</sup> Según García Ramos una casa reinstalada es un espacio que se desmontó inventariando los bienes y que con posterioridad se volvió a colocar “como si fuera un puzzle”. Si precisamente se ha inventariado todo y después de vuelve a colocar también podría considerarse una recuperación. Por ejemplo, muchos bienes del Museo Cerralbo se retiraron durante la contienda y después se volvieron a poner. Entonces ¿el Museo Cerralbo también es reinstalado?. García Ramos, 2014: 81-82.

<sup>726</sup> Solamente en la nota 1 del capítulo *Conclusiones* define la recuperación como la restauración global de cada espacio y la recreación, cuando los espacios no se pueden recuperar con total fidelidad. García Ramos, 2013: 183.

<sup>727</sup> Blasco Esquivias, 2013.

<sup>728</sup> [http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AuthenticityConservationHistoricHouses\\_ARRE\\_DE\\_MHIST\\_summary.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AuthenticityConservationHistoricHouses_ARRE_DE_MHIST_summary.pdf) [consulta 01/09/2015].

<sup>729</sup> Sánchez Aguilera y Roigé, 2010: 576.

<sup>730</sup> Constituye prácticamente una excepción que el Museo Casa Cervantes en su página web incluya documentación fotográfica de los sucesivos montajes experimentados por el museo desde 1948 hasta el 2004, cuando se reforma adquiriendo la configuración actual. Pero son descripciones de los espacios. Nada se indica de si los objetos expuestos en los espacios son originales, reproducciones, réplicas o de época, creando la ilusión de que todo lo que visitaremos en la casa es real. Asimismo, en la web de la Casa de Lope de Vega también se incluyen referencias detalladas a la historia de la casa y al edificio, y lo que es más interesante, se aclara la procedencia de los objetos, partiendo del hecho de que todos los objetos que hay en la casa no pertenecen a ella o a otras épocas de la vida del autor, porque lo que interesa es difundir el legado de Lope en particular y al Siglo de Oro en general. De esta manera se subraya el valor documental que adquieren las fotografías como testimonios de una museografía que ya no existe. Asimismo sirve para conocer la ubicación original de los objetos y la distribución espacial. Pero no son

puesto que la producción científica española tiende a centrarse en el actual montaje de la casa museo (véanse por ejemplo los planes museológicos del Museo Sorolla, del Museo del Greco o del Museo del Romanticismo). El montaje histórico de una casa museo revela sus diferentes concepciones museológicas. Y si el montaje lo ha hecho el propio habitante adquiere un valor extraordinario. El paradigma en este sentido lo constituye John Soane, un arquitecto que diseñó la disposición de los objetos en su propia vivienda (el actual *Sir John Soane's Museum*), una de las casas museo más curiosas del Reino Unido. En España el Marqués de Cerralbo ideó un montaje para su Palacio que se plasmó en el inventario topográfico de Juan Cabré cuya museografía se ha recuperado en las salas que se pueden ver en la actualidad. Por ejemplo, en los bustos y figuras sobre peanas de la mesa del Salón de Ídolos; en las vitrinas y urnas doradas donde exponía joyas, relojes y pequeños objetos; el monetario en el bargeño del Despacho; las cincuenta y ocho cartelas de madera o latón dorados, colocados al lado o sobre los marcos de algunos de los cuadros expuestos en el Piso Principal; o en los espadines de corte de la mesa del Salón Vestuario<sup>731</sup>.



Madrid. Museo Cerralbo. Planta Noble. Salón Vestuario ©Archivo Fotográfico Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Pero ¿cómo puede el contexto museológico o patrimonial legitimar el momento histórico concreto teniendo en cuenta el incesante trasiego cotidiano en el que los objetos vivieron inmersos?, ¿cuánto tiempo durará la vigencia de este contexto

---

fotografías de todos los espacios. Y éste es un aspecto que se debería tener en cuenta. La documentación fotográfica de los montajes es un documento histórico en sí mismo y necesario para su consulta por los investigadores.

<sup>731</sup> Los detalles se encuentran en Granados Ortega, 2009 y Granados Ortega, 2011.

museológico?, ¿su duración implica una mayor fidelidad a la realidad de lo que pudo ser una casa o su impacto en el público?, ¿qué pasará con ese montaje dentro de diez, veinte, treinta años?, ¿cuál será su vida útil? Si se cambia, el anterior ya no existe y desaparecerá, quedando como memoria del museo. Por ello es necesario documentarlos. Cada montaje histórico revela cómo se veía la institución a sí misma.

### **6.3.2. El concepto museográfico de recuperación y/o reconstrucción<sup>732</sup>**

La recuperación es lo más parecido a la conservación en el sentido de preservación y restitución de los objetos en su espacio doméstico original. En ocasiones se considera sinónimo de reconstrucción, pero la reconstrucción implica diferentes niveles o grados de realidad en los que ha intervenido el profesional de museos, mientras que la recuperación se aproxima más a la preservación de un momento histórico concreto. La recuperación de los espacios domésticos tal y como estaban originalmente en la casa es difícil, si no imposible. Cabral va más allá al sostener que la reconstrucción es un error, puesto que la vida no se puede reproducir, sólo representar, y el espacio reconstruido “congela” a los objetos en un contexto específico<sup>733</sup>. Aun existiendo la conciencia de que no se puede reproducir la vida (sin incluir aquellas casas museo que se han mantenido prácticamente intactas), pero sí representarla, la museografía de una casa museo no tiene por qué limitar a los objetos a una única narrativa, sino que puede implicar una diversidad de lecturas siempre que se empleen unas herramientas de comunicación adecuadas, sin caer en anacronismos, incongruencias o falsos históricos. Para García Ramos la reconstrucción implica que, al no conservarse el edificio original, se ha optado por una recomposición o por musealizar otras casas similares<sup>734</sup>. Pero hay casas museo reconstruidas que mantienen el edificio original. Y ¿qué se entiende por recomposición?, ¿no estamos hablando de reconstrucción al fin y al cabo?

La recuperación y/o reconstrucción conlleva el reconocimiento previo del valor patrimonial del inmueble. En este caso, un valor que se encuentra por encima del aspecto material del edificio y que implica numerosos retos sobre el alcance de la intervención arquitectónica, sobre las técnicas de la conservación restauración del

---

<sup>732</sup> Se siguen las categorías planteadas por Vaquero Argüelles, quien diferencia claramente entre reconstrucción y recreación, entre mantenimiento y evocación, pero en ambos casos, con materiales de época, de manera que no cabe la opción de emplear reproducciones u obras que no son originales. Véase Vaquero Argüelles, 2013.

<sup>733</sup> Cabral, 2000: 37.

<sup>734</sup> García Ramos, 2013.



edificio y de los objetos. No se limita a la mera conservación y recuperación constructiva y cultural, sino que se revitaliza para un uso actual. Es la aplicación de las técnicas constructivas con fidelidad a lo histórico. En muchas ocasiones requiere una intervención que implica modificaciones en las instalaciones (suministro eléctrico, etc.), pero se puede optar por soluciones alternativas que imitan a las originales. Por ejemplo, el Museo de Cerralbo instaló prendedores de porcelana blanca con sistema de lazo a imitación de los primitivos y que sustituyen a los enchufes e interruptores que se colocaron en la década de los ochenta del siglo XX. Esta solución es empleada por numerosas casas museo, por ejemplo, en la Casa Museo Don Pepe Marsilla, la Casuca de la Finca del Marqués de Valdecilla, la Casa de las Doñas, etc.



*Cantabria. Enterrías. Casa de las Doñas. Detalle prendedor lazo (réplica del original).  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

En otras casas museo se ha optado por mantener las originales, incluso con el característico cableado trenzado, por ejemplo en la Casa Museo Duran i Sanpere.



*Lérida. Cervera. Casa Museo Duran i Sanpere. Detalle de los prendedores de lazo originales. Cortesía de Carme Bergés Saura.*

En la recuperación de los espacios domésticos hay una complejidad añadida: el inmueble está lleno de objetos pertenecientes o vinculados a las generaciones anteriores, en una suerte de “sedimentación cultural”<sup>735</sup>. Los descendientes conviven con las piezas de sus antepasados y con las suyas propias. Van cambiando de espacio y de uso. ¿Qué objetos se mantienen y cuáles se retiran?, ¿se prima esa sedimentación cultural o se van retirando todos los añadidos hasta dejar únicamente los objetos que había en vida del propietario?, ¿el que sus descendientes hayan vivido en el mismo lugar no supone una garantía de continuidad histórica?

La Casona de la Fundación Carriegos conserva el mobiliario original de la vivienda, diseñado por Miguel Pérez y realizado en su carpintería para la misma, decorado al gusto de 1930. No se ha incorporado ningún elemento ajeno al inmueble para recrear la vida en sus espacios domésticos (Sala de Música, Comedor, Dormitorio principal, Dormitorio de las hijas o el Baño principal), que se muestran igual que en el momento inicial de ocupación de la Casa. Actualmente la Sala de Fumar, con la decoración original se utiliza como Sala de Juntas de la Fundación Carriegos, para lo que se ha dotado de mesa y sillas contemporáneas, cronología claramente identificada por los visitantes a simple vista, al igual que la cocina, puesta en uso actualmente, para servir a las necesidades públicas de la Fundación Carriegos, solución por la que se optó tras comprobar que no se conservaba la cocina original del primer momento de ocupación de la casa y que había sufrido una modernización en los años setenta (se

---

<sup>735</sup> Piera y Mestres, 1999: 10-12.



conserva del original la distribución, el alicatado, el suelo, la campana extractora, y los senos del fregadero)<sup>736</sup>.

La recuperación se puede considerar sinónimo de representación, ya que no hay que olvidar que aunque la casa museo presente objetos originales en un espacio original, el contexto museológico les otorga un nuevo valor hasta adquirir la categoría de símbolo y oscila entre dos mundos: el mundo original (el contexto original) y el mundo real (el contexto museológico). La relevancia del objeto no reside, pues, en su valor artístico, sino en su capacidad de construir un discurso o la representación de una realidad. Ese carácter interpretativo hace que Pavoni denomine a estas casas museo interpretativas<sup>737</sup>, puesto que lo preservado está ahí, sin manipulación alguna. Es difícil recuperar el contexto original porque nosotros mismos miramos los objetos con los ojos de hoy y tenemos la conciencia de que el pasado no se puede reconstruir porque no es una entidad concreta que se pueda recrear, ni los objetos son cápsulas del tiempo que se puedan cerrar herméticamente.

La recuperación de ambientes originales es una opción museográfica que tiene la ventaja añadida del valor del espacio y de los bienes originales. Para el público siempre es más impactante, puesto que le aporta la cercanía de la historia “aquí y ahora”. Pero no basta únicamente con la exhibición de objetos originales sin saber su historia, a quién pertenecieron, qué uso tienen, por qué están ahí. Por ejemplo, si contemplamos las cincuenta y ocho cartelas que hay al lado o sobre los marcos de algunos cuadros de las Galerías del piso principal del Museo Cerralbo veremos unos objetos ostentosos o con cierta pretensión estética. Y hay que explicarle al visitante que esas cartelas están ahí porque las ideó el Marqués de Cerralbo, puso sus propias atribuciones y aun sabiendo que en la actualidad algunas son erróneas, se han respetado para mantener la ubicación que mantenían en época de Cerralbo. Por lo tanto, estos objetos se pueden ver como signos<sup>738</sup>. Un niño que contempla una mesa, una pluma o unos libros los percibe como objetos antiguos (y fuera de su tiempo), pero para el adulto no tiene la misma significación: no solamente los puede percibir como elementos antiguos, sino también asociados a algo más, a un objeto mitificado<sup>739</sup>. El bagaje cultural del adulto llenará el significado de esos objetos, que los asocia a un hombre de letras. Pero ¿y si el adulto no

---

<sup>736</sup> Debo esta información a Luisa Traseira Santos, Directora La Casona de la Fundación Carriegos.

<sup>737</sup> Pavoni, 2002.

<sup>738</sup> Véase Baudrillard, 1968.

<sup>739</sup> Véase el significado de mito de Barthes. El mito tiene un valor propio dado por las experiencias sociales y culturales. Aplicado a los objetos, el objeto mitificado representa un sistema de valores que parte de quien percibe el objeto. Véase Barthes, 1980.

tiene el bagaje necesario? Es por ello por lo que el contexto museológico no debe remitir únicamente a que el público comprenda lo que ve, sino también apelar a las emociones, a los sentimientos. Si la mesa, la pluma o los libros no los asocia a un personaje importante (quién fue, qué relevancia tuvo, etc.) no importa, sabe que fue *alguien* por estar ahí.

En una casa museo se ha difuminado el valor de la obra única y original, puesto que es el conjunto de objetos el que le da sentido al espacio doméstico. Aunque, en efecto, existan obras de calidad excepcional, no constituyen un elemento que caracterice a las casas museo. Lo que sí caracteriza a la casa museo es el valor del espacio doméstico, puesto que remite al uso habitacional del inmueble, cuando fue una casa, y permite contextualizar a los objetos. Casas museo como Duran i Sanpere, Museo Cerralbo, Museo Palacio Mercader, el Palacio de la Quinta, La Casuca y la Casa de San Rafael de la Finca del Marqués de Valdecilla, Casa Amatller son inmuebles relativamente bien conservados en su continente y distribución de espacios domésticos. Y aún así se han empleado algunos objetos que no pertenecieron al inmueble para completar el discurso expositivo o para asegurar la integridad del objeto original y por ello ¿dejarían de ser casas museo? Es más, aunque no tuvieran prácticamente objetos originales, siguen siendo casas museo por el valor patrimonial del inmueble y por la conservación de los espacios domésticos). Los ejemplos son elocuentes: Caserío Igartubeiti, Can Trincheria o los edificios del *Noucentisme* y Modernismo.

La casa, por definición, es una unidad espacial cambiante y sujeta a cambios y modificaciones. Cuando se va a convertir en museo el planteamiento de qué momento histórico se va a preservar no siempre se encuentra bien resuelto por cuanto existe un peligro de inventar o falsear determinados aspectos de la vida cotidiana. El valor del original aplicado a los espacios domésticos y a los objetos no es el único aspecto que caracteriza a una casa museo. Una casa museo también puede ser recreada, y no por ello es menos relevante. La recuperación y la recreación son los dos tipos de montaje que puede experimentar una casa museo. Tanto en un caso como en otro, el profesional de museos tiene que conocer (y saber interpretar) las fuentes con las que cuenta para el estudio de la casa (antes de su conversión en museo). Y en ello cobran especial relevancia los estudios de la vida cotidiana. El público tiene que saber cuánto hay de verdad y cuánto de ficción en el montaje museográfico de una casa museo.

No deja de ser revelador que, en pleno siglo XXI, se destaque de algunas casas museo como el conjunto de la Quinta que es una “burbuja histórica”<sup>740</sup>, como si ese tiempo inamovible fuera su principal característica. Se incide que se encuentra tal y como los hermanos Ezequiel y Fortunato de Selgas y Albuerne lo concibieron<sup>741</sup>. El carácter de “burbuja histórica” remite al espíritu de época, que hace que las casas museo tengan la sensación de estar habitadas. En el caso del palacete de la Quinta, al igual que en otras casas museo que se han conservado prácticamente intactas, la recuperación (o reconstrucción) se acerca a la representación de la realidad. Esta idea de “burbuja histórica” remite a uno de los principales tópicos de una casa museo: su concepción como mausoleo. El visitante deambula por unos espacios domésticos repletos de objetos en los que proyecta sus emociones. La visita se convierte en una contemplación de la decrepitud y el paso del tiempo<sup>742</sup>, en una invasión de una intimidad antes sagrada y ahora expuesta al ojo público, en la ilusión de observar una “cápsula del tiempo”<sup>743</sup> capaz de suscitar sensaciones todavía no alteradas por el paso del tiempo y en la que se percibe la huella del habitante. Precisamente esa quietud hace que la casa museo se perciba próxima a la muerte. Visitar una casa museo es conversar con la muerte<sup>744</sup> en un sentido metafórico. Esta idea es reiterada por Cid Moragas aludiendo a lo siniestro y a la presencia de la fantasmagoría<sup>745</sup>. La museografía de las casas museo no deja lugar a dudas: la colocación de objetos que pertenecieron una vez a alguien encima de la cama, sobre una mesa, en el respaldo de un sillón, etc. recuerda al visitante que está ante una habitación que una vez estuvo habitada, viva, utilizada. Incluso hay elementos que recuerdan ese vínculo a la muerte, como la mascarilla mortuoria que Aurelio Rodríguez Vicente Carretero moldeó a José Zorrilla, expuesta en la Casa Museo Zorrilla; la butaca donde murió el Marqués de Cerralbo, en el Museo Cerralbo, o el sofá en el que murió Alcalá Zamora, en la Casa Natal Niceto Alcalá Zamora. Y si hay recursos sensoriales que apelan al olfato o al oído se acrecienta esa sensación de fantasmagoría.

---

<sup>740</sup> Junco, 2013: 34. Lo señala, además, en el encabezado de su conferencia.

<sup>741</sup> Véase la página web de la Fundación Selgas-Fagalde

<sup>742</sup> La multiplicidad de objetos, que recuerda al tradicional *horror vacui* del Medievo, ya fue denostada en su tiempo. Vaquero Argüelles recoge el testimonio de un anónimo en la publicación de *Arte Español* del año 1949, con motivo de la ampliación realizada por la entonces directora del Museo Cerralbo, Consuelo Sanz Pastor, y el arquitecto Diz Flores, subrayando que frente a la profusión de piezas del primitivo museo, ahora se pueden contemplar los objetos en unos espacios más diáfanos y sin sentir fatiga, adquiriendo el aspecto de un museo. Pero ¿y su carácter de casa museo? Véase Vaquero Argüelles, 2013: 139.

<sup>743</sup> Torres González, 2013c: 76.

<sup>744</sup> Fuss, 2004: 213-214.

<sup>745</sup> Cid Moragas, 2008.

En la recuperación del ambiente doméstico no deja de tener cierto carácter fetichista la presencia de objetos originales, como un cuadro de Sorolla (*Amalia de la Rúa con 82 años*, fechado en 1913), los abanicos, la mesa de trabajo o las primeras ediciones de sus obras y libros firmados por Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez de la Casa de Emilia Pardo Bazán; los objetos personales de García Lorca (escritorio, gramófono, piano, muebles de asiento) de la Casa Museo Federico García Lorca-Huerta de San Vicente, las pistolas de Larra en el Museo del Romanticismo, el trozo de capa y unas cuentas del rosario con los que fue enterrado Goya, que se guardan en el Museo Zuloaga de Zumaia<sup>746</sup>, el piano Pleyel de Chopin en la celda nº 4 de la Cartuja de Valldemossa, una cartuchera, la mesa de trabajo<sup>747</sup> y la cama donde se cree que murió Gabriel y Galán en su casa de Guijo de Granadilla; los libros de devoción o la figura de San Antonio en el cancel de entrada de la Casa Museo Gaudí (Barcelona); el reloj de oro de Joan Maragall (Casa Museo y Archivo Joan Maragall), la estufa de petróleo que Manuel le regaló a su hermano Antonio Machado, en el dormitorio de la Casa Museo Antonio Machado; la máscara mortuoria de Zorrilla en la Casa Museo de Zorrilla; las gafas redondas, la mesa de escritorio o las figuras de papiroflexia de Unamuno, un pasaporte válido hasta enero del 36 para viajar a Europa, entre otras, de la Casa Museo Unamuno (Salamanca); la silla de despacho de Graves, en la Casa de Robert Graves; el tintero en cerámica talaverana del siglo XVII y el sillón que Quevedo utilizaba, en la Casa Museo Francisco de Quevedo; la levita de Mariano



Ciudad Real. Torre de Juan Abad. Casa Museo Francisco de Quevedo Tintero.  
©Ayuntamiento de Torre de Juan Abad, Señorío de Quevedo

<sup>746</sup> Para la historia de estas reliquias de Goya en el Museo Zuloaga de Zumaia véase Lorente, 2010: 179-180.

<sup>747</sup> Y en la que, en su agonía, cuenta Pedro de Lorenzo, escribió a Pardo Bazán: “Tengo 34 años y a escribir coplas dedico el tiempo que puedo robar a mis tareas del campo”. Recogido en [http://www.guijodegranadilla.com/biografia\\_g\\_g.htm](http://www.guijodegranadilla.com/biografia_g_g.htm) [consulta 21/01/2015]. Se puede hacer una visita virtual en este enlace <http://www.extremaduravirtual.net/index.php/tours-virtuales/item/69-museo-gabriel-y-galán.html> [consulta 21/01/2015].

José de Larra, con la que precisamente fue representado Larra en el retrato pintado por Gutiérrez de la Vega que puede verse de forma permanente en la sala del Museo del Romanticismo denominada “Gabinete de Larra”; los muebles, libros, partituras y otros recuerdos de Manuel de Falla, conservados en la Casa Museo Manuel de Falla<sup>748</sup>; los objetos diseñados por Gaudí de la Casa Batlló, como la silla para el salón comedor, uno de los primeros ejemplos de mobiliario adaptado ergonómicamente.



*Madrid. Museo del Romanticismo. Dormitorio masculino (la levita estuvo expuesta del 1 al 30 de abril de 2015) ©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*



*Barcelona. Casa Batlló. Silla para el Salón comedor de la Casa Batlló ©<https://www.casabatllo.es/>*

En la Casa Museo Blas Infante se exponen piezas pertenecientes a Infante (la mesa escritorio, el sillón de despacho con la placa de Emilio Castelar o el buró y el piano en el que Infante compuso el himno de Andalucía); o los objetos del Caserío Museo Igartubeiti, ya en desuso. En su ubicación original estos ajuares aumentan su valor, puesto que el mobiliario en estos caseríos no era muy abundante.

<sup>748</sup> Navarro Linares, 1997; Orozco y Franco, 1980.



*Zizeilu (banco-mesa). Guipúzcoa. Ezkio-Itsaso. Caserío Museo Igartubeiti*  
©<http://www.igartubeitibaserria.eus/museo/el-caserio/caserio>

Este tipo de muebles multiuso era propio de unas estancias caracterizadas por su estrechez de espacio. Estas combinaciones prácticas son frecuentes desde el siglo XV y en esta línea se encuentran los arquibancos o las camas de Iniesta<sup>749</sup>.

En general, los objetos originales no deben considerarse en su valor de reliquias en un sentido religioso, sino que también son investidos de creencias y valores extraculturales convirtiéndose en una suerte de vestigios con un halo de autenticidad<sup>750</sup>. Su transformación en objetos biográficos, asociados al personaje, al territorio o al período histórico o estilo cultural, de la misma manera que los *souvenirs* o los *memorabilia*, hace tangible el significado que el público le otorga<sup>751</sup>.

Tradicionalmente se señala al Museo Cerralbo como el paradigma de la recuperación de unos ambientes originales que ha permitido devolverle el esplendor que tenía en 1922, año de la muerte del Marqués de Cerralbo. Por ello nos sorprende que García Ramos incluya este museo como uno de los prototipos de casas museo de recreación de ambiente, puesto que estamos ante un ejemplo de recuperación (y además, parte de fuentes documentales originales<sup>752</sup>). Es más, Granados Ortega describe su

---

<sup>749</sup> Clemente López y Rubio Celada, 2015 (en prensa).

<sup>750</sup> Pearce, 1992.

<sup>751</sup> Es la humanización de las cosas inanimadas, que se asocian con momentos significativos de la vida de una persona. Véase Pérez Mateo, 2012c.

<sup>752</sup> García Ramos, 2013.

nueva museografía como una vuelta a los orígenes<sup>753</sup>. Este es el verdadero sentido de una recuperación o una reconstrucción. Para ello se cuenta con el inventario de la colección Cerralbo, realizada por Cabré en 1924, con la documentación fotográfica y con el conocimiento de las tendencias decorativas imperantes<sup>754</sup>. Pocas veces se ha conservado un inventario original, con la secuencia topográfica de los objetos, teniendo en cuenta la cantidad de piezas que había incluso en cada pequeño rincón. Este inventario recoge los nombres de los pintores, las marcas o punzones de platería, porcelana y armas, procedencia, inscripciones, sellos, incluso historias o leyendas en torno a las obras<sup>755</sup>. Esta recuperación de un determinado momento histórico (1922), con las fuentes documentales originales, está lejos de ser una recreación. En cambio, en el piso entresuelo no ha sido posible la recuperación por las modificaciones sufridas bajo la dirección de Sanz Pastor, de manera que en el piso entresuelo sí se puede hablar de una recreación, que permite contemplar salas que no eran las originales, ni los objetos originales están en su ubicación real<sup>756</sup>. Aún así se puede apreciar cómo podrían ser un dormitorio o un saloncito a finales del siglo XIX. A pesar de su ubicación privilegiada en pleno centro de Madrid, el Museo Cerralbo sigue siendo un gran desconocido. Y ese desconocimiento se puede hacer extensivo a gran parte de las casas museo que se contemplan en este trabajo. Recientemente se ha abierto al público el Salón Estufa, que permite enriquecer la visión integral de cada uno de los ambientes que convierten a esta casa museo en testigo privilegiado de una época.

---

<sup>753</sup> Granados Ortega, 2009: 91.

<sup>754</sup> La metodología de trabajo de reconstrucción de ambientes originales se detalla en Vaquero Argüelles, 2013: 141 y ss.

<sup>755</sup> Esto se explica en detalle en Granados Ortega, 2009: 108 y ss.

<sup>756</sup> La habitación destinada al baño (con bañera y agua corriente) se trasladó a la planta entresuelo, aun siendo conscientes de que no informan de las costumbres del momento, porque no estaba generalizado el uso del baño. Originalmente se ubicaba en la planta destinada a recibir, lo que da una idea de su valor de exhibición por encima de su significado práctico.



*Madrid. Museo Cerralbo. Primera Planta. Salón Estufa*  
© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La recuperación y la recreación pueden coexistir en una misma casa museo. Hemos señalado el ejemplo del Museo Cerralbo, pero es un recurso frecuente en muchas casas museo. Por ejemplo la Casa Museo Gabriel y Galán, en Guijo de Granadilla, tiene ambientes originales (entrada, despacho, habitación y escalera en la planta baja; pasillo, habitación principal y sala de estar en la planta primera) y recreados (la cocina y los restantes, como una sala con paneles explicativos de la vida y obra del autor<sup>757</sup>).

---

<sup>757</sup> Agradezco la información proporcionada por Juan José Barrios, responsable de la Casa Museo “Gabriel y Galán”.





*Extremadura. Guijo de Granadilla. Casa Museo Gabriel y Galán Recepción y despacho.  
Foto: Juan José Barrios Sánchez*

El Museo Palacio Mercader conserva su planta noble tal y como llegó al Ayuntamiento en 1974 (y a grandes rasgos también son originales los espacios de la planta baja, que es la que ha sufrido más cambios a raíz de la rehabilitación del inmueble)<sup>758</sup>. Los cambios que ha habido respecto a los objetos obedecen principalmente a motivos de conservación. Se han modificado las antiguas vitrinas de las colecciones a medida que han sido condicionadas y se han ubicado en ellas las piezas, intentando respetar la presentación decimonónica, pero retirando piezas que no cabían. Otro inmueble representativo de las formas de vida del XIX es la Casa Museo Duran i Sanpere, ejemplo de casa burguesa de finales del siglo XIX y inicios del XX que ha sabido conservar íntegramente su estructura y distribución del espacio así como la decoración y mobiliario característico de la época.

Para el montaje del Museo Sierra-Pambley se han consultado numerosos FD y FM que permitieron corroborar la modernidad de la disposición de las habitaciones en el León del siglo XIX, de manera que no solamente se conoce la estructura habitacional, sino también una forma de vida que separa de manera definitiva lo público de lo privado, subrayado también por la decoración y el amueblamiento. Son las novedades decorativas y prácticas que configuraron la vivienda a las que se ha querido dar relevancia<sup>759</sup>. Esta casa museo suele sorprender a los visitantes por la práctica totalidad de unos espacios bien conservados. Una vivienda que don Segundo Sierra-Pambley

<sup>758</sup> Agradezco la información proporcionada por Anna Plans Berenguer, del Museo Palacio Mercader.

<sup>759</sup> Rodríguez Bernis, 2013: 71.

preparó con esmero para vivir en ella una vez que se casara con su sobrina Victoria, pero ésta lo rechazó y don Segundo no vivió en ella jamás. Sí lo hizo su sobrino, conocido como don Paco, quien habitó en la planta primera y modificó algunas estancias para adaptarlas a sus necesidades.

La Casa de las Doñas, a diferencia de otros museos de contenido etnográfico, no se organiza por secciones (no es un museo de etnología), no presenta espacios domésticos recreados ni agrupa las salas por oficios, sino que respeta el espacio arquitectónico tal y como lo utilizaron sus últimos moradores, y como lo dejaron, puesto que en una determinada época dejó de funcionar como hacienda para centrarse exclusivamente en su uso como vivienda. Hay que tener en cuenta que se conservan espacios domésticos originales, pero no son de la misma época sino que es la síntesis de varios siglos de evolución<sup>760</sup>. Los objetos se exhiben sin paneles ni vitrinas, en su ubicación original. Además de los FM, cuenta con FD relevantes que están en proceso de inventariado y catalogación<sup>761</sup>.



*Cantabria. Enterrías. Casa de las Doñas. Detalle del techo desde el sótano, en el que se aprecian los diferentes niveles de construcción de la casa. Foto: Soledad Pérez Mateo*

La Quinta, conocida como el Versalles asturiano, es un conjunto de inmuebles de primer orden. El Palacio conserva prácticamente intactas sus dependencias. En la planta baja están las Salas Luis XIII, Luis XV y Luis XVI (que es un Salón de Baile), el comedor y la biblioteca. En el piso principal se concentra la vida privada, con la alcoba Angelitos, la alcoba Leones, la alcoba Luis XVI, la alcoba La Noche o la alcoba

---

<sup>760</sup> Las piezas son todas originales y el 90% pertenecen a los fondos que contenía la propia casa. El 10% añadido pertenece a restos de colecciones de la zona que van siendo aportados o cedidos por particulares y que completan y complementan la colección propia. Debo esta información a Francisco Gutiérrez y a Gema Alonso, de la Casa de las Doñas.

<sup>761</sup> Agradezco a Francisco Gutiérrez, de la Asociación Hábitat Terrazgo y Monte la información proporcionada respecto a su gestión y los criterios de restauración.

Pompeyana, con denominaciones que corresponden a su decoración. El montaje de la Casa Museo Manuel de Falla cuenta con fuentes documentales importantes: los dibujos de Hermenegildo Lanz, y los documentos e inventarios sobre el desmontaje de los objetos llevados a cabo por María Paula Montes de Borrajo siguiendo las indicaciones del músico, ante el peligro de robo que presentaban los objetos mientras Falla estuvo exiliado en Argentina. Estos documentos permiten una ubicación exacta y precisa de las piezas que el músico tenía en su vivienda. La Casuca y San Rafael, dos de los inmuebles dentro del conjunto de la Finca del Marqués de Valdecilla también están intactas<sup>762</sup>. La primera era la residencia de María Luisa Gómez Pelayo, Marquesa de Pelayo, y la segunda se construyó como residencia para recibir a los invitados ilustres. Elementos singulares que difícilmente se conservan originales como el pavimento, el papel pintado, los azulejos o las chimeneas se han mantenido en buen estado. Su recorrido permite al público conocer cómo era la forma de vida de la Marquesa de Pelayo, sobrina del Marqués de Valdecilla, puesto que conserva los tradicionalmente llamados espacios escondidos (cocina, comedor del personal de servicio, cuartos de baño, etc.).



*Cantabria. Medio Cudeyo. La Casuca. Finca del Marqués de Valdecilla. Cocina donde comía el personal de servicio. Foto: Soledad Pérez Mateo.*

El Palacio de los Barones de Valdeolivos se ha conservado prácticamente inalterado en su distribución espacial. El visitante puede contemplar la bóveda de lunetos, los marcos y puertas de los salones o las pinturas de la sala de San Miguel o de la Música y del Oratorio<sup>763</sup>. Lo mismo cabría decir de otros palacios como el de Viana,

---

<sup>762</sup> Agradezco a Ana Cajigas Aberasturi, Técnico de Patrimonio del Ayuntamiento de Medio Cudeyo, la información proporcionada respecto a la Finca del Marqués de Valdecilla.

<sup>763</sup> Luque Talaván, 2009.

en el que se pueden visitar una serie de dependencias y unos bienes patrimoniales relativamente bien conservados.



*Huesca. Fonz. Casa Ric. Palacio de los Barones de Valdeolivos. Bóveda de lunetos ©Archivo del Gobierno de Aragón*

La presentación actual del Museo Sorolla responde a la renovación del año 2002, que conservó intacta la disposición realizada por Sorolla de la zona de trabajo (tres estudios encadenados con acceso directo desde el jardín) y la zona de vivienda (salón, comedor, salita de la planta principal, dormitorios de la segunda planta convertidos en zonas de exposición). Exhibe los objetos personales de Sorolla, la decoración y el mobiliario original.





*Madrid. Museo Sorolla. Comedor©Connaissance des Arts, 2013*

Los elementos textiles como la indumentaria suelen estar dispuestos estratégicamente, como si el propietario estuviera viviendo allí o como si acabara de marcharse. Incluso, aunque no le hayan pertenecido realmente parecen propios, como el vestido encima de la cama del Cuarto de Huéspedes o del Capitán Contreras de la Casa Museo Lope de Vega



*Madrid. Casa Museo Lope de Vega. Cuarto de huéspedes o del Capitán Contreras ©Comunidad de Madrid*

Estas connotaciones casi fantasmales se acentúan en algunas descripciones que aparecen en los catálogos de las casas museo. Es muy elocuente la descripción que hace Alcalá Ortiz del dormitorio de los padres de Alcalá Zamora, donde nació y en el que “se quedaron grabados sus lloriqueos de bebé pidiendo el pecho materno y las primeras palabras aprendidas en ese andaluz seseante con el que se distinguen todos los que nacieron en esta villa del sur cordobés”<sup>764</sup>.

### 6.3.3. El concepto museográfico de recreación

La recreación es la opción museográfica más empleada en las casas museo, puesto que la representación de una realidad histórica no es posible al cien por cien, como se ha señalado en el apartado anterior. La evocación del pasado conseguida a través de una recreación no debe minusvalorar el potencial comunicativo de una casa museo ya que “la prioridad no es la reproducción fidedigna de un determinado ambiente [...] sino convertir espacios que fueron concebidos para ser habitados en lugares de utilidad pública”<sup>765</sup>. A lo que hay que añadir el valor de la emoción y no juzgar estas instituciones como lo que creemos que deberían de ser. La concepción del pasado sólo es una reconstrucción dictada desde los criterios del presente<sup>766</sup>. Si logramos comprender nuestras necesidades y nuestras aspiraciones del presente, se podrían entender y justificar los principios de selección, de descripción, de interpretación, de conservación y de protección de los materiales culturales que se quieren rescatar para la posteridad en el contexto espacial de una casa museo<sup>767</sup>.

La recreación no debe hacer olvidar el hecho de que estamos ante un edificio histórico con un montaje que responde a la elección de los profesionales de museos, que no necesariamente es el mismo que tuvo en su origen (cuando fue una casa), que los objetos no tienen por qué ser los originales y, ni siquiera de la época, pero transmiten una historia de lo doméstico que debe ser *sentida* –no ya comprendida– por el público, que no siempre responde a un único momento histórico, sino que puede presentar varias etapas históricas. Es decir, una casa museo puede representar diferentes momentos históricos bien por la disposición de los propios habitantes del inmueble<sup>768</sup> bien por los profesionales de museos como es el caso de la Casa Museo Pérez Galdós, que si bien se

---

<sup>764</sup> Alcalá Ortiz, 1996: 136.

<sup>765</sup> Torres González, 2013d: 9.

<sup>766</sup> Halbwachs, 1997.

<sup>767</sup> Muñoz Carrión, 2008.

<sup>768</sup> Un ejemplo elocuente es la Casa de las Doñas, que conserva su disposición original en el siglo XVIII y la ampliación realizada en la década de los años 30 del siglo XX, incorporada al edificio original

ubica en la casa natal del escritor como núcleo central del museo, existen salas que recrean los ambientes en los que transcurrió la vida de Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria primero y, más tarde, en Madrid y Santander. Incluso incorpora salas que no son contemporáneas a la época del escritor, como la Sala Sorolla, presidida por el Retrato de Pérez Galdós que Joaquín Sorolla pintó en 1894; o la Casa de Robert Graves, que en su planta 1 hay dos espacios domésticos que no son coetáneos en el tiempo, sino que obedecen a momentos cronológicos distintos, como son el Despacho de Laura Ridding y el Estudio de Beryl, las dos mujeres que pasaron por la vida de Graves.



*Las Palmas. Casa Museo Pérez Galdós Despacho de Santander. © 2013 Cabildo de Gran Canaria*



*Las Palmas. Casa Museo Pérez Galdós. Sala Sorolla. © 2013 Cabildo de Gran Canaria*

La recreación puede entenderse como la memoria de un proceso que permite adentrarnos en nuestro propio sentido de la memoria, de manera que los espacios de una casa museo se convierten en espacios de re-conocimiento. Aun siendo una recreación, la casa museo representa una suerte de realidad porque los espacios constituyen lugares perfectamente reconocibles para el espectador: el comedor, el salón, el dormitorio, etc. o

los objetos que forman parte de estos espacios. Esta realidad aparente puede inducir al espectador a confundirla con una realidad verdadera. La vida no se reproduce, se *representa*. Los objetos no son los objetos en sí, sino *documentos* que perpetúan información de una historia, un personaje o una localidad. En efecto, la idea original de una casa museo es mantener la funcionalidad de los espacios domésticos con los objetos en su sitio, que valen más por saber lo que representaron y qué significado tienen para el propietario que por haberle pertenecido. Por ejemplo, en el Museo Casa Natal de Cervantes la recreación de los “aposentos de damas, dueñas e infantiles”<sup>769</sup> permite al público comprender cómo era la estructura de una familia en la época, así como el papel de la mujer en la casa. La habitación de la dama se destina a las mujeres adultas, la de las dueñas a mujeres ancianas, y las de los infantiles a niños pequeños. La recreación se compartimenta en tres estancias: el espacio privado de aseo y tocador, la alcoba de mujeres y niños y el *estrado del cariño*<sup>770</sup>.

Ahora bien, ¿cómo se puede recrear el pasado?, ¿hasta qué punto?, ¿es productivo recrearlo?, ¿se pueden presentar diferentes modos y/o niveles de recreación histórica? Si la recreación nos acerca a la “realidad” de la historia ¿cuál es el modo más efectivo de hacerla comprensible? El contexto museológico para Schärer transmite pocos datos sobre la realidad original, afirmando de esta manera la artificialidad de la exposición, ya que la realidad solamente se puede explicar de forma subjetiva y, lo que es más importante, a través de los conocimientos actuales<sup>771</sup>. Tanto la recuperación como la recreación en una casa museo suponen la representación de una realidad, la de una vida, una época o un lugar, no la vida, la época o el lugar *per se*.

La museografía contextual suele ir más allá de la pura visualización<sup>772</sup>, puesto que no se privilegia el sentido de la vista sino que se recurre al resto de los sentidos, como el oído o el tacto. Esta puesta en escena potencia la representación de la realidad y el establecimiento de una relación sensorial del visitante con la casa museo. En el cuarto de baño de la Casa Museo Casares Quiroga se oyen piezas de sus óperas favoritas; en la Sala de Damas y Dueñas del Museo Casa Natal de Cervantes se oyen

---

<sup>769</sup> <http://www.museocasanataldecervantes.org/wp-content/pano/primera-pano5.html> [consulta 20/09/2015].

<sup>770</sup> Urbina y Hansson, 2012; Medel, 2005; 104-105; Domínguez Díez y Gallego García, 1988: 71-73; Ezquerro, Martínez y García, 2005: 156-167; Ledesma Cid y Urbina Álvarez, 2012.

<sup>771</sup> Schärer, 2006: 40-41.

<sup>772</sup> En gran parte de los museos se hace patente la tradicional prevalencia de la vista en el sentido aristotélico de órgano sensorial privilegiado para la intelección, lo que hace que se perciban como singulares aquellas instituciones que potencian otros órganos sensoriales como el tacto, el gusto o el olfato. Véase Korsmeyer, 2002.



canciones de cuna; en las diferentes salas del Museo Cerralbo se oyen los efectos de sonido de los relojes<sup>773</sup>



*Madrid. Museo Cerralbo. Planta Noble. Salón de Baile. Detalle del reloj misterioso*  
©Archivo Fotográfico Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

En la Casa Museo Don Pepe Marsilla se oyen los cazos con agua hirviendo de la cocina.

---

<sup>773</sup> El Marqués de Cerralbo logró reunir un conjunto de setenta y un relojes. Y hay una tipología especialmente apreciada por los coleccionistas: el reloj misterioso, que se exhibe en el Salón de Baile, del cual se conocen escasos ejemplares en el mundo. Esta variedad tipológica de relojes se explicó dentro del ciclo de Lecciones de Arte con “Relojes de un Palacio: el paso del tiempo” (abril 2015). [http://www.mcu.es/cultura20/web/guest/agenda/cultural/mcu/listado/detalle?p\\_p\\_id=MCU\\_AGENDA\\_1\\_3&p\\_p\\_lifecycle=0&p\\_p\\_state=normal&p\\_p\\_mode=view&p\\_p\\_col\\_id=column-2&p\\_p\\_col\\_pos=1&p\\_p\\_col\\_count=2&r\\_p\\_564233524\\_event=856021](http://www.mcu.es/cultura20/web/guest/agenda/cultural/mcu/listado/detalle?p_p_id=MCU_AGENDA_1_3&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_pos=1&p_p_col_count=2&r_p_564233524_event=856021) [consulta 30/09/2015].



*Murcia. Bullas. Casa Don Pepe Marsilla. Detalle de la cocina. Foto: Soledad Pérez Mateo*

Las sensaciones olfativas están presentes en las despensas de la Casa Museo de la Barbera dels Aragonés y de la Casa de las Doñas. Al traspasar el umbral de la Casa Museo Don Pepe Marsilla se percibe el olor a leña. Los sonidos, olores y texturas acercan al visitante a la vivencia del ambiente de entonces. Transmiten el espíritu de la época.



*Alicante. Villajoyosa. Museo Casa la Barbera dels Aragonés. Detalle de la despensa. Foto: Soledad Pérez Mateo*



*Cantabria. Enterrías. Casa de las Doñas. Detalle de la despensa. Foto: Soledad Pérez Mateo*

A los tradicionales efectos sonoros y lumínicos se suman las imágenes de archivo, los vídeos con testimonios personales, llegando a asociarse la recreación con el concepto de “escenografía”. Se configura así la idea de que una casa museo es un teatro que debe ser decorado. Jiménez Sanz llama la atención sobre estas escenografías en la Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares, la de Cervantes en Valladolid y la de Dulcinea del Toboso en Toledo<sup>774</sup>, que crean un entorno inmersivo, que puede llevar al visitante a no distinguir entre la realidad y la ficción. En el Museo Casa de Medrano<sup>775</sup> se plantea una iluminación con la posibilidad de regular la intensidad lumínica según el uso de la cueva que se requiriese en cada momento.



*Ciudad Real. Argamasilla de Alba. Museo Casa de Medrano ©Comité Español de Iluminación*

Esta experiencia se traduciría en términos emocionales (fascinación, olvido de la rutina, evasión, etc.).

También envolvente es la colocación de los objetos tal y como los dejarían sus propietarios. Un abrigo, un sombrero o la ropa de cama puesta.

---

<sup>774</sup> Jiménez Sanz, 2011: 89; Serrano García, Sanz Ballesteros y Coso Marín, 2007.

<sup>775</sup> García-Noblejas, 2013.



Huelva. Moguer. Dormitorio principal. Museo "Zenobia y Juan Ramón" ©CasaMuseoZJRJ

En algunas páginas web se señala explícitamente que lo que se ve es una recreación. Por ejemplo, en la web de la Casa Museo Dulcinea del Toboso se indica que es una "Recreación ambiental de la época de Cervantes y objetos con valor etnográfico"<sup>776</sup>.



Toledo. El Toboso. Casa Museo Dulcinea del Toboso. Estrado de doña Ana. ©Turismo Castilla-La Mancha

En la web de la Casa Bellomonte se explica que es la recreación de la vivienda de un burgués de finales del siglo XV<sup>777</sup>.

<sup>776</sup> <http://www.turismocastillalamancha.es/patrimonio/museo-casa-de-dulcinea-del-toboso-2561/visita/> [consulta 10/07/2015].

<sup>777</sup> <http://www.turismocuenca.com/que-ver/museos/cultura/la-casa-bellomonte> [consulta 10/07/2015].





*Cuenca. Belmonte. Casa Bellomonte. Habitación ©Fundación Turismo de Cuenca*

La recreación de ambientes fue objeto de estudio monográfico por García Ramos e incluye las siguientes siete casas museo como ejemplo de recreación: Museo Casa Natal de Cervantes, Casa Museo Lope de Vega, Museo Sorolla, Casa Museo Manuel de Falla, Museo Cerralbo, Museo del Romanticismo y Museo Sierra- Pambley sin precisar el por qué de elegir cada una de ellas ni diferenciar los diferentes niveles de recreación que existen en cada una<sup>778</sup>. El Museo Cerralbo no es una recreación, sino una recuperación de ambientes domésticos originales, como también sucede en el Museo Sierra- Pambley, empleando además objetos que pertenecieron a los propietarios. No se puede equiparar la museografía de las casas museo de Cervantes y Lope de Vega con el Museo Cerralbo como si todas fueran ejemplos de recreaciones al mismo nivel, puesto que su museografía es radicalmente opuesta: de una recreación en el caso de las primeras a una recuperación en el caso de la segunda. Urbina Álvarez señala que el Museo Casa Natal de Cervantes responde a una “idea de evocación, nunca de reconstrucción, ya planteada en los anteriores montajes”<sup>779</sup>. Tanto el montaje actual de los espacios domésticos de esta casa museo como los anteriores son recreaciones, entendidas éstas como una aproximación emotiva al universo privado que rodearía a Cervantes. No se puede hablar del actual montaje como una evocación, y de los anteriores como una reconstrucción. La museografía de los anteriores montajes también respondía a la idea de la recreación, realizada igual que la actual en el plano de lo emotivo. Otra cosa distinta es que los anteriores montajes hayan pretendido falsear ese

---

<sup>778</sup> García Ramos, 2013.

<sup>779</sup> Urbina Álvarez, 2009: 192. Para conocer los detalles de su creación véase Urbina Álvarez, 2009 y VV. AA., 2003a.

universo cotidiano o se haya realizado un montaje con imprecisiones históricas. La sola evocación ya presupone una recreación.

La recreación como recurso expositivo fue utilizado por primera vez en España por Vega-Inclán, quien llevó a la práctica esta concepción en tres museos estrechamente vinculados a él: el del Greco, en Toledo; el Romántico, en Madrid, y el de Cervantes, en Valladolid. El Museo del Greco constituye el primer ensayo de recreación en una casa museo. En este sentido no hay que olvidar la controversia existente entre Cossío y el Marqués de la Vega-Inclán a propósito de la construcción de la Casa del Greco, lo que revela de forma temprana en el contexto museológico una pugna entre una concepción científica frente a una concepción idealista. Este conflicto en la práctica museográfica es común en otros países europeos, aunque es la museología anglosajona la que adopta con mayor naturalidad las recreaciones especialmente a través de las *period rooms*<sup>780</sup>. En el caso del Museo Romántico, al no existir testigos “auténticos”<sup>781</sup> el propio Vega-Inclán lo concibió desde el principio como una casa que recrea ambientes de una época histórica concreta: el Romanticismo, época en la que el inmueble sí había sido habitado realmente.

Como dice Torres González, la recreación es una opción que permite contextualizar los objetos de una forma más libre, flexible y eficaz para interpretar el pasado sin distorsionarlo<sup>782</sup>. Efectivamente, la recreación es una interpretación del pasado y, como tal, el público tiene que percibir que no está ante una historia real, sino construida. Es, empleando la frase de Risnicoff de Gorgas, “la realidad como ilusión”<sup>783</sup>. El impacto que genera en el público la sensación de atmósfera hace que éste perciba la realidad como verdadera. Pero no hay que engañarle. Hay que mostrarle, por medio de diferentes soportes explicativos, qué hay de realidad y qué de ficción. La museografía de estas casas museo reconstruidas juegan con la presencia y con la ausencia. En este sentido, la casa museo es un “teatro de la memoria” que une la memoria individual y la memoria colectiva<sup>784</sup>. La memoria individual es la específica del sujeto, que continúa construyendo el sentido de su vida. La memoria colectiva genera un sentimiento de pertenencia entre grupos. Da al público la oportunidad de

---

<sup>780</sup> Gómez Martínez, 2006; Gómez Martínez, 2011.

<sup>781</sup> El Museo del Greco no conservaba testimonios originales de lo que pudo ser la Casa del Greco, ya que se sabía que el Greco no había vivido allí. En el caso del Museo Romántico, aunque no quedasen testimonios reales, quedaba el inmueble, un edificio habitado en la época romántica, un período histórico que Vega-Inclán quería revalorizar.

<sup>782</sup> Torres González, 2013c: 72.

<sup>783</sup> Risnicoff de Gorgas, 2001: 10.

<sup>784</sup> Risnicoff de Gorgas, 2001: 14.

encontrarse con su pasado y con las restantes imágenes culturales generadas por la sociedad. ¿Es la exhibición de una realidad como ilusión? Esta invención viene dada, según Pavoni, por la ausencia de tradiciones, de un pasado, de una memoria común, de manera que la creación-inventión de una casa museo mitiga esa nostalgia y la explota como recurso turístico<sup>785</sup>. En el Centro de Interpretación del Romanticismo Manuel de Cabanyes (CIRMC) la planta baja se dedica al contexto histórico del Romanticismo y presenta a la familia Cabanyes y al poeta Manuel de Cabanyes como exponentes del Romanticismo catalán. En la planta noble existen espacios domésticos recreados (la cocina, el comedor, la sala de baile, la biblioteca, la sala rusa o los dormitorios) que responden a la vida de una familia del siglo XIX, la familia Cabanyes. Se indica explícitamente que el visitante se encontrará no con un espacio de información, sino “con un espacio de sensaciones basadas en una experiencia puramente visual”<sup>786</sup>.

La recreación se emplea a menudo como sinónimo de evocación, y es especialmente visible en aquellos inmuebles históricos sin relación con el propietario pero que se han conservado y adaptado a un nuevo uso expositivo con objetos que recrean unos modos de vida y unas costumbres propias de la localidad. En este aspecto suele haber confusión entre las casas museo del territorio y los museos etnológicos. Incluso en algunos de ellos (Casa-Museo de artes y costumbres populares de Castil de Campos, Casa Museo de Artes y Tradiciones Populares de Tolox) aparece la denominación “casa museo” en alusión al valor patrimonial del edificio, cuando no conserva interiores históricos sino que son recreaciones.



*Málaga. Tolox. Casa Museo de Arte y Tradiciones Populares de Tolox ©2015 Diputación de Málaga*

<sup>785</sup> Pavoni, 2013: 248.

<sup>786</sup> Dossier de información general CIRMAC. En línea <http://www.ccgarraf.cat/pl128/ambits/tots-els-programes/id29/centre-d-interpretacio-del-romanticisme-manuel-de-cabanyes.htm> [consulta 27/02/2015].

La recreación es una opción museográfica que permite una mayor libertad en la creación del espíritu de una época. Esta libertad se traduce en la creación de unos espacios y en la incorporación de unos objetos que no estaban contemplados en el inmueble, es decir, que no suelen ser los que tuvo en origen. En este sentido, la casa museo tiene un poder de evocación de la historia mayor que cualquier otra tipología museística, puesto que la presentación de una atmósfera la pone en contacto directo con el visitante. Aunque los cortinajes, las tapicerías, el papel pintado o las alfombras no sean las originales, generan un gran impacto en el público porque percibe cómo era un estilo decorativo, cómo importaba el confort o la apariencia, cómo se transformaba la habitación según requería cada estación del año, cómo se desenvolvía la vida de un habitante o de un grupo social determinado. En el Museo Sierra- Pambley los antiguos frescos se sustituyeron por papeles pintados impresos mediante procedimientos mecánicos y las cortinas, tapicerías de muebles y moquetas son de gran calidad, con motivos decorativos abigarrados. Los tejidos imitan fielmente a los de la época. El empleo de estos elementos decorativos, a pesar de no ser los originales, nos indica la importancia que la burguesía concedía a las novedades decorativas y al confort.

La recreación se opone al significado de lo que Pinna denomina la historia inmutable de una casa museo, derivada de la imposibilidad de manipular el significado de los objetos<sup>787</sup>. Pero estas instituciones no pueden quedarse ancladas en una única visión de la historia, sino que puede incluir múltiples historias relacionadas con un personaje o con un territorio. El Museo del Romanticismo presenta múltiples historias públicas (la evolución del siglo XIX a través de Fernando VII, María Cristina e Isabel II en sus diferentes manifestaciones artísticas –escultura, pintura, fotografía, mobiliario, etc.-) y privadas (las formas de vida de una aristocracia y burguesía madrileñas en el Madrid decimonónico). La casa museo Blas Infante (Coria del Río) expone la trayectoria política y personal de Blas Infante a la par que el contexto histórico en el que desarrolló su vida. De esta manera, la casa museo crea un vínculo entre el visitante y la historia actual, es capaz de reencontrarse con su pasado a través de múltiples lecturas históricas. Esta capacidad de evocar el pasado convierte a la casa museo en un monumento de enorme significación social y política.

Las recreaciones, al igual que las recuperaciones o reconstrucciones, tienen diferentes niveles de realidad: no todas son parciales o totales. Y también sus peligros.

---

<sup>787</sup> Pinna, 2001: 4 y ss.



Casos extremos son el de la casa de Heidi en el territorio Heidiland, en los Alpes suizos<sup>788</sup>, ya que es un lugar de fantasía en el que se presenta todo como auténtico (con su consiguiente explotación turística y económica), y el de la casa de Sherlock Holmes y el doctor Watson en Londres, en la que se pueden tocar los objetos que les pertenecieron, muchos de ellos inventados por las películas que los han inmortalizado.



*Suiza. Maienfeld. Heidihaus. Interior de la cocina ©Sergio Parra*

En Estados Unidos la obsesión por las casas museo se ha convertido en una moda. Y casi en una competición. Durante la celebración anual de Art Basel Miami son ya parte del atractivo el *tour* por las *Open House* de coleccionistas como Rosa de la Cruz, los Margulies o los Rubell<sup>789</sup>.

La recreación en muchas ocasiones genera que casas museo centradas en un personaje del mismo período histórico tengan un aire de familia similar. Por ejemplo, la Casa Museo Emilia Pardo Bazán o la de Valle Inclán.

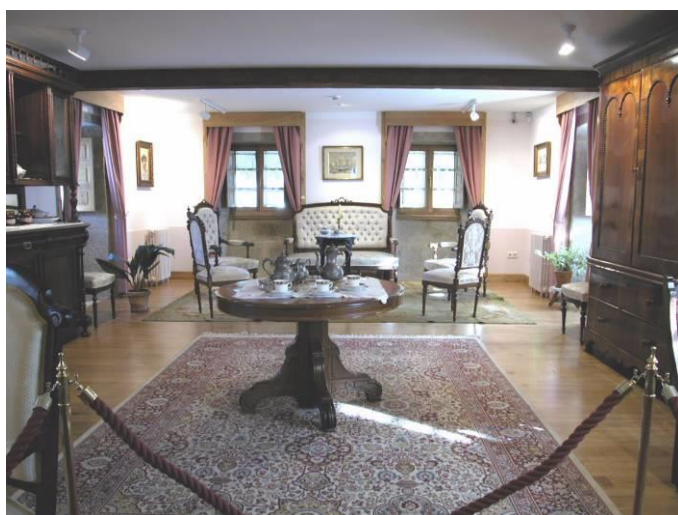
---

<sup>788</sup> Bartoletti, 2006.

<sup>789</sup> <http://portal.protecturi.org/el-arte-en-casa-o-en-el-museo/> [consulta 21/05/2013].



*La Coruña. Casa Museo Pardo Bazán. Salón. Foto: Juan Varela*



*Pontevedra. Villanueva de Arousa. Casa Museo Valle Inclán*

Una recreación próxima a la invención es el montaje de la Casa Museo Francisco de Zurbarán, que se crea por la vinculación del inmueble con el lugar de nacimiento del pintor, según la tradición popular. Su museografía se completa con copias de cuadros de Zurbarán y otros motivos presentes en la obra del pintor<sup>790</sup>, pero no expone objetos originales ni de época, y ni siquiera se encuentran vinculados al edificio ni a sus espacios domésticos. En la página web se señala que la casa es “un recordatorio” del pintor, porque se sabe que realmente ahí no nació Zurbarán y que la vinculación del pintor con la casa se debe a que “en la partida de bautismo de Zurbarán aparece el nombre de los testigos y el nombre de la partera, por su ubicación en la calle de las Barrigas, donde iban entonces las parturientas”<sup>791</sup>. El 30 de octubre de 2014 fue

<sup>790</sup> <http://www.rutadelaplata.com/es/6631-la-casa-museo-de-francisco-de-zurbaran> [consulta 29/01/2015].

<sup>791</sup> <http://web.dip-badajoz.es/proyectos/cler/museoDetalle.php?Id=31&ver=C> [consulta 28/01/2015].

inaugurado el Centro de Interpretación de la Casa Natal de Francisco de Zurbarán, cuando se cumple el 350 aniversario de su muerte, en el convento franciscano de San Diego, aumentando la confusión en el visitante<sup>792</sup>.



*Badajoz. Fuente de Cantos. Casa-Museo Francisco de Zurbarán*  
© <http://www.rutadelaplata.com/es/6631-la-casa-museo-de-francisco-de-zurbaran>



*Badajoz. Fuente de Cantos Casa-Museo Francisco de Zurbarán*  
© <http://web.dip-badajoz.es/proyectos/cler/museoDetalle.php?Id=31&ver=C>

Las recreaciones permiten conocer cómo serían los espacios “escondidos” y la disposición de los objetos. Uno de los espacios domésticos más recreados son la cocina y el despacho. Aún conservándose una cocina original, es difícil afirmar que se trate de la cocina tal y como estaba exactamente en la época en la que el inmueble estaba habitado. La cocina del Museo Don Pepe Marsilla se ha conservado prácticamente intacta y aún así se han dispuesto una serie de objetos que no estaban originalmente allí, generalmente donaciones del pueblo de Bullas, y réplicas de alimentos, de animales y

<sup>792</sup> <http://franciscodezurbaran.es/> [consulta 29/01/2015]; Valadés Sierra, 2010: 12.

de otros elementos para dar una mayor sensación de realismo, aumentado con el ruido del burbujeo del agua hirviendo en una de las cacerolas.



*Murcia. Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla. Foto: Soledad Pérez Mateo*



*Segovia. Casa Museo Antonio Machado. Cocina. Foto: Soledad Pérez Mateo*

La recreación no siempre implica fidelidad o respeto a lo histórico, hasta el punto de que existen casas museo inventadas<sup>793</sup> que son lugares en los que el personaje no residió ni los objetos guardan relación con él ni con la vivienda.

En una casa museo existe cierta imposición implícita de crear un “ambiente de época” para una mejor comprensión por parte del público. Esto lleva, en muchas ocasiones, a adquirir objetos en subastas y anticuarios para poder completar el vacío que presentan algunas salas, no para rellenarlas, sino para darles significación. La necesidad de “crear un ambiente” ha motivado que algunas casas museo utilicen los servicios de empresas de diseño y montaje, que no siempre tienen los conocimientos museográficos necesarios actuando como auténticos decoradores de una vivienda, y generando cierto

<sup>793</sup> Lavín la denomina la “casa inexistente”. Véase Lavín Berdonces, 2013: 178.

intrusismo en el trabajo del profesional de museos, cuando éste es el que, como conocedor de los problemas y las necesidades de una casa museo, debe marcar las pautas de trabajo. Estas empresas, en ocasiones, en su afán de crear veracidad, no dudan en emplear cualquier tipo de recursos escenográficos propios de otras artes escénicas, convirtiéndose en una suerte de escenógrafos, decoradores, “attrezzistas”<sup>794</sup>.



*Murcia. Bullas. Casa Don. Pepe Marsilla. Planta Baja. Iluminación ambiental del despacho. Foto: Soledad Pérez Mateo*

Existen casas museo que emplean maniqués para dar una mayor sensación de realidad. Los maniqués suelen ser una réplica de los habitantes que vivieron en la casa. Por ejemplo, en la Casa Blanca de la Finca del Marqués de Valdecilla se ha reproducido una figura de tamaño natural del Marqués de Valdecilla, aumentando su realismo con el hecho de que es el propio Marqués de Valdecilla el que habla leyendo las cartas que él mismo escribió, que se pueden leer en la pared que hay situada enfrente de él.

---

<sup>794</sup> Autores como Berini los denominan “tematizadores”. Berini, 2001: 103





*Cantabria. Medio Cudeyo. Finca del Marqués de Valdecilla. Despacho. Maniquí del Marqués de Valdecilla. Foto: Soledad Pérez Mateo.*

Los maniqués de la Casa Pirenaica son obra del escultor José Mateo Larrauri y reproducen a la familia Cativiela<sup>795</sup>. Van vestidos tanto con réplicas confeccionadas por la Sección Femenina en los años 60 del siglo XX como con trajes originales.



*Zaragoza. Casa Pirenaica del Parque José Antonio Labordeta Sala 2. Cocina ansotana. ©Museo de Zaragoza*

---

<sup>795</sup> Esta familia, con sus fondos ansotanos, dio origen a la Casa Pirenaica.

Otra opción no tan impactante es el uso de las figuras troqueladas. Además de crear la ilusión de un ambiente permiten, siempre cuando estén bien documentadas, el conocimiento de los tipos físicos y de la indumentaria de la época en la que el inmueble estaba habitado. Por ejemplo, en el Palacio Aguirre se están incluyendo figuras troqueladas de la época representando a todos los géneros y clases sociales.



*Cartagena. Palacio Aguirre. Primera planta. Detalle de una figura de la sala de estar. Foto: Soledad Pérez Mateo*

No hay que olvidar que la iluminación en una vivienda era diferente a la que presenta cuando se convierte en museo. La creación de un ambiente natural permitiría una contemplación adecuada por parte del público, combinando la luz natural con la luz artificial. Pero hay montajes que optan por una iluminación en penumbra<sup>796</sup>, con efectos teatrales, que para el público es muy sugestiva, aunque resulta artificial en el sentido de que no se corresponde con la realidad de entonces.

---

<sup>796</sup> Ejemplos son las salas del Museo Casa Natal de Cervantes (Alcalá de Henares) o de la Casa Museo Lope de Vega (Madrid).



Barcelona. Vilanova i la Geltrú. Museo Romántico Can Papiol. Recibidor ©Ayuntamiento de Vilanova

Los espacios domésticos se suelen potenciar con una luz ambiental, tanto natural como artificial, que, en ocasiones lleva a la reinstalación de canalizaciones eléctricas, hecho especialmente delicado cuando se trata de un inmueble declarado BIC. Existen casas museo en las que se observa la evolución de los sistemas de alumbrado doméstico, desde los candiles hasta la iluminación por gas en el Museo Romántico Can Llopis. La luz artificial procedía de candiles y lámparas de aceite, de velas colocadas en candeleros, candelabros o palmatorias, de quinqués, de lámparas de gas, de arañas o lámparas de arco voltaico. El Salón de Ídolos del Museo Cerralbo resultaba demasiado oscuro y no se apreciaban los matices de pinturas de calidad expuestas, por lo que se optó por colocar una corona de luces sobre el vástago de la lámpara que iluminaba los ángulos del salón, con unos focos regulables. En el Museo Sierra-Pambley se han imitado las luces originales de vela por luces eléctricas (*candle-light*). Es importante establecer un sistema de iluminación que favorezca la protección de los objetos. El sistema *led* supone un gran ahorro energético y, como calienta menos, se necesita menos climatización en el aire de las salas, de manera que consigue un equilibrio entre calidad y consumo sostenibles, que fue el lema del Día Internacional de los Museos del año 2015 (“Museos para una sociedad sostenible”), puesto que el gasto energético de un museo lo convierte en un lugar no demasiado flexible en cuanto a mantenimiento ecológico (se requieren medidas de seguridad, de iluminación y una climatización adecuada, puesto que cada sala tiene que tener un grado de humedad y temperatura



específico y constante). Existen museos que disponen de un sistema de iluminación alternativo cuando las salas no están abiertas al público, y así poder realizar el mantenimiento, vigilancia y limpieza con la luz mínima indispensable. Y museos que disponen de detectores de presencia para el control lumínico, en el que las luces se apagan cuando no hay visitantes en la sala, sin que sea perceptible para éstos. Sería importante tener un sistema de gestión energética que permita conocer en todo momento cuánta energía estamos consumiendo y recibir alarmas cuando nos estemos excediendo en su consumo.

No hay que olvidar de que no se trata únicamente de “decorar” una casa<sup>797</sup>, sino que hay que planificar una historia que sucedió en una casa museo, teniendo en cuenta el nivel de contextualización de los objetos y de los hechos que representan para una mejor comprensión del período histórico y de la personalidad (del grupo) que habitó la casa para que exista un verdadero reconocimiento por parte del público (y por ende, de la comunidad). La objetividad es un anhelo imposible por cuanto la historia difícilmente puede asirse. Queda, pues, el trabajo del profesional de museos, que elabora el contexto museológico teniendo en cuenta las fuentes señaladas en el capítulo 4.3.1, que debe trabajar con un equipo multidisciplinar de especialistas. Y aún así, ese contexto museológico no es para siempre sino que cuando pase un tiempo se hará patente la necesidad de crear otra narrativa museográfica. Las casas museo no pueden reducirse a una visión inmovilista de la historia, sino adaptarse a los nuevos tiempos, a los nuevos requerimientos de una sociedad cada vez más globalizada.

#### **6.4.- La difusión en una casa museo**

Las casas museo deben adaptarse a las nuevas exigencias y desafíos de un mundo cambiante. Inmersos en una Tercera Revolución Industrial, la de las nuevas tecnologías o tecnologías digitales<sup>798</sup>, se han creado nuevas dinámicas a las que las casas museo no resultan ajenas. La dependencia tecnológica hace que los conocimientos se estén continuamente renovando y abre nuevas perspectivas en la ampliación del espacio del conocimiento, sin que se produzca en detrimento de otros medios considerados también como generadores del conocimiento (escuela, universidad, televisión, prensa, radio). En este sentido, el Plan Avanza, aprobado por el Consejo de

---

<sup>797</sup> Tienen que trabajar en estrecha coordinación con el profesional de museos, siguiendo sus directrices, puesto que no deja de ser un equipo extraño a los profesionales de los museos, que viven el día a día en la institución y son los que mejor conocen sus necesidades y sus carencias.

<sup>798</sup> Coincide con el auge de Internet y de la telefonía móvil.

Ministros el 4 de noviembre de 2005, supuso un importante logro en la difusión de las Tecnologías de la Información y Comunicación (TICs)<sup>799</sup>. Desde entonces, la generalización de su uso permite un incremento de la competitividad y la productividad, además de favorecer la igualdad de oportunidades, dinamizando la economía y consolidando un modelo de crecimiento económico sostenible. La difusión de las TICs abre nuevas posibilidades al desarrollo. El nacimiento de una sociedad mundial de la información como consecuencia de la revolución de las nuevas tecnologías no debe hacernos perder de vista que se trata sólo de un instrumento para la realización de auténticas sociedades del conocimiento<sup>800</sup>. La aparición de Internet supone un cambio de escenario en relación con la información y el conocimiento, pero este desarrollo de las redes no puede por sí solo sentar las bases de la sociedad del conocimiento. La información es efectivamente un instrumento del conocimiento, pero no es el conocimiento en sí<sup>801</sup>.

El visitante ha dejado de ser un receptor pasivo para convertirse en un sujeto activo, optimizando el cumplimiento de la función social de los museos<sup>802</sup>. Desde la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) y con la aparición de la Nueva Museología (MINOM, 1985) se asocian los museos al desarrollo social y ambiental y al compromiso de las comunidades en sus actividades. Las casas museo deben adaptarse a las realidades sociales del contexto actual, para potenciar su accesibilidad y dar respuesta a las necesidades de la ciudadanía. Ese compromiso con lo social implica que los museos asumen unos compromisos con la sociedad (ambientales, políticos, etc.) y unos valores (igualdad, inclusión, etc.). En este sentido nació el *Plan Museos + Sociales*, impulsado por el MECD, cuyo propósito es “dar visibilidad a la necesaria cohesión social y hacer del museo un elemento de integración y de conocimiento mutuo, espacio donde poner en común reflexiones y experiencias, nuevas ideas y nuevas prácticas, destinadas a fomentar la convivencia y el respeto y dar respuesta a los cambios sociales, económicos y culturales”<sup>803</sup>.

De esta manera se podrá aumentar la calidad y mejorar la experiencia de la visita. Esta afirmación presupone mejorar la accesibilidad física e informativa de los museos. La accesibilidad física en las casas museo se ha detallado en el capítulo 4.2, por

---

<sup>799</sup> Su continuación es el “Plan Avanza 2”. <http://www.agendadigital.gob.es/agenda-digital/planes-antteriores/Paginas/plan-avanza2-estrategia.aspx> [consulta 30/09/2015].

<sup>800</sup> VV. AA., 2005b: 19.

<sup>801</sup> VV. AA., 2005b: 19.

<sup>802</sup> Aunque también hay visitantes que disfrutan de una visita pasiva.

<sup>803</sup> <http://www.mecd.gob.es/museosmassociales/presentacion.html> [consulta 30/09/2015].

lo que únicamente nos detendremos en la accesibilidad informativa que presentan estas instituciones. El público suele asociar la imagen de una casa museo a conceptos como antigüedad, solidez, protección o permanencia<sup>804</sup>. *A priori* está mediatizado por el hecho de que va a ver una casa. Pero en realidad lo que ve no es una casa en la que se ha vivido, sino la representación de una casa en la que alguien ha vivido. Es decir, lo que es real se ha reemplazado por la representación de lo real. Esa representación de lo real crea en el visitante la ilusión de haber estado en un lugar histórico participando de los acontecimientos que en él tuvieron lugar, hasta el punto de que puede llegar a identificarse con los escenarios y los personajes. A la realidad representada de la casa museo (el contexto físico), el visitante traslada su propia realidad (su contexto personal) al espacio de la casa. De esta manera entra en juego una experiencia sensorial que va más allá de la mera contemplación llevándolo a nuevos grados de conciencia mediante posibles asociaciones provocadas y/o activadas por el espacio doméstico de una casa museo. El contexto personal, el contexto físico y el contexto social (las personas con las que se realiza la visita, los contactos con otros visitantes y con el personal del propio museo) funcionan como un todo integrado que condiciona la experiencia de la visita a una casa museo<sup>805</sup>. La casa museo es entonces un lugar fuera del espacio y del tiempo real y que, sin embargo, tiene una vinculación con un espacio y un tiempo reales. Se asimila, pues, al concepto foucaultiano de heterotopía, idea en la que insiste Van Mensch<sup>806</sup>.

Las casas museo no gozan de la notoriedad que puedan tener otros museos, puesto que en la actualidad hemos podido constatar que el público no conoce casas museo como el Museo Cerralbo o el Romanticismo, por citar algunos ejemplos, a pesar de los esfuerzos que realizan las casas museo en cuestiones como la señalética que las identifique en los distintos puntos urbanos, las campañas de difusión institucional o la promoción de las actividades programadas. El visitante de una casa museo puede tener una experiencia cognitiva, emocional y social, desarrollando en este último caso una sensación de pertenencia e identidad. Esta experiencia social constituye un aspecto que singulariza a las casas museo, puesto que su museografía se relaciona con la memoria

---

<sup>804</sup> VV.AA., 2012c.

<sup>805</sup> El estudio de público, desde la creación del LPPM, que tiene su propio Micrositio en la página web del MECD, se ha convertido en una herramienta de gestión integrada en la actividad de los museos que les ayuda a la planificación y a la programación, con investigaciones globales y específicas que se detallan en la Bibliografía. <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/laboratorio-museos/inicio.html> [consulta 30/09/2015].

<sup>806</sup> Van Mensch, 2012.

individual y la memoria colectiva. La memoria individual está unida a la idea de identidad, en el sentido de ser un proceso de conocimiento, más que el conocimiento en sí. Por el contrario, la memoria colectiva se vincula a la idea de nación, ya que plantea lo que los seres humanos piensan sobre la cultura nacional y la historia de dicha cultura nacional, en suma, la identidad nacional<sup>807</sup>. Ambos tipos de memoria generan en el visitante de una casa museo la imagen primigenia de hogar (en el que estuvo de niño, dentro de unos espacios cotidianos, la habitación, la cocina, el salón, que muchas veces rememoramos únicamente a través de fotografías) y la imagen de una sociedad que alguna vez pudo vivir en ese inmueble. En este sentido, las casas museo pueden servir como fuente para el conocimiento de historias familiares que pueden incluso proporcionar materiales similares a aquéllos que pertenecieron a los miembros de la familia. Son, en palabras de Harris, “iconos de identidad local”<sup>808</sup> y, paradójicamente, esta familiaridad puede conducir al olvido por parte de la comunidad local si no se realiza una labor de difusión. En este sentido, las casas museo son lugares de la memoria que necesitan de la historia, más que una memoria real.

Los recursos materiales utilizados tradicionalmente en los museos no son aplicables a gran parte de las casas museo por la singularidad de su museografía. Su éxito no depende de su existencia, sino del uso que se haga de ellos. El valor contextual de los objetos señalado en el capítulo 4.2 es el que precisamente dificulta la información que una casa museo debe presentar al público, puesto que los bienes no se muestran en un expositor junto a otros elementos que les acompañen, ni se individualizan con cartelas o se explican las salas con paneles de pared, ya que es el espacio doméstico la unidad expositiva. La inclusión de estos elementos ajenos a su condición de casa es conflictiva, y se deriva de la contradicción existente entre lo público y lo privado señalada en el capítulo 4.3. Antes que recurrir a estas soluciones, que generan rechazo porque estéticamente rompen con la unidad del conjunto, con el valor del contexto, los profesionales de los museos optan por modificar el circuito de visita en algunas salas, desviando el paso y punto de vista del público desde salas adyacentes. Teniendo en cuenta el valor de la colección en su condición de ambiente, la información se centraría

---

<sup>807</sup> La memoria colectiva, término desarrollado por Halbwachs y retomado por Pierre Nora y Aleida y Jan Assmann no se asocia con un individuo en particular, sino con una experiencia influida por los diferentes aspectos de la estructura y de la vida de la sociedad, de manera que la memoria es una experiencia colectiva (puede ser una reminiscencia nostálgica, una memoria cambiante, una memoria reprimida, una memoria impuesta o una memoria espontánea). Una aproximación a esta memoria colectiva se muestra en la exposición permanente “Memorias” del Museo de la Civilización de Quebec (Canadá), inspirada en la obra del historiador francés Pierre Nora. Véase Halbwachs, 1980; Nora, 1986; Assmann, 1992.

<sup>808</sup> Harris, 2007.

en textos genéricos que expliquen el uso de la sala y subrayen algún objeto distintivo. Esto tiene el peligro de que haya visitantes que reclamen más información sobre piezas puntuales, pues de lo contrario, señala Blasco Esquivias, las casas museo corren el peligro de que al visitante le parezca que está ante “una almoneda o una tienda de antigüedades”<sup>809</sup>. No hay que olvidar que son casas museo, no museos en los que uno está habituado a leer la información individualizada de las piezas cartela por cartela, con una adecuada iluminación y con un recorrido por un espacio neutro, diáfano y despejado.

La casa museo, precisamente por el valor otorgado a la colección como unidad expositiva, tiene que disponer de una información general sobre el inmueble y su colección, para que el visitante pueda distribuir su tiempo y conocer cualquiera de los servicios que ofrece. Por ello adquieren especial importancia los folletos de mano<sup>810</sup>, los trípticos<sup>811</sup>, las hojas de sala<sup>812</sup>, las guías o los trípticos. Las Guías deben ser una selección temática de los FM, distribuidos por secciones o espacios, no por piezas aisladas. Es importante también la presencia de pequeñas fichas descriptivas de aquellos elementos más representativos de los espacios domésticos. Las maquetas son útiles para reconstruir aspectos que no se pueden visualizar directamente en una casa museo.

Por lo general, los profesionales de los museos consideran que la inclusión de elementos explicativos entorpece la percepción del espacio doméstico en su conjunto. Por ejemplo, en la página web del Museo Cerralbo se indica que “las salas carecen de elementos que informen acerca de los objetos que muestran (salvo aquellas cartelas identificativas colocadas por el propio Marqués). Por este motivo se ofrece, durante la visita, un cuaderno con la información y piezas más destacadas”<sup>813</sup>. De esta manera se concilian las necesidades de conservación con las de la visita pública, ofreciendo información más detallada tanto de las piezas como de las salas.

Además, no es aconsejable fijar las cartelas y otros elementos explicativos a la pared por razones de conservación (especialmente en el caso de que el edificio tenga un valor patrimonial y más aún si es declarado BIC), de manera que, salvo que el objeto sea especialmente significativo, se opta por no incluir cartelas individuales, sino cartelas

---

<sup>809</sup> Blasco Esquivias, 2013: 150.

<sup>810</sup> Recursos impresos en papel que poseen textos e imágenes asociadas, que se hace un una amplia tirada.

<sup>811</sup> Similar a los folletos de mano, pero contienen una información textual y gráfica limitada al formato de un tríptico.

<sup>812</sup> Complementan la información de la exposición. Impresa sobre papel, se sitúa estratégicamente en algún lugar de la sala.

<sup>813</sup> <http://museocerralbo.mcu.es/laCasaMuseo/cuadernoDeSalas.html> [consulta 30/09/2015].

de sala o paneles autoportantes, con el nombre de cada una e información general de ésta, y que aparte de servir de soporte para la información o de fondo para objetos que se quieren exponer, ayudan a dividir los espacios. En la Casa Turull hay paneles explicativos en algunas salas, que informan de la importancia de la familia Turull en la Sabadell del siglo XIX.



*Sabadell. Casa Turull ©Ajuntament de Sabadell*

Hay casas museo que han optado por mostrar determinados objetos en expositores, ya que se encuentran más protegidos.



*Madrid. Museo del Romanticismo. Antosalón III©LosViajeros*

Tampoco es positivo llenar de paneles informativos las salas, cuando está comprobado por la observación de dinámicas de estudios de público que en los museos, generalmente no se lee<sup>814</sup>. Si se llenan los espacios domésticos (y los objetos) de cartelas explicativas (por escasa información textual que ofrezcan) se pierde la visión

<sup>814</sup> Santacana y Serrat, 2005.

ambiental del interior, además del hecho de que la vista ya no descansa, puesto que a la multiplicidad de los objetos que contiene una casa museo se le añade la de sus propias cartelas. Una excepción la constituye el marqués de Cerralbo, que diseñaba las cartelas de su colección, incluyendo sus propias atribuciones<sup>815</sup>.

Es necesario expandir la presencia de las casas museo a través de diferentes medios, potenciando especialmente su difusión a través de Internet. Internet es una producción cultural, en el sentido que lo entiende Castells<sup>816</sup>. La digitalización permite transmitir un concepto, una imagen, una idea de aquí a cualquier parte del mundo. Es un nuevo modelo de distribución de la información, que compete en un espacio virtual al incrementar la oferta de determinados bienes. Rausell señala, además, que con la digitalización, podemos convertir sonidos, imágenes o textos en el mismo signo, en ceros y unos, y podemos recombinarlos. La digitalización y la intertextualidad permiten una nueva combinatoria de signos<sup>817</sup>, que redundan en la generación de nuevos productos culturales combinados. Esto también afecta a los derechos de propiedad intelectual. En consecuencia, a lo largo del último siglo el ejercicio del profesional de museos ha cambiado tan radicalmente y con tanta rapidez que en ocasiones parece irreconocible y se confunde con otras profesiones (documentalista, pedagogo, etc.). Dicho cambio viene motivado por la aparición de nuevos soportes de información (electrónico, audiovisual, microfilm), las posibilidades de transferencia de la digitalización y la duración limitada y fragilidad de la memoria informática. Sin embargo los principios de base permanecen inmutables.

Las nuevas tecnologías ofrecen multitud de recursos que se pueden contribuir de forma positiva a la difusión de las casas museo<sup>818</sup>. La presencia de la casa museo en Internet se debería traducir en tres aspectos básicos, y muy positivos para el desarrollo de la institución, puesto que permiten una implicación directa del público e inciden en una mejora de la reputación digital de la casa museo:

-La web oficial del museo (una oficina *online* de información)

---

<sup>815</sup> Véase Granados Ortega, 2009.

<sup>816</sup> Castell señala cómo tiene efectos muy importantes, por un lado, sobre la innovación —y, por tanto, la creación de riqueza y el nivel económico; y por otro lado, sobre el desarrollo de nuevas formas culturales, tanto en el sentido amplio, es decir, formas de ser mentalmente de la sociedad, como en el sentido más estricto, creación cultural y artística.

<sup>817</sup> Véase Rausell, 2002. <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/rausell0602/rausell0602.html> [consulta 21/06/2012].

<sup>818</sup> Véase Asensio y Asenjo, 2011; Asensio, Asenjo y Etxeberria, 2009; Fontal, 2004.

-El museo virtual (una visita virtual a los espacios expositivos y a las colecciones del museo)

-El museo en las redes sociales (comunicación con los usuarios y una potencial retroalimentación de información)

A continuación se desarrollan cada uno de estos tres aspectos:

### 1.- La Plataforma 0.1.

En este apartado se incluyen la mayoría de los recursos tecnológicos (las páginas web, dispositivos de sala y las audioguías, entre otros). Son de carácter informativo y descriptivo. En este nivel el usuario es un mero receptor pasivo que sólo puede elegir a qué tipo de información tiene acceso<sup>819</sup>. La página web de la casa museo a veces es la única fuente de información sobre la institución y no siempre dispone de página propia sino que hay que acceder a ella a través de otros enlaces (principalmente de Administraciones autonómicas y locales). Se han encontrado diferentes niveles de información:

- básica, con información de carácter genérico sin enlace (descripción, dirección, localidad y horario de apertura), jerarquización o actualización que generen en el visitante la idea de realizar una visita real.



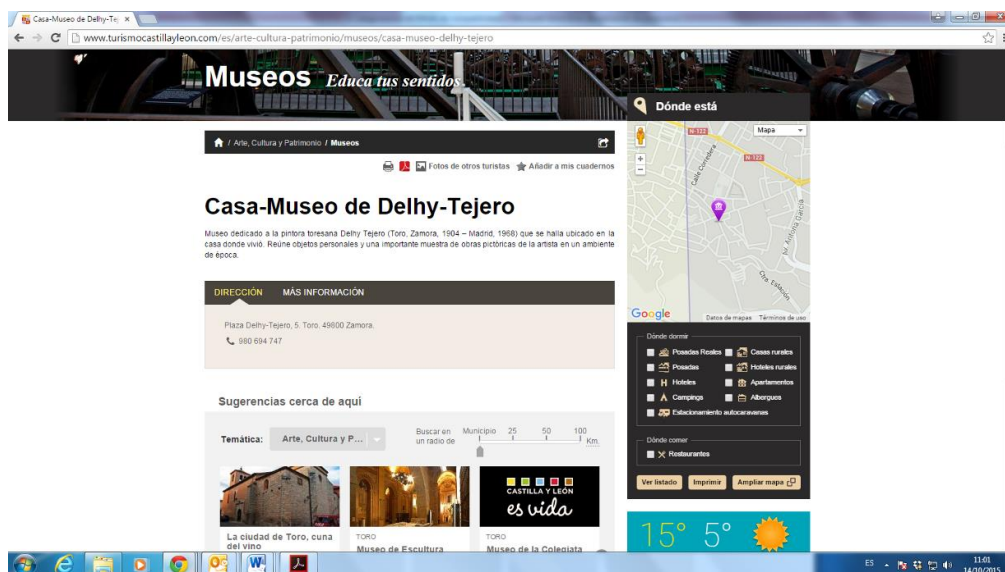
*Página web de la Casa Museo Mujer de Bécquer a través del Portal Oficial de Turismo de la Junta de Castilla y León. 2015.*

Ni siquiera es posible conocer si los inmuebles se encuentran en la actualidad cerrados o no al público. Por ejemplo, en la página web de la Casa-Museo de

<sup>819</sup> Asensio y Asenjo, 201: 92.

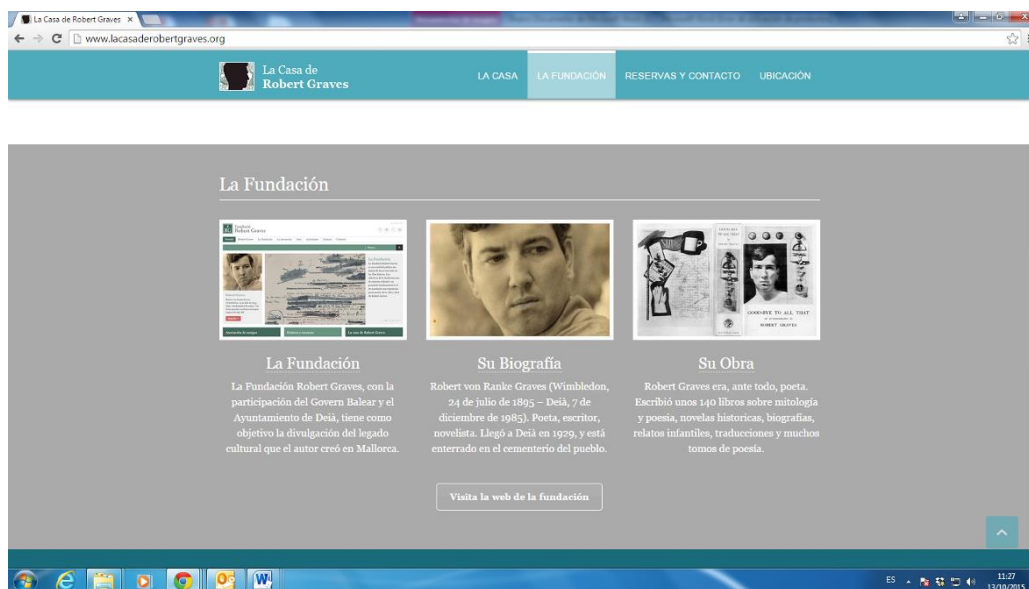


Delhy Tejero nada se menciona al respecto, cuando está cerrado al público<sup>820</sup>.



*Página web de la Casa Museo de Delhy-Tejero a través del Portal Oficial de Turismo de la Junta de Castilla y León. 2015.*

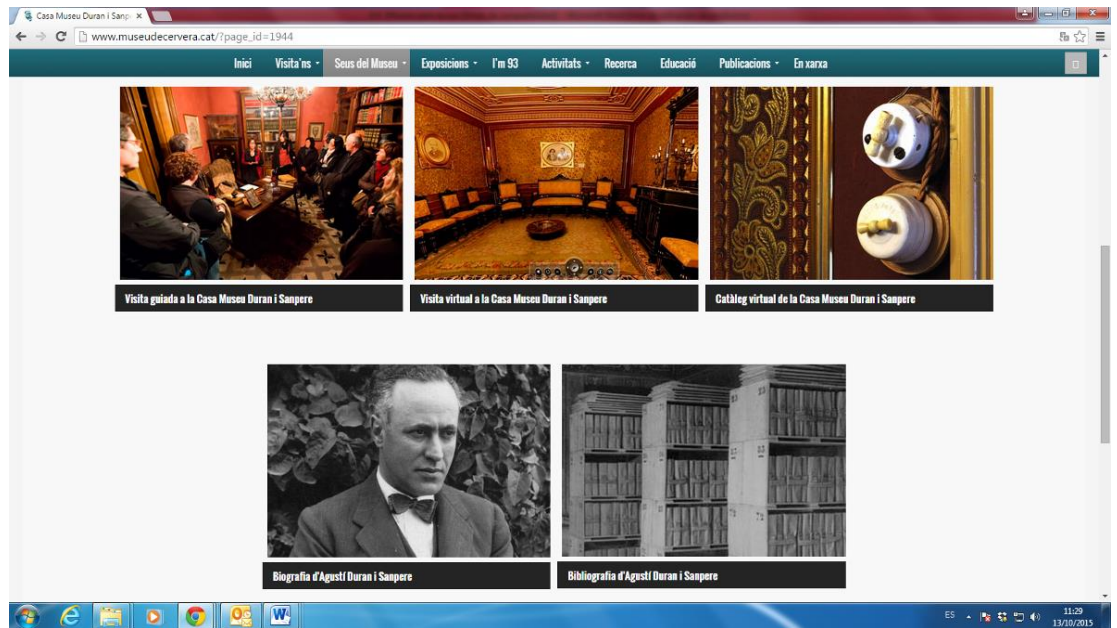
- intermedia, que añade la historia del edificio, la colección (previamente seleccionada), y alguna información relativa a las actividades culturales, enlaces hipertextuales con otros museos.



*Página web de la Casa Museo Robert Graves a través de la Fundación Robert Graves. 2015*

<sup>820</sup> Debo esta información a M<sup>a</sup> Dolores Vila Tejero, sobrina de la pintora Delhy Tejero.

- avanzada, que incorpora recreaciones virtuales del edificio o de sus salas, permitiendo una inmersión en la realidad virtual que hace que el público desee visitar el museo.



*Página web de la Casa Museo Duran i Sanpere a través del Museo Comarcal de Cervera. 2015.*

Las casas museo deben tener una web corporativa, en la que cada una incluya información histórica de la institución, las actividades que lleva a cabo, el acceso a sus FD y FM, las exposiciones realizadas, la visita virtual, etc. En los últimos años se viene observando una mejora en estas oficinas *online* de información, en la presentación de sus contenidos y su actualización, con nuevas incorporaciones que hacen de la web de la casa museo un recurso muy atractivo. Por ejemplo, la nueva página web del Museo Cerralbo consta de apartados de Galería de Imágenes de las colecciones, Histórico de préstamo de piezas a exposiciones temporales e Histórico de actividades, completándose así una web que ha destacado especialmente por su estética, su navegabilidad, la posibilidad de descargar publicaciones útiles como Cuaderno de salas, Museo Accesible, Piezas del mes o el folleto del museo, la visibilidad de servicios, salas y colecciones, y la importancia de la investigación. En las páginas web sería muy útil poder publicar en línea las conferencias y cursos impartidos en las casas museo<sup>821</sup>.

<sup>821</sup> Recientemente el Museo del Prado se ha sumado a esta iniciativa, que ya ha sido implantada en otros museos como el Metropolitan, el Tate o el Moma y universidades como Cambridge o Harvard. El acceso se puede realizar a través de la aplicación iTunes U. Cualquier usuario con un dispositivo Apple o un ordenador cualquiera podrá ver el contenido, convirtiéndose en una especie de casa de estudios virtual.



Página web del Museo Cerralbo. Sección Galería de Imágenes. 2015.

Las posibilidades que ofrece la página web de una casa museo las podríamos concretar en los siguientes aspectos:

- 1.- Conocimiento individualizado de piezas significativas en función de su valor, singularidad, belleza o funcionalidad, entre otras. Esto se potencia mediante actividades como *Pieza del mes*.
- 2.- Conocimiento de los diferentes recursos informativos, muchos de los cuales se pueden descargar (cuadernos de sala, folletos divulgativos, piezas del mes, materiales para el profesorado, unidades didácticas).
- 3.- Conocimiento de aspectos históricos y artísticos puntuales que permiten comprender el contexto en el que se insertan los objetos de una casa museo a través de actividades como los *Trimestres temáticos* o las *Lecciones de Arte*.
- 4.- Conocimiento de formas de vida tradicionales que en ocasiones se publican por secciones.
- 5.- Conocimiento de nuevos FM o FD que ingresan en la casa museo, la mayoría procedentes de donaciones y legados y que, con ocasión de su asignación a la institución, se pueden difundir mediante conferencias, cursos monográficos, etc.
- 6.- Conocimiento de aspectos específicamente museográficos como los proyectos de intervención, de rehabilitación arquitectónica, de cambios en las salas o de la historia de los diferentes montajes.
- 7.- Conocimiento de los FM y FD que se hayan digitalizado.

Los errores más frecuentes que hemos podido encontrar en las páginas web de las casas museo españolas son los siguientes:

1.- Escasa oferta de contenido digital. Se presenta la historia de la institución sin especificar si los espacios son los originales, si se han recreado o reconstruido, de la misma manera que sucede con los objetos expuestos, por lo que el visitante cree estar ante unos espacios y unos objetos auténticos (aunque haya obras originales, de estilo o modernas). El concepto de “museo de ambiente” hace que sea escasa la información sobre las piezas, de la misma manera que otros museos proporcionan acceso a sus colecciones a través de bibliotecas digitales (CER.ES, Hispana y Europea)<sup>822</sup>. Existen pocas casas museo que ofrezcan una información científica y de calidad a sus colecciones (por ejemplo la Casa Museo Pardo Bazán publican en línea los fondos más significativos de su colección (pintura, grabados, escultura, abanicos o mobiliario)<sup>823</sup>, de esa manera conocemos por ejemplo los muebles encargados por Pardo Bazán a José Quiroga<sup>824</sup>; la Casa Museo Durán i Sanpere dispone de un catálogo virtual donde se explican aspectos como la decoración interior (textiles, pavimento, pinturas murales), los objetos muebles o el linaje familiar<sup>825</sup>; el Caserío Museo Igartubeiti<sup>826</sup> ofrece información sobre la restauración del inmueble y la descripción de los espacios existentes en las dos plantas.

2.- Muy pocas cuentan con una sala de prensa virtual para facilitar la labor informativa de los medios.

3.- No ofrecen posibilidades de interacción con el visitante ni incluyen enlaces con otras webs. Porque la web 2.0 no es solamente rediseñar la página web de la casa museo, colgar un par de vídeos en YouTube o abrir un blog (que supone una comunicación unidireccional). El visitante-usuario tiene que tener razones para volver al museo y mediante el desarrollo de plataformas puede compartir

---

<sup>822</sup> CER.es es el Catálogo Colectivo de la Red Digital de Colecciones de España, que ofrece el catálogo en línea de los bienes culturales de los distintos museos, con independencia de su titularidad o ámbito temático. <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true> [consulta 30/09/2015].

<sup>823</sup> Web de la Casa Museo Pardo Bazán. <http://www.casamuseoemiliapardobazan.org/a-casa-museo/o-museo/catalogo.html> [consulta 23/06/2014].

<sup>824</sup> Véase los artículos en línea publicados por Xulia Santiso Rolán, en la web del museo.

<http://www.casamuseoemiliapardobazan.org/a-casa-museo/o-museo/catalogo.html> [consulta 23/06/2014].

<sup>825</sup> [http://www.museudecervera.cat/?page\\_id=1462](http://www.museudecervera.cat/?page_id=1462) <http://www.casamuseoemiliapardobazan.org/a-casa-museo/o-museo/catalogo.html> [consulta 02/05/2015]

<sup>826</sup> <http://www.igartubeitibaserrria.eus/museo/> [consulta 03/02/2015]. La web informa que ha sido sometido a un exhaustivo proceso de investigación documental, arqueológica, etnográfica y arquitectónica, de modo simultáneo, y necesariamente complementario, al proceso de restauración del edificio. Para más información del caserío véase Santana, 2003.

sus ideas sobre la institución. La diversidad de opiniones debe ser una herramienta conducente a la autocrítica. No existe una única manera de participar porque el museo es un lugar de encuentro social y de intercambio de conocimientos. Los recursos digitales contribuyen a que esta participación sea más accesible.

4.- Escasa actualización de los contenidos, que tienen un enfoque meramente informativo. La actualización sería útil para el visitante y para los medios de comunicación. Y sería un espacio abierto de recursos y posibilidades que permitiría planificar la visita con antelación, creando material didáctico adaptado a las actividades que se van a desarrollar. Algunas instituciones no indican la información básica completa (horarios, dirección y teléfono) y la mayoría de las ocasiones dicha información no está fácilmente accesible.

5.- Escasez de canales de comunicación colaborativa (foros, blogs, comunidades virtuales, etc.), lo que impide una fidelización del público, ya que no se desarrollan relaciones más allá de la visita al museo, y no se puede conocer sus intereses, su estancia en el museo o su participación en determinadas actividades, impidiendo realizar encuestas y evaluaciones de público *online*. De manera que una retroalimentación no es posible.

6.- No ofrecen las noticias/notas de prensa a través de aplicaciones de sindicación de contenidos (RSS, Atom, etc.)

7.- Pocas permiten descargar documentos multimedia, como archivos sonoros y visuales, entrevistas con el comisario/artistas, descarga de visitas guiadas en formato MP3, etc.

8.- No se suelen publicar las reseñas obtenidas en los medios de comunicación con el fin de ofrecer más información y opinión cualificada sobre la institución, teniendo en cuenta el esfuerzo que supone organizar ruedas de prensa, envío de dossiers de comunicación a los medios de prensa o producción de guías y catálogos, por señalar algunos aspectos.

9.- Escasa visibilidad del trabajo interno (restauración, consolidación, montaje, movimiento de piezas, etc.), cuando al público le fascina por ser una de las facetas más desconocidas del trabajo en una institución museística<sup>827</sup>.

---

<sup>827</sup> Existen publicaciones puntuales sobre estos aspectos. Por ejemplo la reciente Cachafeiro y Del Canto, 2014.

10.- Necesidad de actualizar el diseño, la presentación y la estructura de la página web.

Los audiovisuales, que contienen elementos visuales y sonoros, favorecen la comprensión del discurso expositivo relatando una historia que quizás ya se conocía, que causa sorpresa por incorporar matices nuevos o que genera un nuevo aprendizaje al ya existente. Por su museografía contextual la casa museo permite presentar al objeto en su contexto (sin necesidad de expositores), envolviéndolo y rodeándolo. Y si se potencia el empleo de recursos escenográficos ya empleados en el cine o en el teatro (juegos de luz y de color, escenografías ocultas sincronizadas con el audiovisual, efectos especiales, juegos con espejos y cristales, etc.) la fascinación del visitante aumenta. Cuando se hace difícil mostrar aspectos de la vida cotidiana en una casa museo –debido principalmente a que hay espacios domésticos que no se han conservado o se desconoce su existencia-, los audiovisuales son una herramienta que ayuda a entender o interpretar mejor el discurso expositivo, puesto que ofrece información contextual (por ejemplo, la época en la que vivió el personaje, las circunstancias históricas propias del lugar, etc.). Su ubicación suele ser en aquellos espacios sin colecciones (áreas de acogida, salas para audiovisuales, talleres didácticos, etc.) puesto que si se incluyen en los ámbitos domésticos se entorpece la percepción de ambiente. Por ejemplo, en el Caserío Museo Igartubeiti se ha creado un centro de interpretación en el que se incluyen los recursos audiovisuales<sup>828</sup> para reducir al mínimo el impacto visual en el conjunto y no entorpecer la propia arquitectura del caserío, sus ambientes y los objetos expuestos.

Los audiovisuales no solamente sirven de complemento o integración en el discurso expositivo, sino que también ayudan a la creación de ambientes. El grado de cercanía y complicidad que logra transmitir al público (y transmitiendo un contenido de calidad en un espacio corto de tiempo) es una garantía de su éxito. Esto no implica una simplificación o una erudición de contenidos. Incluso si el contenido es interesante, pero no guarda un orden lógico, pierde el interés. Tampoco conviene presentar demasiados contenidos con pase de imágenes de archivo provocando un efecto “ya visto”. No hay que recurrir al “audiovisual para todos los públicos”, sino que tiene que adaptarse a los distintos conocimientos, intereses y experiencias del visitante. En una casa museo son muy sugestivos los conocidos como “immeractive environments”,

---

<sup>828</sup> El público es recibido por una *cicerone* virtual, el personaje Kattalin de Kortabarría (moradora del Caserío Igartubeiti en el siglo XVI). Se explica en detalle en Goenaga Maiza et al.: 46-73.

entornos inmersivos capaces de generar imagen 3D en tiempo real, siguiendo la perspectiva y punto de vista del visitante, y situando éste en el centro de la acción, que es un espacio doméstico. Los audiovisuales son el futuro de la información que las casas museo pueden ofrecer al público. Tienen que ser correctamente seleccionados de acuerdo con el carácter de la institución, pues exige un consumo energético y un mantenimiento mayor que cualquier otro recurso expositivo.

Las audioguías son uno de los dispositivos más utilizados en los museos y, en el caso de las casas museo, son muy necesarias por la primacía del espacio doméstico. Autores como Asensio y Asenjo<sup>829</sup> consideran que suelen provocar un efecto de individuación de la visita muy perjudicial si el objetivo es que las personas interactúen entre sí, como también perjudica el empleo que se hace de ellas si es igual de descriptiva que un catálogo.

## 2.- El museo virtual (o tecnología interactiva).

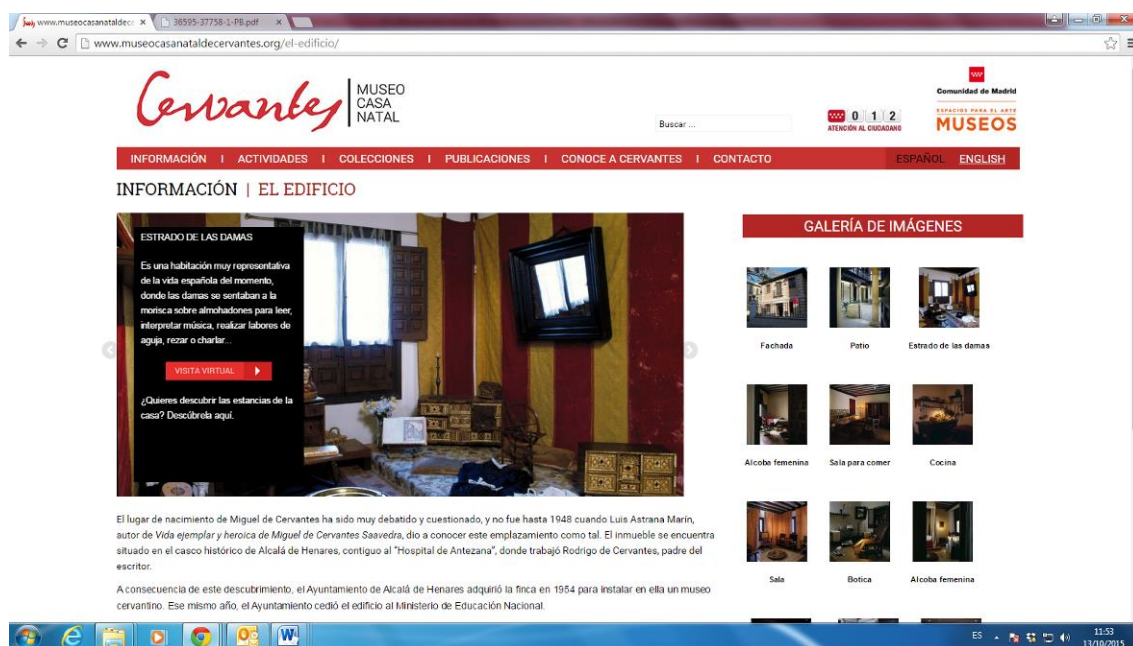
Las visitas virtuales permiten al visitante poder hacer una visita panorámica por las colecciones y los diferentes espacios de la casa museo, pudiendo apreciar incluso detalles que pasarían desapercibidos en una visita *in situ*. La relación de casas museo que han incorporado este recurso es extensa, pero no todas las visitas tienen las mismas características y son de calidad desigual. Están las que ofrecen una información general del edificio con un rápido recorrido por sus espacios, incluso con la presencia física de una guía, hasta aquéllas que permiten visualizar los diferentes espacios en 3D. Ejemplos: las casas museo del MECD (Sorolla, Cerralbo, Greco, Cervantes y Romanticismo), las casas museo de Cataluña (Casa Museo Durán i Sampere, Casa Museo Gaudí, Casa Batlló, Vil·la Casals, Casa Canals, Casa Castellarnau, Museo Palacio Mercader, etc.); en Galicia el Museo Pazo de Tor; en Murcia, el Palacio Aguirre; en Andalucía la Casa Museo de García Lorca (Huerta de San Vicente), Museo Casa de los Tiros, la Casa Museo Manuel de Falla, la Fundación-Rodríguez Acosta; la Casa Museo Bonsor; en Extremadura la Casa Museo Gabriel y Galán; en Castilla y León la Casa Museo Antonio Machado, la Casa Museo Zorrilla, la Casa Museo Sátor Juanela; en la Comunidad Valenciana, la Casa Museo José Benlliure; en Cantabria la Finca del Marqués de Valdecilla; en Castilla-La Mancha, la Casa Museo Dulcinea; en

---

<sup>829</sup> Asensio y Asenjo, 2011: 91-92.



Madrid el Museo Lope de Vega, el Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá, en Lanzarote la Casa de Saramago, entre otras<sup>830</sup>.



*Página web del Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares. 2015.*

### 3.- Plataformas 2.0 y 3.0<sup>831</sup>

En las plataformas 2.0 los usuarios pueden comunicar algo al resto de la comunidad (los blogs o dispositivos que permiten subir o integrar a sus contenidos fotos, videos y/o comentarios) mientras que con las plataformas 3.0 el usuario puede interactuar y participar en los contenidos (wikis, etc.). La revolución tecnológica conocida bajo la denominación *web 2.0* lanzada en 2004 indica una “revolución” por la existencia de una nueva forma de pensamiento colaborativo (wikis, blogs, podcast, etc.) que se traduce en la existencia de una serie de redes sociales: profesionales (LinkedIn, Xing, Viadeo, etc.), generalistas (Facebook, MySpace, Tuenti, etc.), especializadas (11870, Ediciona, Delicious, etc.) y otras (Twitter, Flickr, Second Life, etc.), que han alcanzado un enorme desarrollo gracias a millones de colaboradores espontáneos. Las peticiones y sugerencias de los usuarios se convierten en una herramienta de gestión para el museo en lo que se refiere a contenidos y servicios en relación al visitante.

Es la denominada “Era de la participación”<sup>832</sup>, puesto que los visitantes, con la nuevas herramientas de comunicación *online*, se convierten en emisores de información

<sup>830</sup> No es el propósito de este estudio realizar un análisis riguroso de todas las casas museo españolas que ofrecen este recurso digital, puesto que excedería los límites de este trabajo. Únicamente reflejar cómo es una realidad tangible y no exclusiva de los grandes museos.

<sup>831</sup> Se escoge la denominación de Asensio y Asenjo, 2011: 93.



y opinión. La irrupción en la Red de las aplicaciones derivadas de la *web 2.0* (blogs, la descarga de archivos sonoros y visuales, la creación de redes sociales, la sindicación de contenidos, etc.) está transformando la manera en que las personas planifican su visita. La mayoría de las casas museo españolas no aprovechan el potencial de estas nuevas tecnologías sociales para dar a conocer su historia, sus diferentes espacios y colecciones, así como sus actividades culturales. No hay que perder de vista otras tecnologías de reciente aparición que serán útiles en el futuro: dispositivos móviles, visión 3D o pizarras interactivas, entre otras. Se ha pasado del “prohibido no tocar” a estar conectados.

Un ejemplo de esta realidad: en junio de 2015 tuvo lugar la iniciativa “5 días para #5Museos”, en la que participaron los museos Cerralbo, Lázaro Galdiano, Museo Nacional de Artes Decorativas, Romanticismo y Sorolla, que llevaron a cabo toda una serie de actividades en redes sociales para difundir el grupo “Cinco Museos, Otro Madrid”. Con el hashtag #5Museos, de lunes a jueves cada uno de los museos habló de los otros en Twitter. Además, para complementar esta iniciativa conjunta, se han creado dos galerías fotográficas – un álbum de Flickr y un tablero de Pinterest - que proponen una ruta en imágenes por las cinco instituciones y sus colecciones.

Las aplicaciones móviles o *apps* también tienen un gran potencial porque ofrecen la posibilidad de acceder al contenido del museo desde cualquier parte del mundo. Presentan más contenido que las tradicionales audioguías, además de la posibilidad de ver las obras en detalle gracias al zoom del dispositivo móvil. En el Museo Sorolla se han implantado las guías GVAM, una solución innovadora con la que los visitantes disfrutan de un nuevo concepto de visita guiada más interactiva, autónoma y, sobre todo, más accesible<sup>833</sup>.

---

<sup>832</sup> La producción científica sobre este tema está dedicada en su mayoría al análisis del comportamiento y la caracterización de los usuarios que utilizan los recursos de la web 2.0 para comunicarse.

<sup>833</sup> Véase Ruiz, Pajares y Moreno, 2008. Las Guías GVAM del Museo Sorolla son guías multimedia accesibles promovidas por el Real Patronato sobre Discapacidad y producidas por el CESyA, en colaboración con el Museo Sorolla, el Museo Lázaro Galdiano, la Universidad Carlos III de Madrid y la empresa Dos de Mayo.



*Presentación de las Guías GVAM en el Museo Sorolla, 2011*

© <http://www.gvam.es/el-museo-sorolla-de-madrid-acoge-la-presentacion-oficial-de-las-guias-gvam/>

Con estos dispositivos móviles los visitantes pueden descubrir nuevos materiales audiovisuales a medida que caminan, pueden adaptar sus funciones a su idioma y a sus capacidades sensoriales, físicas e intelectuales.

Por último, no hay que olvidar el empleo de los recursos humanos, que en una casa museo son también importantes, puesto que contribuyen a una comunicación más personalizada. Esto se relaciona con el concepto de “animación del patrimonio”, que es un medio interpretativo que permite al público participar activamente en el descubrimiento de la historia, la cultura y los valores ambientales de un lugar determinado, gracias a la interacción con animadores intérpretes caracterizados”<sup>834</sup>. Este concepto tendría sus equivalentes similares en los términos “Living history”, “Visitas animadas”, “Visitas lúdicas”, “Animación activa”, “Reconstrucción histórica”, “Visitas teatralizadas”, “Recreaciones históricas”, “Reenactment”, etc. La “Living history” es muy empleada en los museos americanos de Greenfield Village, Michigan o l’Upper Canada Village, Toronto, que escenifican la vida doméstica con actores que se comunican verbalmente con los visitantes, siendo una comunicación horizontal y bidireccional. Las “Recreaciones históricas” y el “Reenactment” se centran en la reproducción de hechos (implicando la exactitud de los acontecimientos, la ambientación, la indumentaria, el *atrezzo*, etc.), con el consecuente coste económico que

---

<sup>834</sup> Benítez Muñoz, 2010: 3. Véase también Morales, 2001; Goenechea Permisán y Benitez Muñoz, 2007.

conlleva. Benítez Muñoz establece cuatro tipos de animación del patrimonio<sup>835</sup> que se pueden aplicar a las casas museo:

1.- Visita teatralizada. Destinada al público general. Implica un itinerario temáticos llevado a cabo por animadores-intérpretes caracterizados que ayudan al público a interpretar y a descubrir la historia de los propietarios, la función que cumplen determinados espacios y objetos, la vida cotidiana de la época, la tecnología y el diseño, entre otros. Hay una participación activa, llegando en ocasiones a convertir a los visitantes en los verdaderos protagonistas del itinerario temático. El creciente protagonismo de las visitas guiadas, que permiten una mayor interacción con el público y, especialmente en el caso de las visitas teatralizadas presuponen un personal capaz de relatar historias, cuentos o leyendas, actores que dramaticen una escena o expliquen en profundidad escenas cotidianas. Estas visitas tienen un claro componente intangible, puesto que sirve para un disfrute inmediato y nunca será igual aunque se realice en el mismo escenario y con los mismos actores. Los actores tienen que saber comunicar y escuchar. Aunque haya una planificación previa la visita teatralizada se debe tratar como algo vivo, actuando en función de la reciprocidad del público.

Por ejemplo, el Palacio Lili se puede visitar a través de una actriz que representa al personaje histórico Magdalena de Amilibia, última habitante en la casa del linaje de los Lili hasta 1680.



*Guipúzcoa. Zestoa. Palacio Lili. Visita teatralizada*  
©<http://www.lilijauregia.com/experiencia-teatral/esperientzia01/>

---

<sup>835</sup> Benítez Muñoz, 2010: 4.

El Museo Romántico Can Papiol organiza una visita teatralizada que se ambienta en la llegada de las tropas francesas a Vilanova i la Geltrú. Los visitantes, acompañados del señor Benet Rubinat (sobrino de Francesc de Papiol) y algunos miembros del servicio, hacen un recorrido por la casa explicando la presencia de los franceses en Vilanova y la vida cotidiana de los propietarios.



*Vilanova i la Geltrú. Museo Romántico Can Papiol. Visita teatralizada en la cocina*  
© Museu Romàntic Can Papiol. Vilanova i la Geltrú

La Casa Museo la Barbera dels Aragonés presentó en mayo de 2012 un proyecto de visitas teatralizadas interpretadas por personas con discapacidad, único caso dentro de las casas museo recogidas en este estudio. Este proyecto se enmarca dentro del Programa de Difusión de Vilamuseu, que tiene la inclusión como uno de sus ejes transversales y se realiza en colaboración con el departamento de Bienestar Social del Ayuntamiento de Villajoyosa a través del Taller Prelaboral de Inserción Social (T.A.P.I.S.) y con la participación del organismo autónomo local Parra Conca a través del centro para personas con discapacidad intelectual y Residencia Talaïes<sup>836</sup>.

2.- Visita didáctica teatralizada. Su objetivo es transmitir conocimientos a los visitantes, principalmente escolares. En ella se refuerzan los principales centros de interés de los alumnos, a través de pruebas, juegos, etc.

---

<sup>836</sup> La información se recoge en la sección de Noticias del Ayuntamiento de Villajoyosa [http://www.villajoyosa.com/noticias/ver\\_noticia.php?idioma=Valenciano&item=4266](http://www.villajoyosa.com/noticias/ver_noticia.php?idioma=Valenciano&item=4266) [consulta 30/09/2015]

3.- **Visita guiada teatralizada** Es un tipo de visita en la que se combinan las explicaciones del guía-intérprete con la aparición de animadores-intérpretes caracterizados en algunas paradas, hitos o momentos relevantes del itinerario. En una casa museo cobran especial importancia, puesto que la información de los espacios domésticos y de las piezas individuales es escasa. Es importante la manera de hablar, el tono de voz, los movimientos al andar o la colocación de las manos, puesto que muchos guías dan la espalda a los visitantes, tienen un tono de voz bajo, exponen sin orden coherente, no intentan captar la atención del visitante y explican los mismos contenidos a grupos con intereses diferentes (generalmente no se estudia a qué tipo de público va destinada la visita). Por lo tanto, la vivencia y el recuerdo será menor.

4.- **Interpretación ambulante teatralizada** Es una estrategia desarrollada por uno o varios animadores-intérpretes caracterizados cuyo trabajo consiste en establecer contacto espontáneo con los visitantes a un espacio patrimonial determinado.

Existen visitas guiadas que no son teatralizadas, como la que realizan los dueños de la única casa que queda completa en La Alberca hasta hace sesenta años (Casa Museo Sátor Juanela), en la Casa Museo de la Barbera dels Aragonés, en la Casa de las Doñas o en la Casa Museo Don Pepe Marsilla. Este tipo de visitas guiadas constituyen en la mayoría de las ocasiones la mejor alternativa a los problemas presentados por un exceso de cartelas o paneles explicativos o por la colocación de barreras protectoras, pero conlleva sus riesgos, especialmente en lo que se refiere a la conservación y seguridad de los objetos, aun cuando se restringe el número de personas.



*Medio Cudeyo. Finca del Marqués de Valdecilla. Visita al comedor de San Rafael. Foto: Soledad Pérez Mateo*

Los Talleres constituyen otro recurso importante que suelen gozar de altos niveles de aceptación que permiten a las casas museo fidelizar nuevos miembros. Los hay para familias e infantiles y gozan de una gran afluencia de público.



Enlace a la web del Museo del Romanticismo, donde se anuncian los Talleres Infantiles y para Familias

## 6.5.- El Patrimonio Cultural Inmaterial

“Un museo donde lo interesante es lo que no se ve (...)”<sup>837</sup>

Para analizar el PCI en una casa museo hay que remontarse a los documentos de trabajo y publicaciones del ICOFOM, que fue reuniendo un amplio corpus teórico documental a través de una serie de publicaciones: *ICOFOM Study Series (ISS)* el cual, a lo largo de más de treinta años de permanente producción, constituye la mayor colección bibliográfica sobre museología existente hasta la actualidad. Desde la aparición del primer número de *ISS*, publicado en 1983, son muchos los artículos que a partir de entonces establecieron un conjunto de ideas museológicas que permitieron enriquecer los planteamientos relativos al museo, pero también reflexionar sobre sus fundamentos (la dimensión tangible de los objetos patrimoniales, en relación con la historia, con la filosofía, con la memoria, con la identidad, con la globalización, con el

<sup>837</sup> Castellón, 1930. Citado por Torres González, 2013b: 238.

público y un largo etcétera). Por lo tanto, se puede trazar la historiografía de las casas museo y su relación con el patrimonio inmaterial y material con los *ISS*.<sup>838</sup>

Siguiendo a Desvallées<sup>839</sup>, el concepto de inmaterial implica una traducción errónea del francés al inglés, y la separación arbitraria entre lo material y lo que no lo es, teniendo por tanto significados distintos en el ámbito francés y en el anglosajón – como distintas han sido tradicionalmente sus museologías<sup>840</sup>. Inmaterial en Francia tiene dos significados que son excluyentes: el primero, lo que no tiene materia, lo espiritual, lo incorpóreo (*inmâteriel*) y el segundo, lo que no se puede ni se debe tocar, lo intocable, lo impalpable (*intangible*). El término inglés *intangible* se refiere a lo que no tiene forma material, existe a través de lo tangible, pero no se puede tocar porque sea sagrado en el sentido de intocable, sino porque es materialmente inasible. A pesar de esta diferenciación conceptual, en la actualidad existen publicaciones que emplean indistintamente un calificativo u otro. Véanse por ejemplo las publicaciones españolas de Quintero Morón (2003), Fernández Cerviño (2008) o Carrera (2013). El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define lo inmaterial como lo “no material” y lo intangible lo “que no debe o no puede tocarse”<sup>841</sup>, estableciendo dos significados similares a la terminología francesa. El propio Desvallées consideraba que fue la ambigüedad con el sentido figurado del término francés *intangible* lo que llevó a la UNESCO a no adoptarlo porque conllevaría a la prohibición de tocarlo<sup>842</sup>. Este problema semántico generado en las traducciones francesa e inglesa también lo puso de manifiesto Jadé en 2004<sup>843</sup>.

Hoy en día es indudable la importancia del PCI en los museos<sup>844</sup> y por extensión, en una casa museo, tal y como se viene reflejando en el mundo anglosajón, incluso dentro del marco de la conservación preventiva. Geldhof y Keppler sostienen la importancia de comprender los aspectos intangibles en un interior histórico, en referencia a ese aspecto decorativo que define la atmósfera o a esa sensación de una

---

<sup>838</sup> El PCI en relación con las casas museo se detalla en Pérez Mateo, 2014b.

<sup>839</sup> La importancia de este museólogo francés fue puesta de manifiesto en el reciente monográfico que ICOFOM le dedica a través de su *ISS* del 2014. Véase Mairesse, 2014.

<sup>840</sup> Gómez Martínez, 2006.

<sup>841</sup> *Diccionario de la Real Academia Española* (23ª edición), 2014.

<sup>842</sup> Véase el título del nº 221/222 de la revista *Museum International*, dedicada al patrimonio intangible (*intangible heritage*), un año después de la Convención de 2003. ¿patrimonio intangible o inmaterial? “Esto hubiera llevado a una confusión con otros términos que conciernen a la conservación de la materia (‘lo que no debemos tocar’ = ‘impalpable’), mientras que se trata más bien, en relación con nuestro problema, del patrimonio -‘que no podemos tocar’- en efecto, no porque lo estropearíamos, sino porque es materialmente ‘inasible’, y por lo tanto, ‘inmaterial’”. Véase Desvallées, 2004.

<sup>843</sup> Jadé, 2004: 27-37.

<sup>844</sup> Véase Semedo, 2012.



habitación que da coherencia visual al conjunto, aspectos que en ocasiones pasan desapercibidos por el interés que el visitante suele prestar al detalle o al objeto individual (a lo tangible). El componente intangible se puede manifestar en lo tangible a través de una sinergia de elementos decorativos, arquitectónicos y espaciales<sup>845</sup>.

El PCI completa el sentido que poseen los objetos como fuente del conocimiento, no solamente por su dimensión material<sup>846</sup>, enfatizado por Deloche en los siguientes términos: la “fuerza inmaterial de la presencia que impacta y subyuga al visitante cuando entra en contacto con la obra original, una fuerza que parece emanar del objeto y que resulta de sus diferentes estados, su historia, su trayectoria en el tiempo y espacio y el rol de culto que se le asocia”<sup>847</sup>.

En una casa museo y, en los museos en general, el PCI “está en todas partes”<sup>848</sup>, desde las manifestaciones inmateriales contenidas en una casa museo hasta las expectativas y conocimientos del público. Pero sin necesidad de llegar a tal grado de abstracción, y atendiendo a las acepciones de PCI desde la UNESCO e ICOM, el PCI en una casa museo lo podemos circunscribir a una serie de categorías, que no son excluyentes, sino complementarias, y reflejan una diversidad de lecturas según el contexto museológico:

Formas mentales complejas (actitudes, creencias o valores)

Temas determinados (espacio, tiempo, trabajo, acontecimiento)

El individuo (estamento, género, profesión, nación)

Período temporal concreto

Estas categorías sintetizan los valores inmateriales presentes en una casa museo, que se transmiten gracias a la memoria histórica, a la sensibilidad y a la formación cultural, y potencian su identidad mediante la transmisión del “espíritu del lugar”.

### **6.5.1- Formas mentales complejas**

Esta categoría agrupa las costumbres, las destrezas y las tradiciones. La contextualización espacial de la casa museo potencia estos elementos “porque son

---

<sup>845</sup> Geldhof y Kepler, 2012: 1-10.

<sup>846</sup> Un ejemplo se encuentra en el análisis del significado del mobiliario en las casas museo españolas. Véase Pérez Mateo, 2012a.

<sup>847</sup> Deloche, 1999.

<sup>848</sup> Caballero García, 2013: 90.



formulaciones tangibles de ideas, abstracciones de la experiencia fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, de actitudes, de juicios, de anhelos o de creencias<sup>849</sup>. Por lo tanto, es importante que estos bienes tengan una funcionalidad más allá de su componente material<sup>850</sup>.

Cada uno de los espacios domésticos manifiesta una permanencia de la tradición o, por el contrario, una ruptura de lo establecido. La tradición implica el establecimiento de unos rituales constantes en cada grupo social, que aseguran cierto equilibrio frente a la contingencia y a la dispersión<sup>851</sup>. Existen espacios donde se celebran los mismos rituales (nacimientos y bautizos, casamientos, festividades propias del calendario religioso, velatorios, entre otros), generalmente en el oratorio o en los salones. Tal y como puso de manifiesto Arnold van Gennep a comienzos del siglo XX, la vida humana está condicionada por una serie de ritos de paso (*rites de passage*) que marcan el ciclo vital del individuo desde la procreación hasta la muerte<sup>852</sup>. En este sentido podemos entender los espacios domésticos como medios no verbales de comunicación en la conformación y transmisión de los valores culturales de una comunidad<sup>853</sup>. Estos patrones de repetición son necesarios para la construcción de la identidad (personal y colectiva) y para su continuidad. La necesidad de documentar las formas de vida tradicionales debe partir del reconocimiento de una identidad local<sup>854</sup>.

Los espacios domésticos y los objetos en una casa museo indican una serie de costumbres, destrezas y tradiciones<sup>855</sup> propios de unas determinadas estructuras sociales y culturales. Por ejemplo, el vestíbulo significa el paso del exterior a la intimidad de la casa (y el contexto museológico debe indicar esta función). En las casas museo que reflejan las formas de vida del siglo XIX tanto el vestíbulo como las antecámaras preparan al visitante para su progresiva intromisión a un espacio cuyo grado de visibilidad

---

<sup>849</sup> Geertz, 1992: 90

<sup>850</sup> No tiene sentido que “los museos exhiban sus fondos como una mera colección de objetos, por muy clasificados y organizados que éstos se muestren según diferencias temáticas, criterios tipológicos, por períodos temporales o espacios geográficos. Porque ello no explica apenas nada de los sujetos que los produjeron, para qué fines y con qué sentido lo usaron. Sí lo explica, en cambio, la exposición de tales o cuales bienes, objetos, oficios, actividades y recreaciones in situ, en función de los que significan: por quiénes, con qué razón, para qué y cómo se hicieron, cómo han evolucionado... Es decir, trascender las formas y las funciones y conocer los significados. De manera que el museo debe presentar los materiales de modo funcional, para transmitir ideas, conceptos, procesos y significados”. *Cit.* en Marcos Arévalo, 2008.

<sup>851</sup> Bachelard señala que sin la casa el hombre sería un ser disperso, es un estado de ánimo, lo que le permite crear un lugar y una memoria. Véase Bachelard, 2000.

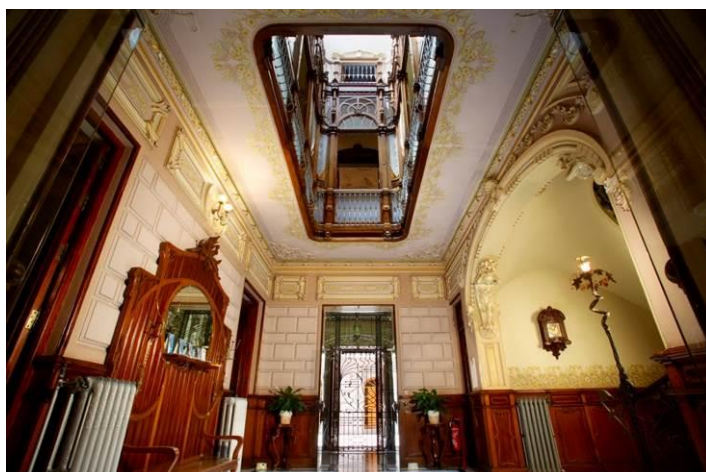
<sup>852</sup> Van Gennep, 1986; Balin, 1988; Broude, 1988; Cencillo y García, 1976.

<sup>853</sup> Rapaport, 1990.

<sup>854</sup> VV. AA. 2012a: 42 y ss.

<sup>855</sup> Pérez Mateo, 2012a.

siempre lo marca el propietario. Las antesalas y antecámaras, además de preparar progresivamente a las visitas a la entrada de los espacios más suntuosos, también sirven para acomodar al personal de servicio, que esperaba a que los propietarios le llamaran. En la Casa Museo Modernista de Novelda la transición al interior se realiza desde tres elementos arquitectónicos: el primero, una puerta-cancela en el zaguán; el segundo, tres puertas en la antesala; y el tercero, una tercera puerta centrada entre ambas, en cuyos ángulos se sitúan dos percheros esquinados para que el visitante se pudiera contemplar antes de introducirse en el interior de la vivienda.



Alicante. Novelda. Casa Museo Modernista. Vestíbulo

© <http://casamuseomodernistanovelda.blogspot.com.es/2013/10/imagenes.html>

Como el vestíbulo es la primera imagen que tiene el visitante del estatus del propietario, en algunas casas museo se disponen retratos (Palacio de la Quinta) o armas y armaduras (Museo Cerralbo). El vestíbulo como espacio que prepara al visitante tiene su continuación con las enfiladas (habitaciones en fila, del “enfilade” francés)<sup>856</sup> ya que organizaban las estancias unas a continuación de otras y permitían la distribución de los numerosos visitantes que acudían a los bailes, a las tertulias o a cualquier otro evento que tenía lugar en la vivienda. Destacan las enfiladas del Museo Sierra-Pambley, del Museo del Romanticismo o de la Casa Museo Duran i Sanpere. Esta disposición espacial tiene mucho de perspectiva teatral, puesto que se ve reforzada con los elementos textiles y de iluminación, que aumentan el deseo de epatar.

---

<sup>856</sup> Las enfiladas son espacios continuos de salas que, agrandando ópticamente las estancias, simbolizan el poder, la ostentación y la belleza. Implicaban la alineación de puertas y ventanas en línea recta, es decir, las puertas se abrían en el centro de los muros, unas frente a otras. La oposición a las enfiladas se encuentra en las estancias articuladas en torno a un distribuidor común, que refleja un cambio de costumbres en el que prima la tranquilidad y la intimidad. Estas enfiladas ya las mencionaba Blondel en su Tratado de Arquitectura del siglo XVIII, como recoge Simó. Véase Simó, 1988.

Era una costumbre, tal y como lo muestran los espacios domésticos de una casa museo (y de la misma forma que ya lo revelaban una serie de populares libros<sup>857</sup>) que la mujer fuera la responsable del espacio privado, y quien asumía la definición de las ceremonias y ritos en torno a las comidas y veladas, las relaciones sociales creadas durante las recepciones y visitas, y crear una imagen de la casa cuidada hasta el más mínimo detalle (decoración, objetos muebles, tejidos) para propios y extraños. Estos libros o manuales de buenas costumbres contenían las claves de determinados tipos de comportamiento que, alejados de los imperativos rigurosos de épocas anteriores, incluyen repertorios prácticos de conductas sociales y privadas, pero también relativas a la decoración, atendiendo a los escenarios donde se desarrolle la interacción social. Por ejemplo, las diferentes actitudes ante la comodidad y el confort<sup>858</sup>.

Las casas museo reflejan la evolución de las costumbres, de las relaciones familiares y sociales, de la moda, de la privacidad, de la comodidad o del confort, de manera que constituyen un valioso testimonio histórico, al margen de presentar un espacio doméstico recreado o recuperado. Incluso podrían servir de ejemplo para el conocimiento de los sistemas tradicionales de aprovechamiento de los recursos naturales. En este sentido hay que señalar la máquina lavadora de madera para colada de ceniza conservada en el Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos. Blasco Esquivias explica cómo en ella “la ceniza se cocía y colaba con agua obteniendo lejía destinada a blanquear la ropa ya lavada. Esta misma ceniza servía también para limpiar algunas superficies de madera”<sup>859</sup>.

---

<sup>857</sup> A través de los manuales domésticos, la mujer tenía las herramientas indispensables para civilizar el interior doméstico porque podía imprimir en la organización y en los ceremoniales de la casa un distintivo de civilización y de buenas costumbres. Martín Fugier, 1989.

<sup>858</sup> Ambos términos son diferenciados por Blasco Esquivias en los siguientes términos “el confort, se asimila a la climatización y control térmico de una estancia, mientras la comodidad resulta un concepto más abstracto e inasequible, referido a la armonía del entorno doméstico, al bienestar de la privacidad, a la facilidad de la vida y a todo aquello que contribuyera a procurárnoslo, haciendo nuestra existencia más placentera por medios naturales o artificiales”. Véase Blasco Esquivias, 2013: 150.

<sup>859</sup> Blasco Esquivias, 2013: 152.



*Asturias, Santa Eulalia de Oscos. Museo Casa Natal Marqués de Sargadelos. Máquina lavadora de madera para colada de ceniza. Imagen extraída de la publicación de Blasco Esquivias, 2006<sup>860</sup>*

Las alcobas<sup>861</sup> eran el escenario del nacimiento, pero también de la enfermedad y de la muerte. En el dormitorio del Marqués de Cerralbo se exhibe la butaca donde murió.



*Madrid. Museo Cerralbo. Dormitorio del Marqués de Cerralbo©Archivo Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.*

<sup>860</sup> Blasco Esquivias, 2006: 69. Vol. I.

<sup>861</sup> Véase Perrot, 2011.

En la Casa Museo Niceto Alcalá Zamora se conserva el diván en el que falleció, con el reloj parado en la hora de su muerte. Un objeto como la cama o el sillón es la huella de su propietario, su doble, puesto que a través de él se hace más patente su ausencia.



Córdoba. Priego de Córdoba. Museo Niceto Alcalá Zamora. Sala VII. Diván donde murió Alcalá Zamora

© <http://www.epriego.com/niceto>

Una estancia curiosa es la sala y alcoba de los enfermos, creada específicamente para el reposo y cura de la enfermedad. La existente en Can Papiol permitía que la persona indispueta pudiera seguir la misa desde su alcoba a través de una pequeña ventana que enlazaba el dormitorio con la capilla. La sala, separada de la alcoba por una vidriera, se destinaba a las visitas que venían a interesarse por el enfermo. Este tipo de habitaciones formaba parte de la composición básica de la vivienda que establecían los manuales del Ochocientos, como el de M<sup>a</sup> Pilar Sinués (*La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*, 1892). También estaba presente en las casas de condición social más modesta como en la Casa Museo Sátor Juanela, donde se cuidaba a los enfermos y servía de cuarto de huéspedes.

### 6.5.2.- Temas determinados

Existen casas museo en las que se pueden establecer unas categorías de inmaterialidad atendiendo al tema que representan a través de una serie de oposiciones complementarias: lo privado y lo público; lo masculino y lo femenino; el trabajo y el ocio; el pobre y el rico y lo sagrado y lo profano, que nos transmiten aspectos concretos sobre formas de vida, tecnología constructiva, ambientes, sensibilidades y relaciones humanas, así como vínculos entre las personas y la sociedad. El espacio de una casa museo es un espacio normalizado y definido a través de reglas y convenciones, un

espacio para ser ocupado, para servir y para ser utilizado, para llenar y vaciar con la presencia real o simbólica, para que las personas interactúen. La construcción de lo masculino y femenino viene dada por los papeles que adoptan los miembros de la casa, de la misma manera que con el trabajo y el ocio. Al hombre se le atribuye la función social del trabajo remunerado, lo que constituye el centro de su respetabilidad en la sociedad, mientras que la mujer habitualmente es la que asume las tareas domésticas. Pero atendiendo a las características económicas, sociales o psicológicas del hombre y de la mujer estos aspectos pueden variar, puesto que hay ejemplos de casas museo en las que el papel asignado habitualmente a la mujer no se corresponde con los estándares tradicionales (Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, Casa-Museo de la Tía Sandalia; Casa-Museo Rosalía de Castro; Casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez o la Casa de las Doñas). La casa museo revela una organización social que preserva a cada miembro en sus ámbitos propios.

#### **6.5.2.1.- Lo público y lo privado**

La construcción histórica de la dicotomía público/privado se puede rastrear en *Historia de la vida privada*, en la que Ariès la define como una forma de sociabilidad frente a una forma de intimidad que no necesariamente se identifica con la esfera familiar, sino también a sociabilidades restringidas, a espacios de soledad o de intimidad<sup>862</sup>. Este modelo francés del dualismo público/privado tuvo un gran éxito en Europa occidental.

La dicotomía existente entre los espacios públicos y privados no es nueva sino que se viene manifestando desde la Antigüedad. Pero se potencia en la cultura burguesa del Ochocientos al actuar como indicadores de jerarquía social. Los diferentes espacios que vemos en las casas museo (conservando su sentido originario cuando fueron casas) son: espacios de representación, espacios privados, espacios semiprivados (o semipúblicos) y espacios escondidos<sup>863</sup>. Los espacios públicos comprenden las partes representativas (salas, salones, despachos, escritorios, comedor, biblioteca, sala de juegos, algunas de las cuales pueden tener un carácter semiprivado o semipúblico como el despacho, el escritorio, el comedor, la biblioteca o la sala de juegos. Los espacios

---

<sup>862</sup> La idea de lo privado asociada a lo doméstico se encuentra en los dos tomos de la Edad Media dirigidos por Georges Duby o el siglo XIX, dirigido por Michelle Perrot.

<sup>863</sup> Pérez Mateo, 2014a. Son interesantes las aproximaciones de las oposiciones con las que Rabotnikof traza esta distinción: colectivo-individual, visibilidad-ocultamiento, apertura-clausura. *Vid* Rabotnikof, 1998. Desde otra perspectiva véase Simó, 1988.

privados se pueden dividir según las tareas domésticas (lavadero, etc.), la alimentación (cocina, despensa, bodega, y otras dependencias similares), el ocio (salones, salas de juego, etc.) y el descanso (alcobas, gabinetes, etc.); los espacios semiprivados (o semipúblicos) serían estrado, armerías, gabinetes, jardines, galerías, porches, oratorios. No hay que olvidar las dependencias ubicadas en la casa o anexas como las cuadras, caballerizas, graneros, almacenes, etc., aún visibles en algunas casas convertidas en museo.

Autores como Piera indican, a propósito de la Casa Museo Duran i Sanpere tres tipos de espacios: de representación, privados y de uso<sup>864</sup>. Si bien es cierto que estos espacios adquieren múltiples significados dependiendo de la edad, del estatus y de las relaciones de los propietarios e indican un complejo mundo de usos sociales que determinan la organización espacial de la vivienda y su amueblamiento. Durán señala, sin embargo, que “la frontera entre lo público y lo privado es artificiosa, es una vieja máxima del movimiento feminista y que lo privado haya de explicarse desde lo público sería la formulación del mismo lema bajo más modernos ropajes”<sup>865</sup>. Es indudable la tensión entre lo público, espacio del hombre y lo privado/doméstico, espacio de las mujeres. Esto afecta, por un lado, a las relaciones y comunicaciones entre estos espacios y, por otro lado, a las representaciones que nos hacemos de ellos, percibidos y vividos, según cada sexo. De esta manera, la dicotomía espacial se traduce, por un lado, en los intereses personales, y por otro, en la necesidad de exhibición.

A continuación vamos a desarrollar cada uno de estos espacios:

- Los espacios públicos.

Son los espacios de representación que revelan la exteriorización del papel del propietario en la vida pública. Generalmente se ubican en la primera planta, también denominada planta noble o cuarto principal, y como constituyen la tarjeta de presentación de sus propietarios de cara al exterior, contienen las estancias más profusamente decoradas y con una mayor carga de efectos teatrales. El lujo aparece en diferentes modalidades: exhibición de objetos de calidad estética, profusión de textiles, decoración mural, dictado de las modas (objeto a la moda), multiplicación de piezas, antigüedad, novedad, rareza o exotismo, exclusividad, confort, perfección técnica, entre otros. Estos espacios pueden ser salón de baile, salón de música, comedor de gala, salón

---

<sup>864</sup> Piera, Catàleg virtual de la Casa Museu Duran i Sanpere, [http://www.museudecervera.cat/cataleg\\_virt\\_2014/pdf/05.pdf](http://www.museudecervera.cat/cataleg_virt_2014/pdf/05.pdf), p. 4 [consulta 06/06/2015].

<sup>865</sup> Durán, 1986.



árabe, etc., pero en general se personifican en los grandes salones, representan el triunfo de las recepciones públicas, los bailes y las reuniones sociales, decoradas con muebles y objetos al gusto francés de los luises, con suntuosos espejos y arañas, con tapicerías de Aubusson o sedas lionesas. A menudo la etiqueta convertía la vida cotidiana en un acto público continuo.



Alicante. Novelda. Casa Museo Modernista. Gran Salón  
© <http://casamuseomodernistanovelda.blogspot.com.es/2013/10/imagenes.html>



Barcelona. Cornellá de Llobegat. Museo Palacio Mercader. Salón Árabe.  
Foto: M. A. Taberno





Asturias. Cudillero. Palacio La Quinta. Sala Luis XVI  
©Fundación Selgas-Fagalde

Estos espacios públicos también manifiestan el lujo en las salas que llevan el nombre del color predominante (el Dormitorio Rosa del Museo Palacio Mercader; las Salas Verde y Amarilla del Palacio Guevara, el Salón Rojo, la Salita Rosa y el Salón Amarillo de la planta Entresuelo del Museo Cerralbo) y en la mezcla de estilos (el gran salón estilo Luis XV o Luis XVI del Museo Palacio Mercader; la sala y alcoba Luis XVI del Museo Romántico Can Llopis o las habitaciones del Palacio de la Quinta<sup>866</sup>). Esta diversidad y yuxtaposición de estilos responde a un deseo de epatar<sup>867</sup>. Pero los Luises, y esto se ve de manera particular en el mobiliario, no siempre pudieron mantener su pureza, sino que hay espacios domésticos amueblados con piezas de otros estilos, producto del eclecticismo imperante<sup>868</sup>.

- Los espacios privados.

Revelan el comportamiento del personaje en la esfera de lo privado, que tiene la necesidad de tener un lugar en el mundo. Este “adentro” define una zona de seguridad y, en ocasiones, de clausura, ya que se relaciona con aquellas acciones que se identifican con aspectos de la vida privada y que suelen permanecer ajenos a miradas indiscretas. En este sentido, tradicionalmente lo privado se ha opuesto al mundo de lo público y se ha considerado un espacio femenino, pero estos límites no son absolutos ya que la mujer puede utilizar el ámbito público dentro de sus propias funciones domésticas y el hombre

---

<sup>866</sup> Véase la página web de la Fundación Selgas-Fagalde <http://www.selgas-fagalde.com/> [consulta 06/06/2015].

<sup>867</sup> Pérez Mateo, 2011b.

<sup>868</sup> Para el análisis de los diferentes estilos en el mobiliario del Ochocientos véase Rodríguez Bernis, 2015; Pérez Mateo, 2011b y Bonet Solves, 2004, entre otros.

estar inmerso en la vida privada<sup>869</sup>. Los ámbitos privados por antonomasia son el estrado, la alcoba, el *boudoir*, el *fumoir* o los gabinetes, cada uno con diferentes niveles de privacidad y reflejo de una evolución a lo largo del tiempo. Los estrados son espacios donde se cose, se lee, se duerme la siesta, se conversa o se recibe a las visitas, por lo que tienen un carácter semipúblico<sup>870</sup>. Son paradigmáticas las recreaciones del Museo Casa Natal de Cervantes, de Lope de Vega o el de Cervantes en Valladolid, con el mobiliario y los elementos textiles que serían los más habituales en su época.



Valladolid. Museo Casa Cervantes. Estrado  
©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Los dormitorios son los espacios comunes en todas las culturas e indicativos de la estructura familiar de la época. En las casas museo se han recreado alcobas en función de las edades y los sexos, por ejemplo, en la Casa Museo Lope de Vega se recrea el dormitorio de las hijas Feliciano y Antonia Clara y en el Museo Casa Natal de Cervantes los aposentos de las damas (mujeres adultas), dueñas (mujeres ancianas) e infantes (niños). El Museo del Romanticismo exhibe una alcoba femenina y otra masculina. Hay dormitorios para los invitados (dormitorio Casa Museo Sátor Juanela, Cuarto del Capitán Contreras de la Casa Museo Lope de Vega, alcoba del General Suchet de Can Papiol) y para los enfermos (Alcoba de los enfermos de Can Papiol). El Palacio de la Quinta expone numerosas alcobas, algunas de ellas con denominaciones curiosas, relacionadas con su decoración (Alcoba Pompeyana, Alcoba Leonesa).

---

<sup>869</sup> Perrot, 1997: 10.

<sup>870</sup> Pérez Mateo, 2012a. Zardoya considera que el estrado derivará en el Ochocientos en los salones sociales y de confianza. Abad Zardoya, 2003; Abad Zardoya, 2007: 1; Vega, 2005.

El Gabinete<sup>871</sup>. Era el espacio donde la mujer pasaba las tardes, para trabajar, leer, conversar o donde recibía las visitas. Destaca el del Museo Sierra-Pambley o el del Museo Cerralbo. También podía ser el espacio masculino donde el propietario, lee, escribe, administra las cuentas o repasa los documentos, como el del Museo del Romanticismo.

- Los espacios semiprivados (o semipúblicos).

Existen espacios semiprivados o semipúblicos que se mueven entre ambos mundos. En su condición de semipúblicos son accesibles a los visitantes que tuvieran una relación directa con los dueños de la casa. Tienen un uso público controlado por sus propietarios, mientras que los espacios semiprivados tienen un uso privado pero puede ser compartido por sus propietarios. Espacios semipúblicos son la antesala, el vestíbulo o el zaguán<sup>872</sup>. Espacios semiprivados suelen ser los gabinetes y los dormitorios. Pueden tener otras funciones previstas o improvisadas, como antecomedor, que hoy en día pueden ser impensables. El cuarto grande o la sala donde comían familiares y amigos del Marqués de Sargadelos durante las festividades y celebraciones, también se utilizaba para dormir y así se ve reflejado en su museografía, con la presencia de los muebles de reposo y descanso.



Asturias. Santa Eulalia de Oscos. Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos. Comedor  
©<http://www.turismoasturias.es/descubre/cultura/museos-y-espacios-culturales/museos/casa-natal-del-marques-de-sargadelos>

Esta versatilidad también se extiende a los objetos de uso doméstico. Por ejemplo un arca servía de contenedor de ropa y otros enseres, pero si tenía la tapa lisa podía

---

<sup>871</sup> Sobre la evolución de este espacio véase Vega, 2005.

<sup>872</sup> Blasco Esquivias, 2013: 150.

servir incluso para comer; una banca podía servir para sentarse, para contener objetos o para dormir; un *bonheur du jour* era un escritorio que también podía tener las funciones de costurero y mesa de juego, como el del Museo del Romanticismo<sup>873</sup>.



Madrid. Museo del Romanticismo. Boudoir. *Bonheur du jour*, ca. 1850. N° Inv.CE7313  
©Archivo Museo del Romanticismo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- Los espacios escondidos.

Con el término de espacios “escondidos”<sup>874</sup> se alude principalmente a la zona de servicios, donde tiene lugar la vida cotidiana de la servidumbre (la cocina, el cuarto de reunión de los criados, sus dormitorios, su retrete). Su carácter oculto era explícitamente evidente porque los criados tenían que estar cerca, pero no presentes, y convivían con los propietarios bajo el mismo techo solamente para desempeñar las tareas pertinentes. Generalmente se ubicaba en los sótanos o en los áticos. Esta zona se mueve entre ambos mundos y es la más compleja de conocer debido a los numerosos cambios que las casas museo han sufrido en su estructura y en su configuración arquitectónica a lo largo del tiempo y a que apenas se conservan fuentes documentales o gráficas que identifiquen su ubicación y distribución de los objetos, mucho mayor que en los espacios de representación. Y aun en este caso, éstos han sufrido cambios dentro de la misma época, porque los espacios de la vivienda así lo requieren, dentro del trasiego de la vida cotidiana.

<sup>873</sup> Un estudio individualizado de este objeto se encuentra en Pérez Mateo, 2011: 336-339.

<sup>874</sup> Torres González: 1998a; Torres González, 2009: 31.

Disponer de personal de servicio era un símbolo de riqueza y de ostentación. La realeza era un modelo de imitación de modos y costumbres, lo que lleva a Domínguez Ortiz a afirmar que “todo aquel que quería tratarse como noble debía mantener numerosa servidumbre, en parte por la necesidad de mantener una o más grandes casas con lucimiento y en plan de semi-autarquía económica; en parte, por mera ostentación de fasto y riqueza”<sup>875</sup>. Tenía una estricta división de tareas, con dos tipos de trabajos domésticos: los “oficios mayores de la casa” (asistencia directa a los dueños) y los “oficios menores” (labores domésticas propiamente dichas). Esta jerarquía de funciones también implicaba una jerarquía de género. En la Casuca de la Finca del Marqués de Valdecilla se han conservado las habitaciones y los baños del personal de servicio; en la Casa Don Pepe Marsilla, la habitación del ama de llaves o en Can Papiol, la habitación del servicio.



*Barcelona. Vilanova i la Geltrú. Museo Romántic Can Papiol. Habitación del servicio*  
© Museu Romàntic Can Papiol. Vilanova i la Geltrú

---

<sup>875</sup> Domínguez Ortiz, 1973: 149.





*Murcia. Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla. Habitación del ama de llaves.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Los espacios escondidos son los más difíciles de recuperar o recrear en una casa museo debido al trasiego incesante de la vida cotidiana. En una casa museo se intenta reflejar que los adelantos tecnológicos no se manifestaron solamente en los materiales empleados, sino también en espacios como el lavabo que, inicialmente se integra en la habitación como recuerdo de los aguamaniles y palanganeros, hasta conquistar un lugar propio dentro de la casa.



*Segovia. Casa Museo Antonio Machado. Habitación de Machado.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

Se conocen mejor los hábitos relacionados con la higiene, en relación con los objetos conservados (tocadores, cómodas lavabo, jofainas, palanganeros), de manera que exposiciones como la de *Toilette*<sup>876</sup>, en el Museo Cerralbo, reconstruyendo los espacios de higiene en una vivienda, cobran especial importancia.



Madrid. Museo Cerralbo. Piso principal. Sala del Baño  
©Archivo Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

El tocador es una pieza de uso femenino, también denominada *toilette*, *peñinador*, *recambra* o *requartet*<sup>877</sup> y está presente en el dormitorio de invierno de la Casa Museo Duran i Sanpere o la Alcoba La Noche del Palacio de la Quinta. También había lavabos masculinos como el tocador del Salón Vestuario del Museo Cerralbo o el del Museo Sierra Pambley, con compartimentos en la parte inferior para colocar la jabonera, esponjera y otros utensilios.

La eliminación de excrementos se llevaba a cabo en objetos portátiles como sillas horadadas o sillas retrete como las del Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos y del Museo Sierra Pambley, e incluso tan curiosas como el orinal del Museo del Romanticismo, ubicadas en los dormitorios.

---

<sup>876</sup> Hay que destacar la exposición *Toilette. La Higiene a fines del siglo XIX* (Museo Cerralbo, 15 de octubre del 2013 al 12 de enero de 2014), organizada por la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes y el Museo Cerralbo. En el Dossier de la exposición se señala que “ se enmarca en el programa “Miradas” del Museo Cerralbo, en el que se han concebido una serie de exposiciones de formato reducido que tienen como objetivo difundir los resultados de las investigaciones llevadas a cabo en el museo, de forma amena y didáctica”. [http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/exposiciones/toilette\\_higien/Toilette\\_DossierWeb.pdf](http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/promociondelarte/exposiciones/toilette_higien/Toilette_DossierWeb.pdf) [consulta 01/09/2015].

<sup>877</sup> Piera, 2009.



*Madrid. Museo del Romanticismo. Dormitorio. Orinal. Foto: Pablo Linés Viñuales  
©Archivo Museo del Romanticismo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*

Que el aseo disponga de un espacio específico es un adelanto (Finca y Palacio del Marqués de Valdecilla; Casa Don Pepe Marsilla; Museo Delger; Casa Alegre de Sagrera; Museo Sierra-Pambley; Can Papiol, Museo Modernista de Novelda, Can Llopis, etc.)



*León. Museo Sierra-Pambley©Fundación Sierra-Pambley*





*Murcia. Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla. Foto: Soledad Pérez Mateo*

En este sentido, las casas museo exponen espacios de carácter más amable y menos polémicos, quedando prácticamente excluidos los espacios dedicados a evacuación de excrementos, las zonas de servicio, la cocina, los sótanos, etc. que interesarían a los estudiosos de la vida cotidiana, puesto que la casa museo es el único espacio posible para contemplarlos.



*Novelda. Casa Museo Modernista. Baño*

© <http://casamuseomodernistanovelda.blogspot.com.es/2013/10/imagenes.html>

Existen casas museo que conservan espacios escondidos que son lugares de trabajo (graneros, bodegas, etc.) que tampoco se han conservado y que constituyen una prolongación de las zonas de servicio, puesto que es el que se ocupa de realizar dichas tareas. Se han conservado bodegas en la Casa Museo Natal del Marqués de Sargadelos, en la Casa Museo Don Pepe Marsilla, etc. que permiten explicar al público la producción de vino.



*Murcia. Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla. Bodega.  
Foto: Cortesía de la Casa Museo Don Pepe Marsilla.*

La cocina es uno de los espacios domésticos que ha sufrido más alteraciones a lo largo de la vida del inmueble en el trasiego de la vida cotidiana. Es difícil conservar los testimonios materiales y más aún, las evidencias intangibles de formas de alimentación. A lo que se suma la escasez de documentación gráfica que ilustre la disposición de los enseres, puesto que era un espacio escondido y al margen de cualquier exhibición. La mayoría de las cocinas existentes son recreadas (Ecomuseo Ço de Joanchiquet, Casa Museo de los Ingleses, Pazo de la Cruz).

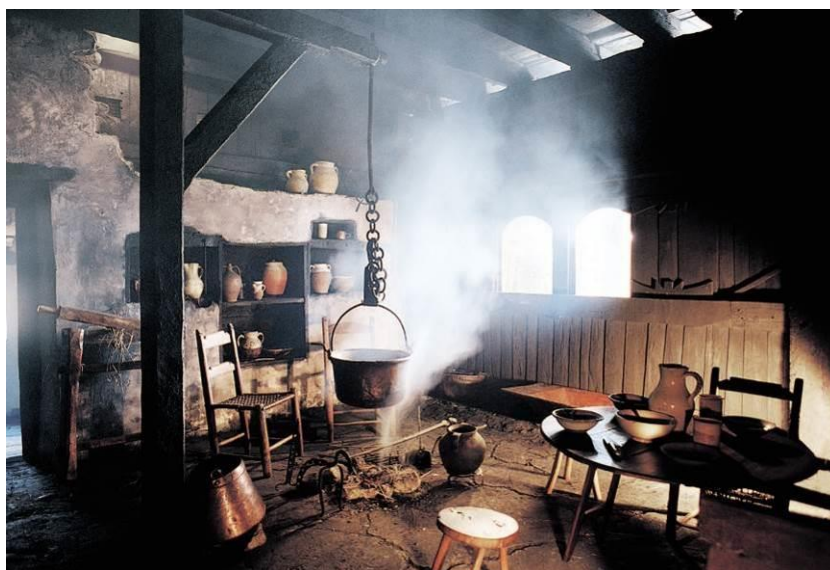


*Huelva. Punta Umbría. Casa Museo de los Ingleses. Cocina. Foto: Ángel Ramírez*

Y muy pocas son originales (Casa de las Doñas, Casa Don Pepe Marsilla, Casa Museo Antonio Machado, Casa Museo Duran i Sanpere, Caserío Igartubeiti, la Casuca y San Rafael de la Finca del Marqués de Valdecilla, Casa Museo Casares Quiroga, etc.)



*Cantabria. Enterrías. Casa de las Doñas. Cocina y su conducto de evacuación al exterior.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*



*Guipúzcoa. Ezkio-Itsaso. Caserío Igartubeiti. Cocina  
©<http://www.igartubeitibaserria.eus/museo/el-caserio/recorrido-descriptivo/cocina/view>*



La recreación hace que cocinas ambientadas en el Siglo de Oro tengan el mismo aire de familia y muchas de ellas se han inspirado mutuamente al no conservarse el espacio original<sup>878</sup>. La primera cocina de una casa museo fue la que ideó el Marqués de la Vega Inclán en el Museo del Greco.



*Toledo. Museo del Greco. Cocina.*  
©José María Moreno Santiago

Después vendría la cocina del Museo Casa Cervantes (Valladolid), similar a la del Museo Casa Natal de Cervantes (Alcalá de Henares), a la del Museo Lope de Vega (Madrid), con chimeneas de lumbre baja, bancos laterales, tajuelos, mesas con faldones, trébedes, morillos y una variedad de recipientes cerámicos, entre los elementos más representativos. Estos tipos de chimenea no suelen corresponder a la estructura de la casa, sino que es más propia de las casas de campo.

Existen cocinas que son objeto de novela como la cocina de la Casona de Tudanca, que aparece en algunos pasajes de *Peñas arriba* (1895), de José M<sup>a</sup> de Pereda, con la famosa perezosa, una mesa que en la novela es la de don Celso.

---

<sup>878</sup> Este mismo aire de familia se repite en otras estancias habituales en los siglos XVI y XVII que recrean o recuperan diferentes casas museo, principalmente alcobas y estrados. El amueblamiento juega un papel de primer orden. Véase Pérez Mateo, 2007b.



*Cantabria. Tudanca. Casona de Tudanca. Cocina.*  
© Consejería de Educación, Cultura y Deporte. Gobierno de Cantabria.

#### **6.5.2.2.- Lo masculino y lo femenino. Las relaciones de género.**

La organización del espacio en público y privado<sup>879</sup> tradicionalmente se acompaña de una separación por géneros<sup>880</sup> y, en consecuencia, la identificación de lo público con la vida pública, y lo privado con el ámbito familiar y doméstico<sup>881</sup>. Jover señala que la división de los espacios masculinos y femeninos en distintas épocas y grupos sociales permite explicar aspectos tan esenciales de una sociedad como las identidades, las formas de relación o los sistemas de prioridades<sup>882</sup>. En cambio, autoras como De Barbieri, Tarrés o Pateman señalan que no se puede hablar de separación, sino de interdependencia<sup>883</sup> y de la existencia de “espacios de acción femeninos”<sup>884</sup>. En este sentido son importantes los estudios de género que comparan y contrastan las experiencias de ambos sexos. Para los historiadores sociales se ha creado cierto mito en torno al ámbito doméstico relacionado con la mujer como “ángel del hogar” y la posición de la mujer en él no siempre ha sido influyente. La literatura y los libros de diseños de interiores, que proliferan especialmente en el Ochocientos, también cuentan

<sup>879</sup> La distribución doméstica del siglo XIX no es nueva: seguía una estructura visible en el siglo anterior. Véase Eleb y Debarre, 1995.

<sup>880</sup> Los estudios sobre el género son numerosos y no nos detendremos en ellos. Véase por ejemplo los de De Barbieri, 1993; Facio, 1992; Scott, 1990; Narotzky, 1996; Lamas, 1995; Lagarde, 1993; Bordieu, 1998.

<sup>881</sup> Es interesante el estudio de Lasc, 2013.

<sup>882</sup> Jover Zamora, Fusi y Gómez- Ferrer, 2001: 394.

<sup>883</sup> De Barbieri, 1991; Tarrés, 2002; Pateman, 1996.

<sup>884</sup> Tarrés, 2002: 119-142.

solamente una parte de la historia de la definición del espacio. Las casas museo constituyen un tema significativo en dichos estudios ya que al incorporar las evidencias materiales producidas por los hombres y por las mujeres en cada una de sus estancias ayuda al público a comprender el comportamiento social. ¿Qué papel desempeñan ambos géneros en la casa museo?, ¿cuáles son sus comportamientos? Teniendo en cuenta este potencial, las casas museo tienen que documentar la variedad (y veracidad) de actividades que tienen lugar dentro y fuera de ésta. Lo doméstico corresponde a la mujer y se traduce en el dominio de unas convenciones (desde la disposición y ornamentación de la casa hasta la indumentaria). El escenario de una casa museo es el escenario de una familia, que determina las normas de comportamiento. Los estudios de la familia deben contemplar las casas museo, puesto que en ella se dan un conjunto de actitudes, unas relaciones de interdependencia que, aunque no se pueden conocer en su totalidad, sí pueden ayudar a comprenderlas. Es raro encontrar al hombre fuera de los ámbitos del despacho, de la biblioteca o del salón billar, incluso de la habitación. Es más, la presencia material del hombre se traduce en objetos que justifican su ausencia (dependiendo del trabajo que desempeñe, que le obliga a estar la mayor parte del tiempo fuera del hogar, por ello se considera que la idea del hogar como lugar de descanso lo es desde la perspectiva del hombre, pero no de la mujer).

Siguiendo esta separación de géneros, división que para algunos autores procede de la Inglaterra victoriana<sup>885</sup>, en las casas museo españolas se manifiesta esta pauta, culturalmente definida: exterior en el caso del hombre (se ve, por ejemplo, en el *Nuevo Manual de Urbanidad, Cortesanía, Decoro y Etiqueta ó el hombre fino*, 1889, centrado en cuestiones sociales) y replegado al interior en el caso de las mujeres, ocupadas en numerosos menesteres (son tantos que mencionarlos todos excedería el propósito de este estudio)<sup>886</sup>. Los dos disponían de sus propios ámbitos, pero los femeninos generalmente son menos y, por lo tanto, insuficientes. El espacio dedicado a los hombres suele ser la mayoría del espacio público, mientras que el de la mujer se reduce al privado, especialmente estrados, alcobas, tocadores, gabinetes o *boudoirs*. Esta división es más patente en las casas de la burguesía como Can Papiol, Can Llopis, Museo Palacio Mercader, Casa Museo Durán i Sanpere, Museo Sierra Pambley, como también eran burguesas las destinatarias de la mayor parte de la literatura formativa

---

<sup>885</sup> Gamoneda, 2006.

<sup>886</sup> En España destacan los estudios de Bonet Solves, 2004; Aldaraca, 1992; Hereu i Payet, 1990; Gómez Ferrer, 1983; VV. AA., 1982, entre otros.

generada a lo largo del Ochocientos, puesto que las clases bajas no disponían de los suficientes recursos económicos, y la aristocracia tiene las pautas de comportamiento predeterminada desde la cuna.

Los hombres disponían de *fumoir* y las mujeres de *boudoir*. El *fumoir* (*smoking-room*, fumadero o sala de fumar) se incorpora a la arquitectura doméstica del siglo XIX, asociada a la representación del poder burgués, es el lugar de ocio por excelencia. Incorporado a los espacios domésticos en el siglo XIX por la moda de lo oriental. Su origen se considera que estaba en los clubes ingleses en los que se vetaba la entrada a las mujeres y llegó a España a través de las colonias francesas e inglesas. En la sociedad burguesa decimonónica, la sobrevaloración del ocio se adaptaba a la imagen del interior exótico y al cultivo del cuerpo y de la voluptuosidad representado en las pinturas de la época (Fortuny, Ingres, Girardet, Gérôme, Melville, entre otros) Fumar, una actividad antes reservada a los aristócratas y asociada al lujo y a lo exclusivo, ocupa ahora un lugar propio dentro de la casa burguesa y forma parte de la moda orientalista propia del siglo XIX. Además de ser un lugar para fumar, también se podía leer en soledad o departir en grupo. Es un espacio que representa el imaginario de Oriente con la retirada en soledad o en compañía de amigos después de las comidas<sup>887</sup>.



Madrid. Museo del Romanticismo. Fumoir. Foto: Paola di Meglio  
©Archivo Museo del Romanticismo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

<sup>887</sup> Un estudio monográfico de este espacio se encuentra en Cruz Cuáqueta, 2006 o Rodríguez Domingo, 2014. La moda del orientalismo se extendió a las artes decorativas, incluyendo el mobiliario, tanto en espacios públicos como privados. El Museo del Romanticismo conserva una silla fumadora, baja, de asiento trapezoidal y respaldo bajo, con la parte superior henchida para acodarse y fumar. Se le conoce genéricamente como fumadora al derivar de la palabra francesa *fumeuse* (mujer fumadora). Es una tipología propia del siglo XIX y su uso se extiende por toda Europa, se utilizaron especialmente en Inglaterra y Holanda. Según el libro *Tobacco, Snuff-Boxes and Pipes* (1986), estas sillas se utilizaban en reuniones de sociedades de pipafumadores.

La influencia del orientalismo vino de las exposiciones universales celebradas desde mediados del siglo XIX, de las corrientes simbolistas -literarias y artísticas-, y de la ilustración de libros y revistas, que convirtieron en iconos recurrentes las temáticas de Oriente, familiarizando a un público con escenas de fascinación y misterio. Los testimonios neoárabes son numerosos y se ponen de moda especialmente en la época isabelina. Gabinetes, salones o galerías se interpretan libremente, en lo que no excluye una cierta confusión de estilos debido a la variedad que lo neoárabe incluía (desde el estilo califal hasta el mudéjar). Por ejemplo, la Sala Árabe del Museo Cerralbo se utilizaba como sala de fumar y para exponer colecciones consideradas exóticas por los europeos, como las de Arabia, China, Turquía o Japón<sup>888</sup>.



Madrid. Museo Cerralbo. Sala Árabe  
©Archivo Museo Cerralbo. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

El *boudoir* es el equivalente femenino del *fumoir* en lo que significa de retirada después de las comidas (descanso, acicalamiento, costura, lectura, etc). Término surgido en la Francia dieciochesca, en las *petites maisons* donde los aristócratas viven sus

---

<sup>888</sup> Esta sala forma parte de la exposición virtual *Sharing History: Arab World – Europe, 1815-1918*, presentada el 16 de abril de 2015. La exposición, un proyecto de la organización *Museum with no Frontiers* (MWNF) “reúne el trabajo de 22 países de Europa, Oriente Medio y Arabia y explora las relaciones entre Arabia, el mundo otomano y Europa entre 1815 y 1918. Estas relaciones, no siempre pacíficas, han marcado y siguen presentes en cómo miramos y entendemos la gran diversidad de nuestra historia compartida. La exposición explora uno de los periodos más complejos de la historia por los conflictos políticos, económicos y sociales que se desarrollaron en estos 100 años”. <http://www.sharinghistory.org/exhibitions/AWE/index.php> [consulta 01/09/2015]. Entre las casas museo que han participado, coordinados por el Museo Nacional de Artes Decorativas, están el Museo Nacional del Romanticismo, el Museo Sorolla y el Museo Cerralbo.



amores clandestinos y que pronto adquiere connotaciones peyorativas<sup>889</sup>. En España, los *boudoirs* aparecieron durante el reinado de Carlos III, cuando la casa se va perfeccionando a través de la creación de un uso específico para cada estancia. En este sentido, se crea paralelamente al guardarropa masculino y se ubican junto al dormitorio. La función que tenía en el siglo XVIII cambia en el siglo XIX, convirtiéndose en espacios donde tenía lugar el aseo personal que precedía a la colocación del vestido, con la presencia de palangana, tinas o bañeras<sup>890</sup>. El *boudoir* tenía una connotación menos privada y más social que el guardarropa, ya que servía como tocador para realizar en público el vestido y el aseo exterior<sup>891</sup>. Con el tiempo el *boudoir* amplía sus funciones y llegan a ser las habitaciones más ornamentadas de la casa y en las que se exhibían los objetos más lujosos o delicados, que cumplían a la perfección cada una de las funciones que cumplían estas estancias: recibir (sillería), tomar el té (veladores), leer, escribir (*bonheur du jour*), coser (mesa de costura), tabaqueras (fumar) y un largo etcétera. De manera que el *boudoir* ya no es el equivalente femenino del guardarropa dieciochesco, sino del *fumoir* decimonónico. Al igual que sucedía con el *fumoir*, en el *boudoir* no podía entrar ninguna persona sin el consentimiento de su propietario. Se reservaba para las visitas más íntimas de la mujer.

### 6.5.2.3.- El trabajo y el ocio

Los conceptos del trabajo y el ocio se relacionan estrechamente con lo público y lo privado. Lo público corresponde al hombre, pero lo doméstico le suele corresponder a la mujer. Cada sexo tiene sus esferas de influencia propias. Y en los sectores urbano y rural no es igual. En el caso de las clases sociales bajas se observa en el servicio doméstico o en los oficios artesanales. Las clases medias y altas manifiestan el nivel económico en el estudio, el despacho o el taller (el lugar de trabajo que más singulariza a una casa museo de personaje es el despacho del escritor). Cuanto más se asciende en la escala social, el servicio del que se dispone permite a las mujeres disfrutar de cierto tiempo para el ocio. En cambio, para el ocio no siempre hay exclusividad de géneros, puede existir interpenetración social (el salón de billar, el *fumoir* y el *boudoir*). Los espacios dedicados al trabajo y al ocio revelan los esquemas por géneros, las tareas que ejerce cada uno, los valores asociados al decoro y a la respetabilidad.

---

<sup>889</sup> El término procede del verbo *bouder*, que significa mal humor o descontento. A finales del XIX, la literatura misógina convirtió al *boudoir* en “el lugar donde pasar el mal humor”, aludiendo de forma eufemística a la supuesta “inestabilidad” propia del carácter de las mujeres. Rodríguez Collado, 2011a.

<sup>890</sup> Blasco Esquivias, 2006: 113.

<sup>891</sup> Franco Rubio, 2001: 102.

Si bien es cierto que no es posible recuperar lo que se conoce del proceso de trabajo, los restos materiales conservados (teniendo en cuenta que una mesa de despacho no es sólo una mesa de despacho, o unas redes de pesca sólo unas redes de pesca) son reflejo de lo que pudo ser, permitiendo una “restitución” de la propia historia a través de su presencia tangible. Es más, puede ser capaz de dar vida a una forma de vida con sus propios códigos y rutinas.

Existen casas museo que disponen de dos despachos<sup>892</sup>, uno de carácter público y otro privado (Museo del Romanticismo, Casa Don Pepe Marsilla, Casa Museo Duran i Sanpere, Casa Museo de la Barbera dels Aragonés). Al igual que las cocinas del Siglo de Oro, los despachos recreados en esa época también tienen el mismo aire de familia. Los de Cervantes y Lope de Vega son similares en amueblamiento (mesa con fiadores, escritorios, libros, sillones fraileros). En la Casa Museo Duran i Sanpere se conserva un despacho perteneció a Agustín Duran i Ferreras y, después, a Agustí Duran i Sanpere. Contenía, básicamente, la biblioteca jurídica y el archivo familiar. Se abre el recibidor y comunicaba por una escalera con el despacho de registrador de la propiedad, que estaba situado en la planta baja del edificio. Pero también hay un estudio, que conserva una colección de objetos relacionados con la vida profesional de Agustí Duran i Sanpere (fondos bibliográficos, cámaras fotográficas, de filmación o un estereoscopio). Despachos de literatos, de hombres de ciencias, etc. Incluso en las casas menos adineradas su presencia es imprescindible –lo vemos en el despacho de la familia de los Villaamil (Pérez Galdós, *Miau*, 1888)-. Permite adentrarse en la intimidad del hombre público, dedicado a la política, a la guerra, a la religión, a los negocios, a la ciencia.

---

<sup>892</sup> El análisis de este espacio doméstico se detalla en Pérez Mateo, 2009.



Murcia. Bullas. Casa Museo Don Pepe Marsilla. Despacho privado (arriba) y Despacho oficial (abajo). Foto: Soledad Pérez Mateo.

Tanto el despacho como el taller (en el caso de pintores, escultores, arquitectos, etc.) son espacios de un enorme interés biográfico puesto que no solamente contiene los objetos relacionados con su actividad, sino también otros intereses personales (por ejemplo, si atesoraba una colección, sus preferencias estéticas, su posición dentro de los parámetros del gusto dominante, etc.). Permite unas asociaciones estéticas y personales únicas. Se identifica tanto con el carácter del artista como con el estilo de su obra. Lugar de recogimiento y de inspiración, y también el núcleo desde el que esa inspiración se difunde al exterior.

En las casas museo que representan formas de vida más modestas el lugar de trabajo está integrado en la vivienda como un espacio habitable más. Es decir, no existe esa separación que hemos mencionado anteriormente respecto a las casas museo de clases sociales altas. El Ecomuseo Forno do Forte tiene el lugar de trabajo del alfarero en la cocina



*La Coruña. Malpica de Bergantiños. Ecomuseo Forno do Forte. Obradoiro©Galicia.info*

El Museo Casa y Escuela de Tielmes recrea en la planta baja el aula de los niños con materiales empleados en la época porque en la planta superior estaba la vivienda del maestro, hasta que se cerró en los años 70 del siglo XX. Además, conserva unas pinturas murales en la fachada, que representan a un grupo de soldados de la Guardia Civil, sobre cuyo significado existen diversas teorías<sup>893</sup>.



*Madrid. Museo Casa y Escuela de Tielmes. Fachada exterior©<http://www.api-spain.es/>*

Para Jover el tiempo libre o tiempo de ocio puede ser social o individual<sup>894</sup>. En el primer caso, el ocio de relaciones sociales se manifiesta en la visita, la tertulia, la comida o el baile, que tiene lugar en los espacios públicos o de representación. Por el

<sup>893</sup>

[http://www.tielmes.es/tielmes/opencms/site/web/conoce\\_el\\_pueblo/informacion/lugares\\_de\\_interes/?idContenido=/site/contents/genericos/113254/113257/&comboIdiomas=spanish](http://www.tielmes.es/tielmes/opencms/site/web/conoce_el_pueblo/informacion/lugares_de_interes/?idContenido=/site/contents/genericos/113254/113257/&comboIdiomas=spanish) [consulta 01/09/2015].

<sup>894</sup> Jover, Fusi y Gómez-Ferrer, 2001: 46.

contrario, el ocio de carácter personal se manifiesta en la lectura y las labores domésticas, que se desarrollan en los espacios privados. A diferencia del trabajo, el ocio tiene unas connotaciones de exhibicionismo público y de prestigio social, especialmente visible en las áreas consideradas de dominio masculino.

Los espacios dedicados al juego más conocidos son los que se centran en la Sala de Billar, pero también hay otras estancias curiosas como la Galería del primer piso de Can Llopis, en cuyo pavimento, un *Bis Bis* de época napoleónica, un juego formado por cuarenta y nueve baldosas policromadas, con el que Llopis y sus invitados pasaban el tiempo.



*Barcelona. Sitges. Can Llopis Galería©Consortio de Museos de Sitges*

La relación de Salones de Billar comprende los del Museo Cerralbo<sup>895</sup>, del Romanticismo, de Can Papiol o del Museo Sierra Pambley. Estas salas imponen su decoración y disposición específica de objetos Aunque estas actividades se presuponen íntimas o familiares, lo cierto es que constituían un medio para establecer relaciones económicas<sup>896</sup>.

---

<sup>895</sup> El Salón de Billar del Museo Cerralbo ha sido objeto de estudio por Acosta Martín, 2010.

<sup>896</sup> Desde el siglo XVIII las élites se aseguran, en la intimidad de su hogar, su mantenimiento como grupo de poder y, aunque en el siglo XIX, los lugares de ocio se amplían a las Sociedades, los Liceos o los Casinos, la casa continúa siendo el lugar de sociabilidad selectiva. Véase Valín, 2001; Martín y Brenot, 2000; Franco Rubio, 2009.





Madrid. Museo Cerralbo. Salón de Billar  
©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

La música adquiere un notable protagonismo en las viviendas del siglo XIX, en estrecha relación con la cultura burguesa. Por ello, la presencia de instrumentos musicales en las casas museo dedicadas al Romanticismo es fundamental, ya que expresaba la emoción y la libertad propias del momento. No solamente hay estancias específicas (Salones de Baile), sino que los instrumentos musicales aparecen en diferentes ámbitos de la vivienda.

En el Museo del Romanticismo se recrea lo que pudo ser un invernadero (*serre*), espacios que se pusieron de moda en las casas de campo inglesas del siglo XIX para cuidar y disfrutar de ejemplares exóticos traídos de países lejanos. Clarín mencionaba una *serre* en estos términos:

“A las ocho tomaban juntos el chocolate en el invernáculo que él llamaba con cierto orgullo enfático la *serre*. ¡Si esto fuera nuestro...!-pensaba a veces Quintanar contemplando las plantas exóticas de los anaqueles atestados y de los jarrones etruscos y japoneses más o menos auténticos” (*La Regenta*, vol. II, p. 446)

#### 6.5.2.4.- El pobre y el rico.

Las casas museo manifiestan una serie de diferencias atendiendo a la situación económica y social de sus propietarios. Para Jover estas diferencias se traducen, en el caso de la burguesía y clases altas similares en una distribución espacial que responde a tres funciones<sup>897</sup>: relación o aislamiento social (vestíbulos, salones), vida privada familiar (comedor, gabinetes, dormitorios) y de servicio doméstico (cocina, despensa, cuadras, cocheras), tanto más sofisticada y diferenciada cuanto mayor es el nivel

<sup>897</sup> Jover, Fusi y Gómez-Ferrer, 2001: 394-395.

económico. Cuando una vivienda tiene varios espacios destinados a diferentes funciones y su amueblamiento es específico denota la elevada condición social del propietario, puesto que en las viviendas más humildes se aprecia lo contrario: la división espacial se reduce al máximo. Aun cuando exista una especialización funcional, existen dependencias que funcionan como multiusos, por ejemplo, una habitación que puede ser una antesala, un gabinete para recibir visitas o para actividades más privadas (costura, lectura, conversación, etc.).

En las clases bajas no existe esa especialización espacial sino que una misma estancia puede tener varias funciones (comedor, sala de estar y sala de recibir, que se comparte con la cocina o las habitaciones. Se aprecia en casas que constan de uno o dos espacios en su interior, por ejemplo, las viviendas del Ecomuseo de Somiedo, las pallozas o las cuevas-Museo de Guadix. Las tres viviendas del Ecomuseo de Somiedo son originales (y por ello, excepcionales, puesto que quedan pocos ejemplos de dormitorios originales en las casas de condición social más modesta)



*Asturias.Somiedo. Ecomuseo de Somiedo. Interior*  
© <http://www.el-caminoreal.com/geo/museos/ecomuseosomiedo.htm>

Estas estancias pertenecientes a una determinada clase social revelan cómo la casa era la unidad básica de propiedad, producción, consumo, identidad y socialización. En este sentido, la cocina era la única habitación de las viviendas de las familias más desfavorecidas, donde se desarrollan la mayoría de las actividades domésticas y era el punto de encuentro de los miembros de la unidad familiar y de sus allegados, sirviendo

incluso de dormitorio. Su doble función como lugar de trabajo y espacio de socialización adquiriría especial relevancia durante el invierno, cuando las largas y frías noches propiciaban el trabajo y la reunión en torno al único foco de luz y calor de la vivienda. Por el contrario, en el caso de las clases medias la función de relación social se limita al recibidor o entrada y al salón, quedando prácticamente reducido el servicio doméstico a la cocina. En las propias viviendas de las clases altas ya existe una jerarquía manifiesta en la separación de espacios dedicados a los miembros de la familia y a la servidumbre, y en la existencia de viviendas de elevado nivel adquisitivo y moradas más humildes. Si a la especificación funcional de cada espacio de habitación se le añade la existencia de zonas de la servidumbre, la estratificación y diferenciación social se acentúa.

#### 6.5.2.5.- Lo sagrado y lo profano.

Este apartado señala los espacios domésticos que reflejan las creencias y vivencias religiosas, que se manifiestan en las esferas pública y privada: el oratorio y el dormitorio respectivamente. Hay una casa museo singular por su contenido, pues en su totalidad es la expresión de una religiosidad popular, la casa museo de la Tía Sandalia<sup>898</sup>



*Tarragona.Casa Bofarull Dormitorio Planta primera. ©www.casabofarull.com*

Los propietarios más pudientes contaban con un oratorio o capilla. Estos espacios religiosos individualizados permiten comprender la manera en la que la Iglesia promueve elementos para la formación de prácticas individuales. Los oratorios

---

<sup>898</sup> Zaragoza Sesmero, 1997.



establecen determinadas actitudes como modelos públicos. Desde la perspectiva de Tarrés son espacios de acción femeninos, en los que la mujer mantiene el control del espacio social. Las masías Masía Museo Municipal Can Margarola y Museo de Badalona-Can Miravitges tienen capillas desde las cuales los propietarios podían oír la misa sin mezclarse con los trabajadores de la finca.



*Cantabria. Enterrías. Casa de las Doñas. Habitación de Doña Mercedes. Reclinatorio.  
Foto: Soledad Pérez Mateo*

En general los inmuebles de elevado nivel adquisitivo presentan estos espacios, recreados o recuperados (Casa Museo Duran i Sanpere, Museo Palacio Mercader; Can Papiol, Can Llopis, Casona de Tudanca, Palacio Aguirre, San Rafael de la Finca Marqués de Valdecilla, Palacio Guevara, Casa Museo Lope de Vega, Museo del Romanticismo, etc.).



### 6.5.3.- Sujeto

La casa museo constituye una extensión del propio sujeto o del grupo social que reside en ella. Incorpora significados que lo identifican no solamente como lugares para vivir, sino también como signo de identidad. Se convierte en una imagen muy poderosa que genera recuerdos y sentimientos individuales y colectivos. Por un lado, hay que tener en cuenta los modos a través de los que las casas museo llegaron a formar parte de la vida de los autores<sup>899</sup>, es decir, la biografía del autor y su relación con el lugar donde se ubica la casa, aspectos que Couturier sintetiza en su vida, su aspecto físico, sus aficiones (gustos, lecturas), su formación, sus amores y amigos, su relación con la casa y otras facetas artísticas<sup>900</sup>. Por otro lado, las casas museo exponen una faceta individual de un sujeto que para el público es un mito, un héroe, o simplemente, objeto de admiración, de manera que la casa museo se convierte en una biografía. La afirmación de la identidad viene dada por la diferencia y por la permanencia, es una consecuencia de la afirmación del sujeto dentro de un mundo. En este sentido es importante que la casa museo tenga una identidad, que sea una referencia para la sociedad y se relacione con su entorno, aunque la vida y el uso que dio sentido a las casas museo ya no existan.

### 6.5.4.- Período temporal concreto

Los museos y, en concreto, las casas museo son en sí mismas contradictorias, puesto que colocan a los objetos por encima del devenir histórico y, a la vez, le niegan su conexión con la historia. ¿Historifican en exceso a los objetos o los aíslan del contexto histórico en el que surgieron? El PCI –y la comunidad de referencia o agentes de los que emana– ayuda al museo a diversificar sus narraciones, ofreciendo nuevas temáticas y puntos vista interesantes e innovadores para sus públicos, relegados por la historia oficial<sup>901</sup>.

Las categorías establecidas en este estudio no dejan de ser un elemento clasificatorio que puede cambiar con el tiempo, de la misma manera que cambia el

---

<sup>899</sup> Poisson, 1997.

<sup>900</sup> Véase el esquema sinóptico trazado por André-Guy Couturier respecto a las casas museo de escritores, que pueden ser aplicables para las restantes casas museo dedicadas a un personaje. Véase Couturier, 2010.

<sup>901</sup> Caballero García, 2013: 98-99.

contexto museológico, que es el que interesa de cara a la producción de significados del PCI. La premisa es que no solamente existen valores inmateriales subyacentes en los objetos patrimoniales, sino también un patrimonio específicamente inmaterial y así fue puesto de manifiesto explícitamente por ICOMOS. Es este patrimonio específicamente inmaterial al que se hace referencia en la UNESCO y demás organismos internacionales como patrimonio vivo, empleado a menudo como sinónimo de intangible –de la misma manera que inmaterial-, cuando aquél se refiere al practicado por personas reales y se manifiesta en tradiciones y expresiones orales, en las artes del espectáculo, en los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo y en las técnicas artesanales tradicionales. Los valores inmateriales subyacentes contienen un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, mientras que el patrimonio específicamente intangible se manifiesta a través de conceptos como tradición, creencia, idea, que se encuentran ligados a un objeto patrimonial, lo que permite que alcance la categoría de patrimonio cultural.

Una casa museo puede tener todas las categorías contempladas en el estudio o solamente algunas de ellas<sup>902</sup>. Los valores de una casa museo se relacionan con experiencias emocionales, intelectuales e históricas, tanto por el público como por la comunidad, y los significados a ellos asociados incluyen identidad, cultura, tradiciones, memoria, recuerdos o simbolismos. Estas instituciones se pueden considerar lugares de la memoria no tanto por la importancia que pudo tener en el pasado, sino la que se le ha dado desde el presente. Por último, hay que señalar que los alcances de la globalización, respecto de la homogeneización de las culturas, han despertado también un proceso inverso consciente e inconsciente de defensa de lo propio y de las tradiciones, proceso al que las casas museo no se encuentran ajenas, permitiendo un redescubrimiento del patrimonio autóctono.

#### **6.6.- El Marqués de la Vega-Inclán como creador de la primera casa museo en España.**

Este apartado se dedica de manera monográfica a Benigno de la Vega-Inclán (Valladolid 1858–Madrid 1942), II Marqués de la Vega-Inclán, porque juega un papel fundamental en la creación de una casa museo y en la concepción que se deriva de ella: una personalidad vinculada a un lugar que se convierte en un símbolo. Sus actividades a

---

<sup>902</sup> Pérez Mateo, 2014b.

favor del patrimonio artístico español son bien conocidas y no nos detendremos en esa faceta. El Greco en Toledo, Larra en Madrid y Cervantes en Valladolid no se entienden sin la labor que Vega-Inclán desempeñó al concebir una casa museo como una institución capaz de contribuir al desarrollo del entorno, de revalorizar una figura emblemática en un territorio concreto y a potenciar la significación del período histórico en el que se ubica. En este sentido, Vega-Inclán fue una figura adelantada a su tiempo que se percató de la singularidad de los edificios más allá de su uso doméstico cuando se vinculaban a un personaje creando la Casa del Greco en Toledo, que inaugura en 1911.



*Marqués de la Vega-Inclán*  
© Archivo Vega-Inclán. Museo del Romanticismo

En España fue un museólogo visionario al plantear una tipología de casas museo que ya era habitual en el siglo XIX en el mundo anglosajón y que tiene su origen en la institucionalización del *Shakespeare's Birth Place*, en Stratford<sup>903</sup>. Y, lo que es más curioso, que ya a mediados del siglo XIX la casa natal de Shakespeare contaba con guías en las que se informaba de la no autenticidad de los objetos expuestos. Aún así, es una de las casas museo más visitada del Reino Unido. Si nos remontamos más atrás en el tiempo recordaremos la visita a Kedleston Hall en 1794 de Samuel Johnson y James

---

<sup>903</sup> La primera casa museo de personaje en el Reino Unido fue Abbotsford, la residencia de Walter Scott, abierta al público meses después de su muerte en 1833, y que ya había sido visitada en vida del poeta y novelista. En Estados Unidos fue en 1850, en Hasbrouck House (Newburgh, Nueva York), una granja utilizada por George Washington en 1782-3, durante el invierno de la Guerra de Secesión Americana (American Revolutionary War). En Europa, la casa de Goethe, en Weimar, transformada en museo en 1860. En Italia, el Museo Poldi Pezzoli (Milán), en 1881.

Boswell, guiados por la conservadora Mrs. Garnett con un inventario en la mano<sup>904</sup>, que es uno de los primeros ejemplos de casas que desde el momento de su creación son visitadas por el público. A ésta le siguen unas cuantas más: la más celebre es Knole, una de las joyas de *National Trust*, que ya en 1864 realizó un inventario que registra cualquier movimiento de la colección (*Knole Sackville Trust*) y era visitada por cientos de personas cada año.

Vega-Inclán era consciente de que un objeto no auténtico no restaba valor a una casa museo, sino que adquiere una nueva razón de ser como parte de una escenografía adecuada. Aunque Menéndez Robles considera que la introducción en España de la casa museo se debe a la figura de Benigno de la Vega-Inclán y a su creación de la Casa Museo del Greco<sup>905</sup>, la primera casa museo en España, no hay que olvidar que ya en 1875 Mariano Pérez Mínguez (1809-1887)<sup>906</sup>, denominado por Doménech el “Sommerard español”<sup>907</sup>, recreó, con motivo del 275 aniversario de la publicación del Quijote, el interior de la Casa Cervantes de Valladolid<sup>908</sup>, con muebles y objetos antiguos. La mantendrá abierta hasta su muerte en 1887<sup>909</sup>. Es en 1886 cuando se produce la identificación de la casa cervantina. Pérez Mínguez es una figura poco conocida y, en su faceta de anticuario, se adelanta unos años a Vega-Inclán en su concepción de museo de ambiente en la Casa del Greco, incorporando muebles y una colección de objetos “pues hasta en la habitación que sirvió de dormitorio [...] se había colocado un lecho del siglo XVII y sillas y adornos de la misma época”, dando a la estancia “un ambiente que la imaginación completaba hasta comprenderle como el respirado por el grande y a la vez modesto maravilloso escritor [...]”<sup>910</sup>. Ese mismo año se fundó la Sociedad Casa de Cervantes, cuya Junta decoró la casa con muebles, armas, pinturas, libros antiguos y ediciones del Quijote, que habían sido reunidos por Pérez Mínguez, presidente de la Sociedad. Urrea recoge las diferentes impresiones de la prensa de la época (*La Crónica Mercantil, El Norte de Castilla*) y de personajes

---

<sup>904</sup> Staniforth, 2012: 1-10.

<sup>905</sup> Menéndez Robles, 2007; Menéndez Robles, 2008; Menéndez Robles, 2009.

<sup>906</sup> Sobre este personaje González García-Valladolid, 1900; González García-Valladolid, 1901; Pérez Mínguez, 1905.

<sup>907</sup> Doménech, 2007: 182.

<sup>908</sup> En 1866 la casa se había reconocido como habitada por Cervantes durante su segunda estancia vallisoletana, señalada con el número 14. En 1872 el poeta y cervantista Emilio Ferrari la alquila para conservarla y acondicionarla para celebrar veladas literarias.

<sup>909</sup> Los antecedentes de la historia del Museo antes de la intervención de Vega-Inclán se detallan en Menéndez Robles, 2009: 173 y ss.

<sup>910</sup> Urrea, 2005: 46 y ss.

relevantes<sup>911</sup>, señalando que existía un plan director museístico, ya que se disponía de edificio, patronato, reglamento de funcionamiento, presidente, socios, biblioteca, publicaciones, actividades, entrada de pago y libro de firmas. La Sociedad desapareció en 1887 y desde entonces la Casa Museo fue deteriorándose hasta que intervino Vega-Inclán, por entonces Comisario Regio de Turismo. Fueron Eladio Laredo y Vicente Traver los que consolidaron el inmueble ante su ruina inminente.



*Mariano Pérez Mínguez ©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte*

El interior del inmueble obedecía a un montaje recreado que apelaba a la imaginación del espectador, cualidad que Ordieres señala a propósito de los montajes vegainclanianos, y se cobraba la visita, pero los ingresos fueron insuficientes porque no tenía apenas visitantes. Ahí reside su diferencia con Vega-Inclán, puesto que se dedicó a promocionar intensamente las empresas artísticas españolas en el extranjero. En el actual recibimiento del Museo Casa Cervantes, se ha mantenido el recuerdo del primer montaje de esta institución, cuando Pérez Mínguez la decoró con algún autógrafo de Cervantes y ediciones del Quijote, con un libro de firmas para que los visitantes dejaran su impresión. Más que para recrear las estancias domésticas, se trata más bien de un centro que estimulase, de la misma manera que la Biblioteca, el estudio de la

---

<sup>911</sup> Urrea, 2005: 50 y ss.

arqueología, la numismática, según recoge Fidel Pérez Mínguez en el catálogo de 1905<sup>912</sup>.

Pocos años después de la Casa de Cervantes, Vega-Inclán, con la ayuda del arquitecto Eladio Laredo, convierte la Casa del Greco en la primera recreación de un ambiente histórico realizado en España, tomando como referencia la figura del Greco, y de la época en la que vivió dentro del Siglo de Oro español. Vega-Inclán “quería que la casa adquiriese vida, que no fuera sólo el recuerdo de un pasado sino el testimonio real de su época que sólo las obras del artista inmortal podrían aportar”<sup>913</sup>. Esta idea de recreación histórica obedecía a una sensibilidad nacionalista hacia el pasado y a una afirmación de la identidad nacional, que se relaciona asimismo con la identidad de la escuela española de pintura<sup>914</sup>. A partir de una documentación inédita conservada en la Fundación Giner de los Ríos, Menéndez Robles señala que fue Cossío el inspirador intelectual de la creación de la casa museo<sup>915</sup>, que se materializa en la rehabilitación de la casa y la recreación de sus diferentes estancias llevada a cabo por Eladio Laredo, nombrado Arquitecto de la Comisaría Regia del Turismo cuando ésta se cree en 1911. Cossío señalaba en nota a pie de página en el primer capítulo de los tres volúmenes de *El Greco* (1908) que “desde que se divulgaron estas noticias (se refiere al hallazgo de la casa del Greco) , la fantasía popular, que no se satisface nunca con dudosas medias tintas, ni con reparos eruditos, ha dado en llamar a esta casa, casa del Greco [...] mi amigo el señor Marqués de Vega Inclán, el cual ha vuelto a levantar la parte derruida y está ocupado, al presente, en hacer habitable la vivienda, respetando cuanto de antiguo en ella había, y utilizando, para las indispensables reconstrucciones, materiales antiguos toledanos (emplea restos de materiales de otros inmuebles, especialmente de una casa ubicada en la Plaza del Pozo Amargo, derribada expresamente para aprovechar sus elementos constructivos<sup>916</sup>). Si, con el entusiasmo que le caracteriza, llegase a hacer de ella, como piensa, con los soberbios originales que posee, con reproducciones fotográficas, y con libros, la verdadera “Casa del Greco en Toledo” sería uno de los

---

<sup>912</sup> Pérez Mínguez, 1905.

<sup>913</sup> Ordieres, 1992: 104. Éste es el único estudio exhaustivo que hay en la actualidad sobre Eladio Laredo, un arquitecto poco conocido en el ámbito hispano. Véase su impronta arquitectónica en Castro Urdiales, donde en la actualidad se conservan numerosos inmuebles historicistas.

<sup>914</sup> Menéndez Robles, 2009. La autora señala que para preparar el Museo del Greco Vega- Inclán tuvo que vender lienzos de maestros españoles en el extranjero, con el pretexto de difundir el arte español fuera de nuestras fronteras. Esta faceta de Vega- Inclán como expoliador se detalla en las páginas 60-64 a propósito de la creación del museo en esa misma publicación.

<sup>915</sup> Menéndez Robles, 2009: 52-53. La relación entre Vega-Inclán y la Generación del 98 fue puesta de manifiesto años atrás por Torres González. Véase Torres González, 1999b.

<sup>916</sup> Lavín Berdonces, 2013: 173.

pocos ejemplos de cultura que aquí se dan, frente a tanta miseria espiritual, tanta indiferencia, tanta vulgaridad y tanto vandalismo”<sup>917</sup>.

Es una recreación romántica deudora del historicismo del momento, que en su momento supone una concepción novedosa de museo de ambiente y que no ha sido lo suficientemente señalada desde el punto de vista de su museografía<sup>918</sup>. El museo de ambiente implica un espacio en cierta medida inventado, donde los objetos se colocan estratégicamente presuponiendo el lugar que siempre ocuparían. Objetos que no eran los originales, pero que contribuían a dar la sensación de realidad y pertenencia a una persona que nunca vivió allí. Esto es lo que Bann denomina “poética histórica”<sup>919</sup>: el objeto se apropia del pasado. En cambio, Menéndez Robles considera que fue la “descontextualizada frialdad” con la que se exponían las obras en las pinacotecas europeas que visitó lo que le influyó en crear un museo de ambiente<sup>920</sup>. Además, el museo de ambiente se relaciona con la pedagogía de la Institución Libre de Enseñanza, puesto que se rompe la distancia entre la obra y el espectador, y se convierte en el protagonista, sin presuponer conocimientos técnicos, cobra importancia el aprendizaje intuitivo<sup>921</sup>.

Su amistad con el hispanista Archer M. Huntington y sus actividades como Comisario Regio de Turismo le llevan a viajar a Estados Unidos, donde conoció las casas museo norteamericanas que ofrecían ejemplos de la vida cotidiana de un período concreto a través de ámbitos dedicados al estudio, al comedor, a la biblioteca o a la cocina, cuyo valor no residía en los objetos expuestos, sino en un montaje que apelaba a la imaginación del espectador al ofrecerle la imagen de un tiempo pasado<sup>922</sup>. En la década de los veinte ya se había puesto de moda en Estados Unidos la reconstrucción ambiental de interiores. Existían edificios enteros en estilo federal, colonial y, cómo no, español. El estilo español (*Spanish Revival Style*) respondía a una ambientación pseudorrenacentista muy popular en América hasta el punto de convertirse en paradigma de la España imperial<sup>923</sup>, derivando en un historicismo hispanista que se puso

---

<sup>917</sup> Cossío, 1908. Citado por Menéndez Robles, 2009: 53.

<sup>918</sup> Ordieres, 1992: 104. Este historicismo hizo que los objetos se convirtieran en exponentes de una tradición histórica, y por lo tanto, su origen se imagina más antiguo, y de una búsqueda de lo propio que condujo al mito de lo español, a la identidad de lo propio.

<sup>919</sup> Bann, 1984.

<sup>920</sup> Menéndez Robles, 2009: 51-52.

<sup>921</sup> Vega Inclán, como Comisario Regio de Turismo, estará muy interesado en la educación de las clases populares. Véase Cabanillas García.

<sup>922</sup> Pérez Mateo, 2007a: 112.

<sup>923</sup> López Trujillo, 2006; Kagan, 2010; Suárez-Zuloaga y Kagan, 2010.



de moda en la arquitectura de Estados del sur como Tejas o California<sup>924</sup>. Una prueba de esta “fiebre ambiental” fue que el Metropolitan Museum empezó a adquirir estas *period rooms* antes de 1904<sup>925</sup>. Esta museografía basada en habitaciones de época yuxtaponiendo objetos de cronología similar gozó de gran predicamento en Gran Bretaña, en Alemania, en Estados Unidos<sup>926</sup> y en los países escandinavos<sup>927</sup>. Por ejemplo, en Gran Bretaña se remonta a la Gran Exposición de 1851 con la existencia de patios historicistas (por ejemplo el *Mediaeval Court*) y continúa hasta nuestros días bajo la forma del turismo experiencial<sup>928</sup>. Las críticas a estos espacios parten principalmente desde la consideración de la pérdida de la individualidad del objeto en detrimento del conjunto y de los elementos cotidianos y un cierto componente patriótico y sentimental.

Martínez Ruiz señala las diferentes razones de la fascinación por la tradición cultural española: las Exposiciones Internacionales; la publicación de monografías de estudiosos norteamericanos, ingleses o alemanes sobre determinadas manifestaciones artísticas españolas, como por ejemplo los estudios de arte español realizados por ejemplo por Arthur Byne para Huntington, con quien tuvo una estrecha relación<sup>929</sup>; el nacimiento de la Hispanic Society, y los viajes realizados por literatos, coleccionistas y marchantes<sup>930</sup>. Que el *Spanish Revival Style* era objeto de admiración lo prueban las cerca de 1.200 fotografías sobre arte y arquitectura españolas que fueron expuestas en 1918 por la Hispanic Society con el título *Byne-Stapley Expedition*<sup>931</sup>. Esta fiebre por lo español tuvo su auge en la década de los veinte del siglo XX, existiendo un comercio de antigüedades españolas en el mercado norteamericano y que Martínez Ruiz señala con la expresión de que “España se convirtió en una gran almoneda”<sup>932</sup>. El arquitecto y pintor George Washington Smith (1876-1930) es considerado en gran medida el padre

---

<sup>924</sup> Una de las casas que ejerció mayor influencia de acuerdo con el *Spanish Revival Style* fue la mansión de George Fox Steedman, conocida como “La Casa del Herrero”, construida por George Washington Smith, que los Byne contribuyeron a decorar. Véase Merino de Cáceres, 2011: 251-253; Gebhard, 2005; Mcmillian y Gainer, 2002.

<sup>925</sup> Peck et al., 1996.

<sup>926</sup> Destaca la publicación de Pilgrim, 1978.

<sup>927</sup> La bibliografía sobre el tema es extensa. Los montajes de conjunto de Alexandre Lenoir y Alexandre Du Sommerard en el *Musée des Monuments Français* y en el *Musée Cluny* respectivamente fueron minusvalorados en su momento frente al imperante academicismo francés. Estos montajes basados en una composición de escenas se denominan *museum groups*. Véase Gómez Martínez, 2006.

<sup>928</sup> Prentice, 2001: 13.

<sup>929</sup> La relación de la obra publicada por Byne se recoge en Rodríguez Thiesen, 1998; Merino de Cáceres, 2011; Merino de Cáceres y Martínez Ruiz, 2012. Byne y Stapley agruparon en sus tres volúmenes de *Spanish Furniture* interiores y grupos de muebles afines que pudieron ver in situ. Aguiló Alonso, 2014: 26.

<sup>930</sup> Véase Martínez Ruiz, 2011: 51-52.

<sup>931</sup> Véase Merino de Cáceres, 2011: 251.

<sup>932</sup> Martínez Ruiz, 2011: 51.

del Spanish-Colonial Revival Style en la costa del Pacífico, y Addison Cairns Mizner (1872-1933) el del área de Florida, este último decorando las residencias de millonarios norteamericanos con antigüedades españolas, definiendo sus construcciones como “villas españolas”<sup>933</sup>. Menéndez Robles señala, como curiosidad, que el transatlántico Carintia, que cubre el trayecto Liverpool-Nueva York, la reproducirá en su sala de fumar; y Albert Dean, Vicepresidente de la General Motors, tras visitarla en 1928 la reproduce en su mansión de los alrededores de Nueva York<sup>934</sup>.

El montaje vegainclaniano de la Casa del Greco configura la consolidación de esta figura artística dentro del mito de la esencia hispana y, por contaminación, de la decoración de su casa y museo como caracteres tipológicos definidos del arte español coetáneo teniendo a partir de entonces gran fortuna y considerándose como modelo a imitar. De ahí la influencia que tuvo la casa en la revalorización de lo hispano en América<sup>935</sup> como la reiteración de estos modelos en decoración, desde los nuevos palacios historicistas hasta los paradores nacionales de turismo, llegando en éstos hasta nuestros días y configurando lo que se ha denominado “estilo castellano”<sup>936</sup>, con una gran influencia posterior en la Casa Museo de Cervantes (Valladolid), Casa Museo Lope de Vega (Madrid) o la Casa Museo Lope de Vega (Alcalá de Henares), que recrean el entorno doméstico de un escritor del Siglo de Oro a través de objetos que pudieron ser habituales en la época, como se desprende de la observación de pinturas españolas del siglo XVII.

Además, a Vega Inclán le pudo influir el concepto que Huntington tenía de un “museo español”: “Un museo [...] que ha de condensar el alma de España en contenidos, a través de obras de la mano y del espíritu. No ha de ser un montón de objetos acumulados al buen tuntún hasta que todo ello parezca una asamblea artística [...]. Lo que quiero es ofrecer el compendio de una raza”<sup>937</sup>. Vega Inclán quería conseguir el espíritu del lugar, captar el alma de lo español. Que España fuera un destino turístico de primera fila con Toledo como punto de partida, como ensayo<sup>938</sup>.

---

<sup>933</sup> También denominadas *Spanish Palm Beach Style* o *Mizner's Spanish Style*. Véase Merino de Cáceres, 2011: 251-255. El mismo autor recoge la relación de villas españolas construidas por Mizner. Sobre este arquitecto véase Dyal, 1985; Orr-Cahall, 1977.

<sup>934</sup> Menéndez Robles, 2009: 68.

<sup>935</sup> Un ejemplo elocuente es que en 1925 Mizner pensó en construir una ciudad de estilo español en Boca Raton, construyendo el edificio de la Administración como una copia de la Casa del Greco. Véase Jonston y Schezen, 1991: 162. Martínez Ruiz señala el papel de los Ruiz como los proveedores fundamentales de las residencias creadas bajo el *Spanish Revival Style*. Martínez Ruiz, 2011: 53.

<sup>936</sup> Pérez Mateo, 2007a: 114 y ss.

<sup>937</sup> Coddington, 2000: 15-39.

<sup>938</sup> Menéndez Robles, 2008: 149.

Kagan señala que cuando Vega-Inclán pensaba en los turistas tenía en mente más a los americanos que a los europeos, no solamente los de la América hispana sino también aquellos de Estados Unidos, con el que se preocupó de establecer buenas relaciones como Comisario Regio de Turismo<sup>939</sup>. Vega- Inclán, como responsable de la política estatal en materia de turismo, explotará el Museo del Greco como recurso turístico<sup>940</sup>. No en vano, entre las atribuciones del Real Decreto de 19 de junio de 1911 de creación de la Comisaria Regia de Turismo se encuentran las de promover las relaciones internacionales con atención al fomento de los vínculos entre América y España. Es la primera casa museo turística y, como tal, quedará incorporada en cualquier circuito de lugares visitables.

La reconstrucción de Laredo, bajo la dirección de Vega-Inclán, es totalmente novedosa. Es una búsqueda del tiempo pasado en los aposentos, el mobiliario los enseres, tomando siempre como base la personalidad del pintor cretense y su sociedad. El despacho, el oratorio, el estudio, la cocina –que tan famosa y reproducida sería-, todo, es una rememoración, una recreación objeto por objeto, llevado a la práctica de manera sencilla y a la vez muy pensada, trayendo al primer plano de la imaginación del espectador “el misterio de sus personajes”<sup>941</sup>. Esta alusión al “misterio” es una pista que hay que retomar para comprender el ánimo del Marqués y de su colaborador Eladio Laredo al acometer esta obra tan original en su tiempo, y que encarna una innegable tendencia tardorromántica. Son los años en los que se están gestando los nacionalismos de corte tradicionalista<sup>942</sup>. Este deseo de reconstruir la historia es, siguiendo a Bann, dar una forma específica a la exposición de los objetos y crear un ambiente que representara la historia<sup>943</sup>. No en vano en la segunda edición de la versión francesa del famoso *Manual del viajero* de Baedeker de España y Portugal, aparecida en 1908, a la casa se le denomina “museo conmemorativo del artista”<sup>944</sup>.

La cocina es uno de los ámbitos de la Casa que ha sufrido menos cambios en su configuración arquitectónica desde la época del marqués, tal y como se puede apreciar

---

<sup>939</sup> Kagan, 2013: 201-202; Menéndez Robles, 2008: 532.

<sup>940</sup> Esta idea de turismo hay que entenderla en su contexto y no desde planteamientos del presente, como los de Lavado Paradinas, quien afirma que la Casa del Greco es el primer parque temático español. Véase la transcripción del debate de las Jornadas de Museos y Mecenazgo (2009), p. 87 y ss. Lo que sí es un verdadero parque temático es la Casa Museo de Heidi, con planteamientos y perspectivas actuales. Lo que hace Vega Inclán es defender el patrimonio cultural español como recurso turístico.

<sup>941</sup> Ordieres, 1992.

<sup>942</sup> Ordieres, 1992: 104.

<sup>943</sup> Bann, 1984.

<sup>944</sup> Traver, 1965: 94.

comparándola actualmente con la fotografía que aparece de ella en el primer catálogo del Museo del Greco (1913), único testimonio visual coetáneo a la creación de la casa, en 1911. Al haber permanecido inalterable hasta hoy adquiere un valor documental de primer orden, a diferencia de otras cocinas de casas museo de las que no se conoce su ubicación original como la de la Casa Museo de Lope de Vega en Madrid, de emplazamiento incierto<sup>945</sup>.

Por el inventario que Jorge Manuel redactó en los meses de abril, mayo, junio y julio de 1614, inmediatamente después del fallecimiento del pintor se conoce el ajuar que tenía relacionado con la cocina:

“[...] dos tablas de manteles, ocho servilletas, tres paños de manos, una alacena de madera grande, una alacena de lienzo un cajon de aparador viejo, quatro tinajas, una bazia de brasero, un calentador, dos cazos, dos sartenes, dos asadores [...]”<sup>946</sup>

Por lo tanto, no estamos ante la Cocina del Greco sino ante un espacio que el marqués de la Vega-Inclán recrea de lo que pudo ser una cocina en la época del Greco y que pudiera asemejarse a la que el Greco tuviera realmente. Esa idea romántica de la evocación de ambientes históricos, unido a la idea que el marqués tenía del estilo mudéjar, que impregnaba cada uno de las estancias de la casa, obedece a una de las líneas sobre las que va a gravitar su pensamiento, basadas en los momentos gloriosos de la historia cultural española, volviendo sus ojos a la cultura musulmana andaluza, al Renacimiento en arquitectura, a Cervantes en literatura y a los grandes pintores como El Greco, Velázquez o Goya.

El estudio es otra de las estancias importantes en el montaje vegainclaniano. El marqués de la Vega-Inclán recreó el estudio del Greco con una serie de objetos que subrayaban su condición de pintor filósofo y preocupado por cuestiones teóricas. Se cree que el verdadero estudio que el Greco poseía en el Palacio de Villena fue un lugar frecuentado por sus admiradores y discípulos, lo que reflejaba la elevada estima de su arte. Se sabe, además, que poseía una biblioteca, con libros de arquitectura, de poesía, de medicina, de historia o de teología. Lo único que nos ha llegado de su pensamiento teórico son las anotaciones que el Greco realizó en las obras de Vitruvio (1556) y Vasari

---

<sup>945</sup> González Martel, 1993.

<sup>946</sup> Inventario realizado por Jorge Manuel Theotocopuli el 12 de abril de 1614 y presentado el 7 de julio siguiente ante el notario Juan de Soria. Citado en San Román y Fernández, 1982: 203-212. Galende Díaz señala que en la actualidad se encuentra en el Archivo Histórico Provincial de Toledo, protocolo 2523, fols. 1-6. Galende Díaz, 2008: 18.

(1568)<sup>947</sup>. El Greco empezaba a ser admirado en las primeras décadas del siglo XX, como lo reflejan una serie de hechos: la exposición del Greco que el Museo del Prado organiza en 1902 y la aparición de los primeros estudios de su obra, tanto de autores españoles como extranjeros.

El espacio dedicado al estudio consta de dos ámbitos diferenciados: la sala, denominada genéricamente en el catálogo de 1913 como “aposento con cuadros de Valdés Leal”<sup>948</sup>, y la antesala como “aposento con chimenea del Renacimiento”<sup>949</sup>. Según se observa en las primeras fotografías del estudio, en el catálogo del Museo del Greco de 1913, el marqués de la Vega-Inclán recrea un estudio disponiendo en el centro de la sala una mesa con fiadores de hierro, con un brasero debajo y rodeada de sillas y sillones fraileros. Sobre la mesa se disponen una serie de libros como reflejo de la caducidad del saber. En las paredes cuelgan numerosos cuadros, la mayoría atribuidos a Valdés Leal. En el espacio dedicado a antesala se dispone, en un lateral, una pequeña mesa bufete sobre la que se coloca un busto y dos asientos a ambos lados de la chimenea. Delante de ella parece un morillo. En los muros cuelgan dos retratos del capitán Barrios y su esposa. Es una reconstrucción romántica que obedece a la idea de estudio que tenía el marqués. La chimenea es un ejemplo destacado de la penetración de las nuevas formas clásicas en la vida diaria. En el siglo XV una chimenea de mármol era ya parte importante de la decoración interior de los palacios y casas italianas. El tratado de arquitectura de Serlio ofrece diseños alternativos de chimeneas, repletos de detalles clásicos, patrones que fueron seguidos por ejemplo con variaciones en Fontainebleau, en Burghley House, en Hardwick Hall y en otros lugares.

Con el nuevo montaje expositivo se pretende recuperar este espacio tal y como lo concibió el marqués de la Vega-Inclán, como una zona dedicada al estudio, que refleja la consideración del Greco como pintor filósofo, con un interés por las cuestiones teóricas que afectaban al arte en esos momentos al tiempo que es un testimonio de sus concepciones museográficas, en lo que se refiere a la concepción de un espacio del que no quedan referencias iconográficas y por lo tanto, tiene mucho de imaginario, pero que resulta atractivo para el espectador al permitir comprender el

---

<sup>947</sup> Sobre la fortuna crítica del Greco hay que señalar el estudio de Álvarez Lopera, 1987; Álvarez Lopera, 2005; Álvarez Lopera, 2007. Véase también Salas y Marías, 1992; Marías, 1997 y la página web del III Centenario de la muerte del Greco <http://www.elgreco2014.com/>. Con motivo del IV Centenario se inauguró en el Museo del Prado la exposición *La biblioteca del Greco* (1 abril-29 junio 2014).

<sup>948</sup> Doménech, 1913: 34.

<sup>949</sup> Doménech, 1913: 33.

aspecto intelectual del arte del Greco más allá de su vertiente manual, plasmada en el ámbito del taller<sup>950</sup>. Autores como Torres González señalan lo desafortunado de plantear la evidencia del falso histórico, siendo puristas con una colección que prácticamente permanece inalterable desde sus orígenes<sup>951</sup>, cuando paradójicamente – y con toda razón- se han creado casas museo de personajes inventados como la de Dulcinea.

Al visitante se le brindaba la ilusión de la cercanía, aun cuando no fuera una realidad histórica, pero en plena efervescencia grequiana, esta recreación supone la materialización de los estudios del Greco llevados a cabo por Cossío, complementando su faceta de artista con la humana. Adquiere así la categoría de mito. Laredo y Vega Inclán, siendo conscientes del potencial de un museo de ambiente y un personaje de enorme significación cultural, aplican esta idea en otros proyectos. La Casa del Greco, abierta en 1911, era el primer eslabón en una cadena de museos de ambiente caracterizados por ser falsos históricos<sup>952</sup>, cuando Vega Inclán y Laredo la concibieron como un homenaje al pintor sin la pretensión de inventarla<sup>953</sup>, idea que tendrá un enorme impacto turístico<sup>954</sup>. No deja de ser significativo que la casa se reservara para ocasiones y visitas especiales.

No es casual que los tres museos que creara el Marqués de la Vega-Inclán sean denominados museos “reconstruidos”: Museo Casa Cervantes (Valladolid), Museo del Greco (Toledo) y Museo Romántico (Madrid). Estos museos estaban bajo su gestión directa a través de Patronatos y luego de las Fundaciones homónimas, que los dirigirán cuando él desaparezca, puesto que en su testamento las declara herederas universales de sus bienes. Todos ellos respondían a un contexto histórico concreto: el de reconstruir la

---

<sup>950</sup> Este aspecto del cretense como pintor filósofo ha sido puesto de manifiesto por Marías. Véase Marías, 1997.

<sup>951</sup> Torres González, 2013b: 223 y ss.

<sup>952</sup> A pesar de tener esta conciencia, el montaje historicista de la casa fue elogiado por Gaya Nuño, 1995; por Gómez de la Serna, 1962 y en la época de la dirección de María Elena Gómez Moreno se presenta como “Casa” del Greco, configurando de esta manera el mito de la Casa del Greco, que perdura hasta nuestros días.

<sup>953</sup> Vega Inclán y Eladio Laredo eran conscientes de que el Greco no vivió allí. En este sentido no deja de ser significativo que en una Sesión Pública de 1914 se señale que “En aquella casa de Villena, que hoy no existe y que contenía grandes y numerosos aposentos, vivía El Greco, y allí tenía su estudio, frecuentado por sus admiradores y discípulos, entre los que se cuentan al virtuoso padre dominico Juan Bautista Mayno, hábil retratista; el grabador Diego de Astor; Pedro Orrente, autor de muchos y buenos cuadros; Antonio Pizarro, que se distinguió por el correcto dibujo y buen colorido, y entre otros, el discípulo predilecto de Luis Tristán, que fue luego [...]”. *Cit. en Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1914): Sesión Pública celebrada el 29 de marzo de 1914, en honor de Dominico Theotocopuli (El Greco) con motivo del tercer centenario de su muerte*, pp. 15-16.

<sup>954</sup> Moreno Nieto, 1997.

historia. La creación de la Comisaría Regia de Turismo en 1911 por el propio Vega-Inclán servirá para este propósito, de manera que la nación se venderá como un “inmenso museo de arte”<sup>955</sup>. Vega-Inclán entendió la afluencia de visitantes extranjeros y peninsulares como una “gran empresa nacional, fuente de riqueza pública y privada y un medio para fortalecer los lazos entre países”, en clara relación con el pensamiento regeneracionista<sup>956</sup>, dentro de un novedoso y precursor concepto del turismo cultural (monumentos, museos, paisajes, parques naturales) que actúa en infraestructuras viarias, en la creación de redes de alojamientos y en la divulgación de las tradiciones (tipos humanos, folklore). La Comisaría se extingue en 1928 y es sustituida por el Patronato Nacional de Museos.

Esta reconstrucción tiene mucho de *performance* turística ya que es el espectador el que se identifica imaginativamente con los hechos o los personajes que conmemora la casa museo. Bann explicaba este deseo de reconstrucción como un producto de ideologización histórica, el cual ya era evidente a comienzos del siglo XIX y que ejemplifica a través de su estudio del Musée de Cluny (París)<sup>957</sup>. En este contexto de historicismos se sitúan las primeras casas museo españolas, creadas a mediados del siglo XIX, como las Casas de Cervantes y la del Greco, que ejemplifican el deseo de revivir el pasado como un signo de identidad nacional dentro del programa de la Comisaría Regia de Turismo. Esta visión artística regionalista se repite en la Casa Museo Blas Infante y tiene un claro exponente en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y en la casa de la calle de la Cuna de la Condesa de Lebrija<sup>958</sup>.

El actual discurso expositivo del Museo del Greco, inaugurado en el año 2011, comienza con un cambio de denominación: de casa museo a museo, predominando la idea de la colección sobre la casa y explicando al visitante que no se encuentra ante a “Casa” del Greco<sup>959</sup>. Pero se presenta a Vega-Inclán como creador de ambientes románticos mostrando la intimidad del pintor, de manera que se le rinde homenaje como testimonio de una museografía de ambientes que en su momento gozaron de especial predilección. Estos ambientes recreados constituyeron una suerte de *period rooms*,

---

<sup>955</sup> Doménech, 2007.

<sup>956</sup> Torres González, 1999b: 148-149.

<sup>957</sup> Bann, 1984.

<sup>958</sup> AA.VV, 2002e: 9-61.

<sup>959</sup> La narrativa museal de la Casa Museo del Greco privilegiaba el ser una casa donde el Greco vivió aun a costa de su no autenticidad hasta la actualidad, en la que se pretende demostrar que el Greco nunca vivió allí evitando cualquier falso histórico. Véase Lavín Berdonces y Caballero García, 2007b; Lavín Berdonces y Caballero García, 2007a. El actual Museo del Greco se abre al público en el año 2011, desde que cerrase en el año 2006 por reformas para plantear el nuevo discurso expositivo.

habitaciones de época que no tienen relación con su espacio original, pero que intentan evocar aspectos cotidianos de un pasado lejano. Aun a partir de investigaciones históricas y documentales, es difícil recrear los espacios como se dispusieron originalmente. En el actual Museo del Greco hay estancias como la cocina, el estudio, el taller o la familia del Greco, con la presencia de un estrado.



Toledo. Museo del Greco. El estudio  
Foto: José María Moreno Santiago



Toledo. Museo del Greco. Estrado  
Foto: Dolores Hernández©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Estas habitaciones actuales, como homenaje al marqués de la Vega-Inclán, se pueden considerar *period rooms* y constituyen la invención de una tradición, entendida ésta como un sistema simbólico<sup>960</sup>. Estas tradiciones que pretenden ser antiguas no solamente suelen ser recientes, sino que también son una invención. En la misma línea que Hobsbawn se sitúan otros autores como Terence Ranger, Pierre Nora o Benedict

---

<sup>960</sup> Hobsbawn entiende la tradición como un fenómeno de continuidad, pero también como una tendencia hacia la invención, claramente diferenciada de los conceptos de “costumbre” y “convención”, es interdisciplinaria y se ha reconocido como un fenómeno histórico, social y cultural. Sugiere asimismo que las tradiciones inventadas deben entenderse como un proceso de formalización y ritualización. Véase por ejemplo: Hobsbawn, 1984; Hobsbawn, 2001.



Anderson al plantear los “lugares de la memoria” o las “comunidades imaginadas” como prácticas comunicativas que construyen una identidad a través de un mundo pasado<sup>961</sup>. Nora señalaba que la memoria permitía la construcción de una serie de representaciones cambiantes y, por lo tanto, difícilmente ancladas en una única realidad. El espacio revela una ruptura en la percepción histórica con la separación del sujeto y la percepción del pasado. Para Halbwachs implica que la historia solamente se puede escribir cuando el sujeto ha tomado distancia con el pasado para transformarse en el testimonio de los que conservan un recuerdo de él<sup>962</sup>. Por ello son lugares de la memoria que necesitan de la historia, más que una memoria real. El propio Vega-Inclán era consciente del peligro de presentar una visión distorsionada del pasado y, en consecuencia, prefiere mostrar la austeridad del denominado “estilo español”, que impregnó a todas las artes decorativas del momento<sup>963</sup>, con un mobiliario austero y coherente con el espacio doméstico en el que se ubica.

Después de la Casa del Greco, Vega-Inclán pondría en práctica otro museo de ambiente: el Museo Romántico, adelantándose a la revalorización de una época histórica (el siglo XIX español) que fue denostada en su tiempo y posteriormente, como lo había sido entonces el Greco. Nuevamente fue un visionario que se percató del potencial de un personaje –El Greco- y de un período histórico –el Romanticismo- que plasmó en sendos museos de ambiente. En el primer caso parte de la conciencia de que, aunque la Casa del Greco no estuvo realmente en ese lugar, intenta hacer una recreación historicista, y en el segundo caso predomina una visión de cómo el Romanticismo es algo más que un momento histórico, es una forma de vida. Así lo definió Ortega y Gasset, como un “Museo de vida”<sup>964</sup>. Pero tampoco disponía de las viviendas originales donde los protagonistas de la época romántica. Aquí también tiene que partir de cero. El ensalzamiento de esta forma de vida implica necesariamente una heroización de determinados personajes nacionales –esto ya intuido en El Greco, un héroe nacional representante del alma castellana defendido por Cossío (1908)- como Larra, el duque de Rivas, Ventura de la Vega y otros, considerados “orgullo de las letras patrias”<sup>965</sup>. Héroe en su faceta pública, pero también plasmada su vida cotidiana. Esta idea de una gloria nacional presentada en su intimidad la puso en marcha con El Greco, y la

---

<sup>961</sup> Hobsbawm y Ranger, 1983; Nora, 1986; Anderson, 1991.

<sup>962</sup> Halbwachs, 1980: 78.

<sup>963</sup> El análisis del estilo español en el Museo del Greco se detalla en Pérez Mateo, 2007a.

<sup>964</sup> Ortega y Gasset, 1922.

<sup>965</sup> S/a, 1924: 3.

extiende a una época escasamente valorada que también produce sus propios héroes (en la literatura, la música, el teatro, la pintura, etc.). En España Vega-Inclán se adelanta a la vinculación de una institución museística con la identidad nacional, lo verá en el Greco, en Cervantes, y en el Romanticismo, así como en un sinnúmero de proyectos que emprende durante su papel como Comisario Regio de Turismo. En este sentido, Torres González señala cómo Vega Inclán está muy próximo en sus preferencias artísticas a los noventayochistas: el Greco (y Toledo), admirado por la Generación del 98; Cervantes y el Romanticismo, partiendo de Goya como precursor, de quien coloca un cuadro en el Oratorio, uno de los espacios más singulares del Museo del Romanticismo. La casa museo se presta más que un museo tradicional a la heroización de un personaje, puesto que es enormemente atractivo para el visitante no solamente su faceta pública, por la que es ampliamente conocido, sino también su dimensión privada, su cotidianeidad, diferente a la de un personaje no heroizado. Vega-Inclán forma parte de esa fiebre por lo nacionalista que se está produciendo desde finales del siglo XIX y que conlleva a la búsqueda de las moradas donde habitaron los héroes y se convierte en un “fabricante de héroes”<sup>966</sup>. ¿Cómo subrayar su ejemplaridad también en su vida cotidiana? Aun siendo una ejemplaridad digna de un héroe, el público consigue identificarse con esa cotidianeidad. Que come, duerme o satisface sus necesidades como nosotros. Este proceso de identificación le lleva a Freire a afirmar que “el mito del igualitarismo, del individualismo moderno de nuestra sociedad recibe nuevo aliento”<sup>967</sup>. El visitante busca en esa cotidianeidad qué es lo que le ha singularizado y ha hecho distinto al personaje. Esto únicamente se consigue en una casa museo y Vega-Inclán, como antes había realizado con la Casa del Greco, va más allá. El Museo Romántico será el segundo museo de ambiente en España, puesto que lleva a mayor escala su concepto de ambiente, abarcando todas las acciones posibles del ser humano (dormitorio, juego, tertulia, aseo, baile, etc.).

Primero El Greco. Después, Larra. A él se dedica el Gabinete de trabajo con objetos que el biznieto de Larra dona a Vega-Inclán<sup>968</sup>, cuya recreación se recoge en la prensa del momento<sup>969</sup> con objetos que, para Torres González, son manipulados simbólicamente al relacionarlos con una historia que queda legitimada por esos mismos

---

<sup>966</sup> Torres González, 2013b: 220-222.

<sup>967</sup> Freire Costa, 1997.

<sup>968</sup> En el Archivo del Museo del Romanticismo se conserva una carta fechada el 14 de abril de 1924 dirigida a Vega Inclán por Fernando José de Larra, en la que se detallan los objetos que le pertenecieron o estaban vinculados a él. Véase Torres González, 2013b: 224-225.

<sup>969</sup> Ramírez Ángel, 1924: 6; Moreno Hidalgo, 1927.

objetos<sup>970</sup>. Pero, más que los objetos, lo que a Vega-Inclán le interesa es crear una sensación de ambiente en un palacio que fue habitado durante el período romántico por la familia del conde de la Puebla del Maestre, aunque ya no vivían sus propietarios y el edificio sufrió reformas e incluso un incendio. Esa sensación de ambiente se plasma en crónicas de la época: “Todo el museo es como una casa que se visita. Casa deshabitada en apariencia; pero en la cual toda una familia vive su realidad espiritual. ¡Prodigiosa realidad! Ninguna tan cierta como esta de lo inmaterial, de lo que solo era espíritu. Si de pronto el fantasma del pasado se hiciera imagen tangible, no experimentaríamos la vaga emoción que ahora nos prende cuando empezamos a recorrer esta casa sin personajes [...] ¿Para qué más? ¿Qué importan los personajes?. Está aquí cuanto les rodeó sellado con la marca espiritual del siglo romántico. Aunque no hablemos con ellos, el diálogo con las habitaciones será formidable. Los retratos desde sus cuadros nos mirarán; y los sofás nos invitarán a sentarnos, con el mudo ademán de sus brazos”<sup>971</sup>.

El tercer museo de ambiente que crea Vega-Inclán es el Museo Casa Cervantes, en Valladolid, en el que tampoco quedaban vestigios de los espacios domésticos en la época del escritor, pero al menos se sabía que residió en dicho inmueble entre 1603 y 1606<sup>972</sup>. Para ello investigó en el inventario de la dote de su mujer y su hija, y le otorga una especial relevancia a la Biblioteca (instalando la Biblioteca Popular Cervantina). De manera que, además de ser una casa museo, es un centro cultural dedicado al estudio de Cervantes<sup>973</sup>. Con la llegada de Vega Inclán el inmueble se encontraba en estado ruinoso, pero gracias al apoyo personal del monarca, consigue recuperar la vivienda comprándose en 1912. En 1916 el Estado acepta la donación que el rey hace de la casa señalando que “pretende dar vida espiritual a la institución cervantina para que sea objeto de peregrinación por parte de cuantos se acerquen a ella a rendir un homenaje a Cervantes, al habla castellana y a España”<sup>974</sup>. La recuperación de la vivienda cervantina, llevada a cabo por Laredo y Traver, respeta la idea de sus precededores Ferrari y Pérez Mínguez<sup>975</sup>, para quienes el museo era un complemento de la Biblioteca, el verdadero núcleo del inmueble. Su valor reside en el contenido afectivo, las obras literarias son las

---

<sup>970</sup> Torres González, 2013b: 226.

<sup>971</sup> Castellón, 1930. Citado por Torres González, 2013b: 236.

<sup>972</sup> Pérez Mínguez, 1905.

<sup>973</sup> El hecho de concebir la casa museo como un centro cultural es una idea en la que Vega-Inclán también es pionero y que en la actualidad se tienden a confundir, como se detalla en el capítulo 4.

<sup>974</sup> Menéndez Robles, 2009: 177.

<sup>975</sup> Para Doménech la poética histórica de Pérez Mínguez ha sido sustituida por la ideología histórica de Vega Inclán. *Vid.* Doménech, 2007: 184.

protagonistas y por ello el interior debe ser austero, con objetos que Vega Inclán busca en Tordesillas, Medina de Rioseco o Villagarcía de Campos, repartidos en una sala, dos aposentos y una alcoba, tal y como aparece en el plano que el Marqués publicó en 1918. Tan importante como el inmueble es el entorno de la vivienda, que recuperó con jardines, fuentes y elementos arquitectónicos y escultóricos. Con la muerte de Vega Inclán, el Patronato de las Fundaciones Vega Inclán organiza el estrado y el dormitorio a partir de la información que contienen los documentos familiares conservados; el estudio a partir de pinturas de la época, y la cocina y el estrado, inspiradas en las que Vega Inclán planteó en la Casa del Greco. De esta manera Sánchez Cantón fija sus contenidos museísticos cuando la casa se inaugura en 1948 de la siguiente forma: “recrear un ambiente modesto sin dejar de ser hidalgo tal y como había establecido Vega Inclán cuando recreó la vivienda del escritor en estas casas, donde el visitante pudiera imaginar y evocar al escritor en un entorno apropiado. Pretenden recrear el entorno del escritor y de su familia con dignidad, decoro y respeto sin lujos que nunca tuvo y evitando hacer alusiones demasiado crudas a las estrecheces que le rodearon”<sup>976</sup>. En el año 2004 experimenta una nueva reforma, pero no es una ruptura radical como sucedió con el Museo del Greco, sino que se parte de la conciencia de su valor emotivo por ser el lugar en el que vivió Cervantes en un determinado momento de su vida, tal y como lo entendió Vega Inclán<sup>977</sup>. Se manifiesta en el Recibimiento, espacio que no existió en una vivienda acomodada, pero se utiliza como el recuerdo al primer montaje de la Casa en 1875 de Mariano Pérez Mínguez.



Valladolid. Museo Casa Cervantes. Recibimiento  
©Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

<sup>976</sup> Menéndez Robles, 2009: 182.

<sup>977</sup> Para más información véase Luca de Tena, 2005; Menéndez Robles, 2000a; Menéndez Robles, 2007; Urrea, 2005.

# **CONCLUSIONES**



Las casas museo constituyen una realidad asentada e incuestionable, diversa y compleja dentro del panorama de los museos y colecciones de España. Este trabajo pretende contribuir al esclarecimiento de una tipología museística que en España no ha sido lo suficientemente estudiada. Para ello ha sido imprescindible plantear una propuesta de caracterización que permitiera comprender mejor el carácter singular de estas instituciones. También queremos señalar la idea tan extendida de que todos los inmuebles históricos no son casas museo (cuando en realidad deberían serlo, puesto que un interior histórico es un espacio doméstico que ha conservado gran parte de sus elementos muebles e inmuebles). En cambio, una casa museo no siempre contiene interiores históricos. Es el caso, por ejemplo, de aquellas instituciones que, además de los espacios domésticos originales, contienen otros que no se han conservado y se han adaptado a otros usos, generalmente acordes con las necesidades funcionales de un museo. La relevancia de estos inmuebles históricos ha hecho que en Comunidades Autónomas como Cataluña se añada el calificativo de icónico, para enfatizar la relación del inmueble con el propietario y con el territorio hasta el punto de convertirse en un signo de identidad, en la marca de identidad del territorio, más allá de grandes nombres y de grandes acontecimientos. En cualquier caso, lo que estos términos (histórico, singular, e incluso icónico), indican es la relevancia patrimonial del inmueble, que incrementa si conserva sus interiores históricos.

Una vez definido qué es una casa museo, el análisis de la producción científica generada por DEMHIST, al igual que se ha hecho en otros lugares como México, Holanda o Italia, pone de manifiesto la necesidad de una reflexión en España sobre las líneas de trabajo y las actuaciones llevadas a cabo por DEMHIST. Este hecho ha propiciado que se establezca una comparativa entre las categorías propuestas por DEMHIST y la realidad de las casas museo españolas. Los resultados mostraron que tantas categorías no ayudaban a aclarar el carácter de la casa museo sino que contribuían a aumentar su complejidad por la posibilidad de incluir una casa museo en más de una categoría. De manera que se hizo necesario plantear una propuesta de categorización de las casas museo en España a tres: de personalidad, de territorio y de período histórico o estilo cultural. La reducción de las categorías a tres no sólo era importante sino que parece que de todo punto necesaria.

La relevancia de una casa museo en España (de la misma manera que en otros países que están llevando a cabo un estudio de esta tipología museística) es tal que se ha planteado la necesidad de que una casa museo pueda tener un lugar propio en los estudios de Museología y, en concreto, de una *House Museology*, puesto que presenta unos problemas y unas necesidades específicas que la diferencian de los restantes museos. Y no solamente eso, sino que la casa museo, por su propia condición de casa, lleva implícita una contradicción entre su dimensión pública y privada que se ha intentado poner de relieve en este trabajo, ya que ha marcado el devenir histórico de la institución. Si bien es cierto que una situación ideal sería que el propietario de una casa histórica o singular manifestase en vida su deseo de musealizarla (incluyendo el edificio, el contenido y el entorno), porque estaríamos ante una casa museo que permanece fiel a su espíritu, con la consecuente documentación original (fotografías, inventario de bienes, memoria oral, etc.). Esta situación traería como resultado la existencia de un testigo valiosísimo para establecer una museografía basada en la preservación de ese espíritu de la época. Pero esto no es siempre posible y por ello se ha insistido en la necesidad de establecer una flexibilidad en la conceptualización de una casa museo, especialmente en lo que se refiere a las diferentes situaciones que justifican su consideración de casa museo. Lo más frecuente es que una casa museo se musealice cuando el propietario o el personaje que residió en ella (incluso muchos años después de su muerte). En este proceso se ha constatado la existencia en ciertos casos de conflicto de intereses entre sus descendientes y herederos, situación que provoca en ocasiones la dispersión de la colección (y en consecuencia, la pérdida del sentido original del contexto doméstico, ya que los objetos que estaban ahí no lo están).

El conocimiento de una casa museo se enriquece con un planteamiento holístico, puesto que los problemas que presenta no se conciben aisladamente sino que se deben comprender en su conjunto, integrando todos sus elementos patrimoniales (contorno, contenido y entorno), ya que sus valores no solamente residen en su excepcionalidad o singularidad, sino también en su función simbólica y social. Este enfoque holístico puso de manifiesto la constatación de que el estudio de una casa museo se enriquece con las aportaciones de diferentes disciplinas, especialmente las referidas a los estudios de la vida cotidiana. La observación de una casa museo no se limita únicamente a sus aspectos tangibles. Revela la necesidad de comprender su carácter de casa, que es la que determina su función doméstica, y el porqué de su musealización, que ha tratado de desarrollarse a través de tres ideas fundamentales: el culto a una personalidad, la



vinculación con la localidad y la preservación de un período histórico o estilo cultural concreto.

La museografía de una casa museo no es únicamente una recreación. Es posible, tal y como se ha constatado de la observación directa de estas instituciones, la recuperación de unos ambientes domésticos originales. En este sentido se ha realizado una definición conceptual de los términos de recreación y de recuperación, puesto que existían ciertas ambigüedades semánticas respecto a la caracterización de sus museografías. En cualquier caso, la finalidad es la misma: interpretar el espíritu de un lugar o de una época. Pero la singularidad de una casa museo no se limita a su museografía, sino también al valor de su continente: su arquitectura es la historia de todas las casas repartidas por la geografía española, sin orden cronológico más que el determinado por las necesidades diarias de su morador. La arquitectura de una casa museo es la expresión personal de su habitante. Y es por ello por lo que adquiere un valor patrimonial y simbólico que no se limita a unos pocos elegidos sino al conjunto de la sociedad, puesto que existieron hombres, mujeres y niños, jóvenes y ancianos que pasaron por una misma casa a lo largo de varias generaciones. Y uno de los grandes desafíos de estas instituciones es cómo mostrar esa historia sin caer en el peligro del falseamiento. Su propia condición de casa implica una serie de problemas en cuanto al mantenimiento del inmueble y de su entorno (jardines, huertos, parques y otros elementos singulares como fuentes, templetos, etc.), por lo que es necesario establecer unas pautas comunes de actuación en materia de conservación preventiva que integre todos los elementos muebles e inmuebles.

Asimismo se ha hecho hincapié en un hecho que aumenta la singularidad de las casas museo, puesto que presentan numerosos problemas derivados no solamente de la conservación de la colección, sino también del mantenimiento del inmueble y de su disposición interior. A lo que hay que añadir los jardines, parques y otros elementos singulares que forman parte del inmueble. Esto hace que planteemos una reflexión sobre la importancia de la conservación en las casas museo y en aquellos elementos que se deben tener en cuenta para insistir en la necesidad de establecer un plan de actuación en materia de conservación preventiva.

Se ha defendido la modernidad de una casa museo en la transmisión de un PCI, puesto que es una de las tipologías museísticas que mejor permite que se lleve a cabo por el valor añadido del contexto. Una vez que se sintetiza la distinción entre inmaterial e intangible, hemos detallado que el PCI se refiere tanto a los valores inmateriales

subyacentes en los objetos patrimoniales, como a un patrimonio específicamente inmaterial. Este PCI otorga un valor a los objetos que va más allá de sus cualidades artísticas o estéticas. Al concretar los aspectos en los que se sustenta el PCI en una casa museo se manifiesta cómo su museografía contextual permite informar sobre costumbres, destrezas, tradiciones, modos de vida, tecnología e incluso hábitos alimenticios, aspectos que ocupan un lugar muy importante en los estudios de la vida cotidiana, los cuales en los últimos años están adquiriendo una enorme relevancia.

Hemos querido revalorizar la importancia de una figura fundamental en la creación de ambientes domésticos en un museo: el Marqués de la Vega-Inclán, a quien hemos descrito como un museólogo visionario, puesto que planteó una museografía que, aunque desconocida en España, ya era habitual en el mundo anglosajón. Una museografía contextual que pretendía captar el espíritu del lugar, asociando una figura emblemática (El Greco) a un territorio (Toledo) a través de la recreación de unas formas de vida que tendrían lugar en el contexto de un espacio doméstico (su “casa”). La entonces denominada Casa Museo del Greco adquiere la categoría de mito y sería el punto de partida para el establecimiento de este tipo de montajes, que se resuelven con una fortuna desigual en las restantes casas museo españolas hasta la actualidad.

El espíritu del lugar es la esencia de una casa museo, ya que su identidad reside en la atmósfera que la envuelve. Esta idea pone de relieve la importancia que tiene difundir el patrimonio que contiene, facilitando su acceso físico, y procurando que el servicio sea el mejor posible para todos los ciudadanos. Porque las casas museo son instituciones culturales complejas que reflejan los valores cambiantes de la sociedad y se enfrentan a numerosos desafíos y problemas: el mantenimiento de las estructuras históricas, la conservación de las colecciones, la definición del contexto museológico, la difusión al público y si corresponde a sus expectativas y necesidades, la singularidad de su museografía, lejos del circuito ordenado y de la amplitud espacial de las exposiciones temporales. Y, muy especialmente, las casas museo suelen contar con unos presupuestos exigüos y con unas plantillas reducidas. Esto dificulta la renovación de la museografía existente, mantener el interés del público y evitar la obsolescencia de las nuevas tecnologías y los medios audiovisuales. Las casas museo pertenecen al universo de lo íntimo, pero no por ello dejan de ser una tipología museística singular.

# BIBLIOGRAFÍA



- AASLH's Historic House Affinity Group Committee (2008): "How Sustainable Is Your Historic House Museum?", *American Association for State and Local History*, 244, pp. 1-12. [consulta 20/06/2014].
- ABAD ZARDOYA, C. (2003): "El estrado: continuidad de la herencia islámica en los interiores domésticos zaragozanos de las primeras cortes borbónicas (1700-1759)", *Artigrama*, 18, pp. 375-392.
- (2005): *La Casa y los Objetos. Espacio doméstico y cultura material en la Zaragoza de la primera mitad del XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón y Caja de Ahorros de la Inmaculada.
- (2007): "Viejos modelos y nuevas costumbres: espacios privados para la mujer en la vivienda zaragozana del siglo XVIII", en CREIXELL, R. y T-M. SALA (coords.): *Espaces intérieurs: la maison et l'art (XVIII-XXIè siècles)*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, pp. 477-484.
- ABEY-KOCH, M. (2006): "History of Housekeeping", *The National Trust manual of housekeeping: the care of collections in historic houses open to the public*, Amsterdam, Boston, Elsevier, pp. 21-33.
- ABRAMOFF LEVY, B. (2002): "Interpretation Planning: Why and How", *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Altamira Press, pp. 43- 60.
- ACOSTA MARTÍN, J. (2010): "La mesa de Billar del Museo Cerralbo", *Estudio del Mueble*, 12, pp. 18-19.
- ACUÑA, P. (2001): "La Real Fundación de Toledo y el Museo Victorio Macho: un nuevo espacio cultural para Toledo", *Revista de Museología*, 21, pp. 87-91.
- ADAMS, R. (2013): "The V&A. The Destruction of the Country House and the Creation of 'English Heritage', *Museum & Society*, 11(1), pp. 1-18.
- AGAPITO Y REVILLA, J. (1905a): "La casa de Cervantes en Valladolid", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 29, pp. 30-31.
- (1905b): "Recuerdos de Cervantes en Valladolid", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 29, pp. 86-95.
- AGUADO CABEZAS, E. et al. (2006): *Museo Sierra-Pambley*, León, Fundación Sierra-Pambley.
- AGUER, M.; BARTOLOMÉ, L.; CRESPO, B. et al. (2013): *Dalí y sus talleres*, Figueres, DAS Edicions.
- ACKERMANN, H. Ch. (2003): "The Abegg Villa in Riggisberg", en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of*

*the 3° International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 43-49.

AGUILAR, A. S. (2001): “Los silos de Villacañas”, *Pátina*, 10, pp. 286-295.

AGUILÓ ALONSO, M. P. (1990): “Mobiliario en el siglo XVII”, en *El mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, pp. 103-128.

- (2014): “Para la historia del diseño en España. La valoración del mobiliario en la segunda mitad del siglo XVII”, en SAURET GUERRERO, T., RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (eds.): *Diseño de interiores y mobiliario. Aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, pp. 21-41.

AJMAR-WOLLHEIM, M. y F. DENNIS (2006): *At Home in Renaissance Italy*, London, V & A Publications.

ALBERCH, R. (2009): “Archivos, la doble faz de la digitalización”, en VIVES, J. (coord.): *La digitalización del patrimonio. Archivos, bibliotecas y museos en la red*, Barcelona, UOC, pp. 123-140.

ALCALÁ ORTIZ, E. (1996): *Guía de la visita. Museo Casa-Natal Niceto Alcalá Zamora*, Priego de Córdoba, Patronato "Niceto Alcalá-Zamora y Torres".

ALCALÁ-ZAMORA, J. (1999): *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Temas de Hoy.

ALDERSON, W. T. y PAYNE, S. (1976): *Interpretation of Historic Sites*, Nashville, American Association for State and Local History.

ALDARACA, B. A. (1991): *El ángel del hogar: Galdós and the ideology of domesticity in Spain*, Chapel Hill, U.N.C., Department of Romance Languages.

ALLEGRI, F. (1999): *Le case della memoria. Guida alle case di personaggi illustri nella provincia di Firenze*, Florencia, Agenzia per il Turismo.

ALMARCHA NÚÑEZ- HERRADOR, M<sup>a</sup> E. (2011): “El descumbrimiento y la puesta en valor de la arquitectura popular: de Fernando García Mercadal a Luis Feduchi”, en BIEL IBÁÑEZ, M<sup>a</sup> P. y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coords.): *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Seminario celebrado en Zaragoza los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2009, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp.185-201.

- ALONSO, M<sup>a</sup> L. (1998): “Casa Museo Unamuno”, *RdM. Revista de Museología*, 14, pp. 54-57.
- ALONSO PONGA, J. L. (2002): “Los objetos al servicio del hombre”, en *Enseres. Museo Etnográfico de Castilla y León. Zamora 2002-2003*, Madrid, pp. 154-159.
- (2006): “La Casa de la Ribera: teoría y praxis en la Museología Antropológica”, *Teoría y Praxis de la Museografía Etnográfica*, pp.13-29.
- ALTHUSSER, F. (1969): “Cours pour scientifique”, en ROBIN, R. (1973): *Histoire et linguistique*, París, Armand Colin.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993): *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Istmo.
- ALVAR, C. et al (2005): “Museos Cervantinos: Um paseo para conmemorar El IV Centenario de la publicación de “El Quijote”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de los Museos Estatales*, 1, pp. 158-169.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, C. y M. GARCÍA EGUREN (2011): “Museos pedagógicos: ¿Museos didácticos?”, *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, 25, pp. 103-116.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. M. (1987): *De Ceán a Cossío: La fortuna crítica del Greco en el siglo XIX. El Greco: textos, documentos y bibliografía*, vol. II, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- (2000): “El marqués de la Vega-Inclán”, *Descubrir el Arte*, 11, n° 20, pp. 90-91.
- (2005): *El Greco. Estudio y catálogo. Fuentes y bibliografía*, vol. I, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- (2007): *El Greco. Estudio y Catálogo. Catálogo de obras originales. Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, vol. II, t. 1, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2007.
- ALVIM, L. (2009): “Los sitios web de las casas museo y Fundaciones de escritores ibéricas”, *Interinformación. XI Jornadas Españolas de Documentación*, pp. 39-54.
- AMBROSE, T. y C. PAINE (1993): *Museum Basics*, Londres e Nova Iorque, Routledge e ICOM.
- AMORES CARREDANO, F. et al. (2011): *El Castillo de Mairena del Alcor. El legado de Jorge Bonsor y Dolores Simó*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- ANDERSON, J. (1982): “Living History: Simulating Everyday Life in Living Museums”, *American Quarterly*, 34 (3), pp. 290-306.
- ANDERSON, B. (1991): *Imagined communities*, London and New York, Verso.

- ANDRÉS, G. de (1984): “La fundación del Instituto y museo de Valencia de don Juan”. Ayuntamiento de Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, pp. 5-32.
- ANDREU TOMÁS, A. (2012): “Los museos de etnología en Europa: entre la redefinición y la transformación”, *Ilha. Revista de Antropologia*, 14 (1), pp. 83-114.
- ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D. (2013a): “Prólogo”, en GARCIA RAMOS, M. D.: *Casas museo de recreación de ambientes. Una aproximación al caso español*, Córdoba, UNED, pp.15-18.
- (2008): “Las casas-museo ¿museos de la vida cotidiana?”, en *Artes Decorativas y Sociedad en el siglo XIX*, León, Museo Sierra-Pambley, 26 septiembre de 2008 [sin publicar].
- (2013b): “Ámbitos para la vida, espacios para el arte”, *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 160-170.
- ARANA, V. de (1888): “En casa de Zuloaga”, *Euskal-Erria: revista bascongada San Sebastián*, 19, pp. 24-30.
- ARAÚJO, A. (2004): “Casas-Museu Em Reflexão”, *Boletim Trimestral da Rede Portuguesa de Museus*, 12, pp. 18 – 19.
- ARBETETA MIRA, L. (2002): “¿Qué es un Interior Histórico? La experiencia del Museo Lázaro Galdiano. Análisis y propuestas”, *Jornadas Vivir en un Interior Histórico: problemas y soluciones*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 15 y 16 de octubre de 2002. [sin publicar].
- (2009): “Casa y posición social: El ajuar barroco español, reflejo de un estatus”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, pp. 9-33.
- ARTHAUD, C. (1967): *Les maisons du génie*, Grenoble, Arthaud.
- ASENSIO BROUARD, M., ASENJO HERNANZ, E. y ETXEBERRIA, E. (2009): “Websites and Museums: New Informal Learning Applications”, *Proceedings of ECEL. The 8th European Conference on e-Learning held at the University of Bari, Italy*, pp. 25-33.
- ASENSIO BROUARD, M. y ASENJO HERNANZ, E. (2011a): “Lazos de Luz Azul: del controvertido uso de las TICS en Museos”, *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, 3, pp. 87-98.
- (2011b): *Lazos de Luz Azul. Museos y Tecnologías 1, 2 y 3.0*, Editorial UOC.



- ASSMANN, J. (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Múnich, Beck.
- AYNSLEY, J. y GRANT, C. (eds.): *Imagined Interiors: representing the domestic interior since the Renaissance*, Londres, Victoria & Albert Publications.
- ÁVILA, A. (2003): *El arte y sus museos*, Barcelona, El Serbal.
- BACHELARD, G. (2000): *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BALIN, J. (1988): "The Sacred Dimensions of Pregnancy and Birth", *Qualitative Sociology*, 11, 4, pp. 275-301.
- BANN, S. (1984): *The Clothing of Clio. A study on the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge, Cambridge UP.
- (1988): "Views of the past. Reflections on the treatment of historical objects and museums of history (1750-1850)", en FYFE, G. y LAW, J. (eds.): *Picturing Power: Visual Depiction and Social relations*, London, Routledge, pp. 39-64.
- (1990): *The Inventions of History: Essays on the Representation of the Past*, Manchester UP.
- (1998): "Face to Face with History", *New Literary History*, 29.2, pp. 235-246.
- (2001): "A Way of Life: Thoughts on the Identity of the House Museum", en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History, Acts of the 1st Annual International Conference of DEMHIST* Genua, November, 2000, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 19 – 27.
- (2005): "Un retour à la curiosité? Sur certains aspects de la situation actuelle", en VIÉVILLE, D. (dir.): *Histoire de l'art et musées. Actas del coloquio celebrado en la École du Louvre entre el 27 y el 28 de noviembre de 2001*, París, École du Louvre, pp. 21-28.
- BAQUERO, M. (1986): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad de Murcia.
- BARROSO ALFARO, M. (2002): *La Biblioteca del doctor Tomás Mena y Mesa: bicentenario del nacimiento del Dr. Tomás Mena y Mesa 1802-2002*, Puerto del Rosario, Cabildo de Fuerteventura.
- BARTHES, R. (1980): *Mitologías*, Madrid, Siglo Veintiuno de España.
- BARTOLETTI, R. (2006): "The crisis of collective memory and the exploitation of nostalgia in tourism: The case-history of Heidiland-Heididorf in the Swiss Alps",

*Pacific Sociological Association Conference* – Hollywood, April 20-23 2006, Sociology of Memory panel,

[https://lamemoriadellecose.files.wordpress.com/2007/05/psa2006\\_paper.pdf](https://lamemoriadellecose.files.wordpress.com/2007/05/psa2006_paper.pdf) [consulta 30/09/2015].

BASSEGODA, B. y I. DOMÉNECH (eds.): *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

BASSEGODA NONELL, J. (2001): *Los jardines de Gaudí*, Edicions UPC.

BAUDRILLARD, J. (1968): *El sistema de los objetos*, París, Gallimard.

BAZIN, G. (1967): *Le temps des musées*, Desoer, Liège.

BECK, L. y T. CABLE (1998): *Interpretation for the 21<sup>st</sup> Century. Fifteen Guiding Principles for Interpreting Nature and Culture*, Sagamore Publishing, Champaign, Illinois.

BEHRENS, H. (2009): "Informe del Proyecto de Categorización para Casas Museo de DEMHIST",

[http://demhist.icom.museum/shop/data/container/DEMHIST\\_CategorizationProject\\_Report\\_Phase\\_2\\_Espanol.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/DEMHIST_CategorizationProject_Report_Phase_2_Espanol.pdf) [consulta 22/09/2015].

BEIER-DE HAAN, R. (2005): *Erinnerte Geschichte- Inszenierte Geschichte. Ausstellungen und Museen in der Zweiten Moderne*, Frankfurt.

BÉJAR, H. (1988): *El ámbito íntimo. Privacidad, individualismo y modernidad*, Madrid, Alianza.

BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M<sup>a</sup> T. (eds.)(2002): *Quince miradas sobre los museos*, Murcia, EDITUM.

BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M<sup>a</sup> T. (coords.) (2006): *La Museología y la Historia del Arte*, Murcia, Universidad de Murcia.

BELLIDO GANT, M<sup>a</sup> L. (2006): "La red como objeto de reflexión museológica", en BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M<sup>a</sup> T. (coords.): *La Museología y la Historia del Arte*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 103-119.

- (2007): "Del taller y la casa al museo. Museos de artistas y coleccionistas particulares de arte contemporáneo", en BELLIDO GANT, M<sup>a</sup> L.: *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón, Trea, pp. 73-97.

-(2010): "Palácios, Museus- Casas e Casas Históricas: o real e o virtual", en *Anais dos Encontros Brasileiros de Palácios, Casas-Museus e Casas Históricas 2007-2010*, São Paulo, Casa Civil-Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo, pp. 55-64.

- (2013): *Arte y Museos del siglo XXI: entre los nuevos ámbitos y las inserciones*, Editorial UOC.
- BELTRÁN LLORIS, M. (2002): “Los museos aragoneses en el umbral del tercer milenio”, *Boletín del Museo de Zaragoza*, 16, pp. 145-260.
- (2010): “La Sección de Etnología del Museo de Zaragoza 1976-2003”, *Sección de Etnología. Museo de Zaragoza*, pp. 28-39.
- BENAVENT I VALLÈS, N. (1990): “El Jardí Romàntic de Can Papiol (Vilanova i la Geltrú)”, *Miscel·lània penedesenca*, 14, pp. 335- 350.
- BENÍTEZ MUÑOZ, F. J. (2010): “Reflexiones en torno a la animación del patrimonio”, *Boletín de Interpretación*, 17, pp. 3-4.
- BENITO, M. F. (1973): “A Casa de Um Homem Religioso”, *Stella*, 423, pp. 4- 5.
- BENJAMIN, W. (1996): *Escritos autobiográficos*, Madrid, Alianza Universal.
- (1998): “París, capital del siglo XIX”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.*, Madrid, Taurus, pp. 181-183.
- (2012): *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*, Editorial José J. de Olañeta.
- BERGERON, Y. (2003): “Intangible heritage at the Musée de la civilisation of Quebec”, *ICOM News*, 56 (4), p. 8.
- (2009-2010): “Los museos y la crisis. Tendencias en los museos norteamericanos”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de los Museos Estatales*, 5-6, pp. 58-67.
- BERGSTROM, C. M. (2001): “Skokloster Castle – One of the World’s Foremost Baroque Museums”, *Museum International*, 55 (2), pp. 36-40.
- BERINI AYTÉS, G. (2001) “La colección de un autor y su conservación (el caso Dalí)”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 9 (35), pp. 102-111.
- BERNSTEIN, S. (2008): *Housing Problems: Writing and Architecture in Goethe, Walpole, Freud and Heidegger*, Stanford, California, Stanford University Press.
- BEZERRA DE MENESES, U. T. (1993): “The Cultural Identity Problematic in Museums: from Objective (of Action) to Object (of Knowledge)”, *Paulista Museum Proceedings*, 1, pp. 207-222.
- BIALOGORSKI, M y FISCHMAN, F. (2001): “Patrimonio intangible y Folklore: viejas y nuevas conceptualizaciones”, *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 16, pp. 99-152.
- BLANCO, M. (1998): *Salón Árabe. Palacio Marqués de Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.

- BLASCO ESQUIVIAS, B. (2006): *La casa: evolución del espacio doméstico en España*, 2 vols., Barcelona, El Viso.
- (2013): “Reflexiones en torno a las casas museo y las singularidades museológicas del espacio doméstico”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp.145-159.
- BLOM, P. (2003): *To Have and to Hold: An intimate history of collectors and collecting*, New York, Overlook Press.
- BLUNT, A. y R. DOWLING (2006): *Home (Key Ideas in Geography)*, London, Routledge.
- BOGAARD, C. (2002): “New Challenges for Dutch Collector’s Houses”, en PAVONI, R. (ed.), *New Forms of Management for Historic House Museums?*, *Acts of the 2º International Conference of DEMHIST* Barcelona, 2-5 July, 2001, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 13 – 18.
- BOLAÑOS, M. (1997): *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea.
- (2008): *Historia de los museos en España* (2ª ed. rev. y ampl.), Gijón, Trea.
- (2002) *La memoria del mundo. Cien años de museología*, Gijón, Trea.
- BOLUFER PERUGA, M. (1998): “Lo íntimo, lo doméstico y lo público: representaciones sociales y estilos de vida en la España Ilustrada”, *Studia Historica, Historia Moderna*, 19, pp. 85-116.
- BONET SOLVES, V. (2000): “El archivo familiar de la casa-museo Benlliure en Valencia”, *Boletín de la ANABAD*, L (1), pp. 9-19.
- (2004): “El arte de la vida: espacio doméstico y ornamentación en Valencia (1870-1920)”, *La aplicación del genio: la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad: Museo de Siglo XIX, Valencia, del 6 de julio al 5 de septiembre de 2004*, Valencia, Conselleria de Cultura, pp. 216-265.
- (2006): “La construcción del Paraíso: de reina del hogar a decoradora aficionada”, en CASTAÑER, E.; R. CREIXELL y T-M. SALA (eds.) (2007): *Espais interiors. Casa i art*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, pp.491-500.
- BONMATÍ LLEDÓ, C.; MARÍ MOLINA, M. J.; DONCEL RECAS, P. et al. (2013): *La Barbera dels Aragones. Casa Museu. Catàleg/Catálogo/Catalogue*, Ayuntamiento de Villajoyosa, edición en CD.
- BOSSI, A. (ed.) (1999): *Accogliere raccogliersi. L’interno domestic, la partecipazione ed esclusività*, Nápoles, Giannini.

BOURDIEU, P. (1996): "La dominación masculina", *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, 3, pp. 7-95.

- (1998): *La domination masculine*, París, Seuil.

BOURGEOIS, B. (2006): A rebours des grammaires des arts décoratifs", *Image & Narrative: Online Magazine of the Visual Narrative* "House/Text/Museum", 16, s.p.

-(2009): *Poétique de la maison-musée, 1847-1898. Du réalisme balzacien à l'oeuvre d'art "decadente"*, París, L'Harmattan, coll. Littératures comparées.

BOYER MONSALVE, B. (2009): "Mecenazgo familiar en una Casa-museo de artista: El Museo Sorolla", en REYES TÉLLEZ, F. (ed.): *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones. Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones*, Madrid, Fundación Sorolla, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, pp. 51-75. <http://hdl.handle.net/10115/2505> [consulta 10/06/2013].

BOYLAN, P. J. (2000): "The concept of cultural protection in times of armed conflict: from the Crusades to the New Millennium", en TUBB, K. W y BRODDIE, N. (eds.): *Illicit Antiquities*, London, Routledge, pp. 43-108.

-(2006): "The Intangible Heritage: a Challenge and an Opportunity for Museums and Museum Professional Training", *International Journal of Intangible Heritage*, 1, pp. 53-65.

BRENOT, A. M. (eds.) (2000): *Les sociabilités dans le monde hispanique (XVIIIème-Xxème siècles). Formes, lieux et représentations*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.

BRYAND, R. y GALE, I. (1993): *Living Museums*, Mitchell Beazley.

BRILL, M. (1989): *Transformation, Nostalgia, and Illusion in Public Life and Public Place in Public Places and Spaces*, en ALTMAN, I. y ZUBE, E. H. (eds.): *Public Places and Spaces*, Plenum Press, pp. 7-29.

BROOKS, N. (2002): "The Historic House Furnishing Plan: Process and Product", *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Altamira Press, 128-143.

BROTHERSTON, J. (2004): "La Casa de Sorolla, los interiores y los jardines", en GÓMEZ NAVARRO, M. S.: *Estudios de historia iberoamericana. XXXIV Reunión Anual de la Society for Spanish and Portuguese Historical Studies (SSPHS)*, Madrid 2-5 julio 2003, pp. 178-179.

BROUDE, G. J. (1988): "Rethinking the Couvade: Cross-Cultural Evidence", *American Anthropologist*, 90 (4), pp. 902-911.

BROWN, P. F. (2004): *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*, New Haven, Yale University Press.

BROWN GOODE, G. (1896): "On the Classification of Museums", *Science*, 3 (57), pp. 154-161.

BRYANT, J. (2001): "An Englishman's Home in his Castle: Re-Presenting English Heritage Houses", en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History, Acts of the 1st Annual International Conference of DEMHIST* Genua, November, 2000, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 29 – 33.

- (2002): "How to use Fakes Honestly in Historic House Museums", en PAVONI, R. (ed.): en PAVONI, R. (ed.), *New Forms of Management for Historic House Museums?*, *Acts of the 2º International Conference of DEMHIST* Barcelona, 2-5 July, 2001, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 19 – 23.

- (2003): "Homes for Heroes: The Rise of the Personality Museums in Britains 1840 – 2002", en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 51 – 57.

-(2009): "Museum Period Rooms for the Twenty-first Century: Salvaging Ambition," *Museum Management and Curatorship*, 24 (1), pp. 73 – 84.

BRYANT, J. y H. BEHRENS (2007): "The DEMHIST Categorisation Project for Historic House Museums. Progress Report and Plan". <http://demhist.icom.museum/shop/data/container/CategorizationProject.pdf> [consulta 22/09/2015].

BUNSTON, T. y BRETON, M. (1992): "Homes and homeless women", *Journal of Environmental Psychology*, 12, pp. 146-162.

BUTCHER-YOUNGHANS, S. (1993): *Historic House Museums: a practical handbook for their care, preservation and management*, Nueva York, Oxford University Press.

BUTLER II, P. H. (2002): "Past, Present and Future: The Place of the House Museum in the Museum Community", en FOY DONNELLY, J. (ed.): *Interpreting Historic House Museums*, Oxford, AltaMira Press, pp. 18-43.

BYNE, A. y M. STAPLEY (1969): *Spanish Interiors and Furniture*, 3 vols. 1921-5. Reprinted New York, Dover.

CABANILLAS GARCÍA, M. "Introducción a la Comisaría Regia de turismo. La figura del Marqués de la Vega-Inclán como Comisario Regio".

[http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/comisaria\\_regia.pdf](http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/comisaria_regia.pdf)

[consulta 18/09/2015].

CABELLO CARRO, P. (2014): “Are authenticity, identity and museography compatible? El Escorial and Yuste monasteries as paradigms of recreation and authenticity”, *Authenticity in the Conservation of Historic Houses and Palace-Museums. Palace of Compiègne and Palace of Versailles, National Museums, France* 7-11 October, p. 15

[http://demhist.icom.museum/shop/data/container/ARRE\\_DEMHIST\\_Compiegne2014\\_Abstracts.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/ARRE_DEMHIST_Compiegne2014_Abstracts.pdf) [consulta 18/09/2015].

CABRAL, M. (2001a): “Exhibiting and Communicating History and Society in Historic House Museums”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History, Acts of the 1st Annual International Conference of DEMHIST* Genua, November, 2000, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 35-40.

- (2001b): “Exhibiting and Communicating History and Society in Historic House Museums”, *Museum International*, 53 (2), pp. 4-46.

- (2002): “New Ways of Managing Brazilian Historic House Museums?”, en PAVONI, R. (ed.), *New Forms of Management for Historic House Museums?, Acts of the 2º International Conference of DEMHIST* Barcelona, 2-5 July, 2001, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 25 – 30.

-(2003): “How may the House Rui Barbosa Museum Play its Role in Local and National Identities?”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 59-63.

- (2005): Programa Multimedia como Estratégia de Comunicação no Museu Casa de Rui Barbosa, *Anais do IV Seminário sobre Casas-Museu*, Rio de Janeiro, Casa Rui Barbosa, <http://www.casaruibarbosa.gov.br/> [consulta 18/09/2015].

CABRÉ AGUILÓ, J. (1922a): “El Marqués de Cerralbo (necrología)”, *Actas y memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, I (1) Cuadernos 2º y 3º, pp.171-183.

-(1922b): “El Marqués de Cerralbo”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXX, pp. 223-229.

-(1922c): “El Marqués de Cerralbo”, *Coleccionismo*, X (117).

-(1928): *Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo D. Enrique de Aguilera y Gamboa*, Madrid, Imprenta de Jesús López.

CABRERA BRAVO, M<sup>a</sup> J. (2011): “De ayer en adelante. Programas educativos y culturales del Museo del Romanticismo”, en *Actas de las 5<sup>o</sup>s Jornadas de Museología. La difusión en museos: Colecciones del siglo XIX*, León, Fundación Sierra- Pambley, pp. 48-62.

CABRERA BRAVO, M<sup>a</sup> J. y CABREJAS, C. (2013): “Del XIX al XXI: el Museo del Romanticismo en Internet”, *RdM. Revista de Museología*, 56, pp. 88-100.

CAGEAO SANTACRUZ, V. (2010a): “Un caso particular: la reconversión de edificios históricos en museos”, *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 197-218.

-(2010b): “Arquitectura y museología: una relación compleja”, *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 33-49.

CAMACHO, C. (2004): *Casas-Museu em Portugal- Levantamento e Retrato da Situação*, Texto de conferência realizada em Vila do Conde. [sin publicar].

CAMÓN AZNAR, J. (1958): “Aportación a la Museografía en las instalaciones de la Fundación Lázaro Galdiano”, *Goya*, 27, pp. 138-145.

-(2013): *El Palacio de Villahermosa y la iglesia de Pedrola (Zaragoza)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Edición digital a partir de Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 43 (Segundo semestre 1976), pp. 88-90. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes por cortesía del editor.

CAMPOS SETIÉN, J. M. (2007): *La aventura del marqués de la Vega-Inclán*, Madrid, Ámbito.

CAMUS, D. (ed.) (1995): *Le guide des maisons d'écrivains en région parisienne*, París, La Manufacture.

CANALS, T. (1999): *La història dels papers pintats a Espanya 1815-1929*, Barcelona, UPC.

CANTÓN MAYO, I. (1995): *La Fundación Sierra-Pambley. Una institución educativa leonesa*, León, Universidad de León.

Cañizares, M<sup>a</sup> C. (2008): “La Ruta de Don Quijote en Castilla La Mancha (España): Nuevo Itinerario Cultural Europeo”, *Nimbus*, 21-22, pp. 55-75.



CARR, S.; FRANCIS M.; RIVLIN, L. G. et al (1992): *Public Space*, New York, Cambridge University Press.

CARRERA DÍAZ, G. (2006): “Itinerarios y Rutas: Herramientas para la Documentación y Puesta en Valor del Patrimonio Cultural”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 40 (14), pp. 52-59.

- (2009a): “Iniciativas para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial en el contexto de la Convención UNESCO, 2003: una propuesta desde Andalucía”, *Patrimonio Cultural de España. El Patrimonio Inmaterial a debate*, 0, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 177-193.

-(2009b): “Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía. Puntos de Partida, Objetivos y Criterios Metodológicos”, *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 71, pp. 18-42.

-“El patrimonio inmaterial o intangible”, <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/wbi/w/rec/3332.pdf> [consulta 09/09/2013].

*Carta de Cracovia 2000. Principios para la conservación y restauración del Patrimonio construido*. Versión española del Instituto Español de Arquitectura (Universidad de Valladolid), Javier Rivera Blanco y Salvador Pérez Arroyo. Miembros del Comité Científico de la “Conferencia Internacional Cracovia 2000”. [http://ipce.mcu.es/pdfs/2000\\_Carta\\_Cracovia.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/2000_Carta_Cracovia.pdf) [consulta 31/09/2015].

CASANOVA, R. (2012a): “Nuevo piso-museo de la Casa Bloc”, *Revista de la Asociación para el Estudio del Mueble*, 16, pp. 9-16.

- (2012b): “L’Habitatge 1/11 de la Casa Bloc. Un exemple de gestió cultural en un pis recuperat i museïtzat”, *Butlletí XXV Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, p p. 187-201.

CASAS DESANTES, C. y M. A. HERRADÓN FIGUEROA (2013): *Toilette. La higiene a finales del siglo XIX*, Madrid, Fundación Museo Cerralbo, pp. 92-93.

CASTAÑER, E.; CREIXELL, R. y SALA, T-M. (eds.) (2007): *Espais interiors. Casa i art*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.

CASTILLO RUIZ, J. (1995): “Una aproximación a la definición teórica, material, jurídica y procedimental del entorno”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 3 (10), pp. 34-37.

-(2000): “Modernismo y patrimonio histórico: convergencias en la dialéctica antiguo-nuevo”, en HENARES CUÉLLAR, I. L. y GALLEGO ARANDA, S. (coords.):

*Arquitectura y modernismo: del historicismo a la modernidad*, Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, pp.73-82.

-(2003): "Patrimonio y desarrollo local: sí, pero...", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 11 (42), pp. 89-90.

-(2006): "Los itinerarios culturales. Características y tipos. Principales experiencias nacionales e internacionales", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 37, pp. 319-335.

-(2007a): "El futuro del Patrimonio Histórico: la patrimonialización del hombre", *E-ph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico*, 1, pp. 1-35.

-(2007b): "La contextualización del patrimonio histórico: posibilidades y riesgos de las nuevas formas de interrelación patrimonial", en RIVERA BLANCO, J. (coord.): *Actas del V Congreso Internacional "Restaurar la Memoria": patrimonio y territorio, Valladolid 2006*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, pp. 161-182.

CASTILLO RUIZ, J.; CEJUDO GARCÍA, E. y ORTEGA RUIZ, A. (coords.) (2009): *La dimensión territorial del patrimonio histórico*, Universidad Internacional de Andalucía.

CENCILLO, L. y J. L. GARCIA (1976): "Los ritos de paso", *Antropología cultural: factores psíquicos de la cultura*, Guadiana, Madrid, pp. 555-566.

CHAMBERS WALKER, P. y T. GRAHAM (1999): *Directory of Historic House Museums in the United States*, Lakewood, C.A, Altamira Press.

CHANGEUX, J.-P. (2010): *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*, Buenos Aires, Katz.

CHARLES, C. (2003): *Interior Visions: From Furniture to Decoration*, París, Paris-Musées.

CHINCHILLA GÓMEZ, M. y E. ALQUÉZAR YÁÑEZ (2006): "Red de Museos Estatales. Nuevas perspectivas", *Museo*, 11, pp. 29-38.

CHUMILLAS ZAMORA, R.; E. INSÚA LACAVE; T. MAÑANES et al (2008): "El proyecto de implantación y puesta en marcha de la Red de Bibliotecas de Museos estatales (BIMUS)", *IV Congreso Nacional de Bibliotecas Públicas (2008. Coruña)*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 127-137.

CHUECA GOITIA, F. (1958): "La Fundación Lázaro Galdiano", *Revista Nacional de Arquitectura*, 202, pp. 15-20.

- CIARDI, R. P. (ed.) (1998): *Case di artisti in Toscana*, Florence, Banca Toscana.
- CID MORAGAS, D. (1996). “La casa museu a memoria de l'individu. Algunes consideracions sobre aquesta tipologia”, *L'Arc*, 2, pp. 57-59.
- (2004): “La casa i la vida de Mario Praz”, *Temes de disseny*, 21, pp. 20-24.
- (2008): *Cases-Museu, intimitats revelades*, Tesis Doctoral Universidad de Barcelona. Tesis Doctoral inédita.
- (2008a): “Intimitats revelades”, *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, 5, pp. 35-46.
- CID, D. y T-M. SALA (2012): *Las casas de la vida. Relatos habitados de la modernidad*, Barcelona, Ariel.
- CLAIR, J. (2011): *Malestar en los museos*, Gijón, Trea.
- CLEMENTE LÓPEZ, P. y A. RUBIO CELADA (2015): “Las bancas de Iniesta (Cuenca) del Museo de Albacete”, *Al-basit: Revista de Estudios Albacetenses*, 60, Albacete [en prensa].
- CLIFFORD, J. (1985): “Objects and selves. And afterword”, en STOCKING, G. W. (ed.): *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*, The University of Wisconsin, Madison, pp. 238-239.
- CLOPAS I BATLLE, I. (1989): Els museus de Martorell i els col·leccionistes de ceràmica.  
<http://www.raco.cat/index.php/ButlletiRACBASJ/article/viewFile/219095/328679>
- CLOS, O. (1996): “Les cases de Salvador Dalí”, en *Dalí Arquitectura*, Barcelona, Fundació Gala-Dalí, Fundació Caixa Catalunya, pp. 168-171.
- CODDING, M. A. (2000): “El alma de España en un museo: Archer Milton Huntington y su visión de The Hispanic Society of America”, *The Hispanic Society of America. Tesoros*, New York, pp. 15-39
- COLEMAN, L. V. (1933): *Historic House Museums*, Washington, D.C., The American Association of Museums.
- COLETTI, G. (2002): *Case di scrittori. Guida alle case museo, centri studio, associazioni amici di scrittori d'Italia*, Cremona, Spino d'Adda.
- COLOMINA, B. (1994): *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass media*, Cambridge, MIT Press.
- COLLIN, F. (1994): “Espacio doméstico. Espacio público. Vida privada”, *Ciudad y mujer*. Seminario permanente “Ciudad y Mujer”, Madrid, pp. 231- 237.

- CONDE DE BEROLDINGEN GEYR, C., NAVASCUÉS BENLLOCH, P. y PADILLA MONTOYA, C. (2000): *Museo Cerralbo. Guía Breve*, Madrid, Fundación Museo Cerralbo.
- CONDE DE BEROLDINGEN GEYR, C. y NAVASCUÉS BENLLOCH, P. (1996): *El Marqués de Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1998): “D. Enrique de Aguilera y Gamboa, coleccionista y fundador del Museo Marqués de Cerralbo”, *Goya*, 267, pp. 323-332.
- (2000): *Museo Cerralbo*, Madrid, Electa.
- CONDE DE BEROLDINGEN GEYR, C., NAVASCUÉS BENLLOCH, P. y JIMÉNEZ SANZ, C. (1997): *Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- CORRAL, M. (2010): “El Museo Sierra-Pambley”, *ICOM-España Revista Digital Casas Museo*, 1, pp. 48-53.
- CORRAL, M. (2008): “Origen y evolución del Museo Sierra-Pambley de León”, *Revista Museo. IX Jornadas de Museología Hacer un museo*, 13, pp. 274-275.
- CORTÉS, A. (2005): *Un día en casa del Marqués de Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- CORTÉS, M. J. (1998): “Casa-Museo Julián Gayarre”, *RdM. Revista de Museología*, 14, pp. 49-50.
- COSSÍO, M. B. (1908): *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez.
- COUTURIER, A.-G. (2010): “La visite de la maisons d’écrivain – suggestions”, *Fédération des maisons d’écrivain & des patrimoines littéraires* <http://www.litterature-lieux.com/multimedia/File/publications/2010-visite-maison-ecrivain-suggestions.pdf> [consulta 18/04/2013].
- CRAIG, T. L. (1989): “Reinterpreting the Past”, *Museum News*, 68 (1), pp. 61-69.
- CREDLE, J. (2002): “Endless Possibilities: Historic House Museum Programs that Make Educators Sing”, en FOY DONNELLY, J. (ed.): *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Altamira Press, pp. 269- 292.
- CREIXELL I CABEZA, R. M. (2005): *Cases grans. Interiors nobles a Barcelona 1739-1761*. Tesis Doctoral. Universitat de Barcelona. <http://hdl.handle.net/2445/35603> [consulta 18/09/2015].
- CURRIE, E. (2006): *Inside the Renaissance House*, London, V & A Publications.
- D’ÁIX, A. S. (1997): “Dimora Privata: Museo o non museo?”, en LEONCINI, L. y F. SIMONETTI (1997): *Abitare La Storia. Le Dimore Storiche-Museo. Restauro*,

*sicurezza, didattica, comunicazione*, Génova, Ministero Per i Beni e le Attività Culturali. pp. 47- 49.

DARÍO, R. (1951): “Una Casa-Museo”, en *Don José Lázaro (1862-1947) visto por Rubén Darío (1899) y Miguel de Unamuno (1909)*. Nota preliminar de A. Rodríguez-Moñino, Valencia, pp. 11-15.

DAVALLON, J. (2009): “Sesión 4: Patrimonio, preservación, investigación, objeto, colección, musealización”, *Museología: Retorno a las bases. Síntesis de las sesiones del XXXII ICOFOM ANNUAL SYMPOSIUM*, pp. 13-15.

DAVIS, T. L. (2003): “Historic House Museums in America – A National Perspective”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 123- 127.

DE BARBIERI, T. (1991): “Los ámbitos de acción de las mujeres”, *Revista Mexicana de Sociología*, 1, pp. 203-225.

-(1993): “Sobre la Categoría de Género. Una introducción teórico-metodológica”, *Debates en Sociología*, 18, pp. 145-169.

DE CASTRO LOPES MARTINS, A. M. (1996): *Casas-Museu em Portugal: Modelos de Organização e Conceito*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, UNL.

DE CERTEAU, M. et al. (1986): *Envío, La invención de lo cotidiano 2. Habitar y cocinar*, México, Universidad Iberoamericana.

-(2000): *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

DE LA FUENTE BERMÚDEZ, V. (2014): “Muebles e interiores en Canet de Mar. 1890-1917”, *Res mobilis*, 3 (3), pp. 57-73.

DE LA PEÑA VELASCO, C. (2012): “El patrimonio inmaterial. Oportunidades tangibles para el desarrollo expositivo de los museos catedralicios”, *Revistadepatrimonio.es (e-rph)*, 11, pp. 1-20.

DE LORENZO ÁLVAREZ, E. (2011): “Jovellanos: el gabinete de un ilustrado”, en OCAMPO SUÁREZ-VALDÉS, J. (coord.): *La luz de Jovellanos: exposición conmemorativa del bicentenario de la muerte de Gaspar Melchor de Jovellanos (1811-2011)*, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, pp. 112-149.

- DE QUADRAS, B. D. Q. (2003): “Las alegorías de las pinturas del salón de la casa de Josep de Bofarull i Miquel en la villa de Reus ¿mentalidad del Sr. de Bofarull o del pintor Montaña?”, *Pedralbes: revista d'història moderna*, 23, pp. 607-628.
- DECAROLLIS, N. (2002): “El valor del patrimonio: entre lo tangible y lo intangible”, *ICOFOM LAM, La Plata*, 8 de noviembre de 2002.
- DEKISS, J.-P (2009): “La maison d’un écrivain, utopie ou enjeu de société”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 109 (4), pp. 783-795.
- DELOCHE, B. (1999): “Museologie et Philosophie”, *Museology and Philosophy-ISS 31*, pp. 8-17.
- (2000): “Le patrimoine immatériel: Héritage spirituel ou culture virtuelle?”, *Museology and the Intangible Heritage- ISS 32*, pp. 40-52.
- DELORME, J.-C. (1994): *Maisons d’exception*, París, Éditions de la Martinière.
- DEN BOER, W. (1986): *The Art of Memory and his Mnemotechnical Traditions*, Amsterdam.
- DESVALLÉES, A. (2004): “Museology and Categories of Intangible Heritage”, *Museology and Intangible Heritage II-ISS 33 Supplement*, pp. 7-15.
- DESVALLÉES, A. y F. MAIRESSE (eds.) (2010): *Conceptos clave de la Museología*, París, Armand Colin.
- (2011): *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París, Armand Colin.
- DÍAZ BALERDI, I. (2010): *Archipiélagos imaginarios. Museos de la comunidad autónoma del País Vasco*, Vitoria-Gasteiz, Nerea/Gobierno Vasco.
- (2012): “Un siglo de museos en el País Vasco”, *her&mus 10*, IV (2), pp. 8-14.
- DIJON, M.-M. (1981): “L’homme sensible. Le fétichisme de la vie privée devient-il un adjuvant a la vie publique de l’oeuvre?”, *Gazette des Beaux-Arts*, 97, pp. 167-173.
- DOMÉNECH, R. (1913): *La Casa del Greco*, Barcelona, Hijos de J. Thomas.
- DOMÉNECH, J. (2007): “Vivir el pasado”. Imaginación mito-poética en las casas-museo de El Greco y Cervantes”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIX, pp. 179-188.
- DOMÍNGUEZ DÍEZ, R. y GALLEGO GARCÍA, Á: (1988). “El Museo Casa Natal de Cervantes en Alcalá de Henares”, *Alfoz*, 57, pp. 71-73.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1973): *Las clases privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Istmo.
- DONNELLY, J. F. (ed.) (2002): *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Altamira Press.

- DORADO BADILLO, A. (2002): “La creación del Museo Victorio Macho”, *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, 1, pp. 134-164.
- DORADO PÉREZ, P. (2013): *Álbum de Tomasa Bretón de los Herreros Sala XVII: Gabinete de Larra. Pieza del mes Noviembre 2013*. [http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/piezames\\_def\\_noviembre\\_2013.pdf](http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/piezames_def_noviembre_2013.pdf) [consulta 29/09/2015].
- DOUGLAS, M. (1993): “The Idea of a Home: A Kind of Space,” *Social Research*, 58 (1), pp. 287-307.
- DONOSO GUERRERO, R. (1989): “El Museo Romántico”, *Revista Villa de Madrid*, 99. El Artista (1834-1836), Madrid, Ayuntamiento de Madrid.
- DUDLEY, S. (2009): *Museum materialities: objects, engagements, interpretations*, 2009, London, Routledge.
- DUDLEY, S. et al. (2012): *The Thing about Museums. Objects and Experience, Representation and Contestation*, London, Routledge.
- DUNCAN, S. A. (2002): “From Period Rooms to Public Trust: The Authority Debate and Art Museum Leadership in America”, *Curator: The Museum Journal*, 45 (2), pp. 93-108.
- DUNCAN, C. (2004): “From the Princely to the Public Art Museum: The Louvre Museum and the National Gallery in London”, en PREZIOSI, D., y FARAGO, C. (eds.): *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Burlington, Ashgate, 2004, pp. 250-278.
- DURÁN, M<sup>a</sup> A. (1986): “Introducción”, en VV.AA: *El uso del espacio en la vida cotidiana*. Seminario de Estudios de la Mujer, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. I-XII.
- DURBIN, G. (1993): *A Teacher's Guide to Using Historic Houses*, London, English Heritage.
- DYAL, D. H. (1985): *Addison Mizner. The Palm Beach Architect*, Vance Biographies.
- ECO, U. (1994): “Prólogo”, en LOZANO, J: *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2000): *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- ELEB, M. y DESBARRE, A. (1989): *Architectures de la vie privée. Maisons et mentalités. XVIIe et XIXe siècles*, Bruxels, Hazan.
- (1995): *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914. Architectures de la vie privée, suite*, París, Hazan, et Archives de l'Architecture moderne.

- ELIAS, N. (1995): "Sur le concept de vie quotidienne", *Cahiers internationaux de Sociologie*, 99, pp. 237-246.
- ELLIS, R.M. (2002): "Interpreting The Whole House", en FOY DONNELLY, J. (ed.): *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Altamira Press, pp. 61-80.
- ELSNER, J. y CARDINAL, R. (eds.) (1997): *The Cultures of Collecting*, Londres, Reaktion Books.
- ELSWORTH, L. (1976): "The History of a House. How to trace it", *Technical Leaflet. Dossier adjunto a Historic News*, 31 (9), s.p.
- EMERY, E. (2012): *Photojournalism and the origins of the French Writer House Museum (1881-1914): privacy, publicity and personality*, London, Asghate.
- EMRICH, D. (1946): "Folk-Lore": William John Thoms", *California Folklore Quarterly*, 5 (4), pp. 355-374.
- ESPINOSA RUIZ, C. et al. (2013) "La Casa Museo de la Barbera dels Aragonés (Villajoyosa): criterios museográficos, interpretativos y de accesibilidad", en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 203-210.
- ESPINOSA RUIZ, Antonio y Carmina BONMATÍ LLEDÓ (2014): *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*, Gijón, Trea.
- ESTRADA, F.; ROIGÉ, X. (2006): "Un mundo que ha desaparecido. La (re)construcción del pasado y el presente en las masías del Montseny", en FRIGOLÉ, J. y ROIGÉ, X. (coord.): *Globalización y Localidad. Perspectiva Etnográfica*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 179-206.
- EZQUERRA, C. A.; MARTÍNEZ, C.C y GARCÍA, E. M. (2005): "Museos cervantinos: un paseo para conmemorar el IV centenario de la publicación de "El Quijote", *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 1, pp. 156-167.
- FACIO, A. (1992): *Cuando el género suena, cambios trae. Metodología para el análisis del fenómeno legal*, Mérida, Fondo Edit.
- FACOS, M. (2003): "The Sundborn Home of Carl and Karin Larson as a Model os Local and National Identities", en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of*



- DEM HIST Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEM HIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 65-68.
- FALK, J. H. y L. D. DIERKING (1992): *The Museum Experience*, Washington DC, Whalesback Books.
- FARRÓ, D. (1995): “Los coleccionistas y sus museos: hacia una tipología específica”, *Museum International*, 185, pp. 54-58.
- (1996): “Microcosmos museogràfic. El coleccionista i el seu museu”, *Serra d’or*, 437, pp. 62-65.
- FALGÀS, J. (ed.) (2011): *Casa Masó: vida i arquitectura noucentista*, Triangle Postals i Fundació Rafael Masó.
- FANDIÑO, X. R. (2004): *Juan López Suárez ou “Xan de Forcados”: home de ciencia e impulsor das melloras culturais en Galicia*, Edicións do Castro.
- FAWCETT, C. y P. CORMACK (2001): “Guarding Authenticity at Literary Tourism Sites”, *Annals of Tourism Research. A Social Sciences Journal*, 28-3, pp. 686-704.
- FEINBERG, S. (1984): “The Genesis of Sir John Soane’s Museum Idea: 1801-1810”, *Journal of the Society of Architectural Historians. In Memoriam: Kenneth J. Connant*, 43 (3), pp. 225-237.
- FERNÁNDEZ, L. A. (1999): *Introducción a la nueva museología*. Madrid, España: Alianza Editorial, S.A.
- FERNÁNDEZ-BACA CASARES, R.(2000): “A modo de introducción: cuatro proyectos de intervención del IAPH en el patrimonio inmueble de Andalucía”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 33 pp. 94-97.
- FERNÁNDEZ CERVIÑO, M<sup>a</sup> J. (2008): “Musealizar lo intangible. El patrimonio inmaterial en el museo”, *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 13, pp. 258-269.
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, E. (1996): “Reivindicación de la memoria: por las casas-museo de los grandes aragoneses”, en *Homenaje a Purificación Atrián*, Instituto de Estudios Turolenses, pp. 533-537.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (2004): “Museos y patrimonio intangible: una realidad material”, *Mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, 4, pp. 129-137.
- FERNANDEZ GARCÍA, A. M. y GONZÁLEZ MENÉNDEZ, L. (1994): “La Colección Selgas: un modelo de coleccionismo finisecular español”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 7, pp. 275-290.

FERNÁNDEZ GARCÍA, A.M. (1996): “La decoración pictórica del palacete de la familia Selgas”, *Goya*, 253, pp. 2–12.

FERNÁNDEZ PARDO, F. (2007): *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Compilación histórica con índices* (5 vols.), Fundación Universitaria española.

- (2014): *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Compilación histórica con índices* (vol. VI), Fundación Universitaria española.

FERNÁNDEZ SABAU, M. (2009-2010): “¿Planificación sostenible. Una panorámica de la planificación actual de los museos en España”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de los Museos Estatales*, 5-6, pp. 38-49.

-(2012): “Panorámica de la oferta museística de bizkaia: estado actual y retos de gestión”, *her&mus*, 10, pp. 115-121.

FERNÁNDEZ SENDÍN, M. (1995): *A Graña y los grañudos. Estudio histórico-antropológico*, Editorial Autor-Editor.

- (2005): *Alfonso I de la amazonía. Rey de los jíbaros. La increíble y veraz historia de Alfonso Graña, el gallego que reinó entre las tribus jíbaras del Alto Marañón*, Pontevedra, Fundación Comarcal Paradanta.

FERNÁNDEZ TRABAL, J. (2008): “El fons Llinatge Mercader, comtes de Bell-lloc”, *Butlletí de l'Arxiu Nacional de Catalunya*, 19, pp. 2-11.

FERNÁNDEZ TRABAL, J. y L. CODERN I BOVÉ (1994): *El castell de Montsonís*, Pagès editors.

FLETCHER, N. (1970): “Historic houses: an approach to furnishings”, *Technical Leaflet. Dossier adjunto a Historic News*, 25 (2), s.p.

FLORES, C. y F. BRAVO (1984): *Los silos de Villacañas*, Madrid, Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

FLOYD, J. (1999): *Domestic Space. Reading the Nineteenth-Century Interior*, Manchester, Manchester University Press.

FONTAL, O. (2004): “Museos de arte y TICs: usos, tipologías, ejemplos y derivaciones”, en VERA, M.I. y PÉREZ, D. (eds.): *La formación de la ciudadanía: Las TICs y los nuevos problemas*, Alicante, Universidad de Alicante.

FONTANEDA BERTHET, C. (2013): “Eugenio Fontaneda Pérez: el coleccionista y sus casas”, *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 28-33.

- FONTANEDA BERTHET, C.; LEÓN LÓPEZ, J. A. (2002): *La Colección Eugenio Fontaneda y el Castillo de Ampudia*, Palencia.
- FONTBONA, F. y C. GIL (2009): *Les joies dels nostres museus. Art en els museus locals de la província de Barcelona*, Diputació de Barcelona.
- FOUCAULT, M. (2001): "Espacios diferentes", en GABILONDO, Á. (ed.): *Michel Foucault. Obras esenciales. Volumen III. Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós.
- FRANCO RUBIO, G. A. (2001): *La vida cotidiana en época de Carlos III*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- (2009): "La vivienda en el Antiguo Régimen: de espacio habitable a espacio social", *Chronica Nova*, 35, pp. 63-103.
- (2012a): "El nacimiento de la domesticidad burguesa en el Antiguo Régimen. Notas para su estudio", *Revista de Historia Moderna*, 30, pp. 17-31.
- (2012b) (ed.): *La vida de cada día. Rituales, costumbres y rutinas cotidianas en la España moderna*, Madrid, A. C. Almudayna.
- FREIRE COSTA, J. (1997): "A personagem proprietária do museu casa", *Anais do I Seminário sobre Museus Casas*, Río de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- FRIEDMAN, A. T. (1992): "A House is not a Home: Hollyhock House as Art-Theater Garden", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51 (3), pp. 239-260.
- (1998): *Women and the Making of the Modern House: A Social and Architectural History*, Nueva York, Harry N. Abrams.
- FRIGOLÉ, J. y ROIGÉ, X. (2012): *Globalización y localidad. Perspectiva etnográfica*, Edicions Universitat Barcelona.
- FURJAM, H. (1997): "The Spectacular Spectacle of the House of the Collector", *Assemblage*, 34, pp. 59-61.
- FUSS, D. (2004): *The Sense of an Interior: Four Writers and the Rooms that Shaped Them*, New York, Routledge.
- GALENDE DÍAZ, J. C. (2008): "En torno a la escritura y escritos de Domenico Theotocopuli, El Greco", *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, 4, pp. 6-20.
- GALLEGO, A. (1991): *Museo Casa Natal de Cervantes*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura.
- GAMONEDA, A. (coord.) (2006): *Museo Sierra-Pambley*, León, Fundación Sierra-Pambley.

GARCÍA, J. M. (2009): “Apel·les Fenosa y su museo en El Vendrell”, en LORENTE, J. P, SÁNCHEZ JIMÉNEZ, S. y CABAÑAS BRAVO, M. (coords.): *Vae victis!: los artistas del exilio y sus museos*, Gijón, Trea, pp. 75-88.

GARCÍA ALCÁZAR, S. (2011): “La huella romántica en la restauración monumental decimonónica en España”, *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario*, pp. 197-210.

GARCÍA ANTÓN, I. (1977): *El arte modernista en Novelda*, Alicante, Caja de Ahorros de Alicante.

- (1980): “Una Casa-Museo modernista en Novelda (Alicante), en *Tercer Congreso Español de Historia del Arte. Sevilla, 8-12 de diciembre de 1980*, p. 137.

- (1994): *La Casa-Museo Modernista de Novelda*, Alicante, Fundación Cultural AM.

GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición, un medio de comunicación*, Madrid, Akal.

GARCÍA BLANCO, A.; PÉREZ SANTOS, E. y ANDONEGUI, M<sup>a</sup> de la O: Los visitantes de museos. Un estudio de público en cuatro museos: Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Artes Decorativas, Museo Cerralbo y Museo Nacional de Antropología, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, [http://www.mcu.es/museos/docs/MC/Laboratorio/Visitantes\\_museos\\_1999.pdf](http://www.mcu.es/museos/docs/MC/Laboratorio/Visitantes_museos_1999.pdf) [consulta 23/07/2013].

GARCÍA DE FUENTES, J. (2001): “La visión de los propietarios de edificios históricos: principales problemas para la conservación y el mantenimiento”, en *Problemas de intervención en inmuebles históricos en el ámbito municipal*, Madrid, FCHS.

GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (dir.) (2013): *Cultura material y vida cotidiana moderna: escenarios*, Madrid, Sílex.

GARCÍA GONZÁLEZ, F. (2012): “Las dimensiones de la convivencia. Ciudades y hogares en España, siglos XVIII-XIX”, *Revista de Historiografía*, 9, pp. 24-43.

GARCÍA NISTAL, J. (2009): “Una colección para un modo de vida: la Casa-Museo de don Segundo Sierra Pambley en León”, *Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Murcia, 19-21 noviembre 2008*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 1-14.

GARCÍA NOBLEJAS, J. A. (2013): *La cueva-prisión de Medrano en Argamasilla de Alba (Ciudad Real)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc698v2> [consulta 10/07/2015].

GARCIA RAMOS, M<sup>a</sup> D. (2013): *Casas museo de recreación de ambientes. Una aproximación al caso español*, Córdoba, UNED.

(2014): “La musealización del espacio doméstico: casas museo de recreación de ambientes”, *Ámbitos*, 32, pp. 77-89.

GARCÍA SÁNCHEZ, B. (2003): “Las pinturas del Salón Noble de la Casa Castellarnau de Tarragona: ¿Reflejo pictórico del patrimonio de una familia?”, *Pedralbes*, 23, pp. 561-578.

GARCÍA ZABALETA, I. (1995): “Una gran obra de Zuloaga, Santiago-Echea”, *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, 1, pp. 91-102.

GARRUT, J. M. (1994): *Casa-musu Gaudí*, Barcelona, Andrés Morón.

GASKELL, I. (2004): “Costume, Period Rooms, and Donors: Dangerous Liaisons in the Art Museum”, *The Antioch Review*, 62 (4), pp. 615-623.

GAUTIER, T. (1920): *Viaje por España*, Madrid, Calpe.

GAYA NUÑO, J. A. (1955): *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid, Espasa Calpe.

GEBHARD, P. (2005): *George Washington Smith. Architect of the Spanish Colonial Style*, Utah, Layton.

GEERTZ, C. (1992): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.

GEFEN, G. (1997): *Maisons de musiciens*, París, Éditions du Chêne.

GERALD, G. (2002): “Historic House Museum Malaise: A Conference Considers What’s Wrong.” *History News*, 57 (4), <http://www.aaslh.org/images/hhouseart.pdf> [consulta 20/06/2015].

GELDHOF, E. y KEPPLER, R. (2012): “The Walls Can Speak- Understanding the Narrative of the Historic Interior as an Architectural Artefact”, en *The Artifact, its Context and their Narrative. Multidisciplinary Conservation in Historic House Museums*. Postprints ICOM-DMHIST/ICOM-CC Conference, Los Angeles, November 2012, pp. 1-10.

GERE, Ch. (1989): *Nineteenth-Century Decoration: The Art of Interior*, London, Weidenfel and Nicolson.

GERE, Ch. Y HOSKINS, L. (2000): *The House Beautiful: Oscar Wilde and the Aesthetic Interior*, London, Lund Humphries.

GLEVAREC, H. y SAEZ, G. (2002): *Le patrimoine saisi par les associations*, París, La Documentation française.

- GOENAGA MAIZA, N.; VIVES ALMANDOZ, G.; UGARTEBURU, K. et al. “El Caserío Museo Igartubeiti”, *ICOM CE Digital*, 7, pp. 46-73.
- GOENECHEA PERMISÁN, C., y BENITEZ MUÑOZ, F. J. (2007): “El aprendizaje a través de las visitas teatralizadas: un estudio empírico”, *Íber: Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 13 (54), pp. 95-104.
- GÓMEZ DÍAZ, A. (2006): “Casa-museo Bonsor. Castillo de Mairena. Una institución con un siglo de vida”, *Museo*, 11, pp. 79-86.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006): *Dos Museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea.
- (2011): “¿Al cine? No: al museo”, *Actas do I Seminário da Investigaçao em Museologia dos Países di Lingua Portuguesa e Espanhola*, 1, pp. 136-150.
- GÓMEZ-MORENO, M. E. (1970): *Guía del Museo Romántico*, Madrid, Fundaciones Vega Inclán.
- GONZÁLEZ CACHAFEIRO, J. y CENTENO DEL CANTO, P. (2014): “Un caso práctico: La conservación preventiva en el archivo, la biblioteca y el museo Sierra-Pambley de León”, en *El conservador-restaurador de patrimonio cultural: experiencias de preservación e intervención en la obra de arte*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, pp. 35-54.
- GONZÁLEZ HERAS, N. (2013): “Aspectos de la vida cotidiana en la vivienda protoburguesa madrileña del siglo XVIII”, en SERRANO, E. (coord.): *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Excma Diputación de Zaragoza, pp. 1055-1066.
- GONZÁLEZ SANTOS, J. (1994): *Jovellanos (1744-1811). Aficionado y coleccionista*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, pp.67-72.
- (2006): *La Casa Natal de Gaspar Melchor de Jovellanos en Gijón. Apuntes histórico-artísticos*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular.
- (2012): *Jovellanos y su entorno en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.
- GONZÁLEZ MENÉNDEZ, L. y FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M. (1994): “La colección Selgas: un modelo de coleccionismo finisecular español”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 7, pp. 275-290.
- GONZÁLEZ NAVARRO, C. (2007-2008): “Testamentaria e inventario de bienes de Mariano Fortuny en Roma”, *Locvs Amænvvs*, 9, pp 319 – 349.

- GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J. M. (1957): "Casa de Cervantes en Alcalá de Henares". *Revista Nacional de Arquitectura*, 183, pp. 11-15.
- GRUZ GUÁQUETA, M. (2007): "El *fumoir* como imagen del espacio doméstico burgués del siglo XIX al XX", en CASTAÑER, E.; CREIXELL, R. y SALA, T-M. (eds.): *Espais interiors. Casa i art*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, pp. 313-322.
- GUERRERO CHAMERO, O. (2009): "La Casa Museo de los Ingleses. Centro de interpretación sobre la presencia inglesa en Punta Umbría (Huelva)", en GONZÁLEZ PARRILLA, J.M. y J. M. CUENCA LÓPEZ (coords.): *La musealización del patrimonio*, Universidad de Huelva, pp. 113-128.
- GONZÁLEZ MARTEL, J. M. (1993): *Casa Museo Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española y Comunidad de Madrid.
- GOU I VERNET, A. (1983): "El Museu Romàntic (Can Llopis, Sitges, i Can Papiol, Vilanova i la Geltrú)", *Revista de museus*, 1, pp. 89-100.
- (1998): "Arquetos i arquimeses del Museu Romàntic Can Papiol de Vilanova", *Miscel·lània Penedesenca*, 23, pp. 335-357.
- (2001): *El Museu Romàntic Can Papiol. Guia*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Àrea de Cultura.
- GRACIA, C. (1986): "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano", *Fragmentos*, 7, pp. 56-65.
- GRANADOS, M<sup>a</sup>. A. (2006): Museo Cerralbo, Guía abreviada Planta Principal, Ministerio de Cultura, Madrid.
- (2008a): *Museo Cerralbo. Petit Guide*, Madrid, Ministerio de Cultura, Traduction Mariel Guiot.
- (2008b): *Museo Cerralbo. Brief guide*, Madrid, Ministerio de Cultura. Translation Jenny Dodman.
- (2009): "Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: el Museo Cerralbo", en REYES TÉLLEZ, F. (ed.): *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones. Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones*, Madrid, Fundación Sorolla, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, pp. 91-113. <http://hdl.handle.net/10115/2505> [consulta 10/06/2013].
- (2011, 2012): *Museo Cerralbo, Guía breve*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- (2011): “La evocación del pasado en la actual museografía del Museo Cerralbo”, *RdM. Revista de Museología*, 51, pp. 95-102.
- GRAU GARCÍA, N. (2009). “El MURAM (Museo Regional de Arte Moderno), un nuevo espacio para el arte moderno en Cartagena (Murcia)”. *RdM. Revista de Museología*, 45, pp. 64-73.
- (2013): “El Palacio Aguirre y la difusión del patrimonio arquitectónico ecléctico-modernista en Cartagena”, *XXIII Jornadas de Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, Consejería de Cultura y Turismo de la CARM, pp. 37-47.
- GRIJZENHOUT, F. (2003): “Empty Places: Historic House and National Memory”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 17- 30.
- GUILLOT ORTIZ, D. (2008): “Jardines históricos españoles. Elementos vegetales en la Casa-Museo Benlliure de la ciudad de Valencia”, *Bouteloua*, 5, 2008, pp. 36-60.
- GÜNHAN, A. (2011): *From Houses to House Museums: Architectural representation of different narrations*. Tesis Doctoral The Graduate School of natural and applied sciences of Middle East Technical University. Department of Architecture, Middle East Technical University.
- GUIXÉ I COROMINES, J. (2008): “El memorial democrático y los lugares de la memoria: la recuperación del patrimonio memorial en Cataluña”, *Entelequia. Revista Interdisciplinar*, 7, pp. 217-228.
- GUTIÉRREZ LLORET, S. (2012): “Gramática de la casa. Perspectivas de análisis arqueológico de los espacios domésticos medievales en la península Ibérica (siglos VII-XIII)”, *Arqueología de la Arquitectura*, 9, pp. 139-164.
- GUYNES, D. (1995): “The Guise of Summer: Seasonal Changes in Historic House Furnishings,” *Cultural Resource Management (National Park Service)*, 18 (10), pp. 6-9.
- (1996): “Managing Household Pests the Old-Fashioned Way: Defenses Against Pest Damage in the Eighteenth and Nineteenth Centuries”, *Material Culture Review*, 44, <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/17709/22270> [consulta 01/10/2015].
- HAINARD, J., KAEHR, R. (eds.) (1984): *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d’ethnographie.
- HALBWACHS, M. (1980): *The Collective Memory*, New York, Harper Colophon Books.



- HAMY, E. T. (1988): *Les origines du musée d'ethnographie*, París, Editions Jean-Michel Place.
- HANSSON, M. G. (2007): *The Private Sphere: An Emotional Territory and its Agent*, New York, Springer-Verlag.
- HARDWICK, M. (1968): *Writer's Houses: A Literary Journey in England*, London, Phoenix House.
- HARRIS, D. (2007): *New Solutions for Historic House Museums: Ensuring the Long-Term Preservation of America's Historic Houses*, Lanham, MD, AltaMira Press.
- HEIDEGGER, M. (1984): *Construir, Morar, Pensar* (trad. Samuel Ramos), *Revista Camacol*, 12 (2).
- HENDRIX, H. (ed.) (2008): *Writer's Houses and the Making of Memory*, New York, Routledge.
- HERBST, J. A. (1990): "The Challenge of Interpretation at Historic House Museums", *Pittsburgh History*, 73 (3), pp. 119-128.
- HEREU I PAYET, P. (1990): "Lujo e interior burgués en la segunda mitad del siglo XX", *Anales de Arquitectura*, 2, pp. 107-117.
- HILL, K. (ed.) (2012): *Museum and Biographies. Stories, Objects, Identities*, Woodbridge, The Boydell Press.
- HINZ, H.M. (2006): "Museology and New National Museums of History and Culture", *Museology and History-ISS 35*, pp. 13-30.
- HIRSH, S. (2003): "The House as a Sanctuary: Belgian Symbolist Interiors", en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi , pp.69-76.
- HOBBSAWN, E. (1984): "La invención de tradiciones", *Revista uruguaya de Ciencia Política*, 4, pp. 97-107.
- (2002): "Introducción: la invención de la tradición", *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica, pp. 7-21.
- (2001): "La producción en serie de tradiciones: Europa, 1870-1914", *Historia social*, 41, pp. 3-38.
- HOBBSAWN, E. y RANGER, T. (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press.
- HOH-SLODCYYCK, C. (1985): *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, Munich, Prestel-Verlag.

- HUBERT, F. (1989): “Historia de los Ecomuseos”, en RIVIÈRE, G. H.: *La museología. Curso de Museología/Textos y testimonios*, Madrid, Akal/Arte y Estética, pp. 195-206.
- HÜTTINGER, E. (1985): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zurich.
- HUYSSSEN, A. (1994): “De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo”, *Criterios*, 31, pp. 151-176.
- (1995): “Escapar de la amnesia: el museo como medio de masas”, *El Paseante*, 23-25, pp. 56-79.
- ICOM-España *Revista Digital Casas Museo*, 1.
- IGLESIAS GIL, J.M y J. J CEPEDA OCAMPO: “Julióbriga. Una ciudad romana en el norte de Hispania”, [http://www.gestioncultural.org/ficheros/1\\_1316774345\\_JIglesiasJCepeda.pdf](http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316774345_JIglesiasJCepeda.pdf) [consulta 23/01/2014].
- ILLICH, I. (1988): *Alternativas II*, México/Barcelona, Joaquín Mortiz, Planeta.
- IMÍZCOZ BEUNZA, J.M. (dir.) (1995): *La vida cotidiana en Vitoria en la Edad Moderna y Contemporánea*, San Sebastián, Editorial Txertoa Argitaldaria.
- INIESTA I GONZÁLEZ, M. (1994): *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*, Barcelona, Pagès.
- JACKSON-STOPS, G. (ed.) (1985): *The Treasure Houses of Britain*, National Gallery of Art, Washington D.C.
- JADÉ, M. (2004): “Le patrimoine inmatériel. Nouveaux paradigmes, nouveaux enjeux”, *La lettre de l’OCIM*, 93, pp. 27-37.
- JEREZ SABATER, P. (2012): “Mito y realidad en torno a Colón, La Gomera y el arte”, *Revista Quiroga*, 2, pp. 78-85.
- JERVIS, S. (1997): “The National Trust, a House of Many Mansions”, en LEONCINI, L. y SIMONETTI, F. (1997): *Abitare La Storia. Le Dimore Storiche-Museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Génova, Ministero Per i Beni e le Attività Culturali, pp. 42 – 46.
- JIMÉNEZ DE MADARIAGA, C. (2002): “La comercialización del Patrimonio Cultural”, en *VI Jornadas Andaluzas del Patrimonio Histórico*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, pp. 63-107.
- JIMÉNEZ SANZ, C. (1996): “Enrique de Aguilera y Gamboa, Marqués de Cerralbo”, *Revista de Arqueología*, 182, pp. 52-57.

- (2004): "Museo Cerralbo: Recuperación de ambientes originales", *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 4, pp. 138-146.
- (2010): "El Museo Lope de Vega. Cumple 75 años (1935-2010)", *ICOM-España. Revista Digital*, 1, pp. 33-34.
- (2012): "Museums Recreating the Spanish Golden Age. The Lope de Vega Museum", en VAN HOOFF, Werner (ed.): *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past*. Acts of the 12th Annual DEMHIST Conference, Antwerp 17-20 October 2011, Amberes, Museum Plantin-Moretus, pp. 89-91.
- JIMÉNEZ SANZ, C. y A. URBINA ÁLVAREZ (2009): "Museos de Lope de Vega y Cervantes. Dos casas museo de escritores de titularidad de la Comunidad de Madrid", *Poliédrica Palabra*, 3, pp. 4-9.
- JOHNSON, R. (2007): "El legado de la Casa-Museo Azorín. Biblioteca particular pública", *Anales azorinianos*, 10, pp. 115-134.
- JONSTON, S. y SCHEZEN, R (1991): *Palm Beach Houses*, Nueva York.
- JORBA, M. y FONTBONA, F. (eds.) (1999): *El Romanticisme a Catalunya: 1820-1874*, Barcelona, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya.
- JOVER HERNANDO, M. (2009): "El ajuar del Palacio de Guenduláin de Pamplona. La pérdida de un interior histórico en Navarra", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 4, pp.322-348.
- JOVER ZAMORA, J.M.; FUSI, J. P. y GÓMEZ-FERRER, G. (2001): *España: Sociedad, Política y Civilización (Siglos XIX y XX)*, Barcelona, Random House Mondadori.
- JUNCO, M. (2013): "Fundación Selgas-Fagalde, una burbuja histórica", *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. *Museo Nacional del Romanticismo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 34-43.
- JUNQUERA MATO, J. J. (1985): "Del estrado al salón", *Doménico Scarlatti en España* (cat. exp.), Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 411-416.
- (2003): "Parque Florido: una casa, unos muebles, unos dueños", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCII, pp. 159-162.
- KAGAN, R. (ed.) (2002): *Spain in America. The origins of Hispanism in the United States*, Chicago.

- (2010): "The Spanish Craze in the United States: Cultural Entitlement and the Appropriation of Spain's Cultural Patrimony, ca. 1890-ca.1930", *Revista Complutense de Historia de América*, 36, pp. 37-58.
- (2013): "El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español. ¿Protector o expoliador?", en SOCIAS, I y D. GKOZGKOU (eds.): *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico*, Gijón, Trea, pp. 193-203.
- KANNÈS, G. (dir.): *Case museo ed allestimenti d'epoca. Atti del Convegno di studi, saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996*, Turín, Centro Studi Piemontesi.
- KARLIK, O. (2009): *From the "autor" to the "reader": Visiting Literary House Museums in Istanbul*. A Thesis submitted to the graduate school of social sciences of Middle East Technical University.
- KASTIYO, J. L. (1971): *Casa-museo "Manuel de Falla*, Granada, Obra cultural de la Caja de Ahorros.
- KAUSHIK, R. (1999): "Accès refusé: Pouvons-nous Surmonter nos Attitudes Handicapantes?", *Museum International*, 51 (3), pp. 48-52.
- KIRSHENBLATT, B. (1998): *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, University of California Press.
- KNUDSON, D. M, CABLE, T. y L. BECK (1999): *Interpretation of Cultural and Natural Resources*, Venture Publishing, State College.
- KORSMEYER, C. (2002): *El sentido del gusto. Comida, estética y filosofía*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- KURIN, R. (2004): "Los museos y el patrimonio inmaterial ¿Cultura viva o muerta?", *Noticias del ICOM*, 4, pp. 7-9.
- LACAMBRE, G. (1997): *Maison d'artiste, maison-musée. Le muse Gustave-Moreau*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- LAGARDE, M. (1993): *Identidad Genérica y Feminismo*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer.
- (1996): *Los cautiverios de las mujeres: madre esposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Col. Postgrado, UNAM.
- LAMAS, M. (1995): "Usos y posibilidades de la Categoría de Género", *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, 1, pp. 9-61.
- LASC, A. I. (2013): "Interior Decorating in the Age of Historicism: Popular Advice Manuals and the Pattern Books of Édouard Bajor", *Journal of Design History*, 26 (1), pp. 1-24.

- LAVADO PARADINAS, P. "Museos para todos", *ICOM CE Digital*, 2, pp. 8-19.
- LAVÍN BERDONCES, A. C. y CABALLERO GARCÍA, L. (2007a): "Plan Museológico del Museo del Greco, Toledo (España)", en IZQUIERDO PERAILE, I. (coord.): *Plan Museológico y Exposición Permanente*, Madrid, Subdirección General de Museos Estatales, Agencia Española de Cooperación Internacional, pp. 83-114.
- (2007b): "Una exposición comunicativa para un museo de arte: El proyecto de exposición permanente del Museo del Greco", *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 3, pp. 64-83.
- (2007c): "Plan Museológico del Museo del Greco", *El Greco's Studio, proceedings of the International Symposium*, Crete University Press.
- (2007d): "El Museo del Greco, memoria de un sueño", en *Tesoros Ocultos, fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (2013): "El Museo del Greco: la casa inexistente", *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 171-182.
- LEDESMA CID, I. y URBINA ÁLVAREZ A. (2012): "Casas museo de escritores: Lope de Vega y Miguel de Cervantes. Revisión crítica, diseño de la investigación y evaluación de resultados", en ASENSIO, M. et al. (eds.): *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7 (3), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 121-131.
- LEES- MILNE, J. (ed.) (1985): *Writers at Home*, London, Trefoil Books.
- LEFEBVRE, H. (1972): *Vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza Editorial.
- LEHMBRUCK, M. (2001): "Musée, Psychologie et Architecture", *Museum International*, 4, pp. 58-62.
- LEÓN, A. (1988): *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra.
- LEONCINI, L. y F. SIMONETTI (1997): *Abitare La Storia. Le Dimore Storiche-Museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Génova, Ministero Per i Beni e le Attività Culturali.
- LEONCINI, L. (1997): "Perché "Abitare la Storia"", *Abitare La Storia. Le Dimore Storiche-Museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Génova, Ministero Per i Beni e le Attività Culturali, pp. 9- 14.
- (2001): "Stately Home Museums: Striking a Balance, Turning Them into a Spectacle, and the Philological Reconstruction of their History", en PAVONI, R. (ed.): *Historic*

- House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History, Acts of the 1st Annual International Conference of DEMHIST* Genua, November, 2000, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 47 – 53.
- LEVINE, M. (1984): *A Guide to Writer's Homes in New England*, Cambridge, Mass, Applewood Books.
- LINDÓN, A. (2005): “El mito de la casa propia y de las formas de habitar”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, IX (194).
- LOGAN, T. (ed.): *The Victorian Parlour. A Cultural Study*, Cambridge, Cambridge UP.
- LÓPEZ AZCONA, A. y RECIO MARTÍN, R. (2010): *Museo accesible. Museo Cerralbo*, Madrid, Madrid, Ministerio de Cultura.
- LOPEZ REDONDO, A. (2002): “La Recreación como Fórmula e Comunicación del Gusto del Coleccionista”, en PAVONI, R. (ed.), *New Forms of Management for Historic House Museums?*, *Acts of the 2º International Conference of DEMHIST* Barcelona, 2-5 July, 2001, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 38- 43.
- LÓPEZ TRUJILLO, M. A. (2006): *La lucha por los bienes culturales españoles (1500-1939)*, Gijón, Trea.
- LORENTE, J. P. (1996): “Between reactionary nostalgia and modernist revisionism. Museums for Nineteenth-century art in the 1940s and 50s”, *Museological Review*, 2 (1), pp. 21-34.
- (1998): “¿Qué es una casa-museo? ¿Por qué hay tantas Casas-Museo decimonónicas”, *RdM. Revista de Museología*, 14, pp. 30- 32.
- (2010): “La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo”, *Artigrama*, 25, pp. 179-180
- LLORENTE LLORENTE, L. (2012) Para la actividad Escenas Cervantinas tituladas Los textiles en los hogares de los siglos XVI y XVII para el Museo Casa Natal de Cervantes. <http://www.museocasanataldecervantes.org/wp-content/uploads/2013/11/Los-textiles.pdf> [consulta 20/07/2015].
- LOZANO LÓPEZ, J.C. (2008): “La memoria de Goya en Aragón (1878-1978): a golpe de efemérides”, en *La memoria de Goya (1828-1978)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, pp. 46-135.
- (2010): “Problemática del Goya joven (1746-1775)”, *Artigrama*, 25, pp. 77-88.
- MARQUÉS DE LOZOYA y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1945): *Museo Romántico y Legado Vega Inclán*, Madrid.

- LUCA DE TENA, C. (2007): “Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las casas- museo”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 3, pp.98-109.
- (2005): *Guía breve del Museo Casa de Cervantes de Valladolid*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- LUQUE TALAVÁN, M. (2009): *Imágenes del mundo. Enrique de Ota y Ric, diplomático y viajero. Catálogo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Diputación Provincial de Huesca.
- LUNA FERNÁNDEZ, J. J. y MULLER, P. E. (2000): *De Goya a Zuloaga: la pintura española de los siglos XIX y XX en The Hispanic Society of America*, Madrid, Fundación BBVA.
- MacKENZIE LLOYD, S. (2002): “Creating Memorable Visits: How to Develop and Implement Theme-Based Tours”, en FOY DONNELLY, J. (ed.): *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Altamira Press, pp. 210- 230.
- McMILLIAN, E. J. y M. GAINER (2002): *California Colonial: The Spanish and Rancho Revival Styles*, Schiffer Publishing.
- MAGADÁN DÍAZ, M. y RIVAS GARCÍA, J. (2012): *Turismo Literario*, Oviedo, Septem Ediciones.
- MAGNIFICO, M. (1997): “Il Ruolo della Famiglia”, en LEONCINI, L. y SIMONETTI, F. (1997): *Abitare La Storia. Le Dimore Storiche-Museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Génova, Ministero Per i Beni e le Attività Culturali, pp. 50- 51.
- MAIRESSE, F. (dir.) (2014): *ICOFOM Study Series – ISS Hors-série. Hommage a Andre Desvallées*.
- MALDONADO, R. J. (1982): “Arquitectura popular manchega”, *Cuadernos de estudios manchegos*, (13), pp. 71-82.
- MALEUVRE, D. (1999): *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford, Stanford University Press.
- MALLORQUÍ, D; RANESI, R y MULET, Q. (2013): “La casa Trinxeria de Cassà de la Selva”, *Quaderns de la Selva*, 25, pp. 201-219
- MANDLER, P. (1997): *The Fall and Rise of the Stately Home*, London, New Haven.
- MARÈS, F. (1965): *La pequeña historia de mi museo (discurso de recepción de Frederic Marès en la Academia de San Fernando*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

-(1977): *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades. Memoria de la vida de un coleccionista*, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona.

MARCUS, S. (1999): *Apartment Stories: City and Home in Nineteenth-Century Paris and London*, Berkeley, University of California Press.

MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A. (1981): *Las ideas artísticas del Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Cátedra.

MARÍAS, F. (2007): *El Hospital Tavera de Toledo*, Sevilla, Fundación Casa Ducal Medinaceli.

MARÍN TORRES, M<sup>a</sup>. T. (2002): *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*, Gijón, Trea.

MAROEVIC, I. (2000): "Museology and the Intangible Heritage together against the Traditional Museum or Are we returning to the Original Museum", *Museology and the Intangible Heritage- ISS 32*, pp. 84-91.

-(2006): "The Museum object as historical source and document", *Museology and History-ISS 35*, pp. 332-337.

MÁRQUEZ, P. G.; CHACÓN, I. R. y CHACÓN, L. F. R. (2011): "La memoria del viajero romántico: Rehabilitación del Castillo de Luna. Mairena del Alcor. Sevilla", *eDap: documentos de arquitectura y patrimonio*, (3), pp. 38-43.

MARSH, K. (ed.) (1993): *Writers and Their Homes. A Guide to the Writer's Houses of England, Scotland, Wales and Ireland*, London, Hamish Hamilton.

MARTIN, L. P. y BRENOT, A. M. (eds.) (2000): *Les sociabilités dans le monde hispanique (XVIIIème-Xxème siècles). Formes, lieux et représentations*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes.

MARTÍN, F. G. (1987): "Los silos de Villacañas. Un mundo aparte", en *III Jornadas de Etnología de Castilla-La Mancha*, Guadalajara, Servicio de Publicaciones, pp. 107-114.

MARCOS ARÉVALO, J. (2008): *Objetos, sujetos e ideas (bienes etnológicos y memoria social)*, Badajoz, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Badajoz.

MARTIN FUGIER, A. (1989): "Los ritos de la vida privada burguesa", en BROWN, P.; PATLAGEAN, E.; ROUCHE, M. et al. (coords.): *Historia de la vida privada, Vol. 4, 1989 (De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial)*, Madrid, Taurus, pp. 199-268.

MARTÍN PIÑOL, C. (2009): "Los centros de interpretación: urgencia o moda", *Hermes: revista de Museología*, 1, pp. 50-59.



- (2012): “El prodigio de los centros de interpretación: unos equipamientos con fecha de caducidad”, *Her&Mus. Heritage & Museography*, 4 (1), pp. 64-70.
- MARTÍN GONZÁLEZ y RÍOS HILARIO González, Y. M., & Hilario, A. B. R. (2005): “La difusión del patrimonio histórico cultural de las casas-museos a través de los servicios ofertados por sus centros de documentación”, *Scire: representación y organización del conocimiento*, 11(1), pp. 187-194.
- MARTINET, Ch. (1982): “Objects de famille/objects de musée. Ethnologie ou museologie”, *Ethnologie française*, 1, pp. 61-71.
- MARTÍNEZ, L. P. (2011): “La tutela legal del Patrimonio Cultural Inmaterial en España: valoración y perspectivas”, *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, I (7), pp. 123-150.
- MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J. (2009): *La Torre-Palacio de los Varona: historia y patrimonio*, Diputación Foral de Álava.
- MARTÍNEZ LATRE, C. (2010): “El nacimiento del Museo Etnológico. La Casa Ansotana del Museo Comercial.1924-1953”, en *Museo de Zaragoza. Sección de Etnología*. Gobierno de Aragón, pp.7-17.
- (2011):“Los pequeños museos locales”, *ICOM CE Digital*, 6, pp.98-105.
- MARTÍNEZ MEDINA, A. (1995): *Espacios privados de la mujer en el siglo XVIII*, Madrid, Horas y Horas.
- (1995): *Interiores madrileños: la vida doméstica en el encuentro de dos siglos, XIX y XX*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.
- (1997): *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, La Librería.
- MARTÍNEZ ORTIZ, G. (2010): *Público, Museos e Interactividad. Evaluación de los módulos interactivos del Museo del Romanticismo*. Trabajo Fin de Máster, 2008-2010. Universitat de Barcelona.  
[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/13942/1/GM\\_MRomanticismo\\_UB.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/13942/1/GM_MRomanticismo_UB.pdf)  
 [consulta 12/07/2013].
- MARTÍNEZ PINO, J. (2012): “La "Comisión Franceschini" para la salvaguarda del patrimonio italiano. Riesgo, oportunidad y tradición de una propuesta innovadora”, *Patrimonio Cultural y Derecho*, 16, pp. 189-208.
- MARTÍNEZ RUIZ, M<sup>a</sup>. J. (2011): “Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE.UU”, *Berceo*, 161, pp. 49-87.

- MATEOS RUSILLO, S. (2007): *La valoració, preservació i comunicació del patrimoni històric a Catalunya durant el segle XX. El cas de Cornellà de Llobregat*, Cornellà de Llobregat, L'Avenç de Cornellà.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, S.: *Proyecto Museográfico Casa Museo Don Pepe Marsilla-Bullas 1900*, Bullas, Ayuntamiento de Bullas.
- MAURE, M. (1995): "The exhibition as theatre. On the staging of museum objects", *Nordisk Museologi*, 2, pp. 155-168.
- MAUSS, M. (1971): *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos.
- McCLAUGHERTY, M. (1983): "Household Art: Creating the Artistic Home, 1868-1893", *Winterthur Portfolio*, 18 (1), pp. 1-26.
- MEDEL, Ó. (2005): "Museo Casa Natal de Cervantes", *Aventura de la historia*, 76, pp. 104-105.
- MENÉNDEZ I PABLO, F. X. (2010): "Els centres i els espais de Memòria Democràtica", *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, 6, pp.35-52.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1935): *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- MENÉNDEZ ROBLES, M<sup>a</sup> L. (2000a): "La Casa de Cervantes en Valladolid y el Segundo Marqués de la Vega-Inclán", en *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español: Actas del XIII congreso CEHA. Granada, 31 de octubre-3 de noviembre de 2000*, Granada, Universidad de Granada, pp. 567-577.
- (2000b): "Sorolla, Benlliure y el II Marqués de la Vega- Inclán: interacciones amistosas y artísticas", en *Mariano Benlliure y Joaquín Sorolla, centenario de un homenaje*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 56-74.
- (2004): *Un mecenas de la España alfonsina: El II Marqués de la Vega- Inclán (1858-1942)*. UNED. Tesis Doctoral inédita.
- (2007): *El marqués de la Vega-Inclán y los orígenes del turismo en España*, Madrid, Ministerio de Ciencia y Tecnología.
- (2008): *La huella del marqués de la Vega-Inclán en Sevilla*, Sevilla, Diputación.
- (2009): "Mecenazgo e implantación de las Casas-museo en España", en REYES TÉLLEZ, F. (ed.): *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones. Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones*, Madrid, Fundación Sorolla, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, pp. 51-75.  
<http://hdl.handle.net/10115/2505> [consulta 10/06/2013].

- (2014): “El Greco, Vega-Inclán y Huntington”, *e-artDocuments. Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington (1870-1955). Seminario Internacional, celebrado en la Real Fundación de Toledo, el 12 de Junio de 2014*,7. <https://www.youtube.com/watch?v=W0jxWNe45us&list=PLF-4B48jgEdlhPAKFDJkofkmhOpKmXpll&index=9> [consulta 01/10/2015].
- (2015): “Un mecenas atípico: el II Marqués de la Vega Inclán”, en ALSINA GALOFRÉ, E. y BELTRÁN CATALÁN, C.: *El reverso de la historia del arte: exposiciones, comercio y coleccionismo (1850-1950)*, Gijón, Trea, pp. 201-212.
- MERINO DE CÁCERES, J. M. (2011): “Arthur Byne, un expoliador de guante Blanco”, en PÉREZ MULET, F. y SOCIAS BATET, I. (eds.): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- MERINO DE CÁCERES, J. M. y MARTÍNEZ RUIZ, M<sup>a</sup>. J. (2012): *La destrucción del patrimonio artístico español: W. R Hearst: “el gran acaparador”*, Madrid, Cátedra.
- MERRIT, J. y REILLY, J. A. (2010): *Preventive conservation for historic house museums*, Nova Iorque, Altamira Press.
- MEYER, S.K. (2003): “The Demhist Categorization Project: Collaborator’s Note”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp.129- 132.
- MINGUET I BATLLORI, J. (2004): “El Palau Mercader i el seu fons pictòric”, *Cornellà, una ciutat*, Cornellà de Llobregat, Ajuntament de Cornellà de Llobregat.
- MINGOTE CALDERÓN, J. L. (2004): “A propósito de la terminología que define al patrimonio etnológico en la legislación española”, *Patrimonio Cultural y Derecho*, 8, pp. 75-116.
- MONSONET, P.; RIVAS, R. y TEBAR, F. (2002): *Guia de plantes de Can Mercader*, Cornellà de Llobregat, Ajuntament de Cornellà.
- MONTIEL ÁLVAREZ, T. (2014): “John Ruskin vs Viollet le Duc. Conservación vs Restauración”, *ArtyHum. Revista digital de Artes y Humanidades*, 3, pp. 151-160.
- MORALES MORENO, L.G. (2006): “La crisis de los museos de historia”, *Museology and History-ISS 35*, pp. 76-84.
- MORALES SARO, M<sup>a</sup>. C. (1996): *La Quinta: la obra de Ezequiel y Fortunato de Selgas en Asturias y la Fundación Selgas Fagalde*, Fundación Selgas Fagalde.

- MORENO NIETO, L. (1997): “En la “Casa del Greco” no vivió nunca el Greco”, *Toledo. Tierras y pueblos*, 3, pp. 13-16.
- MONGE, M. J. (2006): “The Identity of House-Museum in Portugal”, *Case-Museo a Milano: Esperienze europee per un Pregetto di Rete, Actas de Congresso com a mesma designação*, Milán, Regione Lombardia e Fondazione Cariplo, pp. 64-73.
- MORALES, J. (2001): *Guía Práctica para la Interpretación del Patrimonio: El arte de acercar el legado natural y cultural al público visitante*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
- MORENO TOSCANO, A. (2013): “Las casas museo”, *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 215-216.
- MOTTOLA MOLFINO, A. (2003): “Case-museo intoccabili. Istruzioni per l’uso”, en KANNÈS, G. (dir.): *Case museo ed allestimenti d’epoca. Atti del Convegno di studi, saluzzo, Biblioteca Civica, 13 e 14 settembre 1996*, Turín, Centro Studi Piemontesi, pp. 27-37.
- MOYANO, L. (2010): “Entrevista Olga Babarro, la primera guía turística con discapacidad auditiva”, *Faro del silencio: La revista de todas las personas sordas*, 230, pp. 14-15.
- MUGURUZA, P. (1941): *La Casa de Lope de Vega*, Madrid, Artes Gráficas Faure.
- MUNJERI, D. (2008): “Patrimonio Material e Inmaterial: de la diferencia a la convergencia”, *Museum International*, 221-222, pp. 13-22.
- MUÑOZ-YUSTA DEL ÁLAMO, M. (2008): “Tendencias del interiorismo “a la francesa” en España a finales del siglo XVIII y principios del XIX”, en PEREDA DE CASTRO, R. y RODRÍGUEZ BERNIS, S. (dirs.) (2008): *Afrancesados y anglófilos. Las relaciones con la Europa del progreso en el siglo XVIII*, Madrid, <http://www.secc.es/media/docs/afrancesados-19-3-8.pdf> [consulta 20/06/2015].
- MUÑOZ CARRIÓN, A. (2008): “El patrimonio cultural material y el inmaterial: buenas prácticas para su preservación”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, 3, pp. 495-534.
- MUÑOZ COSME, A. (2007): *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*, Gijón, Trea.
- (2008): *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación*, Barcelona, Reverté.

- MURADO, M.-A. (2013): *La invención del pasado*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- MURPHY, B. L. (2004): “La definición del Museo. De una referencia para el especialista a un papel social”, *Noticias del ICOM*, 2, p. 3.
- MUTHESIUS, S. (2009): *The Poetic Home: Designing the Nineteenth-Century Domestic Interior*, London, Thames and Hudson.
- NALDINI, N. y ROITER, F. (1999): *Le case della memoria*, Treviso, Veneto Comunicazione.
- NAROSZKY, S. (1995): *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación crítica al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*, Madrid, CSIC.
- NAVARRO VALVERDE, F. A. y SUÁREZ MEDINA, J. (2009): “Arquitectura etnográfica en las comarcas de Guadix-Baza (Granada). Necesidad de constituir paisajes culturales”, *Gaceta de Antropología*, 25 (2), pp. 1-21.
- NAVARRO LINARES, A. (coord.) (1997): *Catálogo-guía de la Casa-Museo Manuel de Falla en Granada*, Granada, Patronato del Centro Cultural Manuel de Falla y Casa-Museo.
- NAVASCUÉS BENLLOCH, P. (1996): “Sauvetage des collections du muse Cerralbo pendant la guerre civile espagnole”, *Musées & Collections publiques de France*, 210, pp. 6-10.
- NAVASCUÉS BENLLOCH, P. DE, y CONDE DE BEROLDINGEN, C. (1998): *El legado de un mecenas. Pintura española del Museo Marqués de Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- NAVASCUÉS PALACIO, P. (1978): *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.
- NICOLÁS GÓMEZ, D. (2007): “La casa modernista como espacio doméstico para los sueños. Un caso singular en el levante ibérico”, en CASTAÑER, E.; CREIXELL, R. y SALA, T.-M. (eds.): *Espais interiors. Casa i art*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, pp. 157-167.
- NOBLE, G. (2004): “Accumulating Being”, *International Journal of Cultural Studies*, 7 (2), p. 253.
- NOORDERGRAAF, J. (2004): *Strategies of Display: Museum Presentation in Nineteenth and Twentieth Century Visual Culture*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
- NORA, P. (coord.) (1986): *Les lieux de mémoire*, tomo II, París, Gallimard.

- OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V. (2014): “Mujeres del servicio doméstico en la pintura europea de los siglos XVIII y XIX”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 20, pp 157-174.
- OLICK, J. y ROBBINS SOURCE, J. (1998): “Social Memory Studies: From “Collective Memory” to Historical Sociology of Mnemonic Practices”, *Annual Review of Sociology*, 24, pp. 105-140.
- OLIVELLA TORRAS, A. (2013): *Restauración y adecuación a casa museo de la vivienda de Antoni y Teresa Amatller: seguimiento de obra, fase inicial*, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Construccions Arquitectòniques II. <http://upcommons.upc.edu/handle/2099.1/18620> [consulta 20/06/2015].
- ORDIERES, I. (1992): *Eladio Laredo. El historicismo nacionalista en la arquitectura*, Ayuntamiento de Castro Urdiales.
- (1995): *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- OROZCO DÍAZ, M. (1970): *Catálogo-guía de la Casa Museo Manuel de Falla en Granada*, Granada, Patronato de Manuel de Falla de la Casa Museo.
- (1998): “Casa Museo Manuel de Falla”, *RdM. Revista de Museología*, 14, pp. 71-73.
- OROZCO DÍAZ, M y FRANCO, E. (1980): *Casa Museo Manuel de Falla*, Granada, Ayuntamiento.
- ORTEGA, J. (1998) “El patrimonio territorial: el territorio como recurso cultural y económico”, *Ciudades*, 4, pp. 33-48.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1922): *Para un Museo Romántico*, Madrid, Comisaría regia de Turismo.
- ORR-CAHALL, C. (1977): *Addison Mizner. Architect of dreams and realities (1872-1933)*, Norton Gallery and School of Art.
- PADILLA BLANCO, B. (2011-2012): “Museo del Greco. El proceso de renovación de una institución centenaria”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 7-8, pp. 280-291.
- PALOMERO, S. y CARROBLES, J. (2009): “La felicidad en los pequeños museos de sitio y el " espíritu del jaiku": algunos ejemplos en la provincia de Toledo”, *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 4, p. 209-221.
- PARDO MANUEL VILLENA, S. (2000): “La protección del patrimonio histórico privado en el ámbito autonómico”, en VV.AA: *La Protección del Patrimonio Histórico*

*Privado en el ámbito autonómico*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares, pp. 5-11.

PARDO MANUEL DE VILLENA, S. (2001): “Inauguración”, en VV.AA: *Problemas de intervención en inmuebles históricos en el ámbito municipal*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares, pp. 7-11.

PAREDES GIRALDO, M<sup>a</sup> C. (1998): “El Museo Gustavo de Maeztu en el 98”, *RdM. Revista de Museología*, 14, pp. 66-70.

PARODI, A. (2005): *Puertas adentro. Interioridad y espacio doméstico en el siglo XX*, Barcelona, UPC.

PARTEARROYO LACABA, C. (2013): “El Instituto de Valencia de don Juan. Don Guillermo de Osma y la condesa de Valencia de don Juan”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 44-59.

PATEMAN, C. (1996): “Críticas feministas a la dicotomía público/privado”, *Perspectivas Feministas en Teoría Política*, Barcelona, Paidós, pp. 31-52.

PAVONI, R. y O. SELVAFOLTA (1997): “La diversità delle Dimore-Museu: opportunità di una Riflessione”, en LEONCINI, L. y SIMONETTI, F.: *Abitare La Storia. Le Dimore Storiche-Museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Génova, Ministero Per i Beni e le Attività Culturali, pp.32-36.

PAVONI, R. (1992): *La Casa dell'Ottocento. Moda e sentimento dell'abitare*, Turín, Humberto Allemandi.

-(2001a): “Towards a Definition and Typology of Historic House Museums”, *Museum International*, 53 (2), pp. 16- 21.

-(2001b): “Order Out of Chaos: the Historic House Museums Categorization Project”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History, Acts of the 1st Annual International Conference of DEMHIST Genua, November, 2000*, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 63-70.

-(2002): “The Second Phase of the Categorization Project: Sub-Categories”, en PAVONI, R. (ed.), *New Forms of Management for Historic House Museums?*, *Acts of the 2º International Conference of DEMHIST Barcelona, 2-5 July, 2001*, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 51-57.

- (2003a): “Preface” y “The Second Phase of the Categorization Project: Understanding Your House Through Sub-Categories”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3° International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 11-14; pp. 117 – 122.
  - (2003b): “Collezioni ambientate e ambienti collezionati: due strategie museologiche tra otto e novecento”, *Annali di Storia Moderna e Contemporanea*, IX, pp.635-644.
  - (2003c): “Dimore Storiche Museo: un progetto di classificazione”, en FARINA, P. M. (coord.): *Dal restauro alla manutenzione. Dimore reali in Europa. Atti del Convegno Internazionale di Studi Monza-Milano*, Associazione Giovanni Secco Suardo- il prato casa editrice, Lurano(Bg)-Saonara (Pd), pp. 304-309.
  - (2005): *Keynote presentation to the Conference of Pennsylvania Federation of Museums and Historical Organizations*, Harrisburg, June 4-6, pp. 1-2. [http://www.museumartconsulting.com/sito\\_inglese/testi/Pavoni\\_demhist.html](http://www.museumartconsulting.com/sito_inglese/testi/Pavoni_demhist.html) [consulta 20/06/2015].
  - (2006): “Il ruolo di DEMHIST (International Committee Historic House Museums) nello sviluppo dei progetti internazionali delle Case Museo”, en PAVONI, R. y ZANNI, A. (dirs.): *Case-Museo a Milano: esperienze europee per un progetto di rete, atti del convegno Milano 16 maggio 2005*, Milán, Regione Lombardia e Fondazione Cariplo, pp. 38-45.
  - (2009): *House Museums in Italy. New cultural itineraries: poetry, history, art, architecture, music, arts & crafts, tastes and traditions*, Roma, Gangemi Editore.
  - (2012): “Casas museo: una tipología de museos para poner en valor”, [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icom-argentina/pdf/casas\\_museos\\_es.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/casas_museos_es.pdf) [consulta 22/09/2015].
  - (2013): “Casas museo: perspectivas para un nuevo rol en la cultura y en la sociedad”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 241-251.
- PAYÁ BERNABÉ, J. (1985): “Azorín y su Casa-Museo”, *Actes du premier colloque international "José Martínez Ruiz (Azorín)*, pp. 11-32.
- (1998): “Casa-Museo Azorín, trastienda de un autor”, en PROVENCIO GARRIGÓS, H. y TRIVES, E. R. (coords.): *Azorín en el primer milenio de la lengua castellana: actas del Congreso Internacional*, pp. 75-80.



- PEARCE, S. (1992): *Museum, objects and collections. A cultural study*, Leicester and London, Leicester University Press, 1992
- (1995): *On Collecting: An Investigation into Collecting in European Tradition*, London and New York, Routledge, 1995.
- PEARCE, S. (ed.) (1996): *Exploring Science in Museums*, London, Athlone Press.
- PECK, A.; PARKER, J.; RIEDER, W. et al. (1996): *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- PELÁEZ TREMOLS, L. y GARCÍA PARDO, P. (2011): “Extramuros: museo, ciudad y territorio. Entre la memoria ilustrada y la didáctica contemporánea”, *Her&Mus. Heritage & Museography*, 7, pp. 96-105.
- PENDÁS GARCÍA, M.; C. RIBAS CASTRO y L. PEDEMONTE PUIG (2003): *El Castillo de Montsonís. La vida cotidiana en un castillo medieval*, Barcelona, Vicens Vives.
- PERALES PIQUERES, R. (2006): “Los museos locales y municipios en Extremadura. Creación y desarrollo”, *Museo*, 11, pp. 67-77.
- PÉREZ GALÁN, B. (2011): “Los usos de la cultura en el discurso legislativo sobre patrimonio cultural en España. Una lectura antropológica sobre las figuras legales de protección”, *Revista de Antropología Experimental*, 11, pp. 11-30.
- PÉREZ-MAURA DE LA PEÑA, A (2013): “El Archivo de la Fundación Antonio Maura: un modelo de gestión”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 98-111.
- PÉREZ MATEO, S. y MARÍN TORRES, M<sup>a</sup>. T. (2006): “Una visión del artista y el museo: las *Wunderkammern* de la postmodernidad”, en BELDA NAVARRO, C. y MARÍN TORRES, M<sup>a</sup>. T. (coords.) (2006): *La Museología y la Historia del Arte*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 285-322.
- PÉREZ MATEO, S. (2007a): “El mobiliario. Una aproximación a las colecciones del Museo del Greco”, *Tesoros Ocultos. Fondos Selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 331-345.
- (2007b): “La cerámica. Una aproximación a las colecciones del Museo del Greco”, *Tesoros Ocultos. Fondos Selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 93- 99.

- (2009a): “El sentido de lo museístico en el Realismo y Naturalismo de la novela española del siglo XIX”, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia Murcia, 19-21 noviembre 2008*, Murcia: Universidad de Murcia, pp.1-11.
- (2009b): “La pieza del mes ... Mesa de despacho. Sala XXII. Despacho”, <http://www.calameo.com/books/0010780827d2788a2da5c> [consulta 07/06/2013].
- (2011a): “El interior doméstico: retrato del coleccionista del siglo XIX”, *Actas do I Seminário da Investigaçao em Museologia dos Países di Lingua Portuguesa e Espanhola*, 1, pp. 354-363.
- (2011b): “El mobiliario español del siglo XIX. Su reflejo en un museo de Madrid”, *Revista de la Asociación para el Estudio del Mueble*, 13, pp. 26-29.
- (2011c): Fichas de catálogo del *Museo del Romanticismo. La colección*, pp. 84-91; pp. 120-123; pp. 154-157; pp. 174-179; pp. 210-211; pp. 242-247; pp. 270-273; pp. 308-310; pp. 334-343; pp. 362-363.
- (2012a): “Las casas museo como salvaguarda del patrimonio inmaterial. El mobiliario como exponente de una cultura ya desaparecida”, en *El pensamiento museológico contemporáneo. II Seminario de Investigación en Museología de los países en lengua portuguesa y española*, pp. 509-525.
- (2012b): “El concepto de casa galdosiana como museo”, en ASENSIO, M. et al. (eds.): *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7 (3), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 157-172.
- (2012c): “El Museo Interior en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX”, en DE LA PEÑA VELASCO, C. y M. ALBALADEJO MARTÍNEZ (coords.): *Apariencias de persuasión. Construyendo significados en el arte*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 415-441.
- (2014a): “Un mueble para cada espacio de la casa. El ejemplo del Museo del Romanticismo (Madrid)”, en SAURET GUERRERO, M. T.; RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (coords): *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, pp. 647-660.
- (2014b): “¿Categorizar lo inmaterial? El patrimonio cultural inmaterial y las casas museo españolas”, *Revistadepatrimonio.es (e-rph)*, 15, pp. 24-52.
- PÉREZ MÍNGUEZ, F. (1905): *La Casa de Cervantes en Valladolid*, Madrid.

- PEROT, J. (2001): “Château de Compiègne: Problematique de Restitution”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History, Acts of the 1st Annual International Conference of DEMHIST* Genua, November, 2000, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 71-74.
- PERROT, M. (1997): *Mujeres en la ciudad*, Santiago, Andrés Bello.
- (2011): *Historia de las alcobas*, Madrid, Siruela.
- PIATT, M. (2002): “Engaging Visitors Through Effective Communication”, en FOY DONNELLY, J. (ed.): *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Altamira Press, pp. 231-249.
- PEÑUELAS I REIXACH, L. [http://www.lluispenuelas.com/wp-content/uploads/2014/06/Casos\\_problematicos\\_de\\_autoria\\_y\\_originalidad\\_de\\_las\\_obras\\_de\\_arte\\_Lluís\\_Penuelas\\_Reixach\\_Autoria\\_autenticacion\\_y\\_falsificacion\\_de\\_las\\_obras\\_de\\_arte.pdf](http://www.lluispenuelas.com/wp-content/uploads/2014/06/Casos_problematicos_de_autoria_y_originalidad_de_las_obras_de_arte_Lluís_Penuelas_Reixach_Autoria_autenticacion_y_falsificacion_de_las_obras_de_arte.pdf) [consulta 06/06/2015]
- PETY, D. (2010): *Poétique de la Collection au XIXe siècle*, París, Presses Universitaires de Paris Ouest.
- PICATOSTE, F. (1888): *La Casa de Cervantes en Valladolid*, Madrid.
- PIERA, M. y A. MESTRES (1999): *El mueble en Cataluña. El espacio doméstico del Gótico al Modernismo*, Barcelona, Angle Editorial.
- PIERA, M. (2009): “Quan s’és jove per fer bonic i quan s’és gran per no fer fàstic. Tocadores y lavamanos en la vivienda catalana de la época moderna”, *Cuadernos de Historia Moderna*, VIII, pp. 93-117.
- “La casa de Agustí Duran i Ferreras: els espais interiors”, Catàleg virtual de la Casa Museu Duran i Sanpere [http://www.museudecervera.cat/catalog\\_virt\\_2014/pdf/05.pdf](http://www.museudecervera.cat/catalog_virt_2014/pdf/05.pdf) [consulta 06/06/2015], pp. 1-26.
- (2014): “La casa Bloc del GATCPAC: una propuestos de muebles para el piso 1/11”, en SAURET GUERRERO, M. T.; RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (coords.) (2014): *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, pp. 713-732.
- PIETZ, W. (1993): “El problema del fetiche”, *Revista de Occidente*, 141, pp. 93-114.
- PILGRIM, D. (1978): “Inherited from the Past: The American Period Room”, *American Art Journal*, 10 (1), pp. 4-23.

- PINNA, G. (2001): "Introduction to Historic House Museums", *Museum International*, 53 (2), pp. 4- 9.
- (2003): "Intangible Cultural Heritage and Museums", *Icom News*, 56 (4), p. 1.
- PINE, J. y GILMORE, J. (2007a): *Authenticity. What consumers really want*, Boston, Harvard Business School Press.
- (2007b): "Museums & Authenticity", *Museum News*, 86 (3), pp. 76-80; pp. 92-93.
- POISSON, G. (1997): *Les maisons d'écrivains*, París, Presses Universitaires de France.
- POMIAN, K. (1987): *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris et Vénétie 1500-1800*, París, Gallimard.
- (1999): "Historia cultural, historia de los semióforos", en RIOUX, J.-P. y J. F. SIRINELLI (coords.): *Para una historia cultural*, México, Taurus, pp. 73-100.
- PONTE, A. (2007): *Casas-Museu em Portugal: teorias e práticas*, Porto. Dissertação de Mestrado – Departamento de Ciências e Técnicas do Patrimônio, Universidade do Porto, Portugal.
- (2008): "Casas-Museu. Museu do Privado versus Espaços de público", *Museologia. PT*, II (2), pp. 90-107.
- POTVIN, R. M. y RYMSZA-PAWLOWSKA, M. (2008): "A Selected Compilation of Historic House Museum Resources". [http://www.brown.edu/Research/JNBC/presentations\\_papers.php](http://www.brown.edu/Research/JNBC/presentations_papers.php) [consulta 10/07/2015].
- POULOT, D. (1994): *La Jeunesse des musées*, París, Reunion des musées nationaux.
- PRAZ, M. (2008): *An Illustrated History of Interior Decoration: from Pompeii to Art Nouveau*, Londres, Thames and Hudson.
- PREMOLI, PRENTICE, R. (2001): "Experimental cultural tourism: Museums and the marketing of new romanticism of evoked authenticity", *Museum Management and Curatorship*, 19, pp. 5-26.
- PSARRA, S. (2009): *Architecture and Narrative. The Formation of Space and Cultural Meaning*, London, Routledge.
- PUERTA ABRIL, M. A. (2009): "Casa-Museo Don Pepe Marsilla - Bullas 1900. Análisis Histórico-Constructivo y de Patologías. Propuesta de Intervención", en *XX Jornadas del Patrimonio Cultural de la Región de Murcia*, Murcia, Tres Fronteras, pp. 99-110.

- QUINTERO MORÓN, V. (2003): “El patrimonio inmaterial ¿intangible?”, en *Cuaderno Técnico VII Antropología y Patrimonio: Investigación, Documentación e Intervención*, Granada, Comares, Junta de Andalucía, pp. 144-158.
- RABOTNIKOF, N. (1998): “Público-privado”, *Debate Feminista*, 18, pp. 3-13.
- RAMALLO ASENSIO, G. (1978): *La arquitectura civil asturiana (Época moderna)*, Salinas.
- RAMALLO ASENSIO, G. (coord.) (1993): *Arquitectura señorial en el norte de España*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- RAMOS LIZANA, M. (2007): “Málaga. Ciudad de Museos”, *Museo. XI Jornadas de Museología*, 13, pp. 217-253.
- RAPAPORT, A. (1990): “Systems of activities and systems of settings”, en KENT, S. (ed.): *Domestic architecture and the use of space: an interdisciplinary cross-cultural study*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 9-20.
- RAUSELL, P. (2002) “Los mercados culturales y el desarrollo de la nueva economía”, <http://www.uoc.edu/culturaxxi/esp/articles/rausell0602/rausell0602.html> [consulta 21/06/2012].
- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1914: Sesión pública celebrada el 29 de marzo de 1914 en honor de Dominico Theotocopuli (El Greco) con motivo del tercer centenario de su muerte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- RECIO MARTÍN, R. y LÓPEZ AZCONA, A. (2011): “Programas públicos en el Museo Cerralbo: aciertos y desaciertos”, en *Actas de las 5ºs Jornadas de Museología. La difusión en museos: Colecciones del siglo XIX*, León, Fundación Sierra-Pambley, pp. 63-85.
- Recomendaciones de Kykuit sobre la Creatividad y la Sostenibilidad*, [http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AASLH\\_Kykuit\\_Findings.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AASLH_Kykuit_Findings.pdf) [consulta 07/07/2013].
- REYES TÉLLEZ, F. (ed.): *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones. Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones*, Madrid, Fundación Sorolla, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos. <http://hdl.handle.net/10115/2505> [consulta 10/06/2013]
- REPLINGER GONZÁLEZ, M. (2013): “Conversaciones en un salón con pinturas”, en GONZÁLEZ ALCÁZAR, C. F.; MORENO SERRANO, F. Á. y VILLAR DÉGANO, J. F.: *Literatura, pasión sagrada: Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, Madrid, Universidad Complutense, Editorial Complutense, pp. 707-728.

- REY FOLGUERAL, Y. (2008a): “La casa-museo Sierra- Pambley: Breves notas sobre la colección familiar”, en CARANTOÑA ÁLVAREZ, F. y AGUADO CABEZAS, E. (coords): *Ideas reformistas y reformadores en la España del siglo XIX: los Sierra-Pambley y su tiempo*, León, Biblioteca Nueva, pp. 365-378.
- (2008b): “Montaje del Museo Sierra-Pambley”, *Revista Museo XI Jornadas de Museología Hacer un Museo*, 13, pp. 326-343.
- REY LAMA, G. y R. M. QUINTANA DOMÍNGUEZ (2001): “Presentación Acamfé (Asociación de Casas-museo y Fundaciones de Escritores)”, en *VII Congreso Internacional Galdosiano*, pp. 973-979.
- RIBAS MUNS, D. y PACHECO GÓMEZ, G. (2005): *La Casa Vicens d’Antoni Gaudí*, Universitat Politècnica de Catalunya. Departament d’Expressió Gràfica Arquitectònica II. <http://hdl.handle.net/2099.1/1490> [consulta 21/06/2015].
- RIBERA BLANCO, J. (1992): “El Marqués de La Vega-Inclán (1858-1942): protector y restaurador de monumentos”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 27, pp. 31-61.
- RICE, C. (2004): “Rethinking Histories of the Interior”, *The Journal of Architecture*, 9 (3), pp.275-288.
- RIEGL, A. (1987): *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid, Visor.
- RISNICOFF DE GORGAS, M. (2001): “Reality as Illusion, the Historic Houses that Become Museums”, *Museum International*, 53 (2), pp. 10 – 15.
- (2002): “Casas Museo. El Desafío de ir más allá de la Gestión”, en PAVONI, R. (ed.), *New Forms of Management for Historic House Museums?*, *Acts of the 2º International Conference of DEMHIST Barcelona*, 2-5 July, 2001, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 31- 35.
- RIVERA BLANCO, J. (1997): “Restauración arquitectónica desde los orígenes hasta nuestros días. Conceptos, Teoría e Historia”, en SAN ROMÁN, C. C; AYMAT, C; RIVERA BLANCO, J. et al.: *Máster de restauración y rehabilitación del patrimonio*, Madrid, Munilla-Lería, pp. 102-171.
- (2014): “El sueño de un visionario (El Marqués de Vega-Inclán), en MIGUEL ARROYO, C. y RÍOS REVIEJO, Mª T. (eds.): *Visite España. La memoria rescatada*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Museo del Romanticismo, pp. 147-159.
- RIVIÈRE, G. H. (1989): *La museología. Curso de Museología/Textos y testimonios*, Madrid, Akal/Arte y Estética.

- ROBICHON, F. (1995): “De la mansarde au salon: Les ateliers d’artistes”, *Monuments Historiques*, 195, pp.62-66.
- ROCHA MOREIRA, M. (2006): *Da Casa ao Museu – adaptações arquitectónicas nas casas museu em Portugal*. Dissertação de Mestrado apresentada na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, FAUP.
- ROCHETTE, H. (2004): *Maisons d’écrivains et d’artistes. Paris et ses alentours*, París, Parigramme.
- RODRÍGUEZ MARCO, I. M. (2013): *Period rooms, ¿una museografía obsoleta?*. Trabajo Fin Máster UNED. [sin publicar].
- RODRÍGUEZ PADRÓN, M. V. (1986): *El Pintor Antonio Padrón* (dos tomos), Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- ROIGÉ I VENTURA, X. (2002) “El mas al Montseny: primer resultats d’una recerca”, *Revista d’etnologia de Catalunya*, 20, pp. 175-176.
- (2005): “Patrimoni i museus al Pirineu català”, *Plecs d’història local*, 117, p. 8.
- (2007): “Museus a l’aire lliure, ecomuseus i economuseus. Evolució i noves perspectives”, *Mnemòsine: revista catalana de museologia*, 4, pp. 43-56.
- ROIGÉ I VENTURA, X. y F. ESTRADA BONELL (2014): “La masía como sistema de gestión del mediotransmisión de la propiedad y familia troncal en el Montseny”, en CHACÓN JIMÉNEZ, F. (coord.): *Familias, recursos humanos y vida material*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 623-643.
- RODRÍGUEZ BERNIS, S. (2006): “La casona perediana. Historia e historicismo”, en *Pereda y su mundo: 1906-2006*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte; Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 61-71.
- (2013): “El Museo Sierra-Pambley. El valor documental de una colección”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp.60-71.
- (2015): “Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del Historicismo”, *Además de ... Revista on line de artes decorativas y diseño*, 1, pp. 63-86. [http://www.ademasderevista.com/numero1\\_articulo4.php](http://www.ademasderevista.com/numero1_articulo4.php) [consulta 21/09/2015].
- RODRÍGUEZ COLLADO, M. (1998): “Breve Historia sobre el Museo Romántico”, *Revista Museo Romántico*, 1, pp.109-115.

-(2011a): *La pieza del mes... Vitrina de Joyería Romántica. Sala XV. Boudoir*  
[http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/pieza\\_marzo\\_joyeria\\_web.pdf](http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/pieza_marzo_joyeria_web.pdf) [consulta 15/09/2015].

-(2011b): *La pieza del mes... El carné de baile en el Museo del Romanticismo.*  
[http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/pieza\\_mes\\_enero\\_2011\\_mr.pdf](http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/pieza_mes_enero_2011_mr.pdf) [consulta 10/09/2015].

RODRÍGUEZ DE RIVAS, M. (1955): *Museo Romántico. Guías de los Museos de España IV*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel (2014): “La “sala árabe” como escenario del placer social”, en SAURET GUERRERO, M. T.; RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (coords) (2014): *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, pp. 277-292.

RODRÍGUEZ THIESEN, V. (1998): *Byne and Stapley: Scholars, Dealers and Collectors of Decorative Arts, Cooper Hewitt National Design Museum and Parsons School of Design* (trabajo de investigación para la obtención del título de Masters of Arts in the History of Decorative Arts).

RUIZ, B.; PAJARES, J. L.; MORENO, L. et al (2008): *Guías multimedia accesibles: el museo para todos*, Madrid, Real Patronato sobre Discapacidad.

RYBCZNSKI, W. (2009): *La casa. Historia de una idea*, Madrid, Nerea.

S/a (1934): “Les Maisons Historiques et Leur Utilisation comme Musées”, *Museion*, III-IV, Vol. 27-28, pp. 276 – 286.

S/a (2007): “Coleccionismo: ilustración gráfica y literatura a través de las colecciones de la biblioteca de la Casa-Museo Tomás Morales Taller didáctico Y tú, ¿qué coleccionas?”, *Moralia*, 7, pp. 133-136.

S/a (2003): “Tomás Morales. Casa-Museo Tomás Morales, Moya (Gran Canaria)”, en *Homenaje. Asociación de CasaMuseo y Fundaciones de Escritores*, Segorbe, Fundación Max Aub, pp. 345-352.

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

-(2009): “La Fundación Lázaro Galdiano. El legado de un gran coleccionista y mecenas”, en REYES TÉLLEZ, F. (ed.): *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones. Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones*, Madrid, Fundación



Sorolla, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, pp. 135-159.  
<http://hdl.handle.net/10115/2505> [consulta 10/06/2013].

SAISSELIN, R. (1984): *Bricabracomania. The Bourgeois and the Bibelot*, Rutgers University Press.

SALA GARCÍA, T- M. (1992): “La Casa Busquets, artesanos al servicio de la burguesía”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII Congreso Español de Historia del Arte CEHA, Murcia, 1988*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 681-686.

- (1994): *La Casa Busquets (1840-1929)*, Universitat de Barcelona.

-(1996): “Una aproximació als escenaris quotidians: mobiliari de la Casa Busquets per Als Gorina i Els Turull”, *Arraona*, 18, pp. 81-86.

- (2001): “Historiar la casa. Aproximaciones a la historia del mobiliario y del diseño de interiores en Cataluña (1860-1914)”, en *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño. Barcelona: Actas de la 1a Reunión Científica Internacional de Historiadores y Estudiosos del Diseño*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 150-154.

- (2006): *La Casa Busquets: una història del moble i la decoració del modernismo al déco a Barcelona*, Universitat de Girona, Servei de Publicacions.

- (2007): “Relats i històries pintades de les fisonomies de la casa del segle XIX”, en CREIXELL, R. M., SALA, T.-M y CASTAÑER, E. (eds): *Jornades Internacionals. Espais Interiors. Casa i Art. Des del segle XVIII al XXI*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, pp. 455-462.

-(2013): “El parament interior de la Casa-Torre dels Maragall”, *Haidé*, 2, pp. 43-52.

SALA GARCÍA, T.-M. y BUSQUETS, J. (1989): *Busquets*, Barcelona, Nou Art Thor, D.L.

SALA GARCÍA, T.-M. y ROIGÉ, X. (eds.) (2004): *Álbum. Imágenes de la familia en l'art*, Girona, Museu d'Art de Girona.

SALAS, x. y MARÍAS, F. (1992): *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo, Real Fundación de Toledo.

SALZMANN, H. A. (2004): *Reading Historic Sites: Interpretive Strategies at Literary House Museums*. M. A. Thesis in Graduate Program in Historic Preservation, University of Pennsylvania.

SÁNCHEZ AGUILERA, D. y X. ROIGÉ VENTURA (2010): “Patrimonialización y conservación de la Masía en Cataluña”, *Actas del XV Coloquio de Geografía Rural: Territorio, paisaje y patrimonio rural*, Cáceres, Servicio de Publicaciones, pp. 573-584.

- SÁNCHEZ ALLEGUE, P. (2015): *Palacio Aguirre. Análisis histórico- constructivo y de patologías*. Trabajo Fin de Grado. Escuela de Arquitectura e Ingeniería de Edificación. Universidad Politécnica de Cartagena <http://hdl.handle.net/10317/4675> [consulta 10/09/2015].
- SAN PEDRO, C. y L. SAN ROMÁN (1999): *Recuperación del ambiente original de la Planta Principal del Museo Cerralbo (Madrid)*. [sin publicar].
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1948a): “La Casa de Cervantes en Valladolid”, *Actas de la Asamblea cervantina de la lengua castellana*, Madrid, pp. 647-673
- (1948b): “La Casa de Cervantes en Valladolid”, *España. Itinerarios del arte*, Madrid, CSIC, pp. 217-224.
- SÁNCHEZ GARCÍA, J. A. (2008): “En el balcón, en el palco, en la galería. Estrategias de la mirada en la arquitectura del siglo XIX”, *SÉMATA, Ciencias Sociais e Humanidades*, 20, pp. 329-350.
- (2010a): “La casa de un artista. Sueños de reconocimiento y notoriedad en las moradas de escritores: los Goncourt, Zola y Emilia Pardo Bazán”, *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso del CEHA. Santiago de Compostela*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 2070-2085.
- (2010b): “Las Torres de Meirás. Un sueño de piedra para la quimera de Emilia Pardo Bazán”, *Goya*, 332, pp. 228-245.
- (2012): “Cuando vida, obra y arquitectura se entrecruzan. Sobre escritores-artistas y las casas-museo como reflejo de una personalidad creativa”, en ASENSIO, M. et al. (eds.): *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7 (3), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 148-150.
- SAN ROMÁN Y FERNÁNDEZ, F. de B (1982): *El Greco en Toledo. Vida y obra de Domenico Theotocopuli*, Toledo, Zocodover.
- SÁNCHEZ HERRERO, M. (1994): “La Casa Cerralbo en el siglo XIX”, *Salamanca: Revista de Estudios*, 33-34, pp. 169-180.
- SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T. (2008): “La Casa Encantada: Sección de etnología del Museo de la Rioja en el Palacio del Marqués de San Nicolás de Briones”, *Belezos: Revista de cultura popular y tradiciones de La Rioja*, 8, pp. 58-63.
- SANCHO, J.L (1995): *La arquitectura de los Sitios Reales. Catálogo histórico de los palacios, jardines y patronatos reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, Patrimonio Nacional.

- SANCHO, J. L. y J. JORDÁN DE URRÍES, (2013) “Habitaciones y pinturas de los Austrias en el Palacio Real de Aranjuez”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 121-129.
- SANTANA, A. et al. (2003): *Igartubeiti. Un caserío guipuzcoano. Investigación, restauración y difusión*, San Sebastián.
- SANTA-ANA Y ALVAREZ-OSSORIO, F. (1990): *Guía del Museo Sorolla*, Madrid.
- (1991): *Museo Sorolla*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1995): *Museo Sorolla*, Madrid, Gante.
- (1998): “La Casa Museo Sorolla”, *RdM. Revista de Museología*, 14, pp.61-64.
- (1999): *Museo Sorolla*, Madrid.
- (2007): *Guía del Museo Sorolla*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (2009): “La Casa Museo Sorolla”, en REYES TÉLLEZ, F. (ed.): *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones. Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones*, Madrid, Fundación Sorolla, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, pp. 199-217. <http://hdl.handle.net/10115/2505> [consulta 10/06/2013].
- SANTACANA I ROMEU, F. (1909): *Catàleg del Museu Arqueològic Santacana de Martorell*, Barcelona, Estampa de Viuda de Domènech Casanovas.
- SANTACANA, J. y N. SERAT (2005). *Museografía didáctica*, Barcelona, Ariel.
- SANTISO ROLDÁN, J. (2013):”ACAMFE: Asociación de casas museo y fundaciones de escritores”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 112-119.
- SANZ BALLESTEROS, J. y M.A COSO MARTÍN (2013): “El Proyecto Museográfico para el Museo Casa de Dulcinea”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp.211-213.
- SANZ-PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. (1948): *Museo Cerralbo. La gran ampliación del Museo Cerralbo*, Madrid, Hauser y Menet.
- (1949): “El Museo Cerralbo”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, p. 565.
- (1979): *Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (1981): *Museo Cerralbo*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes.
- SAURET GUERRERO, M. T.; RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (coords.) (2014): *Diseño de interiores y mobiliario:*

*aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga.

SAVAS, A.: “Arzulanan Nesneler, Müze Nesne ve Hafiza Arasında Sıkışan Mekana Dair” [http://www.obarsiv.com/guncel\\_vct\\_0405\\_aysensavas.html](http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_aysensavas.html) [consulta 24/06/2011].

SCHAERER, M. (2006): “Museology and History”, *Museology and History-ISS 35*, pp. 35-46.

SCHEINER, T. (2002): “Museología y el patrimonio intangible- la experiencia virtual”, *Actas del X Encuentro Regional del ICOFOM LAM 2002. Museología y Patrimonio Intangible*, Tacnet Cultural Ltda, pp. 30-37.

-(2006): “Museología e interpretação da realidade: o discurso da história”, *Museology and History-ISS 35*, pp. 52-75.

SCOTT J. (1990): *El género como categoría útil para el análisis histórico*, Valencia, Alfons el Magnanim.

SCREVEN, C. G., 1993, “Estudios sobre Visitantes”, *Museum International*, XLV (2), pp. 4 – 5.

-(1993): “En los Estados Unidos, una Ciencia en Formación”, *Museum International*, XLV (2), pp. 6 – 12.

SCHWENDINGER, H. (1991): *El Archiduque Luis Salvador de Austria. Príncipe, científico, viajero*, Palma, Miguel Font Editor.

SEALE, W. (1979): *Recreating the House Interior*, Nashville, American Association for State and Local History.

SEMEDO, A. y TEIXEIRA LOPES, J. (coords.) (2006): *Museus, Discursos e Representações*, Porto, Edições Afrontamento.

-(2012): “(In) material practices in museums”, en DUDLEY, S. et al. (ed.): *The Thing about Museums: Objects and Experience, Representation and Contestation*, London, Routledge, pp. 338-353.

SERRANO GARCÍA, R.; SANZ BALLESTEROS, J. y COSO MARTÍN, M. A. (2007): “Museo Casa de Dulcinea, El Toboso. Toledo”, en *2º Encuentro Internacional sobre Tecnologías en Museografía: Zaragoza, 25, 26 y 27 septiembre 2006*, ICOM España, pp. G3-G17.

SIERRA I FARRERAS, R. (2007): *Guía Cau Ferrat*, Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges.

SIMÓ, T. (1988): “De lo público a lo privado: los cambios en la distribución de la vivienda a lo largo del siglo XIX. Valencia”, *En tránsito a gran ciudad. I Congreso d'Història de la ciutat de València*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.

-(1992): “Una morada según el status social del cliente”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII Congreso Español de Historia del Arte CEHA, Murcia, 1988*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 693-702.

SIMONETTI, F. (2001): “La Galerie Nationale de Palazzo Spinola à Gênes: Activités pour l'Education Intellectuelle et Activités pour une Visite Émotionnelle”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums Speak to the Public: Spectacular Exhibits versus a Philological Interpretation of History, Acts of the 1st Annual International Conference of DEMHIST* Genua, November, 2000, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 75- 78.

SEYMOUR, K. y SAWICKI, M. (ed.) (2012): *The Artifact, its Context and their Narrative. Multidisciplinary Conservation in Historic House Museums*. Postprints ICOM-DMHIST/ICOM-CC Conference, Los Angeles.

SMITH, Ch. H. F. (2002): “Evolving Notions of Authenticity and Interpretation at House Museums in the United States”, en PAVONI, R. (ed.), *New Forms of Management for Historic House Museums?*, *Acts of the 2º International Conference of DEMHIST* Barcelona, 2-5 July, 2001, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 59 -63.

-(2003): “The House Enshrined: How Great Man House Museums Shaped American Civic Consciousness”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 138-139.

SOBRADO CORREA, H. (2003): “Los inventarios *post-mortem* como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna”, *Hispania*, 215 (2003), pp. 825-862.

SOCIAS BATET, I.; GKOZGKOU, D. (2012): *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte: (1850-1950)*, Gijón, Trea, pp. 25-38.

SOLÉ I LLADÓS, J. (2011): “Colecciones y Casas Museo del siglo XIX en Cataluña: Difusión y Museografía”, en CENTENO DEL CANTO, P. (coord.): *Actas de las 5ºas Jornadas de Museología. La Difusión en museos: Colecciones del siglo XIX*, León, Fundación Sierra-Pambley, pp. 18-34.

- SPARKE, P.; B. MARTIN and T. KEEBLE (2006): *The Modern Period Room: The Construction of the Exhibited Interior 1870-1950*, London, Routledge.
- STANIFORTH, S. (2012): “Historical and Current Perspectives on the Care, Presentation, Interpretation and Use of Collections in Historic Houses”, *The Artifact, its Context and their Narrative. Multidisciplinary Conservation in Historic House Museums*, Postprints ICOM-DMHIST/ICOM-CC Conference, Los Angeles, pp. 1-10.
- STRONG, R; BINNEY, M. y HARRIS, J. (1974): *The Destruction of the Country House 1875-1975*, London, Thames and Hudson.
- STEWART, S. (1984): *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore, The Johns Hopkins UP.
- SUÁREZ-ZULOAGA, I. y R. L. KAGAN (dir.) (2010): *When Spain fascinated America*, Madrid, Fundación Zuloaga.
- SUBIRACHS, J. (1993): *Frederic Marès (1893-1993)*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.
- SUSSINO, S. y MAJO, E. di (eds.) (1988): *Le stanze della memoria*, Roma, Arnoldo Mondadori.
- TAPOL, B. (2005): “El diálogo entre el conservador y el arquitecto sobre las exigencias climáticas de las colecciones y la aplicación de consignas”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de los Museos Estatales*, 1, pp. 66-79.
- TARRÉS, M L. (2002): “Para un debate sobre la Política y el Género en América Latina”, *Debate Feminista*, pp. 119-142.
- TEJEDOR CABRERA, A. (2010): “La restauración de la Casa de Blas Infante en Coria del Río”, *Revista ph-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 76, pp. 102-125.
- TEYSSOT, G. (ed.): *Il Progetto domestico*, Milán, Electa.
- THOMS, W.: “Folklore”, *Journal of Folklore Research*, 33 (3), pp. 187-88.
- THORNTON, P. (1984): *Authentic Décor: The Domestic Interior 1620-1920*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- THUILLIER, G. (1985): *L'Imaginaire quotidien au XIXe siècle*, París, Economica.
- TORMO BALLESTER, D. (2012): “Les cases dels poetes: indrets per a visitar”, *Haidé*, 1, p. 181-182.
- TORRENTS BUXÓ, C. (2004): “Case museu Verdaguer de Folgueroles. La tenacitat d'un poble per mantenir viva la memória del poeta”, *AUSA*, 153, pp. 283-297.
- TORRES GONZÁLEZ, B. (1998a): “El Museo Romántico: un museo de ambiente”, *Revista del Museo Romántico*, 1, pp. 13-79.

- (1998b): “El Marqués de la Vega-Inclán, coleccionista”, *Goya*, 267, pp. 333-344.
- (1999a): “Exposición permanente sobre el fundador del Museo Romántico: Don Benigno de la Vega-Inclán”, *Revista Museo Romántico*, 2 pp. 49-60.
- (1999b): “El fundador del Museo Romántico: el marqués de la Vega-Inclán y el 98”, en MATEOS Y DE CABO, O. (coord.): *La España del 98: política, pensamiento y cultura en el fin de siglo*, Dykinson, S.L.- LIBROS, pp. 141-155.
- (2006): “Plan Museológico del Museo Romántico”, *Revista del Museo Romántico*, 5, pp. 13-143.
- (2008a): *Fortuny: un mundo en miniatura*, Madrid, Libsa.
- (2008b): “Consideraciones sobre el nuevo plan museológico del Museo Romántico”, *Museo*, 13, pp. 169-187.
- (2009): *Guía del Museo del Romanticismo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- (2010): “El Museo del Romanticismo”, *Amigos de los museos: boletín informativo*, 30, p. 36.
- (2009-2010): “Algunas consideraciones acerca del nuevo Museo Nacional del Romanticismo”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de los Museos Estatales*, 5-6, pp. 188-197.
- (2011): “Mariano Fortuny y Marsal. Un pintor entre el coleccionismo y el mercado”, en ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M. D. y A, ALZAGA RUIZ (coords.): *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, pp. 317-351.
- (2013a): “El poder de los objetos”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 183-194.
- (2013b): “La casa del héroe. Dos ejemplos emblemáticos: Benigno Vega- Inclán y Carmen de Burgos, «Colombine», en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 217-240.
- (2013c). “El Museo Nacional del Romanticismo. Una nueva narrativa museográfica”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 72-88.

-(2013d), "Introducción", en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 7-10.

TOSCAS SATAMANS, E. (1999): "Família i context: La Casa Papiol i la Vilanova de la meitat del segle XIX", en *Vilanova i la Geltrú. El Cep i la Nansa*, Edicions Pere el Cerimoniós.

TOVAR, V. (1985): "La arquitectura doméstica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXI, pp. 117-127.

TRAVER TOMAS, V. (1965): *El Marqués de la Vega-Inclán*, Castellón, Dirección General de Bellas artes, Fundaciones Vega-Inclán.

TRISTRAM, P. (1989): *Living Space in Fact and Fiction*, London and New York, Routledge.

URBINA ÁLVAREZ, A. (2009): "La Casa de Cervantes en Alcalá de Henares", en REYES TÉLLEZ, F. (ed.): *Museos & Mecenazgo. Nuevas aportaciones. Actas de las Jornadas Museos y Mecenazgo. Nuevas aportaciones*, Madrid, Fundación Sorolla, Instituto de Humanidades de la Universidad Rey Juan Carlos, pp. 187-193. <http://hdl.handle.net/10115/2505> [consulta 10/06/2013].

-(2010): "Casa Natal de Cervantes. Alcalá de Henares (Madrid). Una casa museo Del Siglo de Oro en el siglo XXI", *ICOM-España Revista Digital Casas Museo*, 1, pp. 36-43.

URBINA, A. y HANSSON, L. (2012): "Estrategia de mantenimiento y Conservación en el Museo Casa Natal de Cervantes. De la propuesta a la realización de un programa de control", en ASENSIO, M. et al. (eds.): *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 1 (3), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 143-153.

URREA, J. (2005): *Historia y Guía del Museo Casa de Cervantes de Valladolid*, Madrid, Ministerio de Cultura.

-(2008): "El Museo de la Casa Natal del poeta José Zorrilla", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 43, pp. 57-64.

VALADÉS SIERRA, J. M. (2010): "Museos locales y museos provinciales en Extremadura. Una mirada crítica", *Revista de Estudios Extremeños*, 66 (3), pp.1067-1126.

VALÍN, A. (dir.) (2001): *La sociabilidad en la historia contemporánea*, Editorial Duen de Bux, Ourense.



- VALENTIEN, I. K. (1996): “L’Atelier, Source d’Inspiration”, *Museum International*, 3, pp. 31- 35.
- VAN GENNEP, A. (1986): *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus.
- VAN MENSCH, P. (1991): “Kontext und Authentizitat”, en *Wissenschaftliches Kolloquium. Alltagsgeschichte in ethnographischen Museum. Möglichkeiten der Sammlung und Darstellung im internationalen Vergleich*, Berlin, Museum für Volkskunde, pp. 72-76.
- (1992): *Towards a methodology of museology*. Doctor’s thesis, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Zagreb.
- (2009): “Sesion 1. Museología, Museografía”, *Museología. Retorno a las bases. XXXII Simposio Anual del ICOFOM*, pp. 5-8.
- (2012): “Catching the space between the objects”, en VAN HOOFF, Werner (ed.): *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past*. Acts of the 12th Annual DEMHIST Conference, Antwerp 17-20 October 2011, Amberes, Museum Plantin-Moretus, pp.13-18.
- VAQUERO ARGÜELLES, L. (2010): “El Museo Cerralbo”, *ICOM-España Revista Digital*, 1, pp. 23-27.
- (2013). “De casa a museo y de museo a casa”, en *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 135-144.
- VAQUERO ARGÜELLES, L. y J. ACOSTA MARTÍN (2006): “La renovación de salas del Museo Cerralbo”, *Museos.es. Revista de la Subdirección General de los Museos Estatales*, 2, pp. 94-105.
- VEGA, J. (2005): “Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 60 (2), pp. 191-226.
- VEGA INCLÁN Y FLAQUER, B. (1916): *Casa de Cervantes en Valladolid. Noticia de su adquisición y obras ejecutadas desde enero de 1913 a octubre de 1915. Inauguración*.
- VEGA INCLÁN, B. (1918): *La casa de Cervantes*, Valladolid.
- VEGUÉ Y GOLDONI, A. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. (1921): *Tres Salas del Museo Romántico*, Madrid.
- VILLA BRYK, N. E. (2002): “I Wish You Could Take a Peek at us at the Present Moment: Infusing The Historic House with Characters and activity”, en FOY

- DONELLY, J.: *Interpreting Historic House Museums*, Walnut Creek, Altamira Press, pp. 144 – 167.
- VIVES, J. (coord.) (2009): *La digitalización del patrimonio. Archivos, bibliotecas y museos en la red*, Barcelona, UOC.
- VLIEGENTHART, A. (1997): “Transformation of a Palace into a Museum”, en LEONCINI, L. y SIMONETTI, F.: *Abitare La Storia. Le Dimore Storiche-Museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Génova, Ministero Per i Beni e le Attività Culturali, pp. 85- 88.
- VOS, R. (2003): “Historic House Museums”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 9-10.
- VV. AA (1932): *La casa de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española.
- VV.AA (1979): *Catálogo del Museo Frederic Marès*, Barcelona.
- VV.AA (1990): *El mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.
- VV.AA. (1982): *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA (1990): *Monumentos y Proyecto. Jornadas sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA (1991): *Catàleg d’escultura i pintura medievals.Fons del Museo Frederic Marès*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona.
- VV.AA (1982): *Casa-Museo Azorín*, Novelda, Aguado.
- VV.AA (1996a): *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura.
- VV. AA (1996b): *Museo Frederic Marès. Miscelánea de los museos de Barcelona*, 1. Barcelona.
- VV. AA. (1999): *Guía de museos de Cataluña*, Barcelona, Península.
- VV. AA. (2000a): *La Protección del Patrimonio Histórico Privado en el ámbito autonómico*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares.
- VV.AA. (2000b): *Jardines Históricos Privados. Espacios por descubrir*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares.
- VV. AA. (2000c): *Museo Frederic Marès*. Barcelona: Ayuntamiento.

- VV.AA (2001a): *Problemas de intervención en inmuebles históricos en el ámbito municipal*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares.
- VV. AA. (2001b): *Guía de la Asociación de Casas Museo y Fundaciones de Escritores*, Madrid, Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores.
- VV.AA. (2001c): *Casa Castellarnau: Familia, història i art a Tarragona*, Tarragona, Bibliòfils de Tarragona.
- VV. AA (2002a): *Medidas de fomento y mecenazgo en materia de patrimonio cultural inmueble. Experiencias compartidas en Europa*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares.
- VV. AA. (2002b): *Jardines Históricos Privados. Espacios sobresalientes a conservar*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares.
- VV. AA. (2002c): *Medidas de fomento y mecenazgo en materia de patrimonio cultural inmueble. Experiencias comparadas en Europa*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares.
- VV. AA. (2002d): *Planeamiento urbanístico y patrimonio cultural*, Madrid, Fundación de Casas Históricas y Singulares.
- VV.AA. (2002e): *Museo-Palacio de la Condesa de Lebrija*, Sevilla, Ediciones el Viso.
- VV.AA. (2002f): *Normativa sobre el patrimonio cultural, colección Análisis y documentos*, número 15 (2 vols.), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2002g): *Guía abreviada. Museo Sorolla*, Madrid.
- VV. AA (2003a): *Museo Casa Natal de Cervantes. Guía*, Madrid, Consejería de Cultura.
- VV. AA. (2003b): *Cuaderno Técnico VII Antropología y Patrimonio: Investigación, Documentación e Intervención*, Granada, Junta de Andalucía, Comares.
- VV.AA. (2004a): *La casa de Blas Infante en Coria del Río (Sevilla)*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía.
- VV.AA (2004b): *Casa Museu Joan Maragall*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya-Arxiu Joan Maragall.
- VV.AA. (2004c): *Guía Museo Casa Natal de Cervantes*. Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (2005a): *Informe diagnóstico y valoración. Casa Museo Blas Infante*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. [sin publicar].
- VV. AA. (2005b): *Hacia las sociedades del conocimiento*, París, UNESCO.
- VV. AA. (2005c): *Manual de conservación de casas históricas y singulares*, Barcelona, Tusquets.

- VV. AA. (2005d): *Criterios para la elaboración del Plan Museológico*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV. AA. (2006a): *The National Trust manual of housekeeping: the care of collections in historic houses open to the public*, Amsterdam, Boston, Elsevier.
- VV. AA. (2006b): *Rutas literarias de la Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores*, A Coruña, Acamfe/Orbigraf.
- VV. AA. (2007a): *El Marqués de Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (2007b): *Museo de la Autonomía de Andalucía, Centro de Estudios Andaluces*, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía.
- VV.AA. (2008): *El Marqués de Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA (2009a): *Patrimonio Cultural de España. El Patrimonio Inmaterial a debate*, 0, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV. AA. (2009b): *Museo del Romanticismo. Guía General*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV. AA. (2009c): *Museo del Romanticismo. Guía Breve*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (2010a): *La Casa de Blas Infante. El Legado*, Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía.
- VV.AA. (2010b): *Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura. Resumen ejecutivo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2010c): *Museo Cerralbo. Guía*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (2011a): *Museo del Romanticismo. La Colección*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2011b): *Guía Breve del Museo del Greco*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- VV.AA. (2011c): *Artziniega Museoa. 25 aniversario. Memoria 1984-2009*, Artziniega, Asociación Etnográfica Artea.
- VV.AA. (2011d): *Conociendo a nuestros visitantes. Estudio de público en museos del Ministerio de Cultura. Informe general*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2011e): *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Sorolla*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA (2011f): *Actas de las 5ºs Jornadas de Museología. La difusión en museos: Colecciones del siglo XIX*, León, Fundación Sierra- Pambley.

- VV.AA. (2011g): *Museo Frederic Marés. Guía. Escultura y coleccionismo*, Barcelona, Ayuntamiento.
- VV.AA. (2012a): *Antropología. Territorio y Patrimonio. Los museos etnográficos en Extremadura*, Gobierno de Extremadura, Consejería de Educación y Cultura.
- VV.AA. (2012b): *Plan Estratégico General 2012-2015*. Secretaría de Estado de Cultura. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012
- VV.AA. (2012c): *Conociendo a todos los públicos. ¿Qué imágenes se asocian a los museos?*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2012d): *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Casa de Cervantes*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA (2012e): *Catching the Spirit. Theatrical Assets of Historic Houses and their Approaches in Reinventing the Past. Acts of the 12th Annual DEMHIST Conference*, Antwerp 17-20 October 2011, Amberes, Museum Plantin-Moretus.
- VV.AA. (2013a): *Conociendo a nuestros visitantes. La experiencia de la visita al museo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV. AA (2013b): *Una evaluación sobre planos de mano en museos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV. AA. (2013c): *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo (2006, 2007, 2008)*. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV. AA. (2013d): *Frágil. Curso sobre manipulación de bienes culturales*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2014a): *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Cerralbo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV. AA. (2014b): *MECD. Estadística de Museos y Colecciones Museográficas 2012*. Madrid: Secretaría General Técnica, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV. AA. (2014c): *Casa-museo Blasco Ibáñez. Guía*, Valencia, Ajuntament de València.
- VV.AA. (2015a): *Conociendo a nuestros visitantes. Museo del Greco*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2015b): *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Nacional del Romanticismo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2015c): *Proyectos educativos y culturales en museos. Guía básica de planificación*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

- VV.AA. (2015d): *Encyclopedia of Interior Design*, editada por Joanna Banham.
- VV.AA.: *Guía de la Visita. Museo Sorolla*, [http://museosorolla.mcu.es/pdf/cuaderno\\_salas.pdf](http://museosorolla.mcu.es/pdf/cuaderno_salas.pdf) [consulta 20/06/2015].
- WANG, N. (1999): “Re-thinking Authenticity”, *Tourism Experience. Annals of Tourism Research*, 26, pp. 349-370.
- WATERFIELD, G. (1997): “The Modern Visitor and the Historic Palace: Is Understanding Possible?”, en LEONCINI, L. y SIMONETTI, F.: *Abitare La Storia. Le Dimore Storiche-Museo. Restauro, sicurezza, didattica, comunicazione*, Génova, Ministero Per i Beni e le Attività Culturali, pp. 136 -139.
- WAINWRIGHT, C. (1989): *The Romantic Interior. The British Collectors at Home. 1750-1850*, New Haven, Londres, Yale University Press.
- WATSON, J. (1999): *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*, Cambridge, Cambridge UP.
- WEST, P. (1999): *Domesticating history: The political origins of America's house museums*, Washington D.C, Smithsonian Institution Press.
- WHITE, H. (1975): *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- WHITTINGHAM, S. (1996): “Poésie des Musées”, *Museum International*, 3, pp. 4- 8.
- WIDÉN, P. (2011) “National museums in Sweden: a history of denied empire and a neutral state”, en *Building National Museums in Europe 1750–2010*, Linköping, Linköping University Electronic Press, pp. 881-902.
- YOUNG, L. (2002a): “A Woman’s Place is in the house...Museum: Interpreting Women’s Histories in House-museums”, *Open Museum Journal*, 5, pp. 1-24.
- (2002b): “Memory, Forgetting and Invention in National Identity: Australia’s Historic House Museums”, en PAVONI, R. (ed.): *Historic House Museums as Witnesses of National and Local Identities, Acts of the 3º International Conference of DEMHIST* Amsterdam, 14-16 October 2002, Milán, DEMHIST/Museo Bagatti Valsecchi, pp. 97-105.
- (2006): “House Museologie: Houses as Museums in the Age of Heritage”, Texto apresentado no 6º Encontro Anual do Demhist, Malta. [sin publicar].
- (2007): “Is There a Museum in the House? Historic Houses as a Species of Museum,” *Museum Management and Curatorship*, 22 (1), pp. 59-77.
- (2011): “Why are there so many writers’s houses in England?”, *Museums Australia Magazine*, 19/4, pp. 26-30.



Revista *Patrimonio Cultural de España. IPCE*, 0. El Patrimonio Inmaterial a debate (2009).

Revista *Patrimonio Cultural de España. IPCE*, 7. Conservación preventiva: revisión de una disciplina (2013).

Revista *Patrimonio Cultural de España. IPCE*, 8. Arquitectura tradicional (2014).

*RdM. Revista de Museología*. Año 1998, Número 14. Dedicado a: Casas museos de la Generación del 98.

## **Recursos Digitales**

Asociación de Casas Museo y Fundaciones de Escritores (ACAMFE)

<http://www.museosdeescritores.com/> [consulta 20/06/2015].

Casas Singulares

<http://www.casessingulares.com/es/> [consulta 21/09/2015].

Directorio de Museos y Colecciones de España

<http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarBusquedaGeneral.do> [consulta 21/09/2015].

*Espais Escrits*

<http://www.espaisescrits.cat/home.php?op=2&module=portal&idioma=cat> [consulta 30/08/2015].

Fundación de Casas Históricas y Singulares

<http://www.casashistoricas.com> [consulta 30/08/2015].

<http://www.casasmuseo.es/> [consulta 30/08/2015].

*Iconic Houses*

<http://www.iconichouses.org/> [consulta 20/06/2015].

Laboratorio Permanente de Público de Museos. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/laboratorio-museos/inicio.html> [consulta 20/06/2015].



# **ANEXOS**



## ANEXO I

# RELACIÓN DE FONDOS MUSEOGRÁFICOS Y FONDOS DOCUMENTALES QUE SE PUEDEN ENCONTRAR EN UNA CASA MUSEO

Se detallan los FM y los FD que se pueden encontrar en una casa museo agrupados dentro del campo “Clasificación Genérica”. Este campo es el que incluye a los FM y FD en un nivel más genérico, de forma que permita la ordenación jerárquica de dichos bienes dentro de una categoría superior, en base a la normalización que están llevando a cabo los museos dependientes del MECD<sup>978</sup>.

Este criterio de agrupación permite unificar terminologías para un mejor control documental en una institución museística y su posterior difusión en el público a través del portal CER.es del MECD. Este repositorio digital es el que permite tanto al especialista como al público en general conocer qué tipo de FM y FD atesoran los museos.

La normalización terminológica es una tarea difícil y necesaria, puesto que cada especialista en Historia del Arte, en Historia, en Arqueología, en Etnología, en Antropología, etc. tiene sus propios criterios para denominar a los FM y los FD. Esta situación ha generado que durante mucho tiempo no hubiera un control de los FM y FD que custodiaban los museos. Al existir una disparidad y una ausencia de criterios comunes en la denominación de un bien cultural se hacía difícil, si no imposible, establecer qué bienes custodiaba un museo (por ejemplo, cuántas pinturas atesora un museo, cuáles son del siglo XVIII, cuáles tienen su soporte de cobre, cuáles son óleos sobre lienzos, a qué escuela pertenecen, cuáles son de un autor concreto, cuáles de

---

<sup>978</sup> Los términos de Clasificación Genérica proceden de CER.es, la Red Digital de Colecciones del MECD. <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [consulta 30/09/2015].

taller, cuáles han sufrido tratamientos de restauración, etc.). Desde la publicación en 1996 de la *Normalización Documental de Museos*, editada por el MECD, se ha avanzado mucho en este sentido, puesto que el empleo de una terminología concreta para definir un FM y un FD, ha permitido una mejora de la calidad en la información que se le ofrece al público. Y, en la actualidad, los diferentes grupos de trabajo en Vocabularios Técnicos de la Subdirección General de Museos Estatales del MECD siguen contribuyendo de forma muy positiva en la corrección de errores, en mejoras y en nuevas funcionalidades que permiten mejorar la catalogación de los bienes y la calidad de la información ofrecida al público.

El empleo de términos normalizados redonda positivamente en la normalización de la catalogación y gestión de bienes culturales del museo, en la normalización de su gestión administrativa y en la normalización de la terminología técnica de descripción, clasificación y gestión de dichos bienes.

A continuación se detalla una relación de los FM y FD que se pueden encontrar en una casa museo, ordenados alfabéticamente (y que puede incrementarse con el tiempo). Y, lo que es más importante, permite una clasificación de los bienes atendiendo a la materia con la que se realizan como a su función. Este apartado es importante para comprender el alcance y la complejidad de los FM y FD que conservan las casas museo.

Accesorios de viaje	Manuscritos e impresos
Accesorios para armas blancas	Mapas
Accesorios para armas de fuego	Marroquinería
Ajuar doméstico	Materiales cerámicos
Álbumes de señoritas/álbumes autógrafos	Medicina
Amuletos	Medios de transporte
Aperos de labranza	Metalistería
Agricultura	Minerales
Apicultura	Miniatura
Armas y armaduras	Mobiliario
Armas blancas	Molienda y molido
Armas de fuego	Numismática y Medallística

Arte Gráfico	Objetos asociados a la magia y a la protección
Arte pastoril	Objetos asociados al uso funerario
Cartas de visita	Objetos de aseo y arreglo personal
Carteles	Objetos de calefacción
Correspondencia	Objetos de costura
Complementos de indumentaria	Objetos de escritorio
Dibujo	Objetos de fumador
Ebanistería	Objetos de iluminación
Eboraria	Objetos religiosos
Elemento arquitectónico	Objetos infantiles
Elemento de sujeción	Obra gráfica
Elemento de revestimiento	Orfebrería
Energía eléctrica (elementos)	Pesas y medidas
Energía hidráulica (elementos)	Pesca
Epigrafía	Piedras duras
Equitación	Pintura
Escenografía	Platería
Escultura	Prensa y revistas
Espejos	Producciones literarias y científicas
Fiestas	Réplicas
Flora y fauna	Rejería
Fósiles	Reproducciones
Fotografía	Retablo
Forja	Serrería
Ganadería	Soportes
Heráldica	Tarjetas postales
Herramientas y útiles	Textiles
Hojalatería	Tonelería
Indumentaria	Vexilología
Informática	Vidrio y cristal
Instrumentos científicos	Vivienda
Instrumentos farmacéuticos	Yesería
Instrumentos médicos	

Instrumentos musicales	
Jardines y parques	
Joyería	
Joyería de pelo	
Juegos y juguetes	
Lápidas sepulcrales	
Libros y documentos	
Maquetas	
Malacología	

Se señalan varios ejemplos de clasificación de estos bienes:

- Un abanico de marfil se incluye dentro de Accesorios de Indumentaria y de Eboraria.
- Una escultura policromada se incluye dentro de Escultura.
- Un broche realizado con pelo de difunto se incluye dentro de Joyería de luto, Joyería de pelo y accesorios de indumentaria.
- Un facsímil se incluye dentro de Libros y Documentos y de Reproducciones.
- Una escupidera de opalina se incluye dentro de Materiales Cerámicos y Objetos de aseo y arreglo personal.
- Una lámpara se incluye dentro de Objetos de Iluminación y Vidrio y Cristal.
- Un sillón orinal se incluye dentro de Mobiliario, de Objetos relacionados con el aseo y arreglo personal, y de Ebanistería.
- Un grafito realizado en la pared se incluye dentro de Epigrafía y de Obra Gráfica.
- Una bandera se incluye dentro de Textiles, Vexilología y Heráldica.

## ANEXO II

# GUÍA DE CASAS MUSEO EN ESPAÑA (POR COMUNIDADES AUTÓNOMAS). PORCENTAJES.

La Guía ofrece información respecto a las casas museo que se ubican en territorio nacional, cualquiera que sea la naturaleza jurídica de su titularidad y gestión, y pretende ser el punto de partida para profundizar en el conocimiento de esta institución museística y determinar la existencia de un registro de casas museo en España.

Las variables de clasificación utilizadas han sido:

- *La Comunidad Autónoma* en la que está ubicada. Responde a su clasificación geográfica.
- *La titularidad e institución gestora*. La persona física o jurídica que es la titular patrimonial de la casa museo.

En esta Guía se recogen aquellas instituciones que son consideradas casas museo, a partir del diagnóstico realizado de casas museo por Comunidades Autónomas. Esto significa que no aparecen únicamente las reconocidas como tales por el Directorio del MECD, sino que también incluyen aquellas que son susceptibles de ser consideradas casas museo, algunas de las cuales son colecciones museográficas de carácter privado y otras son palacios, castillos, monasterios o conventos que, aunque no tengan presente su condición de casa museo, son susceptibles de serlo.

La relación de las Comunidades Autónomas se ha hecho siguiendo el mismo criterio de ordenación que el establecido en el capítulo 5.4, y dentro de cada Comunidad Autónoma se han agrupado por provincias para una mejor localización de la casa museo correspondiente.

A continuación de la Guía se ha incluido una tabla que incluye aquellas instituciones consideradas tradicionalmente casas museo, cuando en realidad están más próximas a ser centros de interpretación, aspecto que se ha desarrollado en el capítulo 4.2.

A partir de los datos recogidos en la Guía se han elaborado dos gráficos:

- Gráfico 1. Corresponde a la proporción de casas museo existente en cada Comunidad Autónoma, sobresaliendo Cataluña.
- Gráfico 2. Resume los porcentajes existentes en cuanto a los diferentes tipos de titularidad y gestión, que da una idea de la complejidad que existe en torno a estas instituciones.



CASA MUSEO	COMUNIDAD AUTÓNOMA	LOCALIDAD	TITULARIDAD	GESTIÓN
Casa Museo de los Ingleses	<b>Andalucía</b>	Punta Umbría, Huelva	Ayuntamiento de Punta Umbría	Ayuntamiento de Punta Umbría
Casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez	<b>Andalucía</b>	Moguer, Huelva	Pública. Diputación Provincial de Huelva	Pública. Fundación Zenobia-Juan Ramón Jiménez (Consortio administrativo formado por la Diputación Provincial de Huelva, Ayuntamiento de Moguer, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Universidad de Huelva).
Casa Museo Martín Alonso Pinzón	<b>Andalucía</b>	Palos de la Frontera, Huelva	Municipal. Ayuntamiento de Palos de la Frontera	Municipal. Ayuntamiento de Palos de la Frontera
Palacio del Marqués de San Martín	<b>Andalucía</b>	Carmona, Sevilla	Privada	Privada
Casa de Pilatos	<b>Andalucía</b>	Sevilla	Privada.	Privada. Fundación Casa Ducal de Medinaceli.
Casa Museo Bonsor. Castillo de Mairena	<b>Andalucía</b>	Mairena del Alcor, Sevilla	Pública. Ayuntamiento de Mairena del Alcor	Pública. Ayuntamiento de Mairena del Alcor
Casa Museo Blas Infante	<b>Andalucía</b>	Coria del Río, Sevilla	Pública. Junta de Andalucía	Junta de Andalucía. Consejería de la Presidencia y Administración Local
Casa de la Sierra / Museo Etnológico Municipal – Castilblanco de los Arroyos	<b>Andalucía</b>	Castilblanco de los Arroyos, Sevilla	Municipal. Ayuntamiento de Castilblanco de los Arroyos	Municipal. Ayuntamiento de Castilblanco de los Arroyos
Cuarto Alto de los Reales Alcázares de Sevilla	<b>Andalucía</b>	Sevilla	Patrimonio Nacional	Patrimonio Nacional
Casa natal Museo Niceto	<b>Andalucía</b>	Priego de Córdoba,	Pública.	Pública. Ayuntamiento de Priego de

Alcalá-Zamora y Torres		Córdoba	Ayuntamiento de Priego de Córdoba	Córdoba
Museo Adolfo Lozano Sidro	<b>Andalucía</b>	Priego de Córdoba, Córdoba	Pública. Ayuntamiento de Priego de Córdoba	Pública. Ayuntamiento de Priego de Córdoba
Casa Museo Alfonso Ariza	<b>Andalucía</b>	La Rambla, Córdoba	Pública. Ayuntamiento de La Rambla	Pública. Ayuntamiento de La Rambla
Casa Museo de Artes y Tradiciones Populares	<b>Andalucía</b>	Tolox, Málaga	Pública. Ayuntamiento de Tolox	Pública. Ayuntamiento de Tolox
Casa Natal de Picasso	<b>Andalucía</b>	Málaga	Pública. Ayuntamiento de Málaga.	Ayuntamiento de Málaga. Agencia Pública para la gestión de la Casa Natal de Pablo Ruíz Picasso y otros equipamientos museísticos y culturales
Casa Museo Salvador Rueda	<b>Andalucía</b>	Macharaviaya, Málaga	Pública. Ayuntamiento de Macharaviaya	Pública. Ayuntamiento de Macharaviaya
Casa Natal Blas Infante	<b>Andalucía</b>	Casares, Málaga	Ayuntamiento de Casares	Ayuntamiento de Casares
Palacio Vela de los Cobos	<b>Andalucía</b>	Úbeda, Jaén	Privada	Privada
Casa Museo Antiguo Hospital de la Orden de Calatrava- Museo de Artes y Costumbres Populares	<b>Andalucía</b>	Castillo de Locubín, Jaén	Privada	Privada
Cueva Museo – Centro de Interpretación “Cuevas de	<b>Andalucía</b>	Guadix, Granada	Pública. Ayuntamiento de	Pública. Ayuntamiento de Guadix

Guadix”			Guadix	
Fundación Pintor Julio Visconti	<b>Andalucía</b>	Guadix, Granada	Privada. Fundación Pintor Julio Visconti	Privada. Fundación Pintor Julio Visconti
Museo Casa Natal de Federico García Lorca	<b>Andalucía</b>	Fuente Vaqueros, Granada	Pública. Diputación Provincial de Granada	Pública. Diputación Provincial de Granada
Casa Museo Federico García Lorca	<b>Andalucía</b>	Huerta de San Vicente, Granada	Pública. Ayuntamiento de Granada	Pública. Ayuntamiento de Granada
Casa Museo Federico García Lorca	<b>Andalucía</b>	Valderrubio, Granada	Pública. Ayuntamiento de Valderrubio	Pública. Ayuntamiento de Valderrubio
Museo Cuevas del Sacromonte	<b>Andalucía</b>	Granada	Privada	Privada
Casa Museo Max Moureau – Carmen de los Geranios	<b>Andalucía</b>	Granada	Pública. Ayuntamiento de Granada	Pública. Ayuntamiento de Granada
Museo San Juan de Dios- Casa de los Pisa	<b>Andalucía</b>	Granada	Privada. Orden Hospitalaria de San Juan de Dios	Privada. Orden Hospitalaria de San Juan de Dios
Casa Museo José Rodríguez-Acosta	<b>Andalucía</b>	Granada	Privada. Fundación Rodríguez-Acosta	Privada. Fundación Rodríguez-Acosta
Casa Museo Manuel de Falla	<b>Andalucía</b>	Granada	Pública. Ayuntamiento de Granada	Pública. Ayuntamiento de Granada

Cueva de San Pedro Poveda	<b>Andalucía</b>	Guadix, Granada	Privada. Institución Teresiana	Privada. Institución Teresiana
La Alhambra y el Generalife	<b>Andalucía</b>	Granada	Patronato de la Alhambra y el Generalife. Adscrito a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.	Patronato de la Alhambra y el Generalife. Adscrito a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
Museo Etnográfico de Terque	<b>Andalucía</b>	Terque, Almería	Pública. Ayuntamiento de Terque	Pública. Ayuntamiento de Terque
Casa Museo Pedro Muñoz Seca	<b>Andalucía</b>	El Puerto de Santa María, Cádiz	Fundación Pedro Muñoz Seca	Fundación Pedro Muñoz Seca
Fundación Rafael Alberti-Museo de Rafael Alberti	<b>Andalucía</b>	El Puerto de Santa María, Cádiz	Fundación Rafael Alberti	Fundación Rafael Alberti
Palacio de Viana	<b>Andalucía</b>	Córdoba	Privada. Fundación Cajasur	Privada. Fundación Cajasur
Museo Casa Natal de Goya y Museo del Grabado	<b>Aragón</b>	Fuendetodos, Zaragoza	Diputación Provincial de Zaragoza	Diputación Provincial de Zaragoza, Consorcio Goya-Fuendetodos y Ayuntamiento.
Casa Pirenaica-Parque José Antonio Labordeta. (Museo de Zaragoza-Sección de Etnología)	<b>Aragón</b>	Zaragoza	Estado. Ministerio de Educación, Cultura y	Consejería o Departamento de Cultura. Gobierno de Aragón

			Deporte	
Casa Ric-Palacio de los Barones de Valdeolivos	<b>Aragón</b>	Fonz, Huesca	Gobierno de Aragón	Consejería o Departamento de Cultura
Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos	<b>Asturias, Principado de</b>	Ferreirela de Baxo, Santa Eulalia de Oscos	Ayuntamiento de Santa Eulalia de Oscos	Ayuntamiento de Santa Eulalia de Oscos
La Quinta. Fundación Selgas-Fagalde	<b>Asturias, Principado de</b>	Cudillero	Privada	Fundación Selgas-Fagalde
Museo Etnográfico de Quirós	<b>Asturias, Principado de</b>	Quirós	Ayuntamiento de Quirós	Ayuntamiento de Quirós
Ecomuseo de Somiedo	<b>Asturias, Principado de</b>	Somiedo	Ayuntamiento de Somiedo	Ayuntamiento de Somiedo
Museo Vaqueiro de Asturias (dos sedes: Museo del Naraval y Museo de Folgueras del Río)	<b>Asturias, Principado de</b>	Tineo	Privada. Asociación Cultural Manxelón	Privada. Asociación Cultural Manxelón.
Can Marquès	<b>Baleares, Islas</b>	Palma de Mallorca	Privada. Persona física	Privada. Persona física
Casa Pairal de Junípero Serra	<b>Baleares, Islas</b>	Petra, Mallorca	Privada. Fundación Casa Serra	Privada. Fundación Casa Serra
Casa Museo Dionís Bennàssar	<b>Baleares, Islas</b>	Pollença, Mallorca	Privada. Fundación Dionís Bennàssar.	Privada. Fundación Dionís Bennàssar.
Casa Museo Llorenç Villalonga	<b>Baleares, Islas</b>	Binissalem, Mallorca	Pública. Consell de Mallorca	Privada. Fundación CM Llorenç Villalonga
Casa Museo Pare Ginard-Museo de la	<b>Baleares, Islas</b>	Sant Joan, Mallorca	Pública. Consell de Mallorca	Privada. Fundación CM Pare Guinard

Paraula				
Casa Museo de Son Marroig	<b>Baleares, Islas</b>	Deià, Mallorca	Privada	Privada
Monasterio de Miramar	<b>Baleares, Islas</b>	Valldemossa, Mallorca	Privada	Privada
Cartuja de Valldemossa	<b>Baleares, Islas</b>	Valldemossa, Mallorca	Privada	Privada
Casa Museo Joan Alcover	<b>Baleares, Islas</b>	Mallorca	Privada. Obra Cultural Balear	Privada. Obra Cultural Balear
Casa Museo Robert Graves	<b>Baleares, Islas</b>	Deià, Mallorca	Privada. Fundación Robert Graves	Privada. Fundación Robert Graves
Casa Museo Blai Bonet	<b>Baleares, Islas</b>	Santanyí, Mallorca	Pública. Ayuntamiento de Santanyí	Privada. Fundació Casa Museu Llorenç Villalonga, Pare Ginard i Blai Bonet
Can Prunera Museu Modernista	<b>Baleares, Islas</b>	Sóller, Mallorca	Privada. Persona jurídica	Privada. Fundación Tren de l'Art, que integran Ferrocarril de Sóller y la Fundación Art Serra.
Castillo de Bellver	<b>Baleares, Islas</b>	Mallorca	Pública. Ayuntamiento Palma Mallorca	Pública. Ayuntamiento Palma Mallorca
Palacio March	<b>Baleares, Islas</b>	Mallorca	Privada. Fundación Bartolomé March	Privada. Fundación Bartolomé March
Sa Torre Cega	<b>Baleares, Islas</b>	Mallorca	Privada. Fundación Bartolomé March	Privada. Fundación Bartolomé March
Palacio Real de la	<b>Baleares, Islas</b>	Mallorca	Patrimonio	Patrimonio Nacional

Almudaina			Nacional	
Son Boter-Taller Sert (Son Abrines)	<b>Baleares, Islas</b>	Mallorca	Pública. Fundación municipal Pilar i Joan Miró	Pública. Fundación municipal Pilar i Joan Miró
Casa Museo Joaquim Torrents Lladó	<b>Baleares, Islas</b>	Mallorca	Privada. Fundación Joaquim Torrents Lladó	Privada. Fundación Joaquim Torrents Lladó
Es Trull de Ca n'Andreu	<b>Baleares, Islas</b>	Santa Eulària des Riu, Ibiza	Pública. Ayuntamiento de Santa Eulària des Riu	Pública. Ayuntamiento de Santa Eulària des Riu
Can Ros (Museo de Etnografía de Ibiza)	<b>Baleares, Islas</b>	Santa Eulària des Riu, Ibiza	Fundación Illes Balears	Consell Insular de Ibiza
Casa Broner	<b>Baleares, Islas</b>	Ibiza	Ayuntamiento de Ibiza	Ayuntamiento de Ibiza
Casa Museo Pérez Galdós	<b>Canarias</b>	Las Palmas de Gran Canaria	Pública. Cabildo de Gran Canaria	Pública. Cabildo de Gran Canaria. Consejería de Cultura
Casa Museo Tomás Morales	<b>Canarias</b>	Moya	Pública. Cabildo de Gran Canaria	Pública. Cabildo de Gran Canaria. Consejería de Cultura
Casa Museo Unamuno	<b>Canarias</b>	Puerto del Rosario, Fuerteventura	Pública. Cabildo de Fuerteventura	Pública. Cabildo de Fuerteventura
Casa Museo León y Castillo	<b>Canarias</b>	Telde	Pública. Cabildo de Gran Canaria	Pública. Cabildo de Gran Canaria. Consejería de Cultura
Casa Museo Dr. Mena	<b>Canarias</b>	Ampuyenta, Fuerteventura	Pública. Cabildo de Fuerteventura.	Pública. Cabildo de Fuerteventura
Ecomuseo de La Alkogida	<b>Canarias</b>	Tefía, Puerto del Rosario, Fuerteventura	Pública. Cabildo de Fuerteventura	Pública. Cabildo de Fuerteventura.
Casa de Felipito	<b>Canarias</b>	Llano del Triguero,	Pública. Cabildo	Pública. Cabildo de Fuerteventura.

		Fuerteventura	de Fuerteventura	
Casa Museo César Manrique-Casa Haría	<b>Canarias</b>	Haría, Lanzarote	Privada. Fundación Cesar Manrique	Privada. Fundación Cesar Manrique
Casa Taro de Teguisse-Fundación César Manrique	<b>Canarias</b>	Teguisse, Lanzarote	Privada. Fundación Cesar Manrique	Privada. Fundación Cesar Manrique
Casa de Saramago	<b>Canarias</b>	Tías, Lanzarote		
Casa Mayor Guerra	<b>Canarias</b>	San Bartolomé, Lanzarote		Pública. Ayuntamiento de San Bartolomé
Casona de Tudanca-Casa Museo José M <sup>a</sup> de Cossío	<b>Cantabria</b>	Tudanca	Autonómica. Gobierno de Cantabria	Consejería de Cultura. Gobierno de Cantabria
Casa de las Doñas	<b>Cantabria</b>	Vega de Liébana, Enterrías, Cantabria	Privada	Asociación Hábitat, Terrazgo y Monte
Biblioteca y Casa-Museo Menéndez Pelayo	<b>Cantabria</b>	Santander	Ayuntamiento de Santander	Ayuntamiento de Santander
Finca y Museo del Marqués de Valdecilla	<b>Cantabria</b>	Medio Cudeyo, Cantabria	Ayuntamiento de Medio Cudeyo.	Ayuntamiento de Medio Cudeyo.
Museo Etnológico Silo del Tío Zoquete	<b>Castilla La Mancha</b>	Madridejos, Toledo	Ayuntamiento de Madridejos	Ayuntamiento de Madridejos
Silo del Tío Colorao	<b>Castilla La Mancha</b>	Madridejos, Toledo	Ayuntamiento de Madridejos	Ayuntamiento de Madridejos
Museo Etnográfico del Silo	<b>Castilla La Mancha</b>	Villacañas, Toledo	Ayuntamiento de Villacañas	Ayuntamiento de Villacañas
Casa Museo Tía Sandalia	<b>Castilla La Mancha</b>	Villacañas, Toledo	Ayuntamiento de Villacañas	Ayuntamiento de Villacañas
Casa de Cervantes	<b>Castilla La Mancha</b>	Esquivias, Toledo	Ayuntamiento de Esquivias	Ayuntamiento de Esquivias
Museo Casa Dulcinea	<b>Castilla La Mancha</b>	El Toboso, Toledo	Estado. Ministerio de Educación,	Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Gobierno de Castilla-La Mancha



			Cultura y Deportes	
Museo Marcial Moreno Pascual	Castilla La Mancha	Lagartera, Toledo	Ayuntamiento de Lagartera	Ayuntamiento de Lagartera
Hospital San Juan Bautista (Hospital Tavera)	Castilla La Mancha	Toledo	Privada. Persona jurídica.	Privada. Fundación Casa Ducal de Medinaceli
Museo Casa-Cueva La Despensa	Castilla La Mancha	Campo de Criptana, Ciudad Real	Ayuntamiento de Campo de Criptana	Ayuntamiento de Campo de Criptana
Casa Museo de Medrano	Castilla La Mancha	Argamasilla de Alba, Ciudad Real	Ayuntamiento de Argamasilla de Alba	Ayuntamiento de Argamasilla de Alba
Museo Elisa Cendrero	Castilla La Mancha	Ciudad Real	Público. Ayuntamiento de Ciudad Real	Público. Ayuntamiento de Ciudad Real
Casa Bellomonte	Castilla La Mancha	Belmonte, Cuenca	Pública. Ayuntamiento de Belmonte	Privada. Asociación Cultural de Recreación Histórica Compañía Bellomonte Marqués de Villena
Museo Sierra-Pambley	Castilla y León	León	Privada	Fundación Sierra-Pambley
Museo Alfar	Castilla y León	Santa Elena de Jamuz, León	Ayuntamiento de Santa Elena de Jamuz	Ayuntamiento de Santa Elena de Jamuz
La Casona de los Pérez de la Fundación Carriegos	Castilla y León	León	Privada	Fundación Carriegos
Casa Museo General San Martín	Castilla y León	Cervatos de la Cueva, Palencia	Ayuntamiento de Cervatos de la Cueva	Ayuntamiento de Cervatos de la Cueva

Casa Museo de Zorrilla	Castilla y León	Valladolid	Ayuntamiento de Valladolid	Ayuntamiento de Valladolid
Museo Casa de la Ribera	Castilla y León	Peñafile, Valladolid	Ayuntamiento de Peñafile	Ayuntamiento de Peñafile
Museo Casa de Cervantes	Castilla y León	Valladolid.	Estado. Ministerio de Educación, Cultura y Deportes	Ministerio de Educación, Cultura y Deportes
Monasterio de Santa Clara de Tordesillas	Castilla y León	Valladolid.	Patrimonio Nacional	Patrimonio Nacional
Casa Museo Zacarías González	Castilla y León	Salamanca	Privada	Fundación Caja Duero
Casa Museo Unamuno	Castilla y León	Salamanca	Universidad de Salamanca	Universidad de Salamanca
Casa Museo Sátor Juanela	Castilla y León	La Alberca, Salamanca	Privada	Privada. Propietarios de la casa
Casa Museo Antonio Machado	Castilla y León	Segovia	Privada. Real Academia de Historia y Arte de San Quirce de Segovia	Empresa municipal de Turismo de Segovia.
Palacio Real de la Granja de San Ildefonso	Castilla y León	Segovia	Patrimonio Nacional	Patrimonio Nacional
Castillo de Castilnovo	Castilla y León	Condado de Castilnovo, Segovia	Privada	Privada
Museo Casa Natal de Isabel La Católica	Castilla y León	Madrigal de las Altas Torres, Ávila	Privada.	Convento de la Orden de las Madres Agustinas
Casa Museo de la Laguna de Boada	Castilla y León	Boada de Campos, Palencia	Privada	Fundación Global Nature

Casa Museo de Salaguti	<b>Castilla y León</b>	Sasamón, Burgos	Privada	Privada. Carlos Salazar Gutiérrez, Salaguti (Propietario de la casa).
Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas	<b>Castilla y León</b>	Burgos	Patrimonio Nacional	Patrimonio Nacional
Casa Museo de Delhy Tejero	<b>Castilla y León</b>	Toro, Zamora	Privada	Privada
La Casa Museo Mujer de Bécquer	<b>Castilla y León</b>	Torrubia de Soria, Soria	Pública. Ayuntamiento de Torrubia de Soria	Pública. Ayuntamiento de Torrubia de Soria
Casa Museo Maximino Peña	<b>Castilla y León</b>	Salduero, Soria	Privada	Privada
Museo López Berrón, Arte y Etnografía	<b>Castilla y León</b>	Gotarrendura, La Moraña, Ávila	Privada	Privada (Eugenio López Berrón)
Museo Etnológico de Puerto Seguro	<b>Castilla y León</b>	Puerto Seguro, Salamanca	Privada	Privada
Ecomuseo de Tordehumos	<b>Castilla y León</b>	Tordehumos, Valladolid	Privada	Centro de Desarrollo Rural “El Sequillo”.
Museo Romántico Can Llopis	<b>Cataluña</b>	Sitges, Barcelona	Consorcio del Patrimonio de Sitges	Consorcio del Patrimonio de Sitges (Ayuntamiento de Sitges y Diputación de Barcelona)
Museo del Cau Ferrat	<b>Cataluña</b>	Sitges, Barcelona	Consorcio del Patrimonio de Sitges	Consorcio del Patrimonio de Sitges (Ayuntamiento de Sitges y Diputación de Barcelona)
Museo Romántico Can Papiol	<b>Cataluña</b>	Vilanova i la Geltrú, Barcelona	Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú	Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú

Casa Museo Verdaguer	<b>Cataluña</b>	Folgueroles, Barcelona	Ayuntamiento de Folgueroles	Ayuntamiento de Folgueroles
Casa Museo Lluís Domènech i Montaner	<b>Cataluña</b>	Canet de Mar, Barcelona	Ayuntamiento de Canet de Mar	Ayuntamiento de Canet de Mar
Centro de Interpretación del Romanticismo Manuel Cabanyes	<b>Cataluña</b>	Vilanova i la Geltrú, Barcelona	Pública. Ayuntamiento Vilanova i la Geltrú	Público. Consell Comarcal del Garraf
Casa de Manuel Rocamora	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Fundación Cultural Privada Rocamora	Fundación Cultural Privada Rocamora
Casa Amatller	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Privada. Fundación Amatller	Privada. Fundación Amatller
Casa Gomis	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Privada	Privada
Casa Bloc 1/11	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Pública. Generalidad de Cataluña.	Pública. Museo del Diseño de Barcelona.
Museo Marès	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Pública. Ayuntamiento de Barcelona	Pública. Ayuntamiento de Barcelona
Casa Museo Gaudí	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Fundación Junta Constructora del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia	Patronato de la Junta Constructora del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia
Casa Museo Torres Amat	<b>Cataluña</b>	Sallent, Barcelona	Diputación de Barcelona	Ayuntamiento de Sallent
Casa Turull (Museo de	<b>Cataluña</b>	Sabadell, Barcelona	Ayuntamiento de	Ayuntamiento de Sabadell

Arte de Sabadell)			Sabadell	
Casa Museo Rafael Casanova	<b>Cataluña</b>	Moià, Barcelona	Generalitat de Cataluña	Agencia Catalana del Patrimonio Cultural
Masía Museo Municipal Pallejà	<b>Cataluña</b>	Pallejà, Barcelona	Ayuntamiento de Pallejà	Mixta: Ayuntamiento de Pallejà y Asociación Amics del Castell de Pallejà
Masía Museo Serra	<b>Cataluña</b>	Cornellá de Llobregat, Barcelona	Privada	Privada
Casa Museo Prat de la Riba	<b>Cataluña</b>	Castellterçol, Barcelona	Generalitat de Cataluña	Agencia Catalana del Patrimonio Cultural
Ca n' Amat. Museo de Viladecans	<b>Cataluña</b>	Viladecans, Barcelona	Ayuntamiento de Viladecans	Ayuntamiento de Viladecans
Casa Natal Claret	<b>Cataluña</b>	Sallent, Barcelona	Privada	Privada (claretianos)
Casa Museo L' Agustí	<b>Cataluña</b>	Tagamanent, Barcelona	Pública. Diputación de Barcelona	Mixta (Diputación de Barcelona y una empresa privada)
Casa Batlló	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Privada	Privada. Sociedad Casa Batlló SLU.
Casa Milá (La Pedrera)	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Privada	Privada. Fundación Catalunya-La Pedrera
Casa Calvet	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Privada	Privada
Casa Vicens	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Privada	Privada. Banco andorrano MoraBanc
Casa Museo y Archivo Joan Maragall	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Generalitat de Cataluña	Biblioteca Nacional de Cataluña
Casa Alegre de Sagrera	<b>Cataluña</b>	Terrassa	Municipal	Ayuntamiento de Terrassa
Biblioteca Museo Víctor Balaguer	<b>Cataluña</b>	Vilanova i la Geltrú, Barcelona	Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú	Ayuntamiento de Vilanova i la Geltrú
Museo Maricel	<b>Cataluña</b>	Sitges	Consorcio del Patrimonio de Sitges	Consorcio del Patrimonio de Sitges (Ayuntamiento de Sitges y Diputación de Barcelona)
Can Delger	<b>Cataluña</b>	Caldes de Montbui	Ayuntamiento de	Ayuntamiento de Caldes de Montbui

			Caldes de Montbui	
Museo-Archivo Tomás Balvey	<b>Cataluña</b>	Cardedeu, Barcelona	Ayuntamiento de Cardedeu	Ayuntamiento de Cardedeu
Cueva de San Ignacio	<b>Cataluña</b>	Manresa, Barcelona	Privado	Compañía de Jesús
Casa del pintor Abelló	<b>Cataluña</b>	Mollet del Vallès, Barcelona	Ayuntamiento de Mollet del Vallès	Fundación Municipal Joan Abelló, organismo autónomo del Ayuntamiento de Mollet del Vallès
MUHBA- Vil·la Joana- Museo Casa Verdaguer	<b>Cataluña</b>	Barcelona	Ayuntamiento de Barcelona	Ayuntamiento de Barcelona
Museo Palacio Mercader	<b>Cataluña</b>	Cornellá de Llobregat, Barcelona	Diputación de Barcelona	Ayuntamiento de Cornellá de Llobregat
Casa Museo Santacana	<b>Cataluña</b>	Martorell, Bajo Llobregat, Barcelona	Diputación de Barcelona	Ayuntamiento de Martorell
Casa Joanchiquet	<b>Cataluña</b>	Vilamós, Valle de Arán, Lérida	Pública. Conselh Generau d'Arán	Conselh Generau d'Arán
Casa Gassia	<b>Cataluña</b>	Esterri d'Àneu, Lérida	Ayuntamiento de Esterri d'Àneu	Consortio
Casa Bonifaci. Museo de Llimiana	<b>Cataluña</b>	Llimiana, Lérida	Ayuntamiento de Llimiana	Ayuntamiento de Llimiana
Castillo de Montsonís	<b>Cataluña</b>	Montsonís- La Noguera, Lérida	Privada	Privada
Museo Duran i Sanpere	<b>Cataluña</b>	Cervera, Lérida	Pública. Ayuntamiento de Cervera	Pública. Ayuntamiento de Cervera
Casal Josep Manyanet	<b>Cataluña</b>	Tremp, Lérida	Privado	Congregación Hijos de la Sagrada Familia Jesús, María y José
Casa Pairal de Gaudí	<b>Cataluña</b>	Riudoms, Tarragona	Pública. Ayuntamiento de	Pública. Fundación Gaudí

			Riudoms	
Casa Navàs	<b>Cataluña</b>	Reus, Tarragona	Privada	Oficina de Turismo de Reus
Casa Castellarnau	<b>Cataluña</b>	Tarragona	Ayuntamiento de Tarragona	Ayuntamiento de Tarragona
Casa Natal de Pau Casals	<b>Cataluña</b>	El Vendrell, Tarragona	Privada	Fundación Pau Casals
Vil·la Casals-Museu Pau Casals	<b>Cataluña</b>	El Vendrell, Tarragona	Privada	Fundación Pau Casals
Casa Canals	<b>Cataluña</b>	Tarragona	Ayuntamiento de Tarragona	Ayuntamiento de Tarragona
Casa Bofarull	<b>Cataluña</b>	Els Pallaresos, Tarragona	Privada	Privada
Casa Museo de Eduard Toda (Castell Monestir d'Escornalbou)	<b>Cataluña</b>	Riudecanyes, Tarragona	Generalitat de Cataluña	Agencia Catalana del Patrimonio Cultural
Fundación Apel·les Fenosa	<b>Cataluña</b>	El Vendrell, Tarragona	Privada	Fundación Apel·les Fenosa
Casa Museo Ángel Guimerà	<b>Cataluña</b>	El Vendrell, Tarragona	Ayuntamiento del Vendrell	Ayuntamiento del Vendrell
Museo Casa Barral	<b>Cataluña</b>	Calafell, Tarragona	Ayuntamiento de Calafell	Ayuntamiento de Calafell
Museo Salvador Dalí	<b>Cataluña</b>	Portlligat, Cadaqués, Gerona	Fundación Gala-Salvador Dalí	Fundación Gala-Salvador Dalí
Castillo Gala Dalí de Púbol	<b>Cataluña</b>	La Pera, Gerona	Fundación Gala-Salvador Dalí	Fundación Gala-Salvador Dalí
Museo del Mar	<b>Cataluña</b>	Lloret de Mar, Gerona	Pública. Ayuntamiento de Lloret de Mar.	Pública. Ayuntamiento de Lloret de Mar.
Fundación Rafael Masó	<b>Cataluña</b>	Gerona	Fundación	Fundación Rafael Masó

			pública	
Casa Museo Modernista	<b>Comunidad Valenciana</b>	Novelda, Alicante	Privada. Fundación Caja Mediterráneo	Privada. Fundación Caja Mediterráneo
La Casa Museo de la Barbera dels Aragonés	<b>Comunidad Valenciana</b>	Villajoyosa, Alicante	Ayuntamiento de Villajoyosa	Ayuntamiento de Villajoyosa
Casa Museo Azorín	<b>Comunidad Valenciana</b>	Monóvar, Alicante	Privada. Fundación Caja Mediterráneo	Privada. Fundación Caja Mediterráneo
Casa Museo Miguel Hernández	<b>Comunidad Valenciana</b>	Orihuela, Alicante	Mixta. Ayuntamiento de Orihuela y Fundación Miguel Hernández	Mixta. Ayuntamiento de Orihuela y Fundación Miguel Hernández
Casa Museo Concha Piquer	<b>Comunidad Valenciana</b>	Valencia	Ayuntamiento de Valencia	Ayuntamiento de Valencia
Casa Museo Benlliure	<b>Comunidad Valenciana</b>	Valencia	Ayuntamiento de Valencia	Ayuntamiento de Valencia
Casa Museo Blasco Ibáñez	<b>Comunidad Valenciana</b>	Valencia	Ayuntamiento de Valencia	Ayuntamiento de Valencia.
Casa Museo José Segrelles	<b>Comunidad Valenciana</b>	Albaida, Valencia	Privada.	Privada.
Casa Museo Pizarro	<b>Extremadura</b>	Trujillo, Cáceres	Ayuntamiento de Trujillo	Ayuntamiento de Trujillo
Casa-Museo Árabe Yusuf al Burch	<b>Extremadura</b>	Cáceres	Privada	Privada
Casa-Museo Gabriel y Galán	<b>Extremadura</b>	Guijo de Granadilla, Cáceres	Ayuntamiento de Guijo de Granadilla	Ayuntamiento de Guijo de Granadilla



La Casa-Museo y Museo Etnográfico de Cilleros	<b>Extremadura</b>	Cilleros, Cáceres	Ayuntamiento de Cilleros	Privada. Asociación para la Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural de Cilleros
Monasterio de San Jerónimo de Yuste y “Cuarto Real” de Carlos V	<b>Extremadura</b>	Yuste, Cáceres	Patrimonio Nacional	Patrimonio Nacional
Casa Museo Francisco Zurbarán	<b>Extremadura</b>	Fuente de Cantos, Badajoz	Municipal	Ayuntamiento Fuente de Cantos.
Casa Museo Emilia Pardo Bazán	<b>Galicia</b>	La Coruña	Pública. Real Academia Gallega	Real Academia Gallega
Casa Museo Fundación Camilo José Cela	<b>Galicia</b>	Iria Flavia, Padrón, La Coruña	Privada	Privada. Fundación Camilo José Cela
Fundación y Casa-Museo Rosalía de Castro	<b>Galicia</b>	Padrón, La Coruña	Privada	Privada. Fundación Rosalía de Castro
Casa Museo Picasso	<b>Galicia</b>	La Coruña	Ayuntamiento de La Coruña	Ayuntamiento de La Coruña
Casa Museo Valle-Inclán	<b>Galicia</b>	Pobra do Caramiñal, La Coruña	Ayuntamiento de Pobra do Caramiñal	Ayuntamiento de Pobra do Caramiñal
Casa-Museo Ramón Cabanillas	<b>Galicia</b>	Cambados, La Coruña	Ayuntamiento de Cambados	Ayuntamiento de Cambados
Casa Museo de María Pita	<b>Galicia</b>	La Coruña	Ayuntamiendo de La Coruña	Ayuntamiento de La Coruña
Casas Museo Casares Quiroga	<b>Galicia</b>	La Coruña	Ayuntamiento de La Coruña	Ayuntamiento de La Coruña
Ecomuseo Forno do Forte	<b>Galicia</b>	Malpica de Bergantiños, La Coruña	Diputación de La Coruña	Ayuntamiento de Malpica de Bergantiños
Museo Casa de la Troya	<b>Galicia</b>	Santiago de Compostela	Ayuntamiento de	Asociación de Antiguos Tunos

			Santiago de Compostela	compostelanos
Museo Municipal “Quiñones de León”	<b>Galicia</b>	Vigo, Pontevedra	Ayuntamiento de Vigo	Ayuntamiento de Vigo
Casa Museo Valle-Inclán	<b>Galicia</b>	Vilanova de Arousa, Pontevedra	Ayuntamiento de Vilanova de Arousa	Ayuntamiento de Vilanova de Arousa
Casa-Museo Irmáns Camba	<b>Galicia</b>	Vilanova de Arousa, Pontevedra	Ayuntamiento de Vilanova de Arousa	Ayuntamiento de Vilanova de Arousa
Casa Museo Etnográfico “Pazo Da Cruz”	<b>Galicia</b>	A Hermida, Concello de Covelo, Pontevedra	Privada (Maximino Fernández Sendin)	Privada
Casa Museo Leónides	<b>Galicia</b>	A Graña, Covelo, Pontevedra	Privada (Maximino Fernández Sendin)	Privada
Museo de la Casa del Patrón	<b>Galicia</b>	Lalín, Pontevedra	Privada	Privada
Museo Municipal Ramón María Aller Ulloa	<b>Galicia</b>	Lalín, Pontevedra	Ayuntamiento de Lalín	Ayuntamiento de Lalín
Museo Carabela Pinta	<b>Galicia</b>	Bayona, Pontevedra	Ayuntamiento de Baiona	Ayuntamiento de Baiona
Museo Casa del Pescador	<b>Galicia</b>	Cambados, Pontevedra	Ayuntamiento de Cambados	Ayuntamiento de Cambados
Casa Museo de Camaño Xestido	<b>Galicia</b>	Coiro, Cangas do Morrazo, Pontevedra	Privada	Privada. Fundación A Mangallona, Camilo Camaño Xestido
Pazo de Oca	<b>Galicia</b>	A Estrada, Pontevedra	Fundación Casa Ducal	Fundación Casa Ducal de Medinaceli

			Medinaceli	
Museo Pazo de Tor	<b>Galicia</b>	Monforte de Lemos, Lugo	Diputación Provincial de Lugo	Diputación Provincial de Lugo
Museo Fortaleza San Paio de Narla	<b>Galicia</b>	Friol, Lugo	Diputación Provincial de Lugo	Diputación Provincial de Lugo
Pazo Molinos de Antero	<b>Galicia</b>	Monforte de Lemos, Lugo	Privada	Privada
Torre del Homenaje	<b>Galicia</b>	Monforte de Lemos, Lugo	Ayuntamiento de Monforte de Lemos	Ayuntamiento de Monforte de Lemos
Palloza Museo – Casa do Sesto	<b>Galicia</b>	Cervantes, Lugo	Privada	Privada
Museo Etnográfico de O Cebreiro	<b>Galicia</b>	Pedrafita do Cebreiro, Lugo	Estatal. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	Consejería de Cultura, Educación y Ordenación Universitaria. Xunta de Galicia.
Barco – Museo Bonitero “Reina del Carmen”	<b>Galicia</b>	Burela, Lugo	Ayuntamiento de Burela	Privada
Casa Museo de Víctor Corral	<b>Galicia</b>	Baamonde, Begonte, Lugo	Privada	Privada (Víctor Corral)
Centro Etnográfico de Terra de Montes (CETMO)	<b>Galicia</b>	Forcarei, Orense	Privada	Asociación Verbo Xido
Casa Museo Otero Pedrayo	<b>Galicia</b>	Amoeiro, Orense	Privada. Fundación Otero Pedrayo	Privada. Fundación Otero Pedrayo

Museo Sorolla	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Madrid	Estado. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Museo Cerralbo	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Madrid	Estado. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Museo del Romanticismo	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Madrid	Estado. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte	Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Casa Museo Lope de Vega	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Madrid	Real Academia Española	Consejería de Empleo, Turismo y Cultura. Comunidad de Madrid.
Fundación Lázaro Galdiano	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Madrid	Fundación pública Lázaro Galdiano	Fundación pública Lázaro Galdiano
Museo Casa Natal Cervantes	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Alcalá de Henares	Comunidad de Madrid	Consejería de Empleo, Turismo y Cultura. Comunidad de Madrid.
Casa Museo Andrés Torrejón	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Móstoles	Pública. Ayuntamiento de Móstoles	Pública. Ayuntamiento de Móstoles
Museo Etnológico de Horcajuelo de la Sierra	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Horcajo de la Sierra	Pública. Ayuntamiento de Horcajo de la Sierra	Pública. Ayuntamiento de Horcajo de la Sierra
Museo Casa y Escuela	<b>Madrid,</b>	Tielmes	Pública.	Pública. Ayuntamiento de Tielmes

Rural	<b>Comunidad de</b>		Ayuntamiento de Tielmes	
Casa Museo del Ratón Pérez	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Madrid	Privada	Privada
Los Palacios de Patrimonio Nacional: Palacio Real de Madrid, Palacio Real de Aranjuez, Palacio Real del Pardo, Palacio Real de Riofrío.	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Madrid	Patrimonio Nacional	Patrimonio Nacional
Los Conventos y Monasterios de Patrimonio Nacional (Real Sitio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de las Descalzas Reales, Real Monasterio de la Encarnación, Real Monasterio de Santa Isabel)	<b>Madrid, Comunidad de</b>	Madrid	Patrimonio Nacional	Patrimonio Nacional
Casa Museo D. Pepe Marsilla-Bullas 1900	<b>Región de Murcia</b>	Bullas, Murcia	Pública. Ayuntamiento de Bullas	Pública. Ayuntamiento de Bullas
Palacio Guevara	<b>Región de Murcia</b>	Lorca, Murcia	Pública. Ayuntamiento de Lorca	Pública. Ayuntamiento de Lorca
Palacio Aguirre	<b>Región de Murcia</b>	Cartagena	Pública. Región de Murcia	Pública. Región de Murcia. Consejería de Cultura

Casa-Museo Julián Gayerre	<b>Navarra, Comunidad Foral</b>	Roncal	Fundación Julián Gayerre (compuesta por la familia del tenor, el Ayuntamiento de Roncal y el Gobierno de Navarra)	Fundación Julián Gayerre (compuesta por la familia del tenor, el Ayuntamiento de Roncal y el Gobierno de Navarra)
Castillo de Javier	<b>Navarra, Comunidad Foral</b>	Javier	Privada. Compañía de Jesús.	Privada. Compañía de Jesús.
Casa-Taller de Jorge Oteiza	<b>Navarra, Comunidad Foral</b>	Alzuza, Navarra	Privada	Privada. Fundación Museo Jorge Oteiza
Museo Zumalakarregi	<b>País Vasco</b>	Ormaiztegui, Guipúzcoa	Diputación Foral de Guipúzcoa	Privada. Empresa K6 Gestión Cultural
Casa Museo Víctor Hugo	<b>País Vasco</b>	Pasaia, Guipúzcoa	Privada. Kutxabank	Privada. Kutxabank
Museo Zuloaga	<b>País Vasco</b>	Zumaia, Guipúzcoa	Privada	Privada
Barco Museo Mater	<b>País Vasco</b>	Pasaia, Guipúzcoa	Privada	Privada
Caserío Museo Igartubeiti	<b>País Vasco</b>	Ezkio-Itsaso, Guipúzcoa	Diputación Foral de Guipúzcoa	Privada. Empresa K6 Gestión Cultural
Museo Simón Bolívar	<b>País Vasco</b>	Ziortza-Bolibar, Vizcaya	Diputación Foral de Vizcaya	Diputación Foral de Vizcaya y Ayuntamiento de Ziortza-Bolibar
Torre Palacio de los Varona	<b>País Vasco</b>	Villanañe, Valdegovia, Álava	Privada (Rodrigo Varona)	Diputación Foral de Álava
Palacio Lili	<b>País Vasco</b>	Zestoa, Guipúzcoa	Pública. Diputación Foral de Vizcaya	Privada
Museo Taller Julio Beobide	<b>País Vasco</b>	Zumaia, Guipúzcoa	Privada	Privada

Casa Ibai-Ondo	<b>País Vasco</b>	Astigarraga, Guipúzcoa	Privada	Privada
Museo Chillida-Leku	<b>País Vasco</b>	Hernani, Guipúzcoa	Privada	Privada. Fundación Eduardo Chillida – Pilar Belzunce
Museo Etnográfico Usatxi de Pipaón	<b>País Vasco</b>	Pipaón, Lagrán, Álava	Privada. Asociación Cultural Usatxi	Pública. Diputación Foral de Álava.

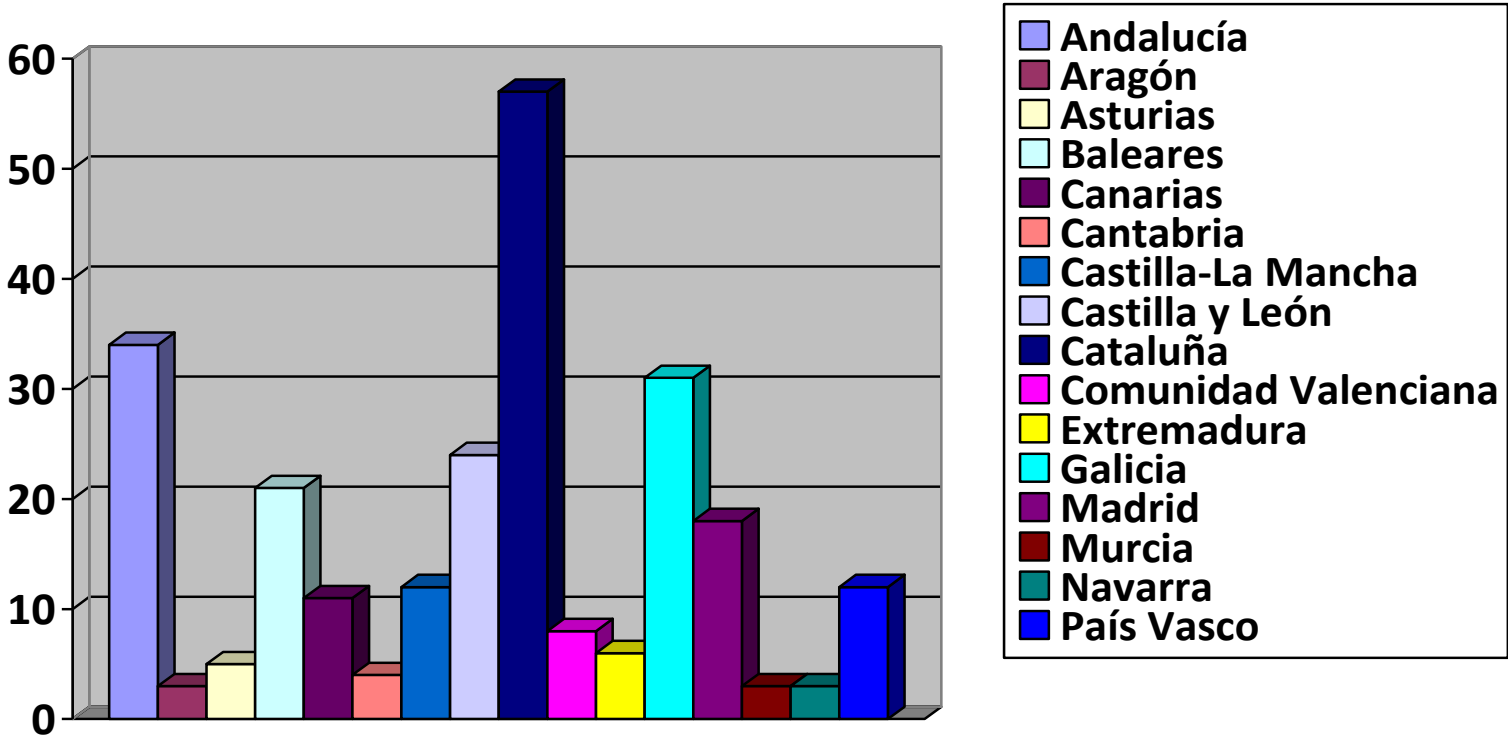
## CENTROS DE INTERPRETACIÓN

En esta tabla se adjuntan aquellas instituciones que se consideran tradicionalmente casas museo, pero que están más próximas a la consideración de centros de interpretación:

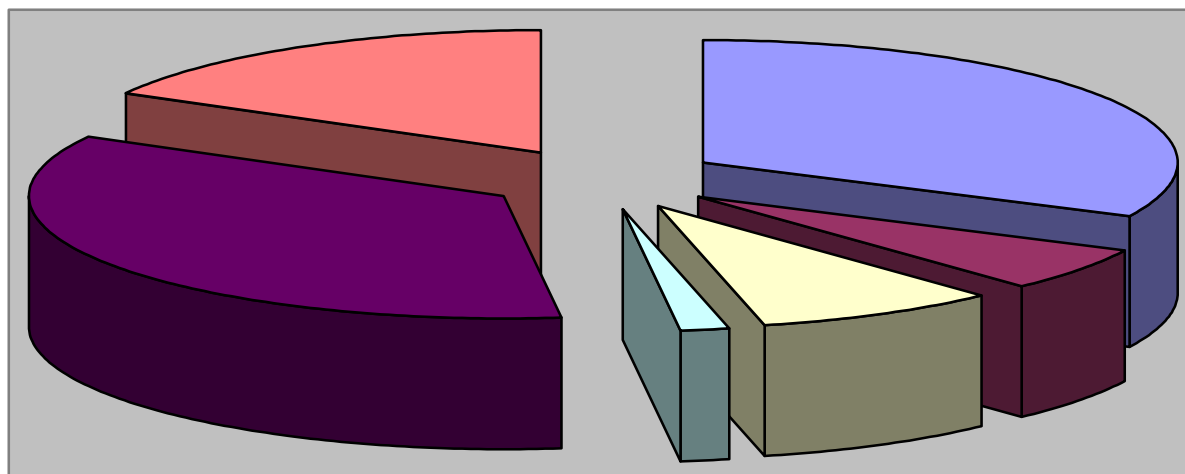
	DENOMINACIÓN	LOCALIDAD
1	Casa Gerald Brenan	Málaga
2	Centro de Interpretación Armando Palacio Valdés	Laviana-Entralgo, Asturias
3	Casa de Colón	Las Palmas de Gran Canaria
4	Casa Museo Antonio Padrón/Centro de Arte Indigenista	Gáldar, Gran Canaria
5	Casa Museo Francisco Quevedo	Torre de Juan Abad, Ciudad Real
6	El Palacio Real Testamentario de Isabel la Católica	Medina del Campo, Valladolid
7	Casa Museo Colón	Valladolid
8	Casa Museo Gabriel Galán	Frades de la Sierra, Salamanca
9	Casa Natal Claret	Sallent, Barcelona
10	Casa Milá (La Pedrera)	Barcelona
11	Museo Casa Natal Alberto Sols	Sax, Alicante
12	Casa Museo Pizarro	Trujillo, Cáceres
13	Casa Museo Guayasamín	Cáceres
14	Villa Florentina- Fundación Wenceslao Fernández Flórez	La Coruña
15	Casa Museo de la Fundación Camilo José Cela	Iria Flavia, La Coruña
16	Casa Museo Rosalía de Castro	Iria Flavia, Padrón, La Coruña
17	Pazo de las Torres do Allo	Zas, La Coruña
18	Casa Museo Irmáns-Camba	Vilanova de Arousa, Pontevedra
19	Casa Museo Colón	Poio, Pontevedra
20	Casa Museo Vicente Risco	Allariz, Orense
21	Museo Carmen Conde y Antonio Oliver	Cartagena



GRÁFICO 1



**GRÁFICO 2**



## **ANEXO III**

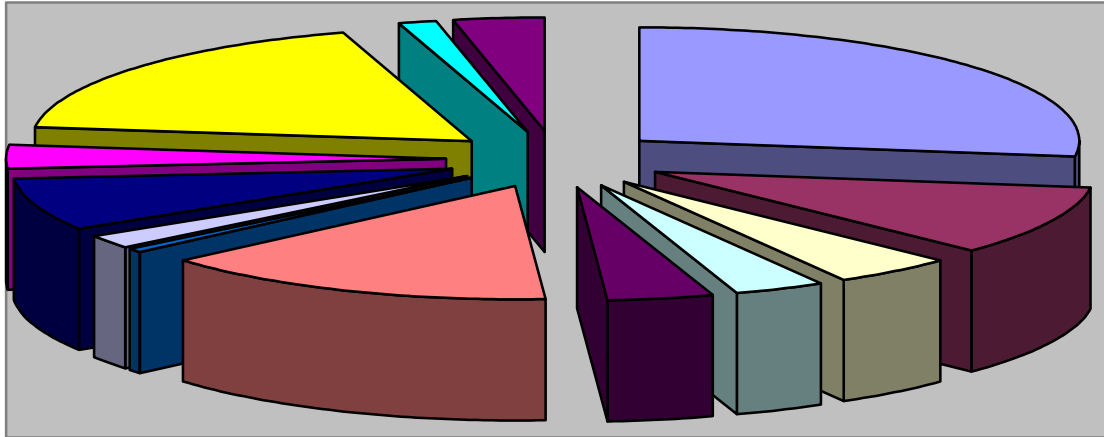
# **RELACIÓN DE CASAS MUSEO DE PERSONALIDAD EN ESPAÑA**

<b>CASA MUSEO</b>	<b>LOCALIDAD</b>	<b>FACETA DESTACADA</b>
		<b>ESCRITORES Y POETAS</b>
Casa Gerald Brenan	Málaga	
Casa Natal de Salvador Rueda	Benaque, Macharaviaya, Málaga	
Casa Museo Zenobia y Juan Ramón Jiménez	Moguer, Huelva	
Casa de Federico García Lorca	Fuente Vaqueros, Granada	
Casa de Federico García Lorca	Valderrubio, Granada	
Casa Museo Federico García Lorca	Huerta San Vicente, Granada	
Casa Museo Pedro Muñoz Seca	El Puerto de Santa María, Cádiz	
Museo Fundación Rafael Alberti	El Puerto de Santa María, Cádiz	
Casona de Tudanca-Casa Museo José M <sup>a</sup> de Cossío	Asturias	
Casa Museo Dionís Bennàssar	Pollença, Mallorca	
Casa Museo Llorenç Villalonga	Binissalem, Mallorca	
Ca n'Alluny, Casa Museo Robert Graves	Deià, Mallorca	
Casa Museo Joan Alcover	Mallorca	
Casa Museo Blai Bonet	Santanyí, Mallorca	
Casa José Saramago	Tías, Lanzarote	
Casa Museo Pérez Galdós	Las Palmas de Gran Canaria	
Casa Museo Unamuno	Puerto del Rosario, Fuerteventura	
Casa Museo Tomás Morales	Moya, Las Palmas	
Casa Museo Cervantes	Esquivias, Toledo	
Museo Casa Cervantes	Valladolid	
Casa Cervantes	Esquivias, Toledo	
Casa Museo Zorrilla	Valladolid	
Casa Museo Unamuno	Salamanca	
Casa Museo Antonio Machado	Segovia	
Casa Museo Verdaguer	Folgueroles, Barcelona	
Casa Museo Ángel Guimerà	El Vendrell, Tarragona	
MUHBA-Vil.la Joana-Museo Casa Verdaguer	Barcelona	
Casa Museo Miguel Hernández	Orihuela, Alicante	
Casa Museo Azorín	Monóvar, Alicante	
Casa Museo Blasco Ibáñez	Valencia	
Casa-Museo Gabriel y Galán	Guijo de Granadilla, Cáceres	
Casa Museo Emilia Pardo Bazán	La Coruña	
Casa Museo Fundación Camilo José Cela	Iria Flavia, Padrón, La Coruña	
Casa-Museo Rosalía de Castro	Padrón, La Coruña	
Casa Museo Valle-Inclán	Vilanova de Arousa, Pontevedra	
Casa Museo Valle-Inclán	Pobra do Caramiñal, La Coruña	
Casa-Museo Ramón Cabanillas	Cambados, Pontevedra	
Casa Museo Otero Pedrayo	Amoeiro, Orense	
Casa Museo Lope de Vega	Madrid	
Museo Casa Natal de Cervantes	Alcalá de Henares, Madrid	
Casa Museo Víctor Hugo	Pasaia, Guipúzcoa	
		<b>PINTORES</b>
Museo Fundación Julio Visconti	Guadix, Granada	
Fundación Picasso-Museo Casa Natal	Málaga	
Fundación Rodríguez-Acosta	Granada	
Casa de Adolfo Lozano Sidro	Priego de Córdoba, Córdoba	
Carmen de los Geranios-Centro Cultural Max Moreau	Granada	
Casa Museo J. Torrents Lladó	Mallorca	
Casa Museo de Delhy Tejero	Toro, Zamora	
Casa Museo Maximino Peña	Salduero, Soria	
Casa Museo Zacarías González	Salamanca	
Casa del pintor Juan Abelló	Mollet del Vallès, Barcelona	

Casa Museo José Segrelles	Albaida, Valencia	
Casa Museo de Francisco de Zurbarán	Fuentedecantos, Badajoz	
Casa Museo Picasso	La Coruña	
Museo Sorolla	Madrid	
Museo Zuloaga	Zumaia, Guipúzcoa	
		<b>ESCULTORES</b>
Casa Museo de Salaguti	Sasamón, Burgos	
Museo Frederic Marès	Barcelona	
Fundación Apeles Fenosa	El Vendrell, Tarragona	
Casa Museo Benlliure	Valencia	
Casa-Taller de Jorge Oteiza	Alzuza, Navarra	
Museo Chillida-Leku	Hernani, Guipúzcoa	
Museo Taller Julio Beobide	Zumaia, Guipúzcoa	
		<b>ARTISTAS DEL SIGLO XX</b> Se recogen aquellos que abarcan todas las artes visuales.
Casa Museo Alfonso Ariza	La Rambla, Córdoba	
Fundación Picasso-Museo Casa Natal	Málaga	
Casa Museo de Camaño Xestido “A Mangallona”	Cangas de Morrazo, Pontevedra	
Son Boter-Taller Sert (Son Abrines)	Mallorca	
Casa Museo Picasso	La Coruña	
		<b>MÚSICOS</b>
Casa Museo Manuel de Falla	Granada	
Casa Museo Concha Piquer	Valencia	
Real Cartuja de Valldemossa	Valldemossa, Mallorca	
Casa Natal de Pau Casals	El Vendrell, Tarragona	
Vil.la Casals	El Vendrell, Tarragona	
Casa Museo Julián Gayarre	Roncal, Navarra	
		<b>POLÍTICOS-MILITARES-ERUDITOS-HISTORIADORES</b>
Casa de Blas Infante-Museo de la Autonomía de Andalucía	Coria del Río, Sevilla	
Casa Museo D. Niceto Alcalá Zamora y Torres	Priego de Córdoba, Córdoba	
Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos	Santa Eulalia de Oscos, Asturias	
La Quinta. Fundación Selgas-Fagalde	Cudillero, Asturias	
Casa Museo de Son Marroig	Deià, Mallorca	
Castillo de Bellver	Mallorca	
Casa Mayor Guerra	San Bartolomé, Lanzarote	
Casa Museo León y Castillo	Telde, Gran Canaria	
Biblioteca y Casa-Museo Menéndez Pelayo	Santander, Cantabria	
Finca y Museo del Marqués de Valdecilla	Medio Cudeyo, Cantabria	
Museo Sierra-Pambley	León	
Museo Balmes	Vic, Gerona	
Casa Museo de Santacana	Martorell, Barcelona	
Museo Maricel	Sitges, Barcelona	
Biblioteca Museo Víctor Balaguer	Vilanova i la Geltrú, Barcelona	
Casa Museo de Eduard Toda	Riudecanyes, Tarragona	
Casa Museo Prat de la Riba	Castellterçol, Barcelona	
La Casa Museo de la Barbera dels Aragonés	Villajoyosa, Alicante	
Casa Museo Casares Quiroga	La Coruña	
Casa-Museo Irmáns Camba	Vilanova de Arousa, Pontevedra	
Museo Cerralbo	Madrid	
		<b>ASTRÓNOMOS</b>
Museo Ramón María Aller	Lalín, Pontevedra	
		<b>MÉDICOS-FARMACÉUTICOS</b>

Casa del Doctor Mena	Ampuyenta, Fuerteventura	
Casa Bonifaci. Museo de Llimiana	Llimiana, Lérida	
Museo-Archivo Tomás Balvey	Cardedeu, Barcelona	
		<b>RELIGIOSO</b>
Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa	Granada	
Casa pairal Junípero Serra y Centro Fray Junípero Serra	Petra, Mallorca	
Casa Museo Torres Amat	Sallent, Barcelona	
Casal Josep Manyanet	Tremp, Lérida	
Cueva de San Ignacio	Manresa, Barcelona	
Casa Natal Claret	Sallent, Barcelona	
Monasterios y Conventos de Patrimonio Nacional: Real Sitio de San Lorenzo del Escorial, Monasterio de San Jerónimo de Yuste, Monasterio de las Descalzas Reales, Real Monasterio de la Encarnación, Real Monasterio de Santa Isabel)	El Escorial Madrid Tordesillas	
		<b>ARQUITECTOS</b> Se indican los que son estrictamente arquitectos, diferenciándose de los personajes que construyen su casa.
Casa Broner	Ibiza	
Casa Museo César Manrique	Haría, Lanzarote	
Museo de la Fundación César Manrique (Casa Taro de Tahíche)	Teguise, Lanzarote	
Casa Museo Gaudí	Barcelona	
Casa Ibai-Ondo	Astigarraga, Guipúzcoa	
		<b>REYES-NOBLES</b>
Palacio Vela de los Cobos	Úbeda, Jaén	
Palacio de Viana	Córdoba	
Palacio de Lebrija	Sevilla	
Casa Palacio del Marqués de San Martín	Carmona, Sevilla	
Palacio de los Barones de Valdeolivios	Fonz, Huesca	
Casa de Pilatos	Sevilla	
La Quinta. Fundación Selgas Fagalde	Cudillero, Asturias	
Castillo de Bellver	Mallorca	
Palacio March	Mallorca	
Casa Museo Son Marroig	Deià, Mallorca	
Museo Casa Natal de Isabel La Católica	Madrigal de las Altas Torres, Ávila	
Casa Amatller	Barcelona	
Casa de Manuel Rocamora	Barcelona	
Casa Castellarnau	Tarragona	
Casa Canals	Tarragona	
Casa Museo Can Trincheria	Olot, Gerona	
Pazo de Oca	A Estrada, Pontevedra	
Museo Pazo de Tor	Monforte de Lemos, Lugo	
Palacio Guevara	Lorca, Murcia	
Torre Palacio de los Varona	Villanañe, Valdegovía, Álava	
Palacio Lili	Zestoa, Guipúzcoa	
Los Palacios de Patrimonio Nacional (Palacio Real de Madrid, Palacio Real de Aranjuez, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, Palacio Real del Pardo, Palacio Real de Riofrío, Palacio Real de la Almudaina y Cuarto Alto de los Reales Alcázares de Sevilla)	Madrid Segovia Mallorca Sevilla	

		<b>PERSONAJES DE FICCIÓN</b>
Casa Museo Dulcinea del Toboso	Toledo	
Casa Museo del Ratón Pérez	Madrid	
		<b>OTROS</b>
Casa Museo de María Pita	La Coruña	
La Casa Museo de la mujer de Bécquer	Torrubia, Soria	
Casa Museo de la Tía Sandalia	Villacañas, Toledo	
Casa Museo Martín Alonso Pinzón	Palos de la Frontera, Huelva	
Casona de los Pérez	León	



- Escritores y poetas
- Pintores
- Escultores
- Artistas del siglo XX
- Músicos
- Políticos-Militares-  
Eruditos-Historiadores
- Astrónomos
- Médicos-Farmacéuticos
- Religiosos
- Arquitectos
- Reyes-Nobles
- Personajes de ficción
- Otros



## **ANEXO IV**

# **RELACIÓN DE CASAS MUSEO DEL TERRITORIO EN ESPAÑA**

<b>CASA MUSEO</b>	<b>LOCALIDAD</b>
Casa de la Sierra / Museo Etnológico Municipal – Castilblanco de los Arroyos	Castilblanco de los Arroyos, Sevilla
Museo de Artes y Tradiciones Populares	Tolox, Málaga
Museo de Artes y Costumbres Populares de Castillo de Locubín	Castillo de Locubín, Jaén
Palacio del Marqués de San Martín	Carmona, Sevilla
Casa Museo Jorge Bonsor Castillo de Mairena	Mairena del Alcor, Sevilla
Centro de Interpretación-Cueva Museo de Guadix	Granada
Centro de Interpretación del Sacromonte-Museo Cuevas Sacromonte	Granada
Cueva de San Pedro Poveda	Guadix, Granada
La Alhambra y el Generalife	Granada
Casa Pirenaica del Parque José Antonio Labordeta	Zaragoza
Museo Casa Natal de Goya	Fuendetodos, Zaragoza
Museo Etnográfico de Quirós y Comarca	Quirós, Asturias
Ecomuseo de Somiedo	Somiedo
Museo Vaqueiro de Asturias	La Barzaniecha, Asturias
Can Marquès	Palma de Mallorca
Monasterio de Miramar	Valldemossa, Mallorca
Casa Museo Pare Ginard	Sant Joan, Mallorca
Es Trull de Ca n'Andreu	Ibiza
Can Ros (Museo de Etnografía de Ibiza)	Ibiza
Ecomuseo de la Alcocgida	Tefía, Puerto del Rosario, Fuerteventura
Casa de Felipito	Fuerteventura
Casa de las Doñas	Vega de Liébana, Enterrías, Cantabria
Museo Etnológico Silo del Tío Zoquete	Madridejos, Toledo
Silo del Tío Colorao	Madridejos, Toledo
Museo Etnográfico del Silo	Villacañas, Toledo
Museo Casa-cueva la Despensa	Campo de Criptana, Ciudad Real
Casa Museo de Medrano	Argamasilla de Alba, Ciudad Real
Casa Bellomonte	Belmonte, Cuenca
Museo Municipal Marcial Moreno Pascual	Lagartera, Toledo
Hospital de San Juan Bautista (Hospital Tavera)	Toledo
Casa Museo del General San Martín	Cervatos de la Cueva, Palencia
Casa Museo de la Laguna de Boada	Boada de Campos, Palencia
Casa Museo de la Ribera	Peñañel, Valladolid
Casa Museo Sátor Juanela	La Alberca, Salamanca
Museo López Berrón de Arte y Etnografía	Gotarrendura, La Moraña, Ávila
Museo Etnológico de Puerto Seguro	Salamanca
Ecomuseo de Tordehumos	Valladolid
Castillo de Castilnovo	Segovia
Ecomuseo Ço de Joanchiquet	Vilamòs, Lérida
Casa Gassia	Esterrí de Aneu, Lérida
Castillo de Montsonís	Montsonís – La Noguera, Lérida
Masía Museo Municipal Pallejà	Pallejà, Barcelona
Masía Museo Serra	Cornellá de Llobregat, Barcelona
Ca n'Amat	Viladecans, Barcelona
Casa Museo d'Agustí	Tagamanent, Barcelona
Museo Casa Barral	Calafell, Tarragona
Casa Pairal de Gaudí	Riudoms, Tarragona
Museo del Mar	Lloret de Mar, Gerona
Casa-Museo Árabe Yusuf al Burch	Cáceres
Museo Etnográfico Don Benito	Don Benito, Badajoz
Museo Casa de la Troya	Santiago de Compostela, La Coruña
Ecomuseo Forno do Forte	Malpica de Bergantiños, La Coruña
Museo Municipal “Quiñones de León”	Vigo

Casa Museo Etnográfico “Pazo Da Cruz”	A Hermida, Covelo, Pontevedra
Casa Museo Leónides	A Graña, Covelo, Pontevedra
Museo de la Casa del Patrón	Lalín, Pontevedra
Museo Carabela Pinta	Bayona, Pontevedra
Museo Casa del Pescador	Cambados, Pontevedra
Casa Museo Alfonso Graña	Amiudal , Avión, Orense
Museo Pazo de Tor	Monforte de Lemos, Lugo
Pazo Molinos de Antero	Monforte de Lemos, Lugo
Torre del Homenaje	Monforte de Lemos, Lugo
Museo Fortaleza San Paio de Narla	Friol, Lugo
Palloza Museo Casa do Sesto	Cervantes, Lugo
Museo Etnográfico de O Cebreiro	Pedrafita do Cebreiro, Lugo
Barco Museo Boniteiro “Reina del Carmen”	Burela, Lugo
Centro Etnográfico de Terra de Montes (CETMO)	Forcarei, Orense
Museo Etnológico de Horcajuelo de la Sierra	Horcajo de la Sierra, Madrid
Museo Casa y Escuela Rural	Tielmes, Madrid
Real Casa del Labrador	Aranjuez, Madrid
Real Sitio de Aranjuez	Aranjuez, Madrid
Castillo de los Mendoza	Manzanares del Real, Madrid
Casa museo D. Pepe Marsilla-Bullas 1900	Bullas, Murcia
Castillo de Javier	Javier, Navarra
Barco Museo Mater	Pasaia, Guipúzcoa
Caserío Museo Igartubeiti	Ezkio-Itsaso, Guipúzcoa
Casa Ibai-Ondo	Astigarraga, Guipúzcoa
Museo Etnográfico Usatxi de Pipaón	Álava
Museo de Balmaseda	Vizcaya



## **ANEXO V**

# **RELACIÓN DE CASAS MUSEO DE PERÍODO HISTÓRICO O ESTILO CULTURAL EN ESPAÑA**

<b>CASA MUSEO</b>	<b>LOCALIDAD</b>	<b>PERÍODO O ESTILO</b>
		<b>NEOCLASICISMO</b>
Casa Museo Rafael Casanova		
		<b>ROMANTICISMO</b>
Museo Elisa Cendrero	Ciudad Real	
Casa Museo Andrés Torrejón	Móstoles, Madrid	
Casa Canals	Tarragona	
Casa Castellarnau	Tarragona	
Casa Navas	Reus, Tarragona	
Museo Palacio Mercader	Cornellá de Llobregat, Barcelona	
Can Delger	Caldes de Montbui, Barcelona	
Museo Romántico Can Llopis	Sitges, Barcelona	
Museo Romántico Can Papiol	Vilanova i la Geltrú, Barcelona	
Casa Turull	Sabadell, Barcelona	
Centro de Interpretación del Romanticismo Manuel Cabanyes	Vilanova-Garraf, Barcelona	
Casa Duran i Sampere	Cervera, Lérida	
Museo del Romanticismo	Madrid	
		<b>MODERNISMO</b>
Can Prunera Museu Modernista	Sóller, Mallorca	
Sa Torre Cega	Mallorca	<b>Regionalismo</b>
Casa Calvet	Barcelona	
Casa Vicens	Barcelona	
Casa Batlló	Barcelona	
Casa Milá (La Pedrera)	Barcelona	
Cau Ferrat	Sitges, Barcelona	
Casa Museo Doménech i Montaner	Canet de Mar, Barcelona	
Casa Bofarull	Els Pallaresos, Tarragona	
Fundación Rafael Masó	Gerona	
Casa Museo Modernista	Novelda, Alicante	
Palacio Aguirre	Cartagena, Murcia	
		<b>SURREALISMO</b>
Casa Museo Salvador Dalí	Portlligat, Cadaqués, Gerona	
Castillo Gala Dalí de Púbol	La Pera, Gerona	
		<b>SIGLO XX</b>
Casa Museo de los Ingleses	Punta Umbría, Huelva	
Casa Alegre de Sagrera	Terrassa, Barcelona	
Casa Museo y Archivo Joan Maragall	Barcelona	
Casa Bloc 1/11	Barcelona	
Casa Gomis-La Ricarda	Barcelona	
		<b>OTROS PERÍODOS HISTÓRICOS</b>
Museo Zumalakarregi de Ormaiztegui	País Vasco	<b>Carlismo</b>
Museo Simón Bolívar	Ziortza-Bolibar, Vizcaya	
		<b>República</b>

Casa Museo Casares Quiroga	La Coruña	
Casa Natal y Museo de Niceto Alcalá Zamora y Torres	Priego de Córdoba, Córdoba	





## **ANEXO VI**

### **MUSEOS CON *PERIOD ROOMS* EN ESPAÑA**

<b>MUSEO/INSTITUCIÓN</b>	<b>LOCALIDAD</b>
Museo de Costumbres y Artes populares “Juan Fernández Cruz”	Zuheros, Córdoba
Casa Museo de Costumbres y Artes Populares de Castil de Campos	Castil de Campos, Córdoba
Museo Histórico Etnológico de Mijas	Mijas, Málaga
Museo Etnográfico de Terque	Terque, Almería
Museo Casa de los Tiros	Granada
Museo Etnográfico Grandas de Salime	Asturias
Colección Museográfica Rozadas	Rozadas, Asturias
Museo Etnográfico de Grado	Grado, Asturias
Museo Etnográfico Juan Pérez Villaamil	Puerto de Vega, Navia, Asturias
Museo Casa Natal de Jovellanos	Gijón
Museo Hernández Sanz- Hernández Mora	Mahón, Menorca
Casa-Domus Juliobriga	Cantabria
Museo del Greco	Toledo
Convento de Santo Domingo	Villanueva de los Infantes,
Museo Etnográfico y de Arqueología Industrial	Chillarón de Cuenca, Cuenca
Museo Etnológico de Aliaguilla	Aliaguilla, Cuenca
Museo Etnológico de Tendilla	Tendilla, Guadalajara
Museo Etnográfico de Sarnago	San Pedro Manrique, Soria
Museo del Ayer	Cogeces del Monte, Valladolid
Museo Etnográfico Alcubilla del Marqués	Soria
Museo Casa rural de Alcózar	Soria
Masía Museo Municipal Can Magarola	Alella, Barcelona
Museo de Badalona-Can Miravitges	Badalona, Barcelona
Museo Etnográfico Don Benito	Badajoz
Museo Etnográfico Extremeño “González Santana”	Olivenza, Badajoz
Museo Municipal “Quiñones de León”	Vigo
Colección Casa del Patrón	Lalín, Pontevedra
Fundación Antonio Maura	Madrid
Museo Etnográfico Jorge Oteiza/Colección Javier Ciga	Elizondo, Navarra
Museo Etnográfico de Arztiniega	Álava
Museo Etnográfico Usatxi de Pipaón	Pipaón, Álava
Museo Balmaseda	Balmaseda, Vizcaya
Museo Etnográfico de Artziniega	Artziniega, Álava

## **ANEXO VII**

**COMPARATIVA DE LAS CATEGORÍAS  
PROPUESTAS PARA LAS CASAS MUSEO DE  
ESPAÑA CON LAS CATEGORÍAS DE DEMHIST**

Una vez que hemos defendido la propuesta de tres categorías de casas museo en España, pasamos a incluir cada una de las casas museo detallada en el Anexo II en las categorías propuestas por DEMHIST en Viena (2007) y en Bogotá (2008)<sup>979</sup>. La comparativa revelará cómo una misma casa museo puede pertenecer a dos o más categorías y cómo surgen una serie de problemas detallados en cada una de las categorías. No se recogen todas las casas museo del Anexo II, sino los ejemplos más representativos, puesto que lo que interesa es reflejar el problema existente al poder pertenecer a más de una categoría.

En la enumeración de las categorías se sigue el orden planteado en el Proyecto de Categorización de Pavoni, publicado en la página web de DEMHIST<sup>980</sup>.

### 1. *Personality houses.*

Son las casas de hombres ilustres (escritores, artistas, músicos, políticos, militares, etc.). Normalmente el visitante asocia la personalidad a un héroe nacional, de manera que muchas de ellas se convierten en una suerte de lugares de peregrinación laica. En España se incluyen aquellas que se detallan en el Anexo IV.

Autores como Smith consideran que las “Great Man house museum”<sup>981</sup> deberían diferenciarse de las casas museo de personalidad puesto que no tienen la connotación de religión civil (en el sentido de culto laico) que sí presentan aquellos hombres que encarnan el patriotismo americano (presidentes y héroes de la Guerra Civil, entre otros). Es más, añade una subcategoría, la de “Relocated Houses”. Esta valorización de la historia nacional permite consolidar los mitos de la fundación de la independencia (los padres peregrinos, la declaración de independencia, “la Frontera” del Oeste, entre otros<sup>982</sup>).

Problemas presentados en esta categoría:

---

<sup>979</sup> Véase Behrens, 2009.

<sup>980</sup> [http://demhist.icom.museum/shop/data/container/DEMHIST\\_CategorizationProject\\_I\\_Data.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/DEMHIST_CategorizationProject_I_Data.pdf) [consulta 07/07/2013]. Véase Pavoni, 2001b.

<sup>981</sup> Smith, 2002: 137-143.

<sup>982</sup> Sobre la diferencia histórica y cultural de los museos norteamericanos respecto a los europeos véase Bergeron, 2009-2010: 58-67.

- En ocasiones la influencia del personaje trasciende su biografía para convertirse en exponente de la cultura autóctona, aproximándose a la casa museo del territorio. Señalamos algunos ejemplos. La Casa Museo dedicada a Blas Infante refleja la identidad de la historia reciente de Andalucía. La Casa Museo Natal del Marqués de Sargadelos se relaciona con la industria del hierro forjado. La Casa Museo de Gabriel y Galán expone cómo sería la vida cotidiana en la época de Gabriel y Galán, cuando vivía en Guijo de Granadilla. La Casona de la Fundación Carriegos, aunque centrada en el hogar familiar de Miguel Pérez, situado al frente de la carpintería, es un centro de revisión histórica del siglo XX en León.

- Hay inmuebles representativos de la pujanza económica de una localidad en un determinado período histórico como el Museo Palacio Mercader, que también puede ser la casa de un coleccionista; la Casa Museo Rafael Casanova está ligada a Barcelona y explica su figura política y militar; la Casa Museo de Cervantes en Esquivias se vincula a la localidad en la que se ubica, puesto que es el prototipo de casonas de labradores acomodados del siglo XVI; la Casa Museo Dulcinea del Toboso, a pesar de dedicarse a un personaje de ficción, su inmueble es un ejemplo de caserón de labranza del siglo XVI; la Casa Pairal de fray Junípero es exponente de la arquitectura y cultura populares de la Mallorca rural.

- Hay inmuebles que pueden ser casas de poder o religiosas como la Cartuja de Valldemosa o los inmuebles pertenecientes a Patrimonio Nacional.

- Hay casas museo de personalidad que más que centrarse en el personaje se dedican a exponer las formas de vida de la época, como la Casa Natal de Goya, la Casa Pairal de Gaudí, la Casa Museo Verdaguer o la Casa Museo Concha Piquer. Aunque se dediquen a un personaje, se convierten en exponentes de un modo de vida en una época concreta.

- Otras casas museo de personalidad se centran en su relación con el entorno. Por ejemplo el Museo Casa Natal del Marqués de Sargadelos, la Casa-Museo de Gabriel y Galán o la casa en la que vivió Verdaguer los primeros años de su vida<sup>983</sup>. Por su

---

<sup>983</sup> <http://www.verdaguer.cat/nosaltres/casa-museu.php#> [consulta 15/03/2015]. En torno a la figura de Verdaguer se organizan una serie de rutas, detalladas en la Red de Museos de Osona (XMO). La XMO es una red de museos situada en la comarca de Osona, “formada por 9 museos que reúnen unos rasgos

vinculación a la localidad incluso se podrían considerar casas museo del territorio. Buscan además sensibilizar a la comunidad en la conservación del patrimonio autóctono. Un caso singular sería el de la Casa Museo Pare Ginard, que en marzo de 2015 se ha convertido en Museo de la Palabra (Casa Museo Pare Ginard-Museo de la Paraula), siendo por lo tanto una casa museo del territorio. De la misma manera a la Casa Museo Blas Infante se le conoce como Museo de la Autonomía de Andalucía por “sus valores históricos y su importancia simbólica para la historia contemporánea de Andalucía y el proceso de construcción de la comunidad autónoma, por ser representativos de algunos de los valores simbólicos de la identidad andaluza y huella material del Andalucismo Histórico, así como por contener los símbolos de la Comunidad Autónoma de Andalucía”<sup>984</sup>. No en vano fue declarado Lugar de Memoria Histórica por el Consejo de Gobierno de la Junta de Andalucía el 31 de diciembre de 2011. Y el 19 de junio de 2013 se enfatiza como lugar de Memoria Histórica de Andalucía<sup>985</sup>.

-Hay casas museo centradas en un personaje cuando en realidad exponen a más de uno: es el caso del Museo Ramón María Aller, que no es un museo dedicado al astrónomo Aller Ulloa sino también a otros individuos vinculados a Lalín (Joaquín Lloriga y Xosé Otero Abeledo). Esta casa museo está a medio camino entre la casa museo de personalidad y la casa museo del territorio.

## 2. Collection houses.

Son las casas de colección (casas de coleccionista o que alberga una colección). En esta categoría Pavoni subrayó que se empleara la terminología “casas de coleccionista” en vez de “casas de colección”, como inicialmente se entendió en Viena (2007), de manera que se muestre de manera explícita la relación entre el coleccionista y su colección, ya que el término “casas de colección” puede entenderse como un edificio que alberga o exhibe una colección sin que el coleccionista fuera el propietario de la casa sino únicamente de la colección. Para Young estas casas museo responden a una museología

---

distintivos de calidad, diversidad, creatividad, y, sobre todo de vocación educativa, unidos con la voluntad de convertirse en un referente para las escuelas de Cataluña”. <http://www.museusosona.cat/> [consulta 15/03/2015]. Véase Fontbona y Gil, 2009.

<sup>984</sup> VV. AA., 2005. Citado en Tejedor Cabrera, 2010: 6.

<sup>985</sup> <http://maa.centrodeestudiosandaluces.es/index.php?mod=noticias&id=111> [consulta 02/07/2013]

de las colecciones intactas, creando una imagen negativa de estatismo entre el visitante y son las que necesitan un mayor cambio de interpretación<sup>986</sup>.

Ejemplos de casas de coleccionista:

CASA MUSEO	LOCALIDAD
Museo Cerralbo	Madrid
Museo Pazo de Tor	Monforte de Lemos, Lugo
La Quinta. Fundación Selgas- Fagalde	Cudillero, Asturias
Cau Ferrat	Sitges, Barcelona
Casa-Museo Santacana	Martorell, Barcelona
Museo Frederic Marès	Barcelona

Problemas que consideramos que se derivan de incluirlas en esta categoría:

- En ocasiones esta categoría es difícil de distinguir respecto a la anterior, puesto que existen casas de personaje que son a su vez casas de coleccionista (Museo Cerralbo, Casa Museo Santacana, etc). La categoría “casa de coleccionista” se podría considerar una subcategoría dentro de las casas de personalidad (es una casa propia, detallada en el capítulo 5.5.1.2).

- Al valor de la colección se le suma el valor del inmueble, de manera que el Museo Cerralbo, el Conjunto de la Quinta o la Casa Museo Santacana pueden ser también Casas Bellas. ¿Qué criterio escogemos para incluirlo en una categoría u otra, al igual que el Museo Cerralbo?

- Existen casas de coleccionista como Cau Ferrat, que también pueden ser casas museo centradas en un acontecimiento, como es el Modernismo. Lo mismo sucede con la Casa Museo Santacana, que exhibe un patrimonio vinculado a la *Renaixença* y al movimiento romántico y nacional catalán.

### 3. Houses of Beauty.

Son las casas de la belleza. La principal razón del museo es la casa en sí misma, la arquitectura como obra de arte, puesto que el continente y el diseño forman un interior único.

---

<sup>986</sup> Young, 2007.

Ejemplos de casas de la belleza:

CASA MUSEO	LOCALIDAD
Casa Museo Modernista	Novelda, Alicante
Caserío Museo Igartubeiti	Ezkio-Itsaso, Guipúzcoa
Fundación Rafael Masó	Gerona
Casa Museo Doménech i Montaner	Canet de Mar, Barcelona
Centro de Interpretación del Romanticismo Manuel de Cabanyes	Vilanova i la Geltrú, Barcelona
Casa Batlló	Barcelona
Casa Milá (La Pedrera)	Barcelona
Casa Calvet	Barcelona
Casa Vicens	Barcelona
Casa Bofarull	Tarragona
Casona de los Pérez	León
Can Prunera Museu Modernista	Sóller, Mallorca
Casa Museo de Son Marroig	Deià, Mallorca

Problemas que consideramos que se derivan de incluirlas en esta categoría:

- Casas bellas también pueden ser las casas de coleccionista antes mencionadas, además de los numerosos inmuebles representativos de la arquitectura tradicional, que conservan objetos que no tienen relación con el edificio.

- Existen casas museo como el Caserío Museo Igartubeiti, que puede incluirse como casas de la sociedad local u hogar ancestral, pero al primar su condición de inmueble con alto valor patrimonial y por encima de los objetos se considera una casa bella, de la misma manera que la Casa Gassia.

- Las Casas Bellas también pueden ser Casas de Poder. Por ejemplo los inmuebles de Patrimonio Nacional.

#### 4. Historic Event houses.

Casas de Eventos Históricos (casas que conmemoran un acontecimiento ocurrido en el edificio o entorno). No implican que la arquitectura o la colección sean importantes, sino el acontecimiento entendido más allá de la “Gran Historia” (una batalla, un acuerdo, etc.) para plasmar una historia de cierto período. En la Fase II esta categoría se amplía a aquellas casas como la Casa de Ana Frank, que representa no solamente la situación de los judíos durante la Segunda Guerra Mundial, sino también la historia particular de una familia judía.



Ejemplos de casas de eventos históricos:

CASA MUSEO	LOCALIDAD
Casa Museo de los Ingleses	Punta Umbría, Huelva
Museo del Romanticismo	Madrid
Museo Romántico Can Llopis	Sitges, Barcelona
Museo Romántico Can Papiol	Vilanova i la Geltrú, Barcelona
Museo Zumalakarregi de Ormaiztegui	País Vasco
Casa Museo Pizarro	Trujillo, Cáceres

Los eventos históricos incluyen tanto la historia de un personaje anónimo como la gran Historia. A lo que se añade la influencia de la Historia Social en la década de los 60 y 70 del siglo XX, que incluye grupos sociales previamente excluidos (mujeres, niños, indígenas, etc.) que en las casas museo españolas no se encuentran representados. Este apartado se ajusta a la categoría que hemos defendido de casa museo de período histórico o estilo cultural.

##### 5. Local society houses.

Casas de la Comunidad (casas que han sido establecidas por la comunidad local, buscando un espacio cultural y social que refleje su identidad, más que por una razón histórica o artística). Esto implica que los inmuebles no siempre conservan la decoración y los objetos originales y no por ello se deja de considerar una casa museo, puesto que se identifican con la comunidad y tienen sus raíces en el entorno en el que se ubica. Para el público la casa museo suele ser un lugar anclado en el pasado y que carece de la dinámica cultural de los grandes museos nacionales. Por ello es importante que los espacios de estas casas museo tengan una utilidad pública. La sostenibilidad fue un elemento central en las Conferencias que tuvieron lugar en el año 2006 en Valletta (Malta), en el seno de DEMHIST<sup>987</sup>, respondiendo más a la comunidad que a las demandas del turismo.

Esta categoría fue la más confusa, puesto que si los objetos no siempre están relacionados con los habitantes, ¿las *period rooms* son casas museo de la comunidad? Behrens prefiere denominar a esta categoría “Casa de Historia Social”<sup>988</sup>, puesto que

---

<sup>987</sup> *Recomendaciones de Kykuit sobre la Creatividad y la Sostenibilidad*, que se publicaron en la página web de DEMHIST. Enlace [http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AASLH\\_Kykuit\\_Findings.pdf](http://demhist.icom.museum/shop/data/container/AASLH_Kykuit_Findings.pdf) [consulta 07/07/2013].

<sup>988</sup> No hay que olvidar que es a finales de 1950 cuando la Historia Social comienza a determinar los criterios empleados en las casas museo norteamericanas, en un giro desde el culto al héroe individual, a la presentación de una historia local (grupos en relación con el inmueble, con la comunidad y con el

representan mejor la realidad de Holanda, y tiene tres pilares básicos: la arquitectura, la historia social y la decoración interior. Al implicar también la evolución histórica de la sociedad, estas casas museo sirven para contar la etapa preindustrial. Representan la realidad local o regional.

Ejemplos de casas de la comunidad:

CASA MUSEO	LOCALIDAD
Casa Museo Bonsor. Castillo de Mairena	Mairena del Alcor, Sevilla
Museo Casa de la Troya	Santiago de Compostela, La Coruña
Pazo Molinos de Antero	Monforte de Lemos, Lugo
Ecomuseo Forno do Forte	Malpica de Bergantiños, La Coruña
Museo Casa del Pescador	Cambados, Pontevedra
Casa-Museo Árabe Yusuf al Burch	Cáceres
La Casa-Museo y Museo Etnográfico de Cilleros	Cilleros, Cáceres
Museo Etnográfico de don Benito	Don Benito, Badajoz
Casa Pirenaica del Parque José Antonio Labordeta	Zaragoza
Museo Vaqueiro de Asturias	Asturias
Museo Etnográfico de Artziniega	Artziniega, Álava
Ecomuseo Ço de Joanchiquet	Vilamòs, Valle de Arán, Lérida
Casa Gassia	Esterri de Aneu, Lérida
Masía Museo Municipal Pallejà	Pallejà, Barcelona
Masía Museo Serra	Cornellá de Llobregat, Barcelona
Casa Museo d'Agustí	Tagamanent, Barcelona
Museo López Berrón de Arte y Etnografía	Gotarrendura, La Moraña, Ávila
Casa Museo de la Ribera	Peñañiel, Valladolid
Museo Etnológico de Puerto Seguro	Salamanca
Ecomuseo de Tordehumos	Valladolid
Casa Museo Andrés Torrejón	Móstoles, Madrid
Museo Casa y Escuela Rural	Tielmes, Madrid
Es Trull de Ca n' Andreu	Ibiza
Can Ros (Museo de Etnografía de Ibiza)	Ibiza
Casa de Felipito	Fuerteventura
Casa de la Sierra / Museo Etnológico Municipal – Castilblanco de los Arroyos	Castilblanco de los Arroyos, Sevilla

Problemas que consideramos que se derivan de incluirlas en esta categoría:

- Las casas de la comunidad también pueden ser hogares ancestrales y casas humildes (e incluso casas de poder, como el Museo Bonsor).

---

entorno) –lo que va más allá de una mera recreación auténtica -partiendo de estudios científicos que crean en el público la percepción de lo que hay es auténtico. Las interpretaciones son verdaderas de acuerdo con los hechos. Véase Smith, 2002: 59-63.

## 6. Ancestral homes.

Hogares ancestrales (casas de campo, villas, en áreas rurales y pequeños castillos abiertos al público). A diferencia de las casas modestas, los hogares ancestrales son de mayores dimensiones y tienen que haber sido habitados por varias generaciones. Se diferencia de las casas de personalidad en que es la personalidad que habitó la casa la que le da sentido, mientras que en los hogares ancestrales habitan generaciones de la misma familia<sup>989</sup>.

Ejemplos de casas ancestrales:

CASA MUSEO	LOCALIDAD
Casa de las Doñas	Vega de Liébana, Enterrías, Cantabria
Casa Museo Etnográfico “Pazo Da Cruz”	A Hermida, Covelo, Pontevedra
Casa Museo Leónides	A Graña, Covelo, Pontevedra
Casa Museo Alfonso Graña	Amiudal , Avión, Orense
Palloza Museo Casa do Sesto	Cervantes, Lugo
Museo Etnográfico de O Cebreiro	Pedrafita do Cebreiro, Lugo
Torre del Homenaje	Monforte de Lemos, Lugo
Museo Fortaleza San Paio de Narla	Friol, Lugo
Centro Etnográfico de Terra de Montes (CETMO)	Forcarei, Orense
Museo Etnográfico de Quirós	Quirós, Asturias
Ecomuseo de Somiedo	Somiedo, Asturias
Museo Etnológico Silo del Tío Zoquete	Madridejos, Toledo
Silo del Tío Colorao	Madridejos, Toledo
Museo Etnográfico del Silo	Villacañas, Toledo
Museo Casa-cueva la Despensa	Campo de Criptana, Ciudad Real
Casa Museo de Medrano	Argamasilla de Alba, Ciudad Real
Casa Bellomonte	Belmonte, Cuenca
Museo Municipal Marcial Moreno Pascual	Lagartera, Toledo
Museo Etnológico de Horcajuelo de la Sierra	Horcajo de la Sierra
Castillo de Bellver	Mallorca
Ecomuseo de la Alcogida	Tefía, Puerto del Rosario, Fuerteventura

Problemas que consideramos que se derivan de incluirlas en esta categoría:

- Tanto las casas de la sociedad local como los hogares ancestrales se incluyen dentro de la categoría que hemos planteado de casa museo del territorio.
- Dificultad de tener en cuenta las dimensiones de los hogares ancestrales.
- Existen casas de la sociedad local también habitadas por varias generaciones.

---

<sup>989</sup> Ejemplos: los palacios belgas Kasteel Gaasbeek y el de Ursel. En el primero, su último propietario dejó escrito en su testamento su deseo de que la vivienda fuera un museo abierto al público, incluyendo sus jardines y parques; el Palacio Fronteira (Portugal) o la Casa Colonial Wyck (Estados Unidos), entre otros.

### 7. Power houses.

Casas de Poder (palacios y castillos visitables). Se asocian con el gobierno del país en el que se ubican<sup>990</sup>.

Ejemplos de casas del poder:

CASA MUSEO	LOCALIDAD
Casa Palacio Marqués de San Martín	Carmona, Sevilla
Pazo de Oca	A Estrada, Pontevedra
Casa de Pilatos	Sevilla
Los palacios de Patrimonio Nacional (Palacio Real de Madrid, Palacio Real de Aranjuez, Palacio Real de la Granja de San Ildefonso, Palacio Real del Pardo, Palacio Real de Riofrío, Palacio Real de la Almudaina, Cuarto Alto de los Reales Alcázares de Sevilla) y monasterios como el de San Lorenzo del Escorial, San Jerónimo de Yuste)	
Torre Palacio de los Varona	Villanañe, Valdegovía, Álava
Palacio Lili	Zestoa, Guipúzcoa
Palacio de los Barones de Valdeolivos	Fonz, Huesca
Castillo de Montsonís	Montsonís - La Noguera, Lérida
Palacio Real Testamentario de Isabel la Católica	Medina del Campo, Valladolid
Castillo de Castilnovo	Condado de Castilnovo, Segovia
Castillo de Javier	Javier, Navarra
Real Casa del Labrador	Aranjuez
Real Sitio de Aranjuez	Aranjuez
Castillo de los Mendoza	Manzanares del Real
Can Marquès (Can Marquès Contemporáneo)	Palma de Mallorca
Real Cartuja de Valldemossa	Valldemossa
Archivo Museo San Juan de Dios-Casa de los Pisa	Granada
Palacio de Viana	Córdoba

Problemas que consideramos que se derivan de incluirlas en esta categoría:

- Esta tipología de inmuebles puede ser considerada casa bella, puesto que el edificio en sí mismo tiene un marcado carácter representativo y exponente de un patrimonio arquitectónico único. Por ejemplo el Castillo de Javier conserva intactas algunas dependencias como la Capilla del Santo Cristo.
- Hay casas de poder que pueden ser casas religiosas, por ejemplo los inmuebles de Patrimonio Nacional.

<sup>990</sup> Ejemplos: el Palacio Real de Varsovia, el Palacio Nacional da Ajuda (Lisboa) o la casa Gyeongbokgung, donde vive el emperador de Corea.

### 8. Clergy houses

Casas religiosas (monasterios, abadías, edificios eclesiásticos con uso o no residencial actual, abiertos al público). No es incompatible su uso residencial con su visita pública<sup>991</sup>.

Ejemplos de casas religiosas:

CASA MUSEO	LOCALIDAD
Monasterio de Yuste y “Cuarto Real” de Carlos V	Yuste, Cáceres
Monasterio de El Escorial (foto omos ción Felipe II)	El Escorial, Madrid
Museo de Balmaseda	Vizcaya
Hospital de San Juan Bautista (Hospital Tavera)	Toledo
Monasterio de Miramar	Valldemossa, Mallorca
Museo de Artes y Costumbres Populares de Castillo de Locubín	Castillo de Locubín, Jaén

Problemas que consideramos que se derivan de incluirlas en esta categoría:

- Esta tipología de inmuebles puede ser considerada casa bella por los mismos motivos que la categoría anterior.
- Pueden ser casas de poder, por ejemplo el Hospital Tavera.

### 9. Humble homes.

Casas humildes y/o populares de carácter etno-antropológico (arquitectura vernacular que incluye todo tipo de edificios relacionados con una forma de vida del pasado o una tipología de construcción determinada). Son construcciones modestas que exponen una forma de vida pasada, un estilo constructivo en desuso, o de una sociedad desaparecida, de manera que es importante que estén correctamente documentadas. El calificativo de modesto ¿se puede aplicar a las casas de grandes agricultores? Algunas de estas casas se consideran palacios por sus dimensiones, pero pesa más lo vernacular y tradicional para ser incluidas en esta categoría.

Ejemplos de casas humildes:

CASA MUSEO	LOCALIDAD
Centro de Interpretación-Cueva Museo de Guadix	Granada
Centro de Interpretación-Museo Cuevas Sacromonte	Granada

<sup>991</sup> Ejemplos: el Monasterio Klosterneuburg (Austria), el Convento de San Marcos (Florencia) o el Monasterio Mahagandayon (Birmania).

Cueva de San Pedro Poveda	Guadix, Granada
Barco Museo Boniteiro “Reina del Carmen”	Burela, Lugo
Museo Carabela Pinta	Baiona, Pontevedra
Barco Museo Mater	Pasaia, Guipúzcoa
Museo Etnográfico Usatxi de Pipaón	Álava
Casa Museo de la Laguna de Boada	Boada de Campos, Palencia
Museo de Artes y Tradiciones Populares	Tolox, Málaga

Problemas que consideramos que se derivan de incluirlas en esta categoría:

-Existen casas museo del territorio que también se pueden considerar humildes.

10. Casas como locación.

No se han encontrado ejemplos representativos.

11. Casas con habitaciones de período (period rooms)

La relación se detalla en el Anexo VI.

## **SIGLAS**

**AAM:** Asociación Americana de Museos

**AASLH:** Asociación Americana de Historia Estatal y Local

**ACAMFE:** Asociación de Casas-Museo y Fundaciones de Escritores

**BIC:** Bien de Interés Cultural

**DRAE:** Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española (22ª edición, 201

**DEMIST:** Comité Internacional Residencias Históricas-Museo

**CIDOC:** Comité Internacional para la Documentación

**CIRMC:** Centro de Interpretación del Romanticismo Manuel de Cabanyes

**FCHS:** Fundación de Casas Históricas y Singulares

**FD:** Fondos Documentales

**FM:** Fondos Museográficos

**ICLM:** Comité Internacional de Museos de Literatura del ICOM

**ICOFOM** Comité Internacional para la Museología

**ICOM:** Consejo Internacional de Museos

**ICOMOS:** Consejo Internacional de Monumentos y Sitios

**ICOMOS/IFLA:** Comité Internacional de Jardines y Sitios Históricos

**ICOM-CC:** Comité de Conservación del ICOM

**ISS:** ICOFOM Study Series

**LPHE:** Ley de Patrimonio Histórico Español 16/1985

**LPPM:** Laboratorio Permanente de Público de Museos del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte español

**MECD:** Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

**MINOM:** Movimiento Internacional para una Nueva Museología

**PCI:** Patrimonio Cultural Inmaterial

**UNESCO:** Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura

**XMO:** Xarxa de Museos de Osona