

LA RENOVACIÓN DE SALAS DEL MUSEO CERRALBO

Criterios de intervención en un palacio-museo

Lurdes Vaquero Argüelles¹
y Julio Acosta Martín²

Museo Cerralbo

Madrid

Lurdes Vaquero es licenciada en Geografía e Historia en la especialidad de Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Pertenece al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos desde 1986. Ha desempeñado diversos cargos como conservadora. Su especialización en las artes decorativas comienza en 1994, siendo conservadora y subdirectora en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Desde el año 2000 dirige el Museo Cerralbo.

Julio Acosta es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Alfonso X el Sabio y Magister en Gestión Cultural por el Instituto Universitario Ortega y Gasset. Profesor de Historia del mueble en la escuela de anticuarios del Centro Español de Nuevas Profesiones (CENP). Especialista en siglo XIX, ha colaborado con el Museo Nacional de Artes Decorativas y desde 2003 coordina la recuperación de espacios en el Museo Cerralbo.

Resumen: El Museo Cerralbo presenta la singularidad de ser el único palacio-museo de Madrid que ha podido reconstruir sus ambientes originales con la ubicación fidedigna de sus piezas auténticas a partir de los inventarios de la casa. A través de un estudio científico de los mismos, la dirección del museo ha decidido recuperar la puesta en escena de unos espacios imbuidos de la decadencia y suntuosidad propias del siglo XIX.

Así, en esta línea de actuación, comenzada años atrás en el Salón billar y en el Comedor de gala, se han abierto al público los «nuevos» Salones de ídolos, Vestuario y Gabinete Imperio, cargados, ahora sí, de todo el significado y sentido que les fueron propios.

Palabras Clave: Marqués de Cerralbo, coleccionista, legado testamentario, casa-museo, recuperