

LOS MUSEOS LOCALES Y EL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID: APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE SU FORMACIÓN

EDUARDO ALAMINOS LÓPEZ

A Carmen Cayetano, por iniciar este camino.

ORIGEN Y ANTECEDENTES DE LOS MUSEOS LOCALES

La creación de museos locales es un fenómeno propio del siglo XIX, que tiene sus antecedentes en un dilatado proceso que arranca desde finales de la baja Edad Media, cuando la burguesía de las nacientes ciudades mercantiles comenzó a considerar a sus ciudades e instituciones dignas de atención histórica y artística (Tuñón de Lara, M., 1985). Este hecho se intensifica en la Edad Moderna, especialmente durante los siglos XVI y XVII, cuando se produce un vivo interés político y cultural por mostrar el origen y la historia de cada localidad. Cada ciudad competía con las otras por tener su propia historia escrita¹, que, aunque teñida de elementos fantásticos y mitológicos², sirviese para reflejar, por medio de la

¹ Por citar tan sólo algunos ejemplos, véanse *Historia de la ciudad de Sevilla* (1535-40), de Pedraza; *Historia o Descripción de la ciudad imperial* (1554), de Pedro Alcocer; *Excelencias de la Imperial ciudad de Zaragoza* (1595), de Fray Diego de Murillo; *Historia de la ciudad de Cádiz* (1598), de Agustín de Horozco; *Las antigüedades de Salamanca* (1608), de Gil González Dávila; la muy expresivamente titulada *A la muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid. Historia de su Antigüedad, Nobleza y Grandeza* (1629), de Jerónimo de la Quintana; o *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* (1637), de Diego de Colmenares.

² En el caso de Madrid, los eruditos del siglo XVI y XVII afirmaban que la mítica Mantua Carpetana había sido el origen de Madrid y que su fundación había precedido en diez o más siglos a la excelsa Roma. Para aquellos el fundador de la ciudad habría sido Ocno Bianor, mítico hijo del río Tiber y de la adivina Manto (Amador de los Ríos, J., 1861; 1978). En su *Tesoro de la Lengua castellana o española*, Sebastián de Covarrubias afirma, al referirse a Madrid, que «antiguamente fue dicha *Mantua Carpentanorum*», y llevado de una «lógica»

erudición, sus orígenes ancestrales. Esto creaba y reforzaba el sentimiento de patriotismo local y la consolidación de una nueva conciencia urbana que se reflejará además en numerosos aspectos de la vida política, social y religiosa: competencia por alcanzar la capitalidad, las devociones y fiestas religiosas dedicadas a los santos locales, la fundación de escuelas públicas a cargo de los ayuntamientos (Brown, J., 1980), amen de reiterados rituales públicos, entradas, cortejos y solemnidades reales, que reforzaban tales sentimientos³.

Por otro lado, y como consecuencia de los valores de esta cultura cortesana, la fisonomía de la ciudad —su retrato— empieza a ser objeto de un conocimiento⁴ y tratamiento realista, o verosímil, que romperá con las representaciones simbólicas y genéricas de la época medieval⁵. La ciudad es objeto de análisis cartográficos y de representaciones panorámicas o de detalles que, tomados del natural, la inscriben en una topografía realista, rica en detalles locales⁶; se muestran las calles y plazas más importantes,

un tanto peculiar, con la ayuda de Ovidio, añade que «*Carpentum*» es un género de carroza en que paseaban las matronas romanas (y que) podría cuadrar ahora el nombre por los muchos coches y carrozas que ay en ella» (Covarrubias, S. de., 1610).

³ Estos hechos confirman, como en el caso del Madrid del Antiguo Régimen, que la capital era una de las grandes ciudades de la Europa preindustrial (Ringrose, D., 1994).

⁴ Sirva de ejemplo, entre otros, *Las Relaciones topográficas* encargadas por Felipe II en los años 70 del siglo XVI a varios pueblos de la Corona de Castilla, que tenían por finalidad recoger información de los hechos acaecidos en la cada localidad, o de la localidad en todos sus aspectos; es decir, hacer una corografía de Castilla (Alvar Ezquerria, A., 1993: 26).

⁵ La iconografía urbana arranca desde la antigüedad clásica. Ptolomeo distinguía entre geografía (representación gráfica del mundo conocido) y corografía (descripción de los más pequeños detalles de los lugares); esta última debía estar a cargo de los artistas. Los romanos hicieron un tipo de pintura que podría denominarse «geográfica», dando a conocer, en Roma, por medio de ella, los países conquistados. A Demetrios de Alejandría, griego que trabajó en la Roma de mediados del siglo II a.C., se le llama topógrafo; sus creaciones describían los países en síntesis panorámicas como vistas desde lo alto y el emperador Agripa hizo pintar un mapa del mundo (García Bellido, A., 1990). En una villa de Boscoreale, próxima a Pompeya, se conserva una pintura en donde se representa una vista de las calles de una ciudad, que se cree es copia romana de una pintura griega del siglo II a.C. (Woodford, S., 1985: 77; 106). En la Edad Media, las representaciones de la ciudades evocaban los Santos Lugares o, lo que es lo mismo, la ciudad sagrada, recurriendo a una imagen que les era familiar. Por lo general lo representado es una ciudad genérica, aunque en ocasiones con determinadas señales de identificación, pero que ni aun así quiere decir que refleje la realidad material, sino otra significativa o simbólica (Yarza Luaces, J., 1993: 29-51). Por otro lado, algunas de esas representaciones urbanas testimoniaban también la gloria del Príncipe o reflejaban la *autonomía municipal* como, por ejemplo, en *Los efectos del buen y del mal gobierno* (ca. 1340) de Lorenzetti (Corboz, A., 1995: 311-320).

⁶ Véase, en este sentido, el magnífico estudio que Elena Santiago Páez ha realizado para la edición facsimilar del *Civitates Orbis Terrarum* a propósito de las vistas de España de Georg Hoefnagel (Santiago Páez, E., 1996: 7-22).

los monumentos más significativos y las actividades cotidianas, con excepción de los aspectos conflictivos. La pintura⁷, pero sobre todo el grabado⁸, con sus enormes posibilidades de multiplicación de ejemplares y de difusión a través del libro, instrumentos esenciales de la cultura moderna, puestos al servicio del poder político, permitirán el conocimiento generalizado de la ciudad, creando una imagen prototípica que alcanzará caracteres casi emblemáticos y reflejará clara y eficazmente lo que, con acierto, se ha denominado el orgullo cívico de las ciudades, expresión de una nueva conciencia urbana (Kagan, R., 1996; Alaminos López, E., 1996).

El interés por la vida local cobra una nueva dimensión en las representaciones de la siguiente centuria que constituyen por sí mismas un género propio, el de las *vedute* urbanas, de acentuado gusto topográfico. Además de la descripción pormenorizada de los edificios de la ciudad, existentes o proyectados⁹, los artistas incluirán un amplio espectro de la población urbana: vendedores, tipos populares y caballeros que conversan entre ellos amablemente, manifestación y expresión viva, al fin, de la identidad local, pues gran parte de estas representaciones topográficas del XVIII se ocupan de la gente común más que de personajes excepcionales (Wilton, A., 1993). Estas vistas de ciudades podían servir además como inventario de las construcciones arquitectónicas notables y de la historia de una localidad (Held, J., 1993: 255-268)¹⁰.

La ciudad, pero también sus gentes, son objeto, en el XVIII, de un inventario exhaustivo que refleja sus actividades sociales diarias, en especial las referidas a la venta, los trajes y la moda. La estampa recoge y difunde, entre

⁷ Para el paisaje topográfico en la pintura española del XVII, véase Pérez Sánchez, A.E., 1993: 161-189. Recoge el autor un ejemplo, que es significativo de esa conciencia municipal que trata de difundir el poder local sobre la ciudad, como fue el encargo que el Ayuntamiento de Sevilla hizo a Miguel de Esquivel (ha. 1590-1621) de una *Vista de Sevilla*, que tuvo tanto éxito que se hicieron de ella numerosas copias.

⁸ Encargo del Ayuntamiento de Madrid, posiblemente con motivo de la canonización de San Isidro (Sanz García, J. M., 1996), fue también el plano de la ciudad *La Villa de Madrid, Corte de los Reyes Católicos*, de 1622, de Antonio Marcelli, dos de cuyos ejemplares conserva el Museo Municipal (IN, 1521 e IN, 1818) (Molina Campuzano, M., 1960; Alaminos López, E., 1996: 94).

⁹ Tanto en las vistas pictóricas, como en la cartografía, ciencia más exacta, se incluían a veces edificios que eran sólo proyectos, a efectos de «conocer» previamente los resultados finales.

¹⁰ Se refiere el autor al encargo que Carlos III hizo a Paret de los puertos españoles de la costa cantábrica, a semejanza de la serie encargada por Luis XV a Vernet, en 1751, y en la que trabajó durante un decenio, de los *Ports de France*. Vernet pintó además de cada puerto, visto ligeramente desde arriba, lo que le garantizaba la posibilidad de abarcar un amplio panorama, cada ciudad respectiva, con sus mansiones burguesas, el ayuntamiento, la bolsa, las nuevas manzanas de viviendas y las plazas públicas (Held, J., 1993: 258).

una gran variedad de imágenes, una ingente cantidad de vendedores ambulantes con sus características *gritos* para la venta de las mercancías¹¹. En consecuencia, en el siglo XVIII, la iconografía urbana alcanza un desarrollo desconocido hasta entonces, más sistemático, en el que la especialización fue una de sus características más acusadas. Esa especialización dio como resultado una imagen más exacta o, si se prefiere, más realista de la ciudad, con claro predominio de los rasgos locales. Pintores, dibujantes y grabadores, pero también los viajeros, los «curiosos impertinentes» –en acertada expresión de Ian Robertson–, aunque se fijasen más en la corteza superficial del país que visitaban, que en analizar las causas de los problemas particulares, difundieron los rasgos y las costumbres locales de los países que recorrían, abriendo así el camino a la literatura costumbrista del siglo XIX.

Pero este interés por la vida local tendrá mayor intensidad en el siglo XIX, como consecuencia, primero, de la ideología romántica que, con su mirada hacia el pasado, ahondará en la caracterización de las identidades nacionales, regionales y locales y, segundo, por la creciente institucionalización de la historia que, en tanto que saber autónomo y cívico, deberá ser enseñando a los ciudadanos, cumpliendo de esta manera una función socialmente integradora.

De la mano del positivismo, este proceso abrirá el camino a una erudición local de mayor fuste que en anteriores centurias, a los estudios regionales y locales, fundados en la diversidad de cada país y en el amor romántico a la patria chica¹². Además, la arqueología, vinculada al coleccionismo, está llamada a cumplir un papel de gran importancia¹³.

¹¹ En Madrid se publicó, en 1777, la *Colección de trajes de España... dispuesta y grabada por D. Juan de la Cruz Cano y Olmedilla*, sobre dibujos de su tío Manuel de la Cruz y Cano. De este se conservan treinta y dos originales, dibujados a pluma y pincel con aguada de colores. Hacia 1817 se publicó también en Madrid, en la imprenta Real, una colección de estampas titulada *Gritos de Madrid*, grabada por Miguel Gamborino (1760-1828), en la que se recogen imágenes muy fieles de los vendedores con su mercancía y el grito con que la pregonaban para venderla. Los tipos locales y regionales constituyen uno de los aspectos esenciales del costumbrismo y popularismo de la estética dieciochesca, que tiene su origen en la pintura flamenca del XVI y que con el romanticismo cobrará nuevo auge y desarrollo. A propósito de los *gritos*, Caro Baroja afirma que estos fueron objeto de la curiosidad de artistas más o menos populares no sólo en París, sino también en Londres, Madrid y otras capitales, desde tiempos muy remotos al parecer. Caro Baroja cita la obra *Les cris de Londres au XVIII^e siècle illustrés de 62 gravures avec épigrammes en vers traduits par Mlle. X... Préface, notes et bibliographie des principaux ouvrages sur Les cris de Paris para A. Certaux...* (París, 1893), cuyo texto reproducido es el original de Londres, 1799 (Caro Baroja, J., 1992: 48).

¹² Sería interminable la lista de obras en este sentido. Véase Morales Moya, A., 1993: 632-633.

¹³ En el ámbito del coleccionismo, el interés por lo autóctono y lo local se manifestó ciertamente, en un primer momento, como consecuencia y afán de la arqueología en el

Nace así paulatinamente, por tanto, de la mano de aquella ideología romántica, primero, de la metodología positivista, después, la necesidad de crear instituciones públicas –nuevos museos y archivos–, servidos por profesionales especializados, que recojan aquellos vestigios materiales que, como consecuencia de las profundas transformaciones políticas, económicas, sociales y urbanísticas que el siglo ejerce sobre la fisonomía de las ciudades heredadas, están a punto de desaparecer irremediablemente y, por otro lado, el acopio y la conservación de los materiales que la arqueología rescata del pasado.

La ciudad continúa siendo objeto de representaciones, de carácter más objetivo en el primer tercio del siglo, mediante imágenes que expresan el gusto por la captación detallista y acrítica de la realidad urbana (Arnaldo, J., 1993: 312)¹⁴. A continuación el pintoresquismo romántico, a pesar de sus deformaciones, introducirá en su visión exaltada del paisaje suficientes notas costumbristas, que, desgajadas de ese contexto visionario y pintoresco, constituirán un género casi autónomo, el de la pintura costumbrista¹⁵. Por último, al final de la centuria, prevalecerá en las representaciones urbanas el punto de vista subjetivo de cada artista, fragmentándose poco a poco todas aquellas notas y aspectos que conformaban el color local y los valores topográficos.

siglo XVIII. Pero será a partir del siglo XIX y en el proceso de las desamortizaciones, cuando el coleccionismo de los objetos locales vaya desarrollándose plenamente, para dar lugar a la creación de museos locales y municipales. La compra de bienes desamortizados y los objetos descubiertos al amparo de las grandes obras públicas y, sobre todo, del ferrocarril, serán objeto de interés por parte de los eruditos locales. Miembros de las clases medias –intelectuales y políticos– se interesarán por las manifestaciones culturales de sus antepasados y por las de otros pueblos, mostrando gran interés por los objetos hallados en las excavaciones locales. El coleccionismo estará también en manos de los eruditos locales, promotores muchos de ellos de museos locales, recolectores ellos mismos de objetos, procedentes de los alrededores de las localidades donde viven o de yacimientos cercanos, en muchos casos excavados o explorados por ellos mismos (Barril Vicente, M., 1993: 171-184).

¹⁴ Es el caso de la pintura urbana *biedermaier*, estilo que refleja los hábitos y costumbres de la burguesía de la Europa absolutista, y que en España tiene cultivadores como Pedro Kuntz o el *veduttista* Fernando Brambilla (1763-1834).

¹⁵ Resultado del interés por los elementos más tópicos del pintoresquismo español, tan del gusto de la clientela como de los escritores y artistas románticos de toda Europa y encarnados en el exotismo de las costumbres y el folklore de Andalucía, va a ser el surgimiento en esta región de una muy importante escuela de pintores costumbristas... (Díez, J.L., 1992:16). Fuera de esta escuela estrictamente se podrían citar numerosos ejemplos de pintores realistas que sintetizan los estereotipos románticos y una visión realista de los hechos, tal es el caso, por ejemplo, de la obra de Dionisio Fierros *Una romería en las cercanías de Santiago* (1860), que a juicio de Carlos Reyero, es obra capital de la producción de su autor y una de las más significativas interpretaciones costumbristas de la pintura española en los años centrales del siglo (Reyero, C., 1991:96).

El XIX, también es el siglo de la literatura costumbrista o de la abundante literatura de cordel y de los pliegos de aleluyas. El costumbrismo impulsará la toma de conciencia de la realidad nacional y local. Los escritores costumbristas adoptaron la forma breve, describieron y analizaron la vida colectiva por medio de tipos y utilizaron para ello espacios marcadamente representados por actitudes psicológicas de carácter social como el café, la calle, el día de fiesta, la romería o el jardín público (Zavala, Iris M., 1982: 338)¹⁶.

Todo este amplio y ramificado proceso descrito brevemente hasta aquí, forma lo que podríamos denominar confluencia hacia la identidad local; identidad a la que intentaron, de una u otra forma, dar respuesta con sus colecciones los numerosos museos locales creados entre el último tercio del siglo pasado y el primero de este, con la intención de representar, en el doble sentido de hacer presente e informar la historia —el pasado— de cada localidad y de cada ciudad.

Según los países, las iniciativas para la creación de museos locales en el siglo XIX adoptaron formas diversas. En Inglaterra, la creación de museos locales¹⁷ a mediados del XIX, fue consecuencia directa de los efectos políticos y sociales provocados por la revolución industrial. Los gobiernos trataron de dar respuesta a los efectos, socialmente calamitosos¹⁸, surgidos del profundo cambio productivo que representó la industrialización, con la clara intención de vincular a la clase trabajadora urbana con estas instituciones, modelos de orden y respetabilidad. Los ingleses concibieron estos museos como un instrumento de educación de la clase tra-

¹⁶ Por lo general, los escritores costumbristas, aun valiéndose de personajes genéricos, cuentan sucesos reales y describen lugares concretos, y, en el caso de las literaturas regionales, el escritor se apoya en la descripción de las costumbres vernáculas como base de sus narraciones (Correa Calderón, E., 1982: 351). En España, la colección *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844) fue la cúspide del género, con más de un centenar de cuadros de costumbres de toda España y numerosísimas ilustraciones. Reflejo de esta literatura escrita y gráfica, son también una serie de pliegos de aleluyas —*Costumbres españolas, Costumbres de antaño y hogaño, Madrid pintoresco, Percances de Madrid, Escenas de Madrid*— dedicados a las costumbres, que tuvieron gran éxito y popularidad. *Los españoles pintados por sí mismos*, editado por I. Boix en 1843-1844, tuvo una casi exacta traducción, con el mismo título, en un pliego de aleluyas, editado, en 1870, por Marés, lo que confirma la popularidad alcanzada por aquella colección a lo largo del siglo. A la manera de la populares *fisiologías* que se publicaron en Francia en los años 30, dedicadas al estudio de los tipos urbanos, rurales, profesionales o psicológicos, se quiere plasmar la imagen objetiva de la vida nacional (Alaminos López, E., 1994).

¹⁷ Deberá entenderse el término local o municipal indistintamente cuando lo aplicamos a los museos.

¹⁸ Caos y fealdad de las ciudades, francamente degradadas; condiciones inhumanas de vida de la clase trabajadora, etc.

bajadora y como respuesta a los efectos caóticos producidos por la revolución industrial. La burguesía de la Inglaterra victoriana, por mediación de los industriales locales que controlaban los ayuntamientos de las ciudades en expansión, como Birmingham, Liverpool o Manchester, asumió la educación y el progreso de la clase trabajadora. Bajo la influencia de su talante cívico, se abrieron museos y galerías de arte, administradas por los municipios y respaldadas por legados, donaciones y obras de arte de procedencia particular (Treuhertz, J. 1993: 14).

El caso inglés tiene interés, además, porque otros agentes sociales tuvieron gran importancia en la formación de estos museos locales. La Sociedad para el Fomento de las Artes, Manufacturas y Comercio¹⁹, fue una de esas instituciones destacada en la promoción de las ideas educativas de la clase trabajadora desde su fundación en 1754 por William Shipley. El propósito de Shipley fue mostrar los efectos positivos de las artes en el comercio y la industria mediante exposiciones, que se realizaban en los llamados Institutos de Mecánica, situados en las zonas industriales del país. Este movimiento expositivo estuvo alentado por la floreciente burguesía de las ciudades manufactureras y permitió a la clase trabajadora acceder a las bellas artes y artes aplicadas y estudiar las innovaciones técnicas. El gran éxito de estas exposiciones llevó a la opinión pública a demandar la creación de museos locales²⁰ (Kusamitsu, T., 1980: 70-78). Otros promotores de este tipo de museos fueron particulares y, sobre todo, sociedades locales arqueológicas, filosóficas y literarias (Lewis, G., 1992: 27-28).

Sin embargo, estos proyectos fueron al parecer más teóricos que reales, pues salvo el museo creado por Augusto Pitt-Rivers, en 1880, con

¹⁹ En 1870 esta sociedad pasó a llamarse Real Sociedad de las Artes.

²⁰ En 1838, el *Manchester Guardian* se hizo eco de este éxito, recibiendo numerosas cartas de los lectores que apoyaban la idea de abrir museos y galerías para el público en general. En un mitin celebrado en esta ciudad en 1844 se sugirió a las autoridades locales que debían crear museos, financiándolos con los impuestos locales. Un año después, en 1845, las autoridades locales empezaron a legislar con la intención de abrir museos «para instrucción y deleite público». Sin embargo, sólo seis ciudades abrieron museos al amparo de esta legislación: Sunderland (1846); Canterbury (1847); Warrington (1848); Dover, Leicester y Salford (1849). Salvo esta última ciudad, las autoridades locales aprovecharon colecciones de algunas Sociedades literarias y filosóficas para proveerse de fondos para sus museos. Muchos de estos museos estaban asociados con una Biblioteca. La ciudad de Winchester abrió una Biblioteca y un Museo en 1851, pero en Canterbury, Warrington y más tarde Ipswich (1853) y Maidstone (1855) la biblioteca era una pequeña sala auxiliar. En algunas otras localidades como Lichfield (1859) y Stockport (1860), el desarrollo museístico se hizo previamente a la provisión de la biblioteca municipal. Las autoridades de Salford dieron prioridad a la Biblioteca, mientras que el Museo estaba emplazado en una pequeña habitación (Lewis, G., 1992: 27-28).

colecciones formadas por materiales locales, organizadas por tipologías, y con un claro sentido pedagógico, aquellos primeros museos locales, formados por colecciones heterogéneas, de procedencias muy diversas, raramente reflejaban el comercio o las industrias de las localidades que les había visto nacer (Kavanagh, G., 1990)²¹. Todavía, en nuestro siglo, concretamente en 1928, Sir Henry Miers, en el informe que lleva su nombre sobre los museos públicos en Gran Bretaña, llamaba la atención sobre el hecho de que un museo local debía poseer una amplia colección de objetos de interés local de manera que en la exposición permanente lo exhibido, debidamente seleccionado, reflejase la historia y la industria de la localidad (Kavanagh, G., 1980: 13-21).

Al igual que en Inglaterra, numerosas ciudades y ciudadanos de los Países Bajos fueron promotores durante el siglo XIX de iniciativas encaminadas a la creación de museos locales²². J. A. Feith, archivero de la ciudad de Groninga²³, insistió públicamente ante las autoridades en la obligación que cada municipalidad tenía de preservar los objetos estrechamente relacionados con su historia y hacerlos accesibles al público en general. Feith expresó también el deseo de que los trabajadores de las ciudades fueran capaces de desarrollar su gusto y sentido estético visitando los museos (Ast-Boiten, L. s.a.).

²¹ Gaynor Kavanagh señala que estos museos se formaron más como respuesta a los grandes museos de Londres y a las ideas que estos representaban, que a las necesidades locales. Sus colecciones estaban formadas por un conglomerado, no muy selectivo, de especímenes naturales, colecciones artísticas y «curiosidades», y raramente por objetos representativos de las industrias y de las manufacturas locales. Aunque –a juicio del autor– obedecían a una estrategia de distanciamiento por parte de las autoridades locales emergentes que deseaban distanciarse de las caóticas condiciones que predominaban en las ciudades y localidades en crecimiento, tuvieron un gran éxito de público. En 1851, el primer año abierto –cuatro días por semana–, el Museo de Liverpool atrajo casi un cuarto de millón de visitantes.

²² En 1853 se fundó el Fries Museum y en 1854, el Provinciaal Museum van Drenthe. Veinte años más tarde la región de Groninga creó el Provinciaal Kabinet van Oudheden –Gabinete Provincial de Antigüedades– para preservar para la posteridad los hallazgos arqueológicos y las colecciones históricas, que creció rápidamente gracias a las donaciones particulares y a los préstamos de las autoridades, abriéndose en 1894 al público el Museo de Antigüedades de Groningen, de cuyo equipo formaba parte el archivero J. Feith.

²³ Groninga –en neerlandés Gronigen– es la capital de la provincia del mismo nombre; fundada en 1614 conoció su apogeo durante los siglos XVII y XVIII, declinando durante el siglo XIX. Es significativo señalar, por otra parte, el papel que algunos archiveros del siglo pasado han jugado en la promoción y creación de museos locales. Un caso semejante, pero anterior en el tiempo, al de Feith, fue el del archivero de Villa, Timoteo Domingo Palacio, quien en 1882, elaboró un informe con los objetos que, a su juicio, debían constituir el núcleo fundacional de un museo municipal en Madrid.

En los países nórdicos, la creación de museos locales se debió también en su mayor parte a iniciativas populares, como en Dinamarca. Estos museos, estrechamente relacionados con los archivos locales, se hicieron cargo del patrimonio cultural local, profundamente enraizado, por otra parte, en las sociedades locales. Respondían a una necesidad muy profunda de crearse una identidad cultural propia. Suecia experimentó un rápido crecimiento en la segunda mitad del XIX, como consecuencia de su industrialización y al igual que en otros países se produjeron profundos cambios que alteraron substancialmente la forma de vida de las comunidades. La creación de museos locales fue una necesidad impulsada por las asociaciones arqueológicas o de historia local que reunían testimonios materiales de ese pasado cultural en vías de desaparición²⁴.

El proceso de nacionalización de obras de arte provenientes de las colecciones reales dio origen, en Francia, a la creación de museos públicos. Por iniciativa local muchos de los depósitos de obras que se encontraban en conventos pasaron a ser museos (Bazin, G., 1969)²⁵.

Desde fecha muy temprana, las autoridades municipales francesas estuvieron interesadas en la adquisición de obras, promoviendo exposiciones para adquirírselas a los artistas, con la intención de formar un patrimonio institucional, que habría de dar lugar, sin duda, a la creación de museos²⁶.

El proyecto de creación de un museo propiamente municipal en París, tuvo lugar en tiempos del emperador Napoleón III (1808-1873)²⁷, quien

²⁴ La figura clave de este movimiento fue Artur Hazelius (1833-1901), hombre romántico y patriota, identificado con el movimiento panescandinavo, creador del Nordiska Museet, museo dedicado al folklore y a las tradiciones populares, donde recogió incansablemente objetos e información de los todos los países escandinavos.

²⁵ Este fue el caso del Museo de los Monumentos franceses, creación del escultor A. Lenoir.

²⁶ El pintor Federico de Madrazo en carta a su padre, dirigida desde París el 27 de abril de 1838, le cuenta cómo M. Deloffre, alcalde de Cambrai, le invita a participar en la exposición de ese año en la ciudad porque «el Consejo municipal y las Sociedad des Amis des Arts han reunido sumas considerables con el objeto de comprar los cuadros que más les gustan». Igualmente refiere Madrazo haber recibido propuestas parecidas de la Sociedad des Amis des Arts de Reims. Se queja, además, de «cuándo llegará el día en que se pueda hacer esto en España y que esa nación se halle en correspondencia artística con las demás naciones civilizadas» (Federico, 1994; carta nº 36: 101-102). Antes de que se formule en 1869, como veremos, la necesidad de crear un museo municipal en Madrid, existe constancia de que el Ayuntamiento madrileño ya había encargado directamente obras a algunos artistas; es el caso, por ejemplo, del retrato de José I a Goya, que llevó a cabo en 1809 el regidor Tadeo Bravo de Rivero por orden de la Alcaldía, que habría de convertirse luego en la célebre *Alegoría de la Villa*, o los cuadros relativos al Dos de Mayo adquiridos, en 1864, a Manuel Castellano y, en 1866, a José Marcelo Contreras para el Salón de Sesiones y la Escalera de Honor de la Primera Casa Consistorial.

²⁷ Fue emperador entre 1852-1870.

estaba preocupado por acometer un extenso programa de urbanización de las ciudades francesas y, en especial, de la de París. La figura clave de este ambicioso proyecto fue el barón Haussmann, prefecto del departamento del Sena entre 1853 y 1870. Además de consideraciones propiamente urbanísticas, influyeron en su plan de reforma el deseo de hacer más salubre la ciudad, de mantener el orden público más eficazmente y elevar el prestigio del emperador. Aunque Haussmann fue uno de los destructores más encarnizados del viejo París, por los motivos señalados, fue también uno de los primeros en preocuparse por la memoria de la ciudad²⁸. La finalidad del prefecto era muy clara: recoger para la educación y el deleite de los parisienses, en un edificio que formaba parte de la historia de París, una colección referida a la historia de la ciudad (Léri, J.-M., 1995: 53-54).

El programa de reforma planteado, al derruir los antiguos barrios obreros y revolucionarios y trazar grandes avenidas rectilíneas, habría de producir, como en tantas otras ciudades europeas, destrucciones irreparables en la ciudad, inaugurando el París moderno: grandes avenidas para la comunicación interior, suntuosos edificios, parques, bibliotecas, la Ópera, teatros, universidades, fuentes, a través de lo cual proyectar una imagen física que se interpretase como exponente documental de la grandeza política del emperador (Braunfelds, W. 1983: 266).

En 1865, un año antes de acometer esta amplísima reforma, el barón Haussmann presentó al emperador un proyecto de organización de un servicio de trabajos históricos sobre la ciudad, cuyo primer acuerdo fue la creación de un museo municipal, encargado de recoger todos los vestigios que la reforma urbanística haría desaparecer. Para tal fin se adquirió en 1868 el hotel Carnavalet, a fin de instalar allí un museo histórico, que abrió sus puertas al público en 1882, una vez restaurado el edificio (Bazin, G., 1969). Una comisión científica se encargó de elaborar la organización del Museo y de adquirir un gran número de pinturas, estampas y toda clase de objetos relacionados con la historia de la ciudad²⁹.

²⁸ En 1868 Haussmann encargó a Charles Marville que fotografiase el viejo París que expiraba y el nuevo que se estaba construyendo; y ese mismo año, la Comisión de Trabajos Históricos de la Ciudad quedaba encargada de la publicación de un corpus documental sobre la historia de París. Este mismo año también el Consejo Municipal compró uno de los más bellos palacios de París, el Hotel Carnavalet, construido en 1548 por Jacques de Ligneris. En este palacio vivió la célebre epistológrafa marquesa de Sévigné, entre 1677 y 1696, año de su muerte.

²⁹ Esta colección fundacional fue recogida en el Palacio Municipal a la espera de ser presentada en el Hotel Carnavalet, una vez restaurado; pero el Palacio fue incendiado por la Comuna en 1871, destruyéndose el archivo, la biblioteca y el embrión, ya bastante desarrollado, del futuro museo. Como señala Jean-Marc Léri, «en una noche París, se conver-

El modelo de museo municipal, local, que inaugura el Carnavalet –Museo y Biblioteca histórica en un mismo servicio– es sumamente importante en la formación de otros museos locales³⁰. Por primera vez, las colecciones de un museo local se formaban a partir de testimonios materiales y culturales de la propia historia de la ciudad, estableciéndose así históricamente dos de las funciones básicas de este tipo de museos: la de salvaguarda del patrimonio local y la de ilustración de la historia de la ciudad³¹.

tía en una ciudad, cuya memoria gráfica y escrita era necesario reconstruir». Gracias al esfuerzo de Jules Casan, bibliotecario, y gran conocedor de la historia y la bibliografía parisina, que había reunido una impresionante colección particular, formada por 6.000 libros y 10.000 grabados, la ciudad retoma el proyecto del Museo. En 1872, nombrado conservador, presentaba al público lo que él llamaba «la colección histórica de la ciudad». En 1881 Jules Casan consigue que ingrese la colección Alfred Delleville, compuesta por 30.000 libros, 15.000 grabados y un conjunto muy importante de cerámicas, numismática y objetos diversos, que había reunido sobre la Revolución Francesa. El acrecentamiento constante de las colecciones obligó, en 1879 a separar el Museo de la Biblioteca (Léri, J.-M., 1995: 54). Para la colección sobre la Revolución Francesa, véase *The French.*, 1989. La colección actual del Museo está integrada por 2.500 pinturas, 10.000 dibujos, 300.000 estampas y fotografías, 2.000 esculturas, varias centenas de muebles, importantes conjuntos decorativos, maquetas, enseñas de antiguos oficios, varios millares de piezas arqueológicas, decenas de millares de monedas y medallas e innumerables objetos pertenecientes a personajes célebres (Montgolfier, 1986: 22; Paris., 1994: 19).

³⁰ Especialmente en lo que atañe a la constitución definitiva, en los años veinte, del Museo Municipal de Madrid, más que a su génesis, en el último tercio del XIX.

³¹ De igual manera el Museo de Roma, inaugurado en abril de 1930, muestra cierta concordancia con la formación del Museo Carnavalet. En 1908 Domenico Gnoli propone fundar un museo de la ciudad en el palacio Anguillara, donde se recogerían, de modo permanente, los importantes materiales históricos y documentales provenientes de la *Mostra storica della città di Roma*, celebrada en Turín en 1884, en el ámbito de la Exposición General Italiana. Años más tarde, paralizado el proyecto de Gnoli, con motivo del cincuentenario de la Unidad de Italia, en 1911, se proyecta una muestra retrospectiva sobre la ciudad a cargo del director de restauración del Castillo de Sant'Angelo, Borgatti, quien formula la idea de creación de un museo de la ciudad, que, de forma semejante a como venían planteándolo otras ciudades europeas, recogiese los documentos de su historia cotidiana y la secular fisonomía de Roma, que paulatinamente iba desapareciendo desde 1870 (Cavazzi, L., 1995: 28). El Museo de Londres es el resultado de la unión de dos museos: el Guildhall Museum y el London Museum of Kensington Palace. El primero, el más antiguo de los dos, fue establecido por la Corporación de Londres en 1826 como «un lugar donde albergar toda clase de antigüedades relacionadas con la ciudad y las áreas suburbanas de Londres así como representar a la propia Corporación». El Guildhall Museum fue más una colección privada que un museo público. En 1855, Charles Read, miembro del Ayuntamiento, buscó, aunque sin mucho éxito, apoyo para establecer un Museo y Biblioteca públicos. El Museo de Londres fue, por el contrario, inspiración del primer vizconde Harcour y del segundo vizconde Esher. Este Museo –nos dice su actual director Max Hebditch– fue para Londres lo que el Carnavalet fue para París, un museo en el que mostrar la rica historia cultural de Londres en el más amplio sentido, que abrió sus puertas en Kensington Palace en abril de 1912 (Hebditch, M., 1985).

En España, la desamortización iniciada en 1835 y la creación, en 1837, de una Junta encargada de recoger los objetos artísticos, procedentes de los conventos y órdenes religiosas desamortizados, abre un largo proceso de creación de museos y la posibilidad, ya en 1913, de crear museos municipales en aquellas localidades que, sin ser capitales de provincia, cuenten con colecciones y capacidad para hacerse cargo de su gestión (Hernández Hernández, F., 1994: 50)³².

En Cataluña, existía una amplia tradición de mecenazgo privado, ligado a los intereses políticos y culturales de la burguesía y del catalanismo³³, que confluirá a principios del siglo xx, junto con la creación de la Junta de Museos de Barcelona, en 1907, en una intensa labor de rescate del patrimonio artístico. Desde 1872 el Ayuntamiento de Barcelona comenzó a tener un papel muy activo en materia de museos, creando una serie de ellos, a partir de la importantísima donación de Francisco Martorell en 1878³⁴. Después de la Exposición Universal de 1888, el Ayuntamiento, que había adquirido muchos objetos de la Exposición y constituido en 1890 la Comisión Municipal de Conservación de los Edificios del Parque³⁵ y de Fomento de los Museos Municipales, planteó una activa política de creación de nuevos museos y en 1891 se inauguraban en esta ciudad tres nuevos, el de Bellas Artes, el de Reproducciones Artísticas y el Arqueológico, luego llamado Museo de la Historia, al tiempo que se constituía una Comisión de Bibliotecas, Museos y Exposiciones artísticas para organizar y gestionar las colecciones municipales. A partir de la constitución de la Junta de Museos, en 1907, que gestionaba bajo un único patronazgo, todos los museos y exposiciones de la ciudad, se plantea una política global, fruto de la colaboración institucional entre

³² Las colecciones de estos museos estarían formados por objetos procedentes de los conventos y órdenes suprimidas, cedidos en depósito por el Estado a las Corporaciones locales, por nuevas adquisiciones del Estado, colecciones provinciales y donaciones y depósitos de otras instituciones y particulares.

³³ En Cataluña, la formación de los primeros museos locales se debió más que al poder establecido, a la acción de coleccionistas privados, comerciantes, ciudadanos adinerados o clérigos ilustrados, junto con entidades y sociedades particulares vinculadas al mundo de la cultura. En 1790 el canónigo Marià Oliveres propuso la creación, en Barcelona, de un parque-museo al aire libre con antigüedades, que recogiese las obras que las reformas urbanísticas pudieran poner en peligro, y que desembocó en la creación del Museo de la Junta de Comercio, organizado por dos instituciones fundamentales de la Barcelona ochocentista, la Junta de Comercio y la Real Academia. Este museo, se convertiría en 1847 en el Museo de la Academia Provincial de Bellas Artes.

³⁴ En 1882 se abrió al público el Museo Martorell, que acogía piezas arqueológicas y especímenes de Ciencias Naturales.

³⁵ La Exposición Universal se había instalado en el Parque de la Ciudadela.

el Ayuntamiento, la Diputación y la Academia de Bellas Artes de Sant Jordi (L'evolució, 1988: 8-13).

El origen de los museos locales que podemos llamar de la primera generación, desde finales del siglo pasado hasta los años treinta de este siglo, se debe, como hemos visto, a causas variadas, entre las que destacan, por su importancia, las de naturaleza arqueológica como rasgo diferenciador de su historia. Las colecciones formadas, primero, y donadas, después, por los eruditos y arqueólogos locales, así como la actividad desarrollada por sociedades culturales, aficionados o profesionales, dedicados a los quehaceres de la arqueología local, o ciertos hallazgos fortuitos, dieron lugar a la formación de estos museos³⁶.

³⁶ Fruto de los afanes de la burguesía local fue, asimismo, la creación, promovida en 1902, del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Creado en 1908 por la Diputación y el Ayuntamiento, se inauguró el 8 de febrero de 1914, con «las obras que, procedentes del antiguo Museo que existió en el Instituto Vizcaíno antes de la última guerra civil, ahora están dispersas, más las que actualmente poseen las Corporaciones en sus palacios y acuerden ceder» (Vélez López, E., 1994: 11-20). Ese antiguo Museo debe de ser el que menciona Federico de Madrazo en carta a su padre, en 1848, en el que además de pintura, vio una colección de minerales, de mariscos y de monedas antiguas (Federico, 1994: 424-425, n^o 163). A finales del siglo pasado y en las primeras décadas de este, las iniciativas para la formación de museos locales en España se deben, en su mayor parte, a personalidades del mundo de la erudición, del coleccionismo privado y de entidades culturales relacionadas con la investigación y la difusión de hallazgos locales, especialmente asociados con la arqueología y la etnografía. De estos «primeros museos locales», que llamaremos *históricos*, citaremos, entre otros, siguiendo a Consuelo Sanz-Pastor, de cuya guía *Museos y Colecciones de España* (1990) hemos tomado los datos: *La Colección Numismática Municipal*, de Sevilla, adquirida a los herederos de don Francisco Mateos Gago, a finales del XIX; el *Museo de Historia de la Ciudad* de Palma de Mallorca, creado por acuerdo municipal el 24 de febrero de 1932, relacionado con los museos del Cardenal Despuig del siglo XIX; el *Museo Arqueológico Municipal de Manacor*, 1926, debido a la adquisición por el Ayuntamiento de la colección reunida por Mosén Joan Aguiló y Pinya a lo largo de su vida; el *Museo Municipal de Bellas Artes* de Cantabria, 1909; el *Museo Municipal de Santiago de Compostela*, cuya propuesta de creación se debe a la Sociedad Económica de Amigos del País, que no llegó a realizarse, relacionado luego con la existencia, al menos documental, de un Museo Arqueológico de Galicia, que nos habla de cómo la arqueología está estrechamente vinculada con este tipo de museos; el *Museo Quiñones de León*, de Vigo, constituido en los años 20 (1924), por cesión del Pazo de don Fernando Quiñones de León, marqués de Alcedo, en el que una serie de políticos, artistas y estudiosos locales plantean la idea de crear un museo de arte regional; el *Museo Arqueológico Municipal de Cartagena*, formado inicialmente con los restos de la colección arqueológica formada por el Ayuntamiento en el siglo XVIII; el *Museo Arqueológico Municipal de Yecla*, Murcia, creado en el siglo XIX, con la colección formada por el Padre escolapio Carlos Lasalde, en 1873; el *Museo Municipal de San Telmo*, inaugurado en 1902 con el nombre de *Museo Artístico, Histórico y Arqueológico*, pero creado en 1889 a raíz de la Exposición Histórica y de Artes Retrospectivas organizada este año, por la Sociedad Vascongada de los Amigos del País; el *Museo de Bellas Artes de Bilbao*, al que ya me he referido; el *Museo Arqueológico Municipal de Elche*, creado con la colección

Advirtamos que esta primera fase de creación de museos locales durante la segunda mitad del XIX, que llega hasta las primeras décadas del XX, fue consecuencia, en gran parte, de la crisis originada por el crecimiento y las profundas reformas urbanas que afectaban a las ciudades³⁷. Esta

de antigüedades de don Pedro Ibarra; el *Museo de Historia de la Ciudad* de Barcelona, cuyos antecedentes fueron, por un lado, la sala de Recuerdos Históricos, creada en 1902 en el Museo del Parque de la Ciudadela y, por otro, un Museo de Historia, a comienzos de siglo, situado en un edificio que fue restaurante en la Exposición Universal de 1888. Este Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona también está ligado a la creación, en 1916, del Archivo Histórico de la Ciudad y a la instalación de historia ciudadana que se llevó a cabo en el Pabellón de la Ciudad, en la Exposición de 1929; el *Museo Comarcal de Manresa*, continuador del Museo Municipal inaugurado en 1896, al que se incorporaron los fondos recogidos por el Centro Excursionista Montserrat; el *Museo Comarcal del Maresme*, creado por acuerdo municipal en 1894; el *Museo Comarcal de Moya*, creado por iniciativa privada de un grupo de particulares, en 1935; el *Museo de Historia de Sabadell*, cuya gestación se remonta a 1886 con el intento de formar un Museo Comarcal, Industrial y Artístico, que no llegó a constituirse, creándose, sin embargo, en 1912, con los objetos procedentes de las excavaciones realizadas por la Academia de Bellas Artes y aportaciones particulares; el *Museo Municipal de Arte de Tarrasa*, constituido con los fondos de la antigua Biblioteca-Museo Soler y Palet, creada en 1917; el *Museo Comarcal de la Garrotxa*, cuyo antecedente fue el Museo Arqueológico, creado por acuerdo municipal en enero de 1893, instalado en el Hospicio, donde se albergaba además la Biblioteca y el Archivo; el *Museo «Cau de la Costa Brava»*, inaugurado en 1920, por iniciativa del industrial Hugo Sanner y un grupo de amigos; el *Museo Municipal de Tossa*, creado, en 1930, para recoger los objetos procedentes de la excavación de la Villa Romana y las donaciones de artistas contemporáneos que frecuentaban esta localidad; el *Museo Comarcal Durán y Sempere*, iniciado en 1914 a iniciativa de este erudito; el Museo-Archivo Municipal de Tortosa, creado en julio de 1990; el *Museo Municipal de Bellas Artes* de Santa Cruz de Tenerife, debido a un grupo de eruditos, formado por Pedro Tarquis Soria, Teodomiro Robayna Marrero y Eduardo Tarquis Rodríguez que idearon en 1899 la creación de un Museo Artístico que supiera la falta de instituciones culturales en la isla, fundándolo a principios de 1900 (Museo, 1991:11-12); el *Museo Histórico Municipal de Cádiz*, creado en 1909, promovido por don Cayetano del Toro y Quartiellers (1842-1915), en el que se acordó la adquisición de los retratos de los legisladores y héroes de 1812 y sus recuerdos personales, inaugurándose con el nombre de Museo Iconográfico e Histórico de las Cortes y Sitio de Cádiz. Además hay que recordar el activo papel desarrollado por algunas revistas de arte que dieron a conocer las actuaciones de los eruditos en materia de antigüedades y estudio de los monumentos locales. De igual manera la labor de las sociedades de excursionistas, contribuyó a un mejor conocimiento de las realidades locales y al impulso de formación de museos; la Sociedad Castellana de Excursiones, creada, en 1903, por el arquitecto municipal y estudioso don Agapito Revilla «para el estudio detenido del arte antiguo castellano y de las relaciones entre los distintos pueblos castellanos» (Almuíña, C., 1982).

³⁷ Las desamortizaciones dan pie a las reformas internas potenciadas por la burguesía que se había hecho con el poder local, a una nueva morfología arquitectónica y a la reutilización de las funciones designadas a ciertos edificios, que en manos públicas, pasaron a albergar nuevas instituciones y servicios, pertenecientes al Estado o a los Ayuntamientos, como fueron, entre otros, los museos. «La renovación del caserío tiene un carácter generalizado, que confiere progresivamente a las ciudades un nuevo aspecto, reflejo de una

crisis se produjo en un doble plano, físico, es decir, en el marco de la ciudad, y moral, ligado a la formación de una conciencia romántica de exaltación del pasado que buscaba en lo histórico los elementos que constituían la identidad nacional o local. Los primeros museos locales recogerán, pues, los materiales artísticos y monumentales que configuraban la fisonomía burguesa de la ciudad en vísperas de su transformación y mostrarán parte de esos vestigios patrimoniales de la misma forma que la historia, de la mano del positivismo, explicará, a través de abundantes documentos fidedignos, los hechos históricos; estableciéndose, a nuestro juicio, un paralelismo revelador entre el relato histórico y la presentación tipológica de los objetos, en el que el documento y el objeto tienden a identificarse como una misma cosa³⁸.

En época más reciente –a partir de los años 60 y 70–, la formación de museos locales, además de por causas de carácter arqueológico, esta vez realizadas de forma más sistemática y científica, se debe también a nuevos promotores –investigadores, maestros, coleccionistas, asociaciones de vecinos y culturales y artistas–, con conciencia de la riqueza del patrimonio histórico y etnográfico local, que amenazado por el desarrollismo económico y los efectos uniformadores de la cultura mediática urbana, ven en él un signo de identidad cultural que hay que conservar para las generaciones futuras³⁹.

nueva realidad económica, en virtud de la cual, en los cascos históricos no quedan del pasado, sino la traza viaria y edificios históricos residuales» (Quirós Linares, F., 1991: 61-63). Recordemos el significativo comentario del marqués de Lozoya que al referirse a Madrid en este siglo, escribe que «todo el siglo XIX fue el de la gran almoneda del arte religioso en Madrid. Es el siglo –apostilla– de los derribos municipales. Conventos e iglesias se convirtieron en solares para plazas y plazuelas y la desamortización dispersó lo que pudieron ver todavía Ponz y Cean.» (Contreras y López de Ayala, J., 1979: XIV).

³⁸ Téngase en cuenta que la historia nacional era la predominante en el siglo XIX y que la historia local, hoy una disciplina de primer orden y de gran importancia estaba confiada a anticuarios y aficionados. Piénsese además que los historiadores del XIX y los positivistas, sus continuadores, pensaban la historia sobre todo como «una narración de acontecimientos» y que el paradigma de su método se basaba en el hecho de que «la historia debería basarse en documentos», de los cuales el historiador extraía los hechos para ofrecerlos, tal como ocurrieron, a los lectores; contar –como decía Ranke– «cómo ocurrieron realmente» (Tuñón de Lara, M., 1985: 38-39; Burke, P., 1991: 15-17).

³⁹ Siguiendo igualmente a Consuelo Sanz Pastor (*op. cit.*) cabría citar, en el ámbito de la arqueología, el *Museo Arqueológico de la Carolina* (1973), iniciado por un grupo de jóvenes aficionados a la arqueología, con la idea de proteger el patrimonio histórico-artístico y fundar un museo que recogiese la riqueza arqueológica de Sierra Morena; el *Museo Arqueológico Municipal de Cartagena* (1943), instalado primeramente en la sede de la Sociedad Económica donde se guardaba la colección arqueológica formada por el Ayuntamiento en el siglo XVIII; el *Museo Municipal «Joan Pla y Gras»* (1980), creado para conservar los hallazgos arqueológicos de su promotor; el *Museo Municipal de Vilassar de Dalt «Can Banus»* (1961),

ORIGEN DEL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Aunque los antecedentes de un Museo Municipal en Madrid, hunden sus raíces en el proceso que hemos descrito al inicio de este texto, momento en el que el Ayuntamiento guardaba, en un arca, los modelos oficiales de Pesas y Medidas y el Estandarte de la Villa, no será hasta un año después de la Revolución de 1868, cuando al trasladar el Ayuntamiento liberal los objetos conservados en el Archivo de Villa a la Casa de la Panadería, se mencione en un informe por vez prime-

creado para recoger los objetos arqueológicos encontrados por un grupo local de aficionados desde 1950 y hallazgos posteriores; el *Museo de Arqueología «Salvador Vilaseca»* (1984); el *Museo Municipal de Tarragona* (1965), creado por iniciativa de personalidades locales, para salvaguardar los fondos de la Necropolis Can Canys, cueva de Vallmajor y talleres de sílex de la comarca; el *Museo Municipal de Santiago de Compostela* (1960), cuyo origen se debe a una propuesta, en el siglo XIX, de la Sociedad Económica de Amigos del País, que no llegó a realizarse; el *Museo Municipal del Puerto de Santa María* (1982), relacionado con diversos yacimientos locales; el *Museo Histórico local de Cañete de las Torres* (1983); el *Museo Municipal de Arqueología de Cieza* (1987), creado para conservar los hallazgos procedentes de las excavaciones del término municipal, especialmente los de Medina Siyasa, yacimiento islámico; el *Museo Municipal de Vall de Uxo* (1980), creado para conservar el patrimonio histórico y cultural y fomentar el estudio de los hallazgos arqueológicos y la etnología de la zona; el *Museo Municipal de Badalona* (1956), creado a consecuencia de las excavaciones iniciadas en 1954, en las termas romanas por José María Cuyás Tolosa; el *Museo Municipal de Gava* (1978), en el que se recogen los fondos provenientes de las excavaciones que se realizan en la zona; el *Museo Municipal de Prats de Rey* (1979), cuyos fondos proceden de excavaciones llevadas a cabo en el término municipal, de un yacimiento ibero-romano; el *Museo Arqueológico Municipal de San Feliu de Guixols* (1904), creado a propuesta de Eduardo González Hurtebice, para conservar los hallazgos del poblado ibérico del Fortim; el *Museo del Montgrí y del Bajo Ter* (1983), que conserva los materiales prehistóricos de diferentes yacimientos del Montgrí; el *Museo del Montsia* (1967), creado para conservar el patrimonio arqueológico de la necropolis ibérica de Oriola, de la Palma y Mianes, sepulcros neolíticos, la cueva sepulcral del Calvario de Amposta y los materiales líticos del Bajo Ebro; el *Museo Arqueológico Municipal «Camilo Visado Molto»* (1884; 1944), que debe su origen inicialmente a un hallazgo fortuito, creado posteriormente por su titular para conservar los vestigios de la cultura local; el *Museo Arqueológico de Almañecar* (1979), para conservar el patrimonio cultural de la localidad, declarada Conjunto Histórico Artístico en 1975; el *Museo Arqueológico Municipal de Benalmadena* (1970), expone el patrimonio arqueológico de la zona. De igual manera, cabe citar el *Museo Municipal de Antequera* (1966), fundado por deseo de los vecinos para reunir el arte local disperso, los hallazgos arqueológicos y material etnológico; el *Museo Municipal de Estampación textil de Premia de Mar* (1986), creado para conservar documentación material y escrita de la historia local, sobre todo de la industria textil; el *Museo Histórico de San Fernando* (1988), que recoge el patrimonio cultural de esta ciudad; el *Museo Municipal de Cabra* (1973), con idéntico fin; el *Museo Etnológico de Bolltaña* (1988), que recoge materiales relacionados con actividades tradicionales del trabajo y de la técnica de la agricultura, la panadería y la industria del término municipal; el *Museo Municipal de Calatayud* (1972), cuya creación se debe al Centro de Estudios Bilibitanos

ra la posibilidad de crear una Biblioteca y Museo Municipal «en honra del Ayuntamiento Popular de Madrid», formado «con los pocos libros que existen en las oficinas de la Corporación y con todos los objetos de arte que de la propiedad de la Villa existan o en adelante se encuentren o puedan recabarse de los particulares» (Cayetano Martín, C., 1986: 11-28)⁴⁰. Vuélvese a insinuar la necesidad de crear este museo en 1870, con motivo de un depósito, de armas, chuzos y bayonetas, realizado en el Museo Arqueológico Nacional, recién inaugurado. Hasta entonces, la formación de un museo municipal es solamente una idea, que vuelve a considerarse, como proyecto, en 1882, cuando el archivero de Villa, don Timoteo Domingo Palacio confecciona un inventario con los objetos que habrían de constituir el núcleo fundacional del museo, y recomienda recoger de las dependencias del Ayuntamiento los objetos que están llamados a constituir la historia de cada uno de los servicios –Beneficencia, Incendios, Limpieza–, al mismo tiempo que propone la convocatoria de certámenes periódicos y la programación de exposiciones sobre «Hijos ilustres e Historia de Madrid» para formar una amplia galería de retratos, indispensable en

de la Institución Fernando el Católico, para preservar el patrimonio cultural del término municipal: el *Museo Etnográfico de Gijón* (1968), que recoge los elementos típicos de la arquitectura y utensilios usados en la vida cotidiana de los núcleos rurales; el *Museo Etnográfico de Grandas de Salime* (1984), creado por iniciativa de José Naveiras Escanlar quien desde este año venía reuniendo objetos de artesanía e industrias locales de la zona; el *Museo Municipal del Bierzo Alto* (1986), que muestra la vida cotidiana rural de esta región; el *Museo de la Ciudad de Salamanca* (1979), conserva el patrimonio histórico cultural de la ciudad, para su creación se reunieron objetos y documentos que poseía el Ayuntamiento en sus dependencias.

⁴⁰ Antecedente de este informe es el inventario redactado en 1827 de la Sección del Archivo de Villa denominada Archivo Reservado, donde se conservaban los objetos que tenían un especial valor para la Corporación. En uno de los apartados de este inventario, el titulado «varia», se inventariaron hasta casi cien objetos, de los cuales una parte importante lo formaban troqueles, cuños de monedas, llaves de honor, obras relativas al Dos de Mayo y estampas. La propuesta del Ayuntamiento liberal se ampliaba además con el encargo que en 1869 hacía al fotógrafo J. Suárez para que fotografiase los edificios que iban a ser demolidos, como consecuencia de las transformaciones que se iban a llevar en Madrid tras la revolución, con la intención de documentar ese proceso y poder enviar copias además a la Biblioteca Nacional y del Congreso, las Academias de la Historia y la de Bellas Artes, el Museo del Prado y otros Ayuntamientos extranjeros (Alaminos López, E., 1992: 72). Estas propuestas y preocupaciones se enmarcan en el proceso descrito anteriormente, de transformación de las ciudades, momento en el que el crecimiento de estas aconsejaba la creación, como en el caso francés, de museos específicos, donde recoger los testimonios de la vida antigua. Además el Alcalde don Manuel María José de Galdo, enviaba al Archivo Reservado un sello de la Alcaldía, que representaba una figura egipcia, regalo del marqués de Villaseca al Corregimiento.

un museo de carácter histórico⁴¹, comenzando por el de Mesonero Romanos.

El proyecto elaborado por don Timoteo Domingo Palacio nunca llegó a realizarse, aunque el Archivo reservado siguió recibiendo objetos de procedencia muy diversa. En 1902, don Higinio Ciria, responsable del Archivo General, solicitaba la colaboración de un arquitecto para que instalase adecuadamente los objetos allí almacenados. Un año después, la intervención del Secretario del Ayuntamiento, Sr. Ruano, fue decisiva para que las autoridades municipales se interesaran en la creación del Museo, que recogiese todos los objetos conservados en la modesta dependencia que era aquel archivo reservado. Como consecuencia del informe de Ruano, se aprueba un proyecto por el Pleno del Ayuntamiento el 10 de noviembre de 1903 en el que se dispone que «se proceda a la instalación de un Museo Municipal donde puedan exhibirse algunos objetos y documentos⁴² que por su carácter histórico, su importancia, su antigüedad o su belleza artística lo merezcan, del que formarán parte los objetos que hoy constituyen el Archivo Reservado del Excelentísimo Ayuntamiento, a fin de que dichos objetos sean conocidos y admirados por cuantos visiten esa dependencia y no queden ocultos e ignorados sin ningún fin práctico o de utilidad»⁴³.

⁴¹ Para la relación de objetos que recoge el archivero, véase (Cayetano Martín, 1986: 11-28). El proyecto de este archivero ejemplifica, por vez primera, el contenido y la finalidad previstas para el Museo, relacionados con la institución promotora, el Ayuntamiento, y algunos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad, así como el carácter fundamentalmente histórico que se quiere asignar al Museo. No es extraña esta idea, viniendo como viene de un archivero, en un siglo en el que la historia es una disciplina esencial. Véase también Serrano Téllez, N., 1995: 195-197.

⁴² Adviértase la identificación que hemos señalado anteriormente, consecuencia de la visión positivista de la historia que da origen, en una primera fase, a estos museos.

⁴³ Esta triple caracterización —carácter histórico, antigüedad del objeto o belleza artística— define básicamente, por primera vez, el programa del Museo, que será asumido, aunque ampliándolo, por el Reglamento del Patronato, en 1927, cuando el Museo Municipal viene a constituirse definitivamente como una realidad (véase artº 2º del citado Reglamento). En 1908, el Alcalde, conde de Peñalver ordena al archivero municipal que redacte un catálogo de los objetos que formaban la Sección-Museo del Archivo, de la que sólo conocemos algunas etiquetas que se conservan unidas a los objetos, con indicación del número de vitrina y sala. Lamentablemente ni este catálogo, porque no llegase a redactarse, ni la disposición exacta de los objetos nos es conocida; únicamente sí podemos tener una idea aproximada del contenido del museo por el inventario que se redactó en 1926, con motivo del traslado de aquellos al edificio de la calle de Fuencarral. El conjunto de objetos enviados estaba formado por las siguientes tipologías: Pesas y medidas; Troqueles, sellos, estampillas y punzones; Cerámica; Fotografías; Tejidos y vestuario; Monedas y Medallas; Muebles; Llaves; Óleos; Esculturas; Herramientas; Dibujos; Armas; Grabados; Hierros; Planos; Plata; Maquetas y modelos; Litografías; Instrumentos musicales; Carteles; Planchas; Relojes; Libros; y Varios. Para una valoración de

FORMACIÓN DEL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID (1926-1929)

La *Exposición del Antiguo Madrid*, organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte, en 1926, fue el decisivo y último impulso que llevó a la creación definitiva, por parte del Ayuntamiento de Madrid, del actual Museo Municipal. La Sociedad Española de Amigos del Arte tenía por objeto «propagar y vulgarizar la estimación del Arte en España, y preferentemente el representativo de las tradiciones artísticas españolas» (Sociedad, 1925)⁴⁴.

La Sociedad Española de Amigos del Arte⁴⁵ nació, en 1909, por iniciativa de doña Trinidad de Scholtz-Hermensdorff de Iturbe, duquesa de Parcent, malagueña, de ascendencia alemana, que supo interesar a la aristocracia y alta burguesía madrileña y española con inquietudes e intereses artísticos y culturales en el propósito de difundir el rico pasado artístico español, amparándose en el apoyo material y moral prestado por el Rey, Alfonso XIII y otros miembros de la familia real, la Infanta Isabel de Borbón, y en relevantes personalidades de la vida política⁴⁶, cultural y

este ingreso, véase Alaminos López, E.,/ Vega Herranz, P., 1992/1994: 481-482. De este Museo conocemos también el encargo hecho por el Ayuntamiento al arqueólogo Pérez de Barradas, en los años 20, de la organización y acrecentamiento de las colecciones arqueológicas que también se conservaban allí (Carrera Hontana, E./ Martín Flores, A., 1996).

⁴⁴ Existe otra publicación, sin año, impresa en París (Imprimerie Générale Lahure), de los Estatutos de esta Sociedad en cuyo Artº 1º se señala, además de la finalidad apuntada «la conservación y conveniente restauración de los monumentos antiguos como la adquisición de obras de importancia artística, histórica o bibliográfica». En otros artículos se recogen la organización de la Sociedad, compuesta por tres categorías de socios: honorarios, protectores y suscriptores (artº 3º); la formación de la Junta de Patronato, órgano administrativo de la Sociedad, así como las Secciones de que estaba formada: Bellas Artes (Pintura y Grabado; Arquitectura; Escultura; Música); Arte Industrial (Cerámica; Industrias artísticas; Armas); Diplomática (Bibliografía; Numismática; Epigrafía) y Arte Público (Ornato y embellecimiento de poblaciones) (artº 4º). La Junta de Patronato la constituían la Infanta Doña Isabel de Borbón (Presidenta), la Excm. Sra. Doña Trinidad de Scholtz-Hermensdorff de Iturbe (Vicepresidenta) y el Excmo. Sr. don Eduardo Dato (Vicepresidente), y como vocales, las duquesas Vda. de Bailén y de Bailén, las marquesas de Argüeso, de Bolaños, de Ivanrey, de Nájera, de Villavieja y las condesas de Santiago y de Valencia. La Junta Ejecutiva la formaban don Eduardo Dato (Presidente), don Manuel García Prieto (Vicepresidente), marqués de Comillas (Tesorero), conde de la Mortera y José Moreno Carbonero (Secretarios) y como vocales, el duque de Alba, los marqueses de la Torrecilla, de Santillana y de Urquijo, el conde de las Almenas, Pablo Bosch y Francisco de Laiglesia. La Presidencia de honor de la Sociedad la ostentaba, el Rey Alfonso XIII.

⁴⁵ Este nombre se debe a Marcelino Menéndez Pelayo.

⁴⁶ Como Eduardo Dato (1856-1921), político de la Restauración, perteneciente al Partido Conservador, que encarnó algunos de los aspectos más interesantes del regeneracionismo. En 1907 fue nombrado alcalde de Madrid, asumiendo posteriormente la jefatu-

artística⁴⁷ (Mateos Pérez, P., 1987: 71)⁴⁸. Convencida de la necesidad de revalorizar las industrias artísticas españolas, la duquesa de Parcent promovió y alentó numerosas exposiciones, y a ella se debe también la organización de la Exposición del Traje Español, que dio luego origen a la creación del Museo del Traje. También se debe a ella la instalación, en estilo español, de su casa en Ronda, la llamada del Rey Moro, que adquirió a un inglés, convirtiéndola en uno de los atractivos del turismo de la ciudad, en donde fundó también un taller de muebles (Necrológica, 1941: 7-9)⁴⁹.

Uno de los objetivos primordiales de la Sociedad Española de Amigos del Arte fue la realización de exposiciones anuales de artes decorativas donde mostrar obras, pertenecientes a colecciones particulares, que sirviesen de estudio y estímulo tanto a los artistas y artesanos como al propio Estado⁵⁰. En estas exposiciones se ha querido ver una reacción

ra de la formación liberal-conservadora. Miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, desde 1910, fue Presidente de la Junta Ejecutiva de la Sociedad Española de Amigos del Arte hasta 1921, fecha de su muerte; o Santiago Alba Bonifaz (1872-1949), gobernador de Madrid en 1906 por el Partido Liberal y ministro de Instrucción Pública, en 1912, bajo cuyo Ministerio se le concedieron subvenciones a la Sociedad y se les cedió, por Real Orden de 6-12-1912, una parte de los bajos del Palacio de Bibliotecas y Museos para la celebración de sus exposiciones.

⁴⁷ Entre otros, los investigadores y estudiosos Elías Tormo, Aureliano Beruete y Moret, Félix Boix, Joaquín Ezquerro del Bayo, Julio Cavestany, Ángel Vegué y Goldoni, Sánchez Cantón, Conde de Casal, José Francés, marqués de Lozoya. Muchos de ellos fueron también miembros del Patronato del Museo Municipal. Entre los artistas cabe citar a Mariano Benlliure, Manuel Benedito, José Moreno Carbonero y el arquitecto Luis Bellido, que restauró el edificio del Hospicio, en 1926, para albergar en él la *Exposición del Antiguo Madrid*. Para la lista completa de los miembros de las Juntas y de los socios protectores y socios suscriptores del año 1926, véase Memoria, 1926: 27-32.

⁴⁸ Algunos de los miembros de la Sociedad Española de Amigos del Arte formaron parte del Patronato del Museo Municipal. El artículo de Prudencio Mateos Pérez recoge con suficiente amplitud la historia de la Sociedad, sus fines y actividades así como las exposiciones y publicaciones.

⁴⁹ Organizó también, bajo la dirección del pintor Moreno Carbonero, miembro de la Sociedad, unos «Cuadros Vivos». Adquirió un palacio, en la calle de San Bernardo, donde organizaba fiestas, bajo el título de «Historia de la Danza en España», en colaboración con el citado pintor. Y adquirió una finca próxima al Monasterio de El Escorial, donde conservó la colección de platos de Talavera que había formado en Oropesa el coleccionista Platón Páramo (Necrológica, 1941:7-9).

⁵⁰ El interés por el pasado cultural en nuestro país, por las diversas artes aplicadas, decorativas e industriales, se remonta a la curiosidad mostrada por los viajeros y artistas románticos por España en el XIX. Aquellos comienzan a valorar la gran riqueza que en este ámbito ofrecía nuestro variado país. Así aparecen los primeros estudios en revistas como el *Arte en España* o el *Museo Español de Antigüedades*. A finales de siglo, había ya terreno abonado para comenzar un estudio más sistemático de este campo, en el que pronto habrían de distinguirse los estudiosos de la Institución Libre de Enseñanza. En lengua española el primer

de corte nacionalista con respecto a la situación de desamparo y dejadez de las artes españolas de aquel entonces, sobre todo en la vertiente de las industrias y las tradiciones populares (Lámperez, V., 1912, I: 7)⁵¹.

La Sociedad Española de Amigos del Arte venía trabajando desde 1925 en la organización de la *Exposición del Antiguo Madrid*, para poder «presentar a la admiración pública muestra interesante y gráfica de los diversos aspectos de este *Madrid antiguo*, que las alas del Tiempo van rozando y la incultura del hombre demoliendo» (Memoria, 1926:

libro publicado, *Artes Industriales. Desde el Cristianismo hasta nuestros días*, fue el de Hermenegildo Giner de los Ríos (1847-1923), miembro del Partido Republicano radical y hermano de Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la Institución. Francisco Giner de los Ríos también publicó, en 1892, un volumen en el que se recogían sus *Estudios sobre artes industriales*, que conoció una segunda edición en 1926 (Bonet Correa, A. 1982: 11-14). También hay que recordar en esta primera etapa de estudio de las artes decorativas a Manuel Bartolomé Cossío, y a su mentor en materia de arte Juan F. Riaño «yerno de Gayangos, que formó una de las primeras y más ricas colecciones de objetos relacionados con las artes decorativas de España y al que se debe estudios muy apreciados sobre las mismas y en punto a artes industriales en general» (Caro Baroja, J., 1966: vi). No me resisto a traer a colación una cita de Américo Castro, de tono muy crítico con aquella generación institucionista, en la que el historiador advierte que «el paso lento y amortiguado de la vida rústica, sus usos, canciones y artesanías de bella y remota tradición, atrajeron por motivos —hoy ya explicables— a quienes venían contemplando desolados la España mortecina de Isabel II, Alfonso XII, de la Restauración. Aquella España carecía de un tiempo culturalmente suyo... aquella inanidad incitaba a interesarse por las formas de la cultura aldeana, cuya evidente realidad atrajo la atención esperanzada de algunos españoles de primer orden... Iluminado por el romanticismo krausista, don Francisco Giner comenzó a interesarse, teórica y estéticamente, en las artesanías populares, y a estimular la curiosidad de otros... trataban de reconstruir la figura ideal de una España soterrada por la acción de seculares desventajas, más barruntadas que conocidas» (Castro, A., 1985: 118). Esta primera oleada de estudiosos de las artes tradicionales de nuestro país, debida a hombres de tendencias progresistas y liberales, fue continuada por algunos de los miembros, de ideas conservadoras, de la Sociedad Española de Amigos del Arte, bajo una óptica próxima a las ideas nacionalistas exaltadoras del pasado.

⁵¹ Los magníficos catálogos publicados con motivo de estas exposiciones cumplían, por los interesantes estudios que les acompañaban, una función pedagógica y de divulgación de enorme importancia. Muchos de ellos ofrecen una gran síntesis sobre nuestras artes industriales y son pioneros, en muchos casos, de la investigación desarrollada en su campo ulteriormente (Alaminos López, E., 1995: 22; véase además la lista de exposiciones y publicaciones que ofrece en su artículo (Mateos Pérez, P., 1987: 84-86). Gaya Nuño al referirse a esta Sociedad, «de talante muy cortesano, muy monárquico y aristocrático», advierte que estos espléndidos catálogos, son «honor de cualquier biblioteca». La Sociedad Española de Amigos del Arte, además de estas publicaciones, editaba, desde 1912 la revista *Arte Español*, que entre 1932 y 1936, por intervención de Eugenio D'Ors cambió su título por el de *Revista Española de Arte*, recuperando su primer denominación tras la guerra civil (Gaya Nuño, J. A. 1975: 230-231).

10)⁵². Esta Exposición, cuyo título ya advertí en otra ocasión es una clara referencia al libro de Ramón Mesonero Romanos, *El Antiguo Madrid*, publicado en 1861, y un simbólico homenaje a la figura de este cronista e investigador de la historia de la Villa, iniciador indiscutible de la investigación científica sobre el pasado de la ciudad, fue un formidable intento por sintetizar y plasmar textual y gráficamente, en un momento de cambios socioeconómicos, urbanísticos y culturales rápidos, el conocimiento de la historia, del pasado, de la ciudad en prácticamente casi todos sus aspectos (Alaminos López, E., 1993; 1994: 1).

En 1925, el duque de Alba, presidente entonces de la Sociedad Española de Amigos del Arte y futuro patrono del Museo, requería la colaboración del Ayuntamiento y solicitaba a su alcalde, el conde de Vallellano el poder «celebrar una exposición que reuniera las piezas más interesantes y representativas de la historia de Madrid... algo así como el Musée Carnavalet madrileño» (Cayetano Martín, C., 1986: 11-28). Inaugurada la Exposición en 1926, la intención última de los organizadores fue, además de los propósitos expositivos perfectamente resumidos por Félix Boix en su introducción al Catálogo general ilustrado⁵³, la de fundar un museo de historia local, un verdadero museo madrileño⁵⁴ (Boix, F., 1926: 5-8).

⁵² En esta *Memoria y Cuentas* de 1926 el Secretario de la Sociedad, Conde de Casal, organizador también de la Exposición y futuro miembro del Patronato del Museo, da cuenta del retraso sufrido en las obras de restauración del viejo Hospicio madrileño. «a pesar de la actividad demostrada por el arquitecto director, D. Luis Bellido, y los buenos oficios del Ayuntamiento, cuyo entusiasmo por la idea, facilitando trámites y votando pingües subvenciones, merece plácemes y gratitud de todo buen amigo del Arte», y anuncia que «dentro del corriente año los aficionados y los indiferentes, con deseos de estudio o por mera curiosidad, pueden ver en los amplios salones del barroco edificio nuestras seleccionadas (obras) de las antiguas industrias locales, de la escuela de pintura madrileña, de lo artístico de sus palacios, iglesias y conventos, y de cuanto por medio del pincel, o del buril, óleo o estampa, dé a conocer las pretéritas costumbres y trazados de la antigua Corte de los Austrias y de los Borbones.» (Memoria, 1926: 10-11).

⁵³ Reunir y presentar cuantos «objetos, datos, documentos de carácter gráfico... contribuyan a dar idea de los aspectos que ha ofrecido la capital de España en las diferentes etapas de su continuada evolución, tanto en lo que concierne a su constitución material y topográfica... como en lo que atañe a sus tradiciones, hábitos, artes y costumbres... y fijar la atención del público y despertar su interés por aquellos recuerdos y testimonios del pasado, procurando de este modo la conservación de los que aún restan y esperando que tal interés promueva la creación de un verdadero museo madrileño» (Boix, F., 1926: 5-8).

⁵⁴ Justificaba Boix en la introducción la necesidad de crear ese museo en que «todas las grandes poblaciones europeas, obedientes a aquella consideración (la de conservar los recuerdos y restos históricos y artísticos que nos legó el pasado), han creado y fomentan con celo extraordinario *museos históricos locales* en los que tienen cabida cuantos datos y recuerdos conciernen a la población; y aun las de creación relativamente moderna y de

La exposición organizada en ocho secciones, otra dedicada a prehistoria y un suplemento, abarcaba, como hemos señalado, todos los aspectos posibles de la historia madrileña: planos y vistas, paseos y lugares célebres, vida social y política, religión, residencias e iconografía real, teatro, toros y espectáculos, industrias artísticas, imprenta y documentos, que agrupaban un total de mil novecientas doce piezas, además de muebles y objetos que servían para decorar las salas⁵⁵. Cada sala de la exposición fue concebida como un ambiente en el que convivían intensamente, como puede apreciarse en las fotografías publicadas en el espléndido Catálogo ilustrado, libro fundamental de la bibliografía madrileña, una amplia variedad de tipologías objetuales en el contexto de una concepción decorativista y escenográfica del espacio expositivo. Con ello se quería provocar en el visitante una intensa y, a la vez, nostálgica sensación de riqueza patrimonial y artística, todavía en parte conservada, que le comprometiese emocionalmente con los aspectos más brillantes de nuestro pasado cultural⁵⁶, y merecedora de ser recogida, al menos también en

rápido desenvolvimiento, como muchas de las americanas y especialmente las de los Estados Unidos, sienten la necesidad de conservar casi religiosamente el recuerdo de sus cercanos y primeros orígenes en museos especiales que perpetúen las aun recientes memorias de sus fundadores y primer establecimiento, así como de las rápidas etapas atravesadas hasta alcanzar su florecimiento actual» (Boix, F., 1926: 7). Aunque sin especificar las ciudades europeas y americanas, esta alusión parece indicar un conocimiento directo de la realidad museística extranjera por parte de los organizadores. En este sentido, cabe recordar que la promotora de la Sociedad, la duquesa de Parcent, tenía un gusto depuradísimo y estaba «espléndidamente relacionada en la alta sociedad internacional, que aprovechó... para cumplir relevantes misiones de mecenas» (Rodríguez Alcalde, L. 1989: 50-51). Elías Tormo, que fue miembro de la Sociedad y Patrono del Museo Municipal desde su fundación fue, como señala el marqués de Lozoya, «un viajero infatigable que recorrió toda la vieja Europa (su conocimiento profundo de los grandes museos europeos le fue utilísimo para la clasificación del Arte Español)» (Contreras y López de Ayala, J., 1979: XII).

⁵⁵ Para el análisis del contenido de la Exposición, véase Alaminos López, 1993; 1995 b: 20. El número de expositores ascendía, encabezados por S.M. el Rey, a 166. Para la decoración de las salas véase la lista que se da al final del (Catálogo-guía, 1926: 344). La *Exposición del Antiguo Madrid* ocupó, en el edificio del Hospicio, las salas de la izquierda y las dos primeras de la derecha del piso principal, las salas del piso bajo derecha e izquierda, la Capilla y la Sacristía.

⁵⁶ Ya me he referido en otras ocasiones a este valor nostálgico como elemento subyacente a la propia exposición y a la creación del Museo Municipal (Alaminos López, E., / Vega Herranz, P., 1992/1994: 481; Alaminos López, E., 1995 b: 21). Ese sentimiento fue subrayado por el prestigioso crítico de arte y secretario perpetuo de la Academia de San Fernando en la que ingresó en 1923, afecto a los círculos conservadores, José Francés y Sánchez Heredero (1886-1965), quien firmaba a veces sus crónicas con el seudónimo de Silvio Lago, personaje de una novela de doña Emilia Pardo Bazán, «oráculo indiscutible –al menos por espacio de bastantes lustros– de la vida madrileña» (Gaya Nuño, J.A., 1975: 308-

parte, en un museo de forma permanente⁵⁷. Este esquema historicista de salones y ambientes planteado en la exposición enlazaba además con una concepción estética que veía en esta clase de agrupaciones objetuales un efecto pedagógico y nostálgico de gran intensidad⁵⁸.

309). José Francés publicó en *La Esfera* (22-1-1927) una reseña de la Exposición, significativamente titulada «El Antiguo Madrid. Una Exposición que ya es el necesario Museo Matritense», en donde escribía que «... grato es volver de cuando en cuando la mirada y el ánimo al viejo Madrid, no sólo intacto y sugeridor en libros, estampas y relatos de madrileñistas, sino vivo, actual, pleno de encantadora persistencia más allá de los modernos trastoques urbanos y falsificaciones costumbristas que el prurito europeo nos impone... Desde el otro lado de balcones y ventanas, el hervor de las horas actuales envía sus sonidos y sus voces que con la luz advienen hasta cuadros, grabados, muebles, libros, telas, porcelanas, armas, imágenes sagradas y reliquias populares. Pero poco a poco, a medida que el hechizo de la evocación nos adentra, es como si un gran silencio nos aislase del tiempo y del lugar actuales. Todo adquiere (en estas salas) un valor de vitalidad y de emoción extraordinarios. El pasado resurge poderoso y nos rendimos a su influjo. ¿Cuántas horas hemos pasado así, dominados así, suspensos así de la alegría un poco melancólica que el arte, la poesía y la erudición estética saben despertar con sus evocaciones? Sorprende descubrirlo cuando salimos otra vez a la calle, cuando dejamos –para volver, claro está el antiguo Madrid por el viejo Madrid o el Madrid nuevo... Es esto la Exposición del Antiguo Madrid. Capítulos admirables de su Historia. Y no fría dogmática estadística, sin calor de humanidad, sino plástica, dinámica, palpitante en un tal florecimiento de sí misma, que nos sentimos contemporáneos de cuanto por milagro del arte y por fervor del coleccionista se ha conservado. Y el vivir, el sentir, hasta el *respirar* de los matritenses de ayer nos salen al paso apenas ponemos el pie en el umbral de la puerta, abierta ayer a los huérfanos, a los achacosos y los desvalidos, y que debiera dar mañana acceso al Museo Matritense» (Francés, J., 1927).

⁵⁷ Luís Bellido termina el texto que escribe sobre la restauración del edificio del Hospicio en el Catálogo de la Exposición, advirtiendo que «la planta alta (del edificio) se dedicará a Museo histórico madrileño, *perpetuando así, siquiera sea de modo fragmentario*, la espléndida Exposición organizada por la benemérita Sociedad Española de Amigos del Arte, que en forma tan brillante ha inaugurado esta segunda etapa del edificio» (Bellido, L., 1926: 272). El subrayado es mío.

⁵⁸ Efecto pedagógico consciente, tanto por lo que se refiere a las etapas históricas pasadas –clara referencia a las decoraciones suntuarias del periodo de los Austrias y de los Borbones, épocas consideradas de gran esplendor artístico– como a un tiempo más próximo y cercano y claramente vinculado con el *modus vivendi* y el coleccionismo de la aristocracia y la alta burguesía de la Restauración (1874-1923). En 1898, la escritora Emilia Pardo Bazán, estrechamente relacionada con estos círculos, prologaba un interesantísimo libro del cronista de salones, el santanderino Eugenio Rodríguez de la Escalera, «quien, bajo el seudónimo de «Monte-Cristo», harto novelero, gozaba del mayor crédito entre la más alta sociedad por sus halagadoras y oportunas crónicas» (Rodríguez Alcalde, L., 1989: 21), en el que enumeraba los efectos civilizadores y pedagógicos de los salones y su influencia en el refinamiento social y el florecimiento artístico. «La impresión general artística que emana de los salones –escribía Emilia Pardo Bazán– se debe también a que en ellos, sobre todo en los de la aristocracia de vieja cepa, se exhiben las joyas del pasado, tapices, armaduras, cuadros inestimables, graciosas fruslerías de cristalería, bandejas repujadas, damascos de apagado color, majestuosos retratos de valona y guardainfante, bargueños y muebles de

Este modelo expositivo, asumido por el Museo municipal en su etapa fundacional, hacía suyas las ideas del historiador y museólogo alemán Wilhem Bode, quien en la presentación del Kaiser Friedrich Museum, en 1904, en Berlín, había recurrido a la reconstrucción de ambientes de otras épocas con gran fidelidad a los ambientes originales. Para Bode la presentación de las colecciones se articulaba en un complejo principio de carácter historicista que consistía en interrelacionar los objetos de una misma época, con el fin de realzar el estilo propio de esa misma época, superando así, de esta forma, la ordenación decimonónica de las colecciones, basada en agrupaciones de carácter tipológico/técnico o cronológico (Bazin, G., 1969; Alonso Fernández, L., 1993: 311)⁵⁹. También en España, don Benigno de la Vega Inclán y Flaquer, creador del Museo Romántico que tanta concomitancias tiene con el Museo Municipal de

concha. Todo esto —concluía— evoca la historia y enseña insensiblemente a discernir lo bello» (Pardo Bazán, E., 1898: 11-16). El libro de *Monte-Cristo*, ilustrado con «láminas fotográficas» de Christian Franzen, fotógrafo retratista que publicaba desde 1895 excelentes reportajes sobre los salones madrileños y el ambiente nocturno de Madrid en la revista *Blanco y Negro* (López Mondéjar, P., 1984: 16), describe el ambiente de treinta y cinco residencias aristocráticas. Con bastante precisión, el cronista da cuenta de los objetos que adornaban estos salones —cuya disposición y ambiente vemos por las fotografías de Franzen que es muy semejante al que muestran los objetos expuestos en la *Exposición del Antiguo Madrid*. En cada una de las crónicas, Monte-Cristo alude a las colecciones de estos aristócratas formadas por obras de pintura, miniaturas, armaduras, objetos arqueológicos, tapices, muebles, porcelanas, cerámica, esmaltes, armas, plata y productos de las modernas fábricas, que reflejan bastante bien el perfil coleccionista de la aristocracia y de la alta burguesía en esta época. En la lista de suscriptores que ofrece esta publicación —se anuncia un segundo tomo—, encabeza por S. M. el Rey, figura, entre otros, D. Francisco de Laiglesia, cuya colección de porcelanas del Buen Retiro adquiriría el Museo Municipal en 1930.

⁵⁹ Wilhem von Bode (1845-1929), historiador del arte y museólogo alemán, estuvo destinado desde 1872 en el Museo de Berlín, del que fue director, y de los museos reales desde 1897 a 1920. De gran capacidad organizadora y poseedor de una extraordinaria cultura fue una de las personalidades más notables de su especialidad. La labor de Bode fue inmensa en la reorganización de las colecciones y en la construcción de edificios para albergarlas; a él se debe la creación del Kaiser Friedrich Museum —actualmente Bode Museum— entre 1897 y 1903, «donde prescindió de la ordenación tradicional de las piezas por técnicas y mezcló todo tipo de obras para resaltar el estilo propio de una misma época» y el triple conjunto museístico del Pergamon Museum construido entre 1907 y 1930 (Alonso Fernández, L., 1993: 20) Escribió además importantísimas obras de historia del arte, como *La obra de Rembrandt* (1897-1905) o *Frans Hals y su escuela* (1914). Para algunos ejemplos de reconstrucciones en estos años, véase Alonso Fernández, L., 1993: 330. Con motivo del 750 aniversario de la ciudad de Berlín, se restauraron las galerías centrales del Bode Museum, «intentando reproducir la decoración original, según los diseños de Wilhem von Bode (Ohlsen, M., 1987: xxxix, 3: 168). Véase además el Catálogo ilustrado de la *Exposición del Antiguo Madrid*, donde se reproduce la reconstrucción del gabinete de Napoleón en Chamartín, que formó parte de la Exposición (Catálogo. 1926).

Madrid, hacía suyas estas propuestas, en 1906, en su proyecto de la Casa del Greco en Toledo⁶⁰.

El éxito de la *Exposición del Antiguo Madrid*, sin duda la más importante de cuantas celebró la Sociedad Española de Amigos del Arte en este periodo, impulsó al Ayuntamiento a inaugurar en 1929 el Museo y la Biblioteca municipales, en el antiguo Hospicio, edificio recuperado para este nuevo uso⁶¹, tras la restauración llevada a cabo por don Luis Bellido, arquitecto municipal, con ocasión de aquella Exposición⁶².

⁶⁰ Abierta al público cuatro años después, «primera reconstrucción de un ambiente histórico intentada en España que suscitó una corriente, casi una moda... coleccionista e imitadora del mobiliario y demás artes suntuarias españolas del siglo XVI» (Gómez Moreno, M^a E., 1945; 1970: 13). Para la personalidad de don Benigno de la Vega-Inclán y Flaquer, segundo marqués de la Vega-Inclán (1858-1942), véase, además de la semblanza de M^a Elena Gómez-Moreno, Carande, R., 1989: 232-235. Ejemplo también de reconstrucción en esta línea evocadora fueron la creación por el propio marqués del Museo Romántico en 1921 y, en 1935, la Casa de Lope de Vega, a cargo del arquitecto Pedro Muguruza y los historiadores Julio Cavestany, marqués de Moret, Patrono del Museo Municipal, y F.J. Sánchez Cantón, en cuya presentación advierten que su empeño más firme ha sido «el equilibrio entre noticia y fantasía... para obtener el ambiente verosímil, sin empacho arqueológico, en esta evocación del pasado: como todas, discutible y mejorable en los aspectos más diversos...» (Muguruza, P., 1962: 27-28).

⁶¹ En un lejano 1836, Pedro de Madrazo, claro referente en ese tiempo de la conciencia romántica en nuestro país, ya planteaba la necesidad de recuperar para usos culturales los edificios religiosos desamortizados (Madrazo, P., 1836: 1981, III: 97-100). La recuperación del Hospicio, edificio histórico, para museo, en el que intervinieron muchas instancias culturales de la época, puede entenderse también como consecuencia, ya más cercana, de los anhelos de amplios sectores de la cultura de la época por reivindicar el pasado más glorioso y auténtico de la cultura artística española, que dio lugar, efectivamente, a numerosos «redescubrimientos», tanto en el ámbito de la pintura como de la arquitectura. Recordemos que en esta época tanto en la pintura como en la arquitectura dominaban —como arte oficial frente a los primeros intentos vanguardistas— las tendencias «regionalistas» o «nacionalistas» fuertemente impregnadas por el influjo acuciante del arte del Siglo de Oro, revalorizado además por la erudición y la historiografía artística del momento.

⁶² Los criterios de restauración de Bellido, miembro de la llamada Escuela Restauradora, que fue el núcleo más tradicionalista durante el primer tercio del siglo XX en lo que respecta a la teoría y la práctica arquitectónica, se asemejan a los que, en el campo museológico, seguían los organizadores de la *Exposición de Antiguo Madrid*. Para esta escuela, la restauración debía «hacerse con el estilo primitivo del monumento, con la mayor fidelidad posible en todos sus aspectos de disposición, estructura, labra, etc. originaria». Esta concepción de la restauración, con su programa de fidelidad al original, tiene sus raíces en la ideología romántica y expresaba la creencia de la posibilidad de un historicismo activo. (Muñoz Cosme, A., 1989: 90-92); historicismo asumido así mismo por sus compañeros en la organización y diseño de la Exposición, de la que él también formó parte en la comisión organizadora. Bellido escribió en el Catálogo un texto en el que, además de explicar las vicisitudes del edificio, comentaba algunos aspectos de su restauración: «encargado de la restauración de las construcciones respetadas por los derribos, me preocupó sobre todo el

La inauguración del Museo tuvo lugar el 10 de junio de 1929 a las 12 del mediodía. Antes de verificarse tan solemne momento, el Patronato, presidido por el Alcalde Manuel Semprún y Pombo, había quedado constituido el 30 de junio de 1927 y aprobado su Reglamento por la Comisión Municipal Permanente y Ayuntamiento Pleno en las sesiones del 23 y 28 de marzo de 1927⁶³.

Cuando, en 1929, se inaugura el Museo Municipal, en el que, por Reglamento, «se recogerán todas las manifestaciones de las Bellas Artes y de las artes industriales madrileñas y en general cuanto afecte a la historia y las costumbres de Madrid»⁶⁴, la ciudad estaba experimentando, en todos los órdenes, cambios profundos, reflejo de la intervención de los poderes públicos, económicos y técnicos en la ciudad⁶⁵. El modelo de ciudad heredada, decimonónica, entraba decididamente en crisis, para dar paso a otra nueva y moderna. Una parte considerable del *antiguo Madrid*—hacia el cual volverán su nostálgica mirada los impulsores del Museo Municipal⁶⁶— iba desapareciendo lenta, pero inexorablemente, cambiando su aspecto y fiso-

decidir la clase de revoco o revestimiento a adoptar para los paramentos de la fachada, a fin de devolver a estas, en lo posible, su primitivo aspecto y carácter; teniendo la fortuna de encontrar vestigios suficientes del revoco del siglo XVIII... Las restantes partes de la restauración tuvieron sólo un interés constructivo, pues el interior del edificio era de gran modestia, aunque no desprovista de carácter, y en conservarla tuve empeño» (Bellido, L., 1926: 269-272). Estos años también fueron, en el campo de la arquitectura, de auge de la llamada escuela regionalista, cuyo máximos exponentes fueron Vicente Lampérez (1861-1923), profesor y director de la Escuela de Madrid desde 1920, «ardiente defensor de una tradición que entendía como mera repetición arqueológica del pasado» y Leonardo Rucabado (1876-1918), el arquitecto más representativo de la tendencia que construyó algunas casas en Madrid. (Bozal, V., 1972: 329).

⁶³ Véase Reglamento, 1928.

⁶⁴ Artº 2º del Reglamento. El «cuanto afecte a la historia y las costumbres», el Patronato del Museo lo entendió principalmente con relación al pasado, aunque no faltaron intentos, en materia de adquisiciones y en algunas propuestas de Tormo, como puede verse por las actas, de asumir la realidad inmediata (Alaminos López, E., 1997).

⁶⁵ Los numerosos proyectos de reformas urbanas elaborados en estos años son reflejo de la intervención de los poderes públicos, municipales y estatales, pero también de numerosos profesionales —higienistas, ingenieros, arquitectos y urbanistas— que desde sus distintos saberes y desde ámbitos distintos, planteaban cambios y transformaciones bastante radicales. Los nuevos usos económicos —avance del proceso industrializador, consolidación del mundo empresarial y del capital financiero— y los cambios sociales —consolidación de una clase media y de la clase trabajadora con sus propios órganos de expresión— dinamizaban la vida política y cultural de la ciudad, alterando en gran medida lo que, en términos genéricos, entendemos por costumbres y que tuvieron, en don Ramón de Mesonero Romanos, su más destacado valedor y, a principios de siglo, en Pedro Répide, cronista de la villa, un fiel continuador.

⁶⁶ Recuérdese que los miembros de la Sociedad Española de Amigos del Arte que impulsaron la creación del Museo, y los que formaron el primer Patronato fueron, generacionalmente, hombres de la Restauración, periodo que se inicia con la incorporación de nuevo al trono de un rey Borbón, Alfonso XII, en 1874, y que permanecerá vigente hasta los inicios de la dictadura de Primo de Rivera, en septiembre de 1923.

nomía de ciudad preindustrial por el de una nueva urbe, a la que Azaña se referirá como «poblachón mal construido en el que se esboza una gran capital⁶⁷. Las obras en el Ensanche, la apertura de nuevas vías de comunicación y descongestión interior como la Gran Vía⁶⁸; la creación de nuevas barriadas, como la «Colonia Metropolitana» o El Viso, destinadas a las clases medias o la burguesía media y los intelectuales; la construcción de rascacielos como el Titanic, en la Avenida de la Reina Victoria o la Telefónica; los nuevos transportes públicos como el metro, cuya segunda línea se construye en 1921⁶⁹ o el incremento de los tranvías eléctricos, que configurarán una red radiocéntrica a partir de la Puerta del Sol, cuyo progreso modifica la vida de muchos habitantes de los pueblos de las inmediaciones así anexionados⁷⁰; la edificación de una Ciudad Universitaria o la prolongación de la Castellana como eje de crecimiento de la ciudad son algunos de los signos de ese cambio. Todo ello influirá, junto con los profundos cambios sociales y de costumbres, en el cambio de la fisonomía «tradicional» de aquel antiguo Madrid por el de una nueva metrópoli⁷¹ que alcanzará en estos años una población cercana al millón de habitantes⁷².

Pero esta transformación no sólo afectaría a los aspectos materiales,

⁶⁷ A estas transformaciones se referirá el escritor y periodista, Corpus Barga, en 1926, con la gráfica expresión «la batalla del cemento y del ladrillo». «Madrid hoy es —escribe— un campo de batalla, por todas partes hay barricadas, obras, derribos», confesando su añoranza por el Madrid finisecular, cuando «era un pueblo bonito, rojo, de ladrillos y tejas» (Barga, C., 1979, 3: 82). También Julián Besteiro se referirá a estos cambios, en *El Socialista*, en 1925: «De algunos años a esta parte, Madrid se ha hecho una gran ciudad» (Besteiro, J., 1925).

⁶⁸ Concebida como un amplio bulvar, el resultado será la apertura «de una amplia avenida quebrada, proyectada como la sucesión de tres tramos de 534, 408 y 316 metros de largo que obligará a la *demolición de 358 fincas, a la desaparición de 19 calles, a la transformación de otras 32 y a la construcción de un total de 83 nuevos inmuebles*. La Gran Vía, eje comercial y de esparcimiento, es también un muestrario de la arquitectura local, donde confluyen desde el historicismo y las propuestas «nacionalistas» hasta el expresionismo del Edificio Carrión» (Rueda Laffond, J.C., 1993: 586). El subrayado es mío.

⁶⁹ A estos hay que sumar los automóviles particulares que pasan de unos cuatro mil, en 1921, a casi 14.000 en 1929.

⁷⁰ Véase Aubert, P., 1989, II: 104, de donde están tomados algunos de los datos y citas sobre el Madrid de este periodo.

⁷¹ Término que designa, en la época, la gran ciudad, la ciudad moderna.

⁷² La ciudad la formaban tres núcleos, de acusados contrastes entre ellos: el Interior, formado por el llamado tradicionalmente «viejo Madrid», donde convivían el comercio de lujo, de las calles de Arenal, Mayor o Carrera de San Jerónimo, los nuevos grandes almacenes del tipo Madrid-París, de reciente apertura, propios de una moderna sociedad, con el pequeño comercio, mercados de la Cebada, San Miguel o San Ildefonso con numerosos puntos de venta ambulante y la pequeña industria que abastecía a las clases más humildes; el Ensanche, incapaz de resolver en su diseño los graves problemas que la ciudad presentaba en cuanto a su reforma y extensión, ocupado en su vertiente sur por artesanos y modes-

también la vida política, social y cultural y las costumbres se verán afectadas por estos cambios. Madrid va convirtiéndose paso a paso en una ciudad cosmopolita, con una vida social y cultural más activa, semejante a la de otras ciudades europeas, proceso al que no es ajeno la mejora en los sistemas de comunicación⁷³.

En el ámbito de la cultura, coincidirán, por un lado, algunas personalidades que, procedentes de la nobleza y la alta burguesía, representaban los valores tradicionales, modelos sociales e ideales propios de la Restauración, que tendrá en los impulsores de la Sociedad Española de Amigos del Arte y del Museo Municipal un brillante, pero epigonal, estandarte de sus manifestaciones y, de otro, una nueva saga de intelectuales liberales⁷⁴, implicados en el proceso de modernización del Estado liberal

tos empleados relacionados con las industrias del ferrocarril y, en el resto, por las clases acomodadas y los profesionales, hermosos palacetes y grandes espacios arbolados, como los parques del Oeste, la Florida y la Moncloa y, por último, en las afueras, el vergonzante Extrarradio, cinturón de miseria que rodeaba a la ciudad, donde se asentaban las clases más humildes y marginales, carente de los servicios indispensables, inframundo que retrataron con gran precisión el higienista Hauser y el escritor Pío Baroja. Para un análisis pormenorizado de estos tres núcleos, y de la sociedad y economía madrileñas de este momento, véase Información, 1929. En términos generales, Madrid, sigue siendo una ciudad, cuyo entorno regional sigue prácticamente inalterado, ejerciendo sobre él el secular parasitismo económico. Muchos escritores del momento –Juan Ramón, Ortega, Azaña– «expresan su asombro frente a esta ciudad crecida en medio del campo, invadida de ruralidad y rodeada de huertas» (Aubert, P., 1989, II: 103). Durante el primer tercio del siglo XX, Madrid conoce un notable crecimiento de población: atrae fundamentalmente a las clases medias o al campesinado; en 1900 la mitad de la población había nacido fuera de Madrid, y entre 1910 y 1930 duplica sus habitantes (Alonso Pereira, J.R., 1985). Sin embargo, en relación con otras ciudades europeas, el número de habitantes, en estos años, es menor: París tiene cerca de tres millones; Berlín, cuatro y Londres, supera los ocho.

⁷³ Especialmente en lo que se refiere a la prensa de información y prensa gráfica cada vez más enraizada en el conjunto de la población. En Madrid se concentran los medios de producción intelectual del país. Los grandes diarios nacionales son madrileños; tres de ellos, superan en 1920 los cien mil ejemplares (Aubert, P., 1989, II: 115). Fueron los años veinte, sin duda, los mejores años de la prensa gráfica española. En 1920 se publicaron hasta once revistas ilustradas, de las cuales seis se editaban en Madrid, alcanzando muchas ellas una considerable difusión. En 1927 *Blanco y Negro* alcanzaba una tirada de 100.000 ejemplares, *Mundo Gráfico*, 127.000 y *La Esfera*, la más ambiciosa de las revistas ilustradas de la época, magníficamente impresa a todo color, donde colaboraban los mejores fotógrafos madrileños, alcanzaba 45.000 ejemplares (López Mondéjar, P., 1984: 34-37).

⁷⁴ Ya se trate de los intelectuales institucionistas, la generación del 98 o la generación del 14 –Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Marañón, Américo Castro, Sánchez Albornoz, Azaña o Eugenio D'Ors, entre otros– se vertebran en grupos coherentes. Su extracción se corresponde con la pequeña o mediana burguesía, y tienen a Madrid –la capital– como «su punto de referencia común, su espacio de contacto personal, su marco de vivencias políticas y de expectativas culturales» (Villacorta Baños, F., 1989, II: 95).

y estrechamente vinculados con las nuevas instituciones culturales, muchas de las cuales alcanzaron un prestigio desconocido hasta entonces⁷⁵. La creación del Museo Municipal de Madrid puede entenderse, desde esta óptica, como un espléndido epígono de la cultura y de los valores ape- gados al pasado del sector más ilustrado de la aristocracia y de la alta bur- guesía, cuyos *ideales estéticos*, valores que, en definitiva, les confería iden- tidad social, se resistían a que desapareciesen, del mismo modo que en paralelo en el ámbito de la ciudad se producía, no sin resistencias, el cam- bio del Madrid tradicional, Villa y Corte seculares, «feudo de la Monarquía», por el de una ciudad moderna, liberal y republicana⁷⁶.

En fin, un Madrid de contrastes y claroscuros, del cual, escritores como Unamuno, Azorín, Pío Baroja, el Valle-Inclán de *Luces de Bohemia*, Maeztu, Cansinos Assens, Ramón Gómez de la Serna, Azaña, y muchos otros más, nos han dejado un espléndido, y contradictorio, retrato físico y moral⁷⁷.

⁷⁵ La Institución Libre de Enseñanza, la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas o el Centro de Estudios Históricos cumplirán un papel de pri- mera magnitud, alcanzando notoriedad europea. A ellas hay que sumar la labor desarro- llada por el Ateneo y la Residencia de Estudiantes, instituciones que, por sí mismas, cubren un capítulo fundamental de la vida cultural y artística madrileña. La Residencia de Estudiantes, por ejemplo, fundada por Romanones, en 1910, administrada por la Junta para la Ampliación de Estudios y dirigida por Jiménez Fraud fue un marco de encuentro y reflexión, donde sus miembros, especialmente los jóvenes, estuvieron en contacto con grandes figuras nacionales y extranjeras del mundo artístico, literario y científico (Aubert, P., 1989, II: 120). Paul Aubert señala cómo la función de Madrid fue la de «atraer, formar, conferir protagonismo e infundir coherencia a unos intelectuales que lograron superar, a lo largo de la Restauración y de la Dictadura, la duda o la vanidad, para llegar a constituir, por la constancia de su protesta, frente al bloque de poder, un verdadero grupo de presión político» (*op. cit.*, p. 129) Para un análisis somero, pero ejemplar, de estas institucio- nes y de su papel en el marco de las instituciones educativas académicas y de la enseñan- za localizadas en Madrid, véase Villacorta Baños, F., 1989, II: 80-99.

⁷⁶ Se ha comparado al Madrid de estos años (1900-1936) con otras capitales europeas como París, Viena o Berlín. La ciudad muestra un gran vigor intelectual, de la mano de una nueva generación de intelectuales comprometidos con el regeneracionismo finisecular y el compromiso político, que abren un permanente debate sobre los males del país. El retro- ceso del analfabetismo, sobre todo en las capas urbanas y la aparición de las Casas del Pueblo, de filiación socialista, «que sacian las ansias de saber de las clases trabajadoras, pro- clives a buscar soluciones políticas propias», son algunos de los ejemplos que ejemplifican esta situación, dentro de un sistema político caracterizado por lo que se ha venido en deno- minar *crisis del estado de la Restauración*, «perfectamente ejemplificado en el transcurrir polí- tico del Madrid del primer tercio de siglo XX» (Fernández García, A., 1993: 604-610). El auge cultural que se produce en este primer tercio de siglo ha llevado a los historiadores a bautizar este periodo como el la edad de plata de la cultura española.

⁷⁷ Se pueden espigar magníficas muestras en (Aubert, P., 1989). Recordemos la lapi- daria caracterización de Azaña sobre Madrid «... ni gusto, ni estilo» o las tempranas califi- caciones de Unamuno, que lo caracteriza como «pueblo del picarismo y centro productor

Más allá de las visiones contradictorias, ofrecidas por estas y otras personalidades de la vida intelectual, de una «ciudad parasitaria o saqueada, arcaica o modernizada, ingrátida o atractiva, implacable o generosa, se conforma, a lo largo de los años una capital levemente cosmopolita que llega a ser quizá (con la excepción de Barcelona, pero desde una perspectiva nacional) el único punto de contacto con la sociedad europea» (Aubert, P., 1989, II: 116).

La creación del Museo Municipal de Madrid está relacionada lógicamente, además, con el coleccionismo de la época y la formación de otros museos, en Madrid, de características semejantes. Ya me he referido anteriormente a algunas de las características del coleccionismo decimonónico en relación con los museos locales, por lo que no hace falta que insistamos en este punto. El coleccionismo de principios de siglo se caracterizó, en líneas generales, por la falta de un programa ambicioso que enriqueciese el patrimonio común en una dirección específica y completase las carencias de nuestros Museos y colecciones públicas (Pérez Sánchez, A.E., 1990: 41-47). La legislación sobre patrimonio artístico del primer tercio del siglo tuvo más un efecto teórico que práctico en el fomento del coleccionismo, y «tampoco fomentó una relación entre coleccionistas y museos que hubiese redundado a la larga en beneficio de estos»⁷⁸. Salvo en Cataluña, donde existía —como hemos apuntado— una amplia tradición de mecenazgo privado implicado en la formación de museos públicos desde el siglo anterior, en el resto del Estado «el mece-

de ramplonería». Un científico como Ramón y Cajal, describe, en 1934, a Madrid, como ciudad «prosternada y sumisa... (que) carece de carácter, personalidad y de elevadas aspiraciones» (Ramón y Cajal, S., 1947: 384-385). Una visión menos pesimista la ofrece Ortega y Gasset, quien en cierto momento escribe: «Nuestra ciudad no tiene grandes virtudes; pero a despecho de cuanto quiera echársele en cara, sigue siendo el aparato de expansión intelectual más poderoso con que contamos en España» (Aubert, P., 1989, II: 114).

⁷⁸ A juicio del profesor Álvarez Lopera «la legislación española sobre patrimonio artístico apenas si tuvo en cuenta el fenómeno del coleccionismo como factor de acrecentamiento (o simple conservación) del patrimonio» (Álvarez Lopera, J., 1987, 11: 38). Las primeras disposiciones legales que se tomaron para prohibir la salida de obras de arte, reconocidas como del Tesoro Artístico Nacional, fue en 1922 (R.O. de 12 de mayo). Y la primera disposición de carácter global sobre protección, conservación y acrecentamiento de la riqueza artística, precedente a la ley de 1933, fue el Real Decreto-Ley de 9 de agosto de 1926. Otras disposiciones intentarían regular el comercio interior del arte (R.D. de 9 de enero de 1923 y R.D. de 2 de junio de 1930). Como señala el profesor Lopera «se configuró de este modo una impresionante panoplia legal que, en teoría, aseguraba la intervención del Estado en cualquier enajenación de obras de cierta importancia, impidiendo su exportación. Pero... en la práctica, la picaresca hizo que todo continuara como si no existiese norma alguna... una ley promulgada el 10 de diciembre de 1931 vino a resumir disposiciones anteriores imponiendo un fortísimo régimen de intervención» (*art. cit.*, pp. 35-36).

nazgo de coleccionistas y aficionados, se acentuó cuando la centuria tocaba a su fin como consecuencia de factores muy variados entre los que cabría citar la aparición de una serie bastante amplia de personas y entidades que, apoyándose frecuentemente en los poderes más próximos, cifraron su meta en la constitución de establecimientos ligados casi siempre a la historia local» (Álvarez Lopera, J., 1987, 11: 39).

En el caso de Madrid, hay que recordar, además de la mencionada Sociedad Española de Amigos del Arte, vinculada, como ya hemos comentado, a través de la *Exposición del Antiguo Madrid* a la creación del Museo Municipal de Madrid, a algunas otras personalidades, coleccionistas también, como don Félix Boix⁷⁹, miembro de aquella Sociedad y organizador, con otros, de aquella Exposición, a quien debemos el donativo fundacional más importante del Museo, base del mismo, junto con el ingreso de obras procedentes del Archivo de Villa, y a otras grandes colecciones privadas «que han venido a constituirse por generosa disposición de sus creadores, museos en sí mismos, donados en su integridad con locales propios y rentas para su mantenimiento» (Pérez Sánchez, A.E., 1990: 41-47); el Instituto Valencia de Don Juan, creado en 1916 por don Guillermo Joaquín de Osma y Scull y su esposa, la condesa de Valencia de Don Juan; el Museo Romántico, que tantas concomitancias tiene con el Municipal⁸⁰,

⁷⁹ Además de su colección de cerámicas «que con razón se citaba entre las primeras de España, don Félix disfrutó de una extensa galería de pinturas, en la que se encontraban dos bocetos de Goya, dos floreros de Arellano, obras de Corrado Giaquinto, de Luis Paret, de González Velázquez, de Maella y de Vicente López; pintores románticos como Lucas, Elbo, Tegeo, Esquivel, Gutiérrez de la Vega y Villaamil, seguidos por Raimundo y Federico de Madrazo, Pradilla, Rosales, Emilio Sala, Domingo Marqués, Gessa, Lizcano y Bernete. La pintura contemporánea contaba también con muy felices muestras: Gabriel Morcillo, Néstor Fernández de la Torre, Santiago Rusiñol y Roberto Domingo. Especialmente interesante eran las carpetas de dibujos que constituían un verdadero pequeño museo de firmas insignes, desde Veronés hasta Van Dyck, desde Goya al Greco o a Alonso Cano, desde Vicente López a Alenza y desde Fortuny y Rosales a Victorio Macho. Figuraban en la colección Boix numerosos lienzos y dibujos de Luis Lameyer, el pintor romántico... a cuya fama póstuma contribuyó don Félix Boix con su entusiasmo, su erudición y su excelente juicio» (Rodríguez Alcalde, L., 1989: 41-42). Dato curioso, y poco conocido, fue su participación en la Exposición de La Sociedad de Artistas Ibéricos, de 1925, celebrada en el Palacio de Exposiciones del Retiro, en cuya Sala II bis se expusieron «reproducciones populares antiguas» de su colección (Catálogo, 1925). La participación de Boix no deja de sorprender si tenemos en cuenta que esa Exposición fue una manifestación muy importante, e incisiva frente al arte oficial, del arte de vanguardia del momento, aunque pudiera justificar su presencia en ella la participación de artistas como Victorio Macho, artista incluido en su colección. Para otros aspectos de la personalidad de Boix, véase Alaminos López, E., 1997: acta n.º 24, nota 1.

⁸⁰ A ambos museos, les precedió una exposición –*Tres Salas del Museo Romántico* (1921) y *Exposición del Antiguo Madrid* (1926) y ambos presentan semejanzas en cuanto al contenido, programa y disposición de las colecciones (Alaminos López, E., 1995: 27; nota 7).

creado, por donación al estado en 1921, por don Benigno de la Vega Inclán y Flaquer, II marqués de la Vega-Inclán, «ejemplar representativo de los hombres de la Restauración (Gómez Moreno, M^a E., 1970: 16)⁸¹; el Museo Cerralbo, constituido en 1924, como legado testamentario de don Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII marqués de Cerralbo⁸²; y el Museo Sorolla, en 1925, legado testamentario de doña Clotilde García del Castillo, que cierran —con la excepción, naturalmente, de los grandes Museos Nacionales— el panorama museístico madrileño de estos años, en cuyo contexto hay que situar y valorar el gesto institucional del

⁸¹ «A otro magnate de las artes debemos el Museo Romántico y la casa del Greco toledana: don Benigno de la Vega-Inclán, marqués de la Vega-Inclán, primer ilustre promotor del turismo en España, que aportó cuadros propios y solicitó ajenos calurosamente para poblar los dos recintos evocadores que realizó con un gusto tan feliz y tan depurado» (Rodríguez Alcalde, L., 1989: 28). Apoyándose en su amistad con el Rey, Alfonso XIII, desde su cargo de la Comisaría Regia para el Turismo, estuvo empeñado en la divulgación de los valores culturales asociando arte y turismo, involucrando en sus actuaciones a los poderes públicos. Fue un precursor, como ya hemos apuntado, de los museos especializados, llegando a imponer, como advierte M^a E. Gómez-Moreno, la moda de reconstrucción de los ambientes históricos. Como coleccionista, el profesor Álvarez Lopera le califica de modesto y poco riguroso, «prototipo del particular que con sus iniciativas suple la inacción estatal» (Álvarez López, 1987: 39-40). Como hombre representativo de la Restauración, Gómez Moreno le considera «impregnado de las incoherencias que sellaron a quienes vivieron en aquella época, tan próxima en fecha como distante en ideas y sentimientos de la nuestra: caballeridad y desenfado, rumbo y llaneza, indiferencia religiosa y superstición, lealtad y escepticismo político... fecundo en inventivas, que con premura quería verlas realizadas... falta de rigor en los estudios históricos y artísticos que la suplía con intuición y fantasías extraordinarias».

⁸² Para la personalidad del marqués de Cerralbo como coleccionista, véase el apartado «Coleccionista del arte por el arte» (Catálogo, 1996: 37-44). Aquí, se le retrata como «personaje típicamente romántico, (que) se refugió en el pasado, al que consideraba modélico e imperecedero. Este ideal se refleja claramente en la concepción de su colección, creada como símbolo de *status* social e instrumento de investigación histórica y artística» (p. 37). En cuanto a la disposición de su colección, se advierte que la instaló «al modo de las galerías de pinturas de los siglos XVII y XVIII. Según las crónicas de la época, en su residencia de la calle Pizarro (-antes de disponer sus colecciones en el palacio de la calle de Ventura Rodríguez, en 1892-) «no había parte alguna de muro, incluso techo, que no estuviera oculta tras de cuadros y tapices. Sobre los tapices, cubriéndolos como si se tratase de papel pintado, colgaban óleos... a pesar de esta evidente aglomeración, sus contemporáneos alabaron la buena disposición y el perfecto arreglo de las riquezas en salones y pasillos» (*cat. cit.*, p. 43). La colección la formaban importantes pinturas, restos arquitectónicos, materiales arqueológicos, dibujos, grabados, esculturas, mobiliario, cerámica, porcelana, miniaturas, tapices, alfombras, encajes, orfebrenría, marfiles, relojes, esmaltes, abanicos, llaves, cuños de sellos, camafeos y armas. El Palacio de Cerralbo es uno de los que Monte-Cristo incluye en su libro *Los Salones de Madrid*.

Ayuntamiento madrileño de creación definitiva del Museo Municipal de Madrid⁸³.

CARACTERÍSTICAS, DEFINICIÓN Y FUNCIONES DE LOS MUSEOS LOCALES

Como ha señalado algún autor la vinculación jurídica y administrativa de los museos locales, con depender de las corporaciones locales, debe estudiarse de forma específica en cada caso, pues se da una gama muy amplia de variaciones (Menéndez i Pablo, F.C., 1990).

Es común a estos museos el tipo de colecciones, casi siempre de naturaleza arqueológica, histórica, artística y etnológica. Rasgo diferenciador de todos ellos es el carácter documental e ilustrativo de las colecciones, casi siempre referido a la historia de la localidad.

Por regla general, la presentación de las colecciones —el sistema expositivo— se caracteriza por una organización cronológica, que convierte a las colecciones en instrumento de aprendizaje, en hechos positivos. Los objetos funcionan como ejemplos o documentos para ese aprendizaje. Del mismo modo que en la formación histórica de estos museos distinguimos dos etapas, una que hemos denominado histórica y, otra, reciente, en la presentación de las colecciones es posible distinguir dos fases relativamente bien diferenciadas acordes con las corrientes historiográficas dominantes. En la primera, las colecciones se muestran de manera erudita, ambientadas, en ocasiones, con elementos alusivos. El resultado de este sistema es acumulativo y está basado en la interpretación positivista de los hechos⁸⁴.

En una segunda fase, los modelos expositivos son selectivos, dentro de un sistema de organización narrativa y discursiva, que resalta o incide en determinados aspectos significativos de la historia de la localidad. Si

⁸³ En el ámbito legislativo municipal hay que mencionar el proyecto legislativo de Maura, en 1907, que, entre otras propuestas, planteaba «extender la acción de los entes locales por la vía de —entre otras— la municipalización de los servicios». Durante la Dictadura de Primo de Rivera, en cuyo contexto político se creó el Museo, José Calvo Sotelo fue el artífice de los Estatutos municipales de 8 de marzo de 1924 y provincial de 20 de marzo de 1925, íntimamente conectados con el ideario local maurista. El Estatuto municipal, intentaba suprimir ciertas dependencias y subordinación de los Ayuntamientos a la Administración del Estado y ensanchaba el ámbito de las competencias municipales, siendo competencia exclusiva municipal «la conservación de los monumentos artísticos e históricos de su término municipal» (Ley, 1985. Título V, Capítulo 1, art. 150.18). El Estatuto de Calvo Sotelo constituye el avance más amplio hasta entonces en lo referente a la descentralización y autonomía de los entes locales, mayor autonomía financiera y una mayor asunción de competencias.

⁸⁴ Ejemplo de esto sería, en su origen, el Museo Municipal de Madrid.

en la primera fase el modelo histórico de referencia fue la historia positivista, en la segunda el modelo se corresponde con las nuevas corrientes historiográficas, surgidas tras la primera guerra mundial, que dan lugar a análisis en los que se tiene en cuenta la interrelación de aspectos económicos, políticos, sociales y culturales⁸⁵.

Por último, en cuanto a características, las colecciones de los museos locales presentan, por lo general, una vinculación muy estrecha con el patrimonio de la localidad a la que representan o con lo que, de forma más difusa, entendemos actualmente por localismo.

Para M. Dolors Llopart el museo local es un museo que conserva, estudia y difunde el patrimonio de un lugar determinado en todos sus aspectos; es –afirma– un museo monográfico cuyo tema es el territorio, que desarrolla sus actividades en conexión con la herencia de un área particular, vinculado con objetos, memoria e identidad (Llopart, M.D., 1990). Añadiremos a esta definición del museo local, aquella otra que le define como un espacio para conocer el entorno, implicado en la conservación, estudio y pedagogía del medio, ya sea natural, urbano, agrario o industrial (Fabró i Yagüe, I., 1990)⁸⁶.

Podemos considerar dos funciones esenciales para este tipo de museos. En primer lugar, la función patrimonial. Ya hemos visto, como en su origen, estos museos se formaron para salvaguardar el patrimonio histórico puesto en peligro por las transformaciones sociales y económicas llevadas a cabo en las ciudades durante la segunda mitad del siglo XIX. En época más reciente la creación de esta clase de museos, de carácter histórico o etnológico, fue consecuencia de la toma de conciencia colectiva sobre la necesidad de preservar ese patrimonio heredado, acosado esta vez por una sociedad fundamentalmente economicista y desarrollista, generadora de una cultura uniformadora que apenas valoraba adecuadamente esa herencia. Esa conciencia, estimulada por los contenidos familiares y cer-

⁸⁵ Ejemplo de este modelo sería el Museo de la Ciudad de Rüsselheim (Schirmbeck, P., 1981).

⁸⁶ Ambas definiciones parecen haber tenido en cuenta la ofrecida por la Ley de Museos de Cataluña, cuando afirma en su artº 29, 1, que «los museos locales... son los que, promovidos o mantenidos por los entes locales... ofrecen por su planteamiento y contenido, una visión global de la historia, las características humanas y naturales o la riqueza patrimonial de una comarca, una población o una parte definida de un territorio o algún aspecto sectorial, o temáticamente especializado que se relaciona con el mismo» (Ley, 1990, artº 29, 1). Beltrán Lloris considera que aplican a la localidad los principios del museo comarcal y que explican el territorio al que pertenecen. La estrecha dependencia de estos museos y su territorio hace de ellos –a juicio de este autor– los intermediarios naturales entre el patrimonio y la sociedad, por lo que su papel en la conservación de ese patrimonio es sumamente importante (Lloris, B., 1990).

canos del entorno, tuvo su correlato en el proceso de descentralización territorial y política que conectaba con una nueva forma de entender y utilizar los signos propios de una identidad local que se veía así reforzada (Alonso Fernández, L., 1993)⁸⁷. También el desconocimiento de la riqueza cultural de las localidades, pueblos y ciudades puede convertirse en cierto momento en justificación para la refundación o creación de estas tipologías museísticas (Tierno Galván, 1980).

La Ley de Museos de Cataluña considera a los museos locales, junto con los comarcales y los monográficos, como «potenciadores de la dinámica cultural de cada territorio (que han de cumplir) las funciones de recogida, conservación, documentación, estudio y difusión de los testimonios más representativos de la comunidad en la que están implantados» (Ley, 1990, artº 29. 2.)

La salvaguarda o preservación del patrimonio histórico-artístico y etnográfico es, por tanto, la función prioritaria que asumen los museos locales desde sus orígenes; función que siguen cumpliendo ante los cambios experimentados por nuestra sociedad (Sanz Pastor y Fernández de Pierola, C., 1986)⁸⁸. En muchas ocasiones estos museos han sido los primeros receptores y, a veces, los únicos, de una parte importante del patrimonio histórico cultural que, sin ellos, hubiese desaparecido en gran medida. En este sentido –señalan algunos autores– actúan como medios democratizadores del patrimonio colectivo que acercan su contenido y actividades al territorio de una forma directa e inmediata (Rovira i Port, J., / Sutorra i Muñoz, O., 1989)⁸⁹.

⁸⁷ Aspecto significativo de esta función es el hecho de que casi el cien por cien de estos museos estén instalados en edificios histórico-artísticos reutilizados y acondicionados para ese nuevo uso, evitando con ello su desaparición.

⁸⁸ La autora señala que «la transformación de nuestro agro ante la eclosión industrial nos acucia a crear museos comarcales de historia de nuestro campo, además de numerosos museos locales, para salvaguardar el patrimonio histórico-artístico y etnográfico popular». Establece esta autora una idea jerárquica entre distintos tipos de museos, por orden de implantación administrativa, para concluir que los museos provinciales y locales «al reducir sus proporciones, se vinculan más a la tierra y ganan en personalidad». Convendría matizar esta afirmación, conviniendo en que no es del todo exacta la idea de asimilar el museo local con la realidad rural, pues muchos de ellos están implantados en ciudades o localidades fuertemente urbanizadas. Esta consideración nos llevaría, por tanto, a redefinir el concepto de patrimonio como una categoría que no engloba únicamente los hechos del pasado y las tradiciones.

⁸⁹ La Ley de Museos de Cataluña en el preámbulo reconoce que las Corporaciones locales han desarrollado un gran papel en la conservación del patrimonio cultural de Cataluña. «Debe hacerse –se dice– un reconocimiento a la importante dedicación de las corporaciones locales en Cataluña, las cuales durante muchos años se han ocupado de la conservación del patrimonio cultural de nuestro país, labor en la que han ejercido de forma meri-

En segundo lugar, en tanto que equipamiento cultural polivalente, el museo local «ha de participar activamente en la política socio-cultural del municipio, en tanto que espacio en el que deben de compatibilizarse la investigación de los profesionales y la participación ciudadana, con especial incidencia en el ámbito escolar» (Fabró i Yagüe, I., 1990). Aunque vinculados con el pasado histórico, los museos locales pueden cumplir funciones relacionadas con la comunidad, bien en los procesos de análisis de la historia y la identidad locales⁹⁰, bien elaborando proyectos expositivos sobre problemas de actualidad concernientes a la comunidad (Drake, C.S., 1992)⁹¹.

Por último, el museo local puede gestionar la actividad cultural lúdica de una localidad o área determinada, en conexión con el ocio y el turismo (Selmer, J., 1992). Además, la revalorización del patrimonio constituye «un factor de renovación económica y social para las colectividades locales y regionales que pueden considerar el patrimonio como un agente activo de las regiones y del desarrollo del turismo» (Jornadas, 1994: 73-97).

BIBLIOGRAFÍA

ALAMINOS LÓPEZ, E. (1992): «Propuesta de creación de una Fotografía Municipal (1889)», VM, 108: 71-76

ALAMINOS LÓPEZ, E. (1993): *Orígenes, colecciones y modelos expositivos del Museo Municipal de Madrid*, I Master de Museología de la Universidad Complutense de Madrid.

toria funciones de suplencia ante la falta de instituciones de ámbito nacional» (Ley, 1990). En Suecia, por ejemplo, se han elaborado programas específicos de preservación del patrimonio mediante la descripción cultural e histórica de cada condado así como programas para el fomento de recursos a nivel local, en los que participan estos museos (Selmer, J., 1992).

⁹⁰ La historia local no es ya una disciplina reservada a los eruditos o aficionados locales, sino, junto con la historia regional, una disciplina de gran relevancia entre los historiadores. Como señala Tuñón de Lara «la búsqueda del documento, las estimaciones cuantitativas sobre fuentes directas e incluso con formación de series, la prensa local, las actas de sesiones de los concejos, el manejo de archivos notariales, etc., se posibilita y se precisa a nivel local, provincial y regional. Es como emplear el microscopio y afinar los útiles de trabajo... Desde hace medio siglo la historiografía francesa más científica ha partido de la historia regional» (Tuñón de Lara, M., 1985: 38-39). A los medios señalados por el historiador, puede, y debe, añadirse los objetos de la cultura material que conservan los museos. Sobre la valoración de los objetos como testimonio de una función cultural y como fuente de información véase García Blanco, A., 1990: 18-20.

⁹¹ Es el caso del modelo anglosajón que combina los aspectos históricos con las demandas de la sociedad actual. De igual forma el museo local puede funcionar como un centro de documentación de la historia y de la cultura de la localidad, y asesorar a las autoridades locales en lo concerniente a la gestión de los recursos culturales y patrimoniales de la localidad como, por ejemplo, en la conservación y remodelación de los barrios históricos y en las transformaciones urbanísticas (Guía, 1993; The City, s.a.).

- ALAMINOS LÓPEZ, E./ VEGA HERRANZ, P. (1992/1994): «Las Colecciones del Museo Municipal de Madrid: Iconografía para la historia de la ciudad», *Actas del Congreso Nacional Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, I: 473-505.
- ALAMINOS LÓPEZ, E. (1994): *Aleluyas matritenses. Sesenta pliegos de aleluyas en la Colección de estampas del Museo Municipal de Madrid*.
- ALAMINOS LÓPEZ, E. (1995): «La Colección de abanicos del Museo Municipal de Madrid», Catálogo de la Exposición *Abanicos. La Colección del Museo Municipal de Madrid*: 19-31
- ALAMINOS LÓPEZ, E. (1995 b): «Colecciones y modelos expositivos del Museo Municipal de Madrid. Desde sus orígenes a la actualidad. Su relación con las tipologías de los Museos de Historia de la Ciudad», Ponencia al *II Simposi Internacional de Museus de Ciutat*.
- ALAMINOS LÓPEZ, E. (1997): *Actas del Patronato y de la Comisión Ejecutiva del Museo Municipal (1927-1947)*. (En prensa).
- ALAMINOS LÓPEZ, E. (1996): «Repräsentation und Stadtentwicklung Madrids (1550-1820)», Catálogo de la Exposición *Das bild der stadt Madrid. Druckgraphik von 1550-1820. Die Graphische Sammlung des Madrider Stadtmuseums*.
- ALMUIÑA, C. (1982): «Introducción», *Castilla artística e histórica. Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (1903-1904)*, I.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (1993): *Museología. Introducción a la teoría y a la práctica del Museo*: 178
- ALONSO PEREIRA, J.R. (1975): «50 años de Colegios de Arquitectos. El progreso de definición del grupo profesional», *A.*, 30: 23-33
- ALONSO RASO, N./ CUADRA, F. de la (1995): *Restauración de la Portada del Museo Municipal. El láser aplicado a la restauración*.
- ALVAR EZQUERRA, A. (1993): *Relaciones Topográficas de Felipe II. Madrid. Estudio introductorio*.
- ÁLVAREZ LOPERA, J. (1987): «Coleccionismo, intervención y mecenazgo en España (1900-1936): Una aproximación», *F.* 11: 33-47
- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1861; 1978): *Historia de la Villa y Corte de Madrid*.
- ARNALDO, J. (1993): «El desarrollo del paisaje romántico en España», *Los Paisajes del Prado*.
- AST-BOITEN, L. (s.a.). «The collection of the historical department: History in the plural», *Self-Portrait of the Groninger Museum*. iv.
- AUBERT, P. (1989): «Madrid, polo de atracción de la intelectualidad a principios de siglo», *Actas de los III Coloquios de Historia madrileña La sociedad madrileña durante la Restauración, 1876-1931*.
- BARGA, C. (1973): *Los pasos contados*.
- BARRIL VICENTE, M. (1993): «El coleccionismo en el Museo Arqueológico», Catálogo de la Exposición *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*.
- BAZIN, G. (1969): *El tiempo de los Museos*.
- BELLIDO, L. (1926): «El antiguo Hospicio», Catálogo de la *Exposición del Antiguo Madrid*.
- BESTEIRO, J. (1925): «Bellezas y miserias de Madrid. Un paseo por las Vistillas», *S.* 29-IV-1925.
- BOIX, F. (1926): «Objeto y fines de la Exposición», Catálogo de la *Exposición del Antiguo Madrid*: 5-8
- BOIX, F., (1927): «La Exposición del Antiguo Madrid», *A.E.*, VIII, 5: 184-192.
- BONET CORREA, A. (1982): «Prólogo», *Historia de las Artes aplicadas e industriales en España*
- BOZAL, V. (1972): *Historia del Arte en España*.

- BRAUNFELDS, W. (1983): *Urbanismo occidental*.
- BROWN, J. (1980): *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*.
- BURKE, P. (ed.) (1991): *Formas de hacer Historia*.
- CARANDE, R. (1989): *Galería de amigos*.
- CARO BAROJA, J. (1966): «Prólogo», *De su jornada de Manuel B. Cossío (fragmentos)*.
- CARO BAROJA, J. (1992): «Arte y quehacer diario», *Fragmentos italianos*.
- CARRERA HONTANA, E. / MARTÍN FLORES, A. (1996): «Las instituciones arqueológicas del Ayuntamiento de Madrid: El Servicio de Investigaciones Prehistóricas y el Instituto Arqueológico Municipal», II Congreso Internacional de Historiografía de la Arqueología en España.
- CASTRO, A. (1985): *Sobre el nombre y el quién de los españoles*.
- CATÁLOGO (1925): *Catálogo de la Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos*.
- CATÁLOGO (1926): *Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid*.
- CATÁLOGO (1996): *Catálogo de la Exposición El Marqués de Cerralbo*.
- CAVAZZI, L. (1995): *Palazzo Braschi riscopre y suoi tesori*, Atti del Convegno Roma, Protomoteca Capitolina, 2-3 febbraio 1994.
- CAYETANO MARTÍN, C. (1986): «La génesis del Museo Municipal», V.M., 88: 11-28
- CIEN AÑOS (1988/1993): *Cien años de pintura en España y Portugal. 1830-1930*, VIII: 34.
- THE CITY, (s.a). *The City Museum of Stockholm. Guide*.
- CONTRERAS y LÓPEZ DE AYALA, J., marqués de Lozoya (1979): «Prólogo», *Las iglesias del Antiguo Madrid*.
- CORBOZ, A. (1995): «Breve tipología de la imagen urbana», *Catálogo de la Exposición Retrato de Barcelona*
- CORREA CALDERÓN, E. (1982): «El cuadro de costumbres», *Historia y Crítica de la Literatura española. V. Romanticismo y Realismo*.
- COVARRUBIAS, S. de. (1610; 1979): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*.
- DÍEZ, J.L. (1992): «Panorama de la pintura española del siglo XIX. De Goya a Picasso», *Catálogo de la Exposición Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*.
- DRAKE, C.S. (1992): «Los museos de la comunidad, un recurso pedagógico», MU., 174: 96-99.
- ESCOLAR, H. (1988): *Historia del libro*
- L'EVOLUCIÓ. (1988): «L'evolució dels museus de Catalunya. Estat de la qüestió», M., 1: 8-13
- EXPOSICIÓN, 1927. «Exposición del Antiguo Madrid», A.E., VIII, 5: 208.
- FABRÓ I YAGUE, I. (1990): «El Museu local, un espai per a conèixer l'entorn», AI., 2: 91-94.
- FEDERICO, (1994): *Federico de Madrazo. Epistolario*, 1.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A., et. al. (1993): «La evolución política de Madrid, 1900-1939», *Historia de Madrid*.
- FRANCÉS, J. (1927): «El Antiguo Madrid. Una Exposición que ya es el necesario Museo Matritense», *La Esfera*, (22-1-1927): 21-28
- THE FRENCH (1989): *The French Revolution in Paris, seen through the collections of the Carnavalet Museum*.
- GAYA NUÑO, J.A. (1975): *Historia de la Crítica del Arte en España*.
- GARCÍA Y BELLIDO, A. (1990): *Arte romano*.
- GARCÍA BLANCO, A. (1990): «Educación y Comunicación en el Museo: la Exposición», B.M.A.N., VIII: 18-20.
- GÓMEZ MORENO, M^a E., 1945; 1970. *Guía del Museo Romántico*.
- GUÍA (1993): *Guía del Museo Municipal de Madrid. La Historia de Madrid en sus colecciones*.

- HEBDITCH, M. (1985): «Introduction», *The Museum of London*.
- HELD, J. (1993): «La pintura española de paisaje en el siglo XVIII», *Los Paisajes del Prado*.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. (1994): *Manual de Museología*.
- INFORMACIÓN (1929): *Información sobre la ciudad. Memoria. Ayuntamiento de Madrid*.
- JORNADAS (1994): *Jornadas sobre patrimonio: «El patrimonio histórico, una inversión productiva»*.
- KAGAN, R. L. (de) (1986): *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*.
- KAVANAGH, G. (1990): *History Curatorship*.
- KUSAMITSU, T. (1980): «Great Exhibitions before 1851», *H.W.J.*, 9: 70-78.
- LÁMPERIZ, V. (1912): «El concurso de proyectos de Arquitectura de la Sociedad Española de Amigos del Arte», *A.E.*, 1.
- LÉRI, J. M. (1995): *Palazzo Braschi riscopre y suoi tesori, Atti del Convegno Roma, Protomoleca Capitolina 2-3 febbraio 1994*.
- LEWIS, G. (1992): «Museums in Britain: a historical survey», *Manual of Curatorship. A Guide to Museum practice*.
- LEY (1985): «Preámbulo», *Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladoras de las Bases del Régimen Local*.
- LEY (1990): *Ley 17/1990, de 2 de noviembre, de Museos de Cataluña*.
- EL LIBERAL (1929) (2-629): «Museo Municipal».
- LLOPART, M.D. (1990): «Museos locals», *AI*, 2:31-34.
- LLORIS, B. (1990): *Los Museos en Aragón*. B.M.Z., 9.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. (1984): Catálogo de la Exposición *Memoria de Madrid. Fotografías de Alfonso*.
- MADRAZO, P. (1836; 1981): «Demolición de conventos», *Ar.*, III: 97-100.
- MAÑUECO, M^a del C. (1993): «Colección Boix», Catálogo de la Exposición *De Gabinete a Museo. Tres siglos de historia*: 430.
- MATEOS PÉREZ, P. (1987): «La Sociedad Española de Amigos del Arte», *VM*, 94: 70-86.
- MEMORIA (1926): *Memoria y cuentas aprobadas en la Junta General celebrada el 14 de junio de 1926, bajo la Presidencia de su Alteza Real La Infanta Doña Isabel. Sociedad Española de Amigos del Arte*.
- MENÉNDEZ I PABLO, F.X. (1990): «El marc legislatiu actual del patrimoni museístic de Catalunya (1980-1989)», *AI*, 2:118-121.
- MOLINA CAMPUZANO, M. (1960): *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*.
- MONTGOLFIER, B. de. (1986): *Le Musée Carnavalet. L'Histoire de Paris illustrée. Un aperçu des collections*.
- MORALES MOYA, A. (1993): «Historia de la historiografía española», *Enciclopedia de Historia de España VII. Fuentes. Índice*.
- MUGURUZA, P., et. al. (1962): «Noticia sobre la reconstrucción de la Casa de Lope de Vega», *La Casa de Lope de Vega*.
- MUÑOZ COSME, A. (1989): *La conservación del Patrimonio arquitectónico español*.
- MUSEO (1991): *Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*.
- NECROLÓGICA (1941): «La duquesa de Parcent». *A.E.*, XIII: 7-9.
- OHLSEN, M. (1987): «Los Museos Nacionales de Berlín y la celebración del 750 aniversario de la ciudad», *MU*, XXXIX, 3: 168.
- PARDO BAZÁN, E. (1898): «Prólogo», *Los Salones de Madrid por Monte-Cristo, con láminas fotográficas de Franzen*, 1.
- PARIS (1994): *Paris. De l'Antiquité à nos jours. Dix ans d'acquisitions du Musée Carnavalet*.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1990): «La Colección Cambó en el coleccionismo de su tiempo», Catálogo de la Exposición *La Colección Cambó*.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1993): «El paisaje en la pintura española del siglo XVII», *Los Paisajes del Prado*.

- QUIRÓS LINARES, F. (1991): *Las ciudades españolas en el siglo XIX. Vistas de ciudades españolas de Alfred Guesdon. Planos de Francisco Coello.*
- RAMÓN y CAJAL, S. (1947): *El mundo a los ochenta años.*
- REGLAMENTO (1928): *Reglamento para el Patronato del Museo Municipal. Aprobado por la Comisión Municipal Permanente y Ayuntamiento Pleno en sesiones de 23 y 28 de marzo de 1927, respectivamente.*
- REYERO, C. (1991): Catálogo de la Exposición *Tesoros de las Colecciones particulares madrileñas. Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo.*
- RINGROSE, D. (1994): «Madrid, capital imperial (1561-1833)», *Madrid, historia de una capital.*
- RODRÍGUEZ ALCALDE, L. (1990): *Coleccionismo de pintura en España.*
- ROVIRA I PORT, J., / SUTORRA I MUÑOZ, O. (1990): «Museus locals de Catalunya: problemàtica, reflexions i comentaris», *AI*, 2:147-154.
- RUEDA LAFFOND, J.C. (1993): «El desarrollo de la ciudad y la política urbanística», *Historia de Madrid.*
- SANTIAGO PÁEZ, E. (1996): «Una visión de España y Portugal en el siglo XVI», *Teatro de las ilustres ciudades de España y Portugal (Civitates Orbis Terrarum).*
- SANZ GARCÍA, J. M. (1996): «Año mil seiscientos veintidós. ¿Fue un milagro de San Isidro, darle a Madrid un plano?»
- SANZ-PASTOR y FERNÁNDEZ DE PIÉROLA, C. (1986): *Museos y colecciones de España.*
- SCHIRMBECK, P. (1981): «El Museo de la ciudad de Rüsselsheim», *MU*, xxxiii, 1: 35-50.
- SELMER, J. (1992): «Los Museos y la sociedad local. Tradición e innovación», *Museos daneses*: 22-25.
- SERRANO TÉLLEZ, N. (1995): «El Museo Municipal de Santiago de Compostela en el Convento de Santo Domingo de Bonaval», *ANABAD*, XLV, 1.
- SOCIEDAD (1925): *Sociedad Española de Amigos del Arte. Estatutos.*
- TIERNO GALVÁN, E. (1980): «Presentación», Catálogo de la Exposición *Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia*: 9-10.
- TREUHERZ, J. (1993): «Introducción a la pintura victoriana», Catálogo de la Exposición *Pintura victoriana De Turner a Whistler.*
- TUÑÓN DE LARA, M. (1985): *Por qué la Historia.*
- VÉLEZ LÓPEZ, E. (1994): «La creación del Museo de Bellas Artes de Bilbao», *A*. 1993: 11-20.
- VILLACORTA BAÑOS, F. (1989): «Instituciones culturales, sociedad civil e intelectuales en el Madrid de la Restauración», *Actas de los III Coloquios de Historia madrileña La Sociedad madrileña durante la Restauración. 1876-1931.*
- WILTON, A. (1993): «Turner y el paisaje ideal», *Los Paisajes del Prado.*
- WOODFORD, S. (1985): *Grecia y Roma. Introducción a la Historia del Arte.*
- YARZA LUACES, J. (1993): «Los «lejos» en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares», *Los Paisajes del Prado.*
- ZAVALA IRIS, M. (1982): «Costumbrismo y novelas», *Historia y Crítica de la Literatura española. V. Romanticismo y Realismo.*

ABREVIATURAS UTILIZADAS

- A.: Anuario
AI: Aixa
Ar.: *El Artista*
A.E.: *Archivo Español*
ANABAD: Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios,
Museólogos y Documentalistas.
B.M.A.N.: Boletín del Museo Arqueológico Nacional
B.M.Z.: Boletín del Museo de Zaragoza
F.: *Revista Fragmentos*
H.W.J.: *History Workshop Journal*
IN: Número de Inventario Nuevo (Museo Municipal)
M: De Museis
MU: Museum
S.: *El Socialista*
V.M.: *Revista Villa de Madrid*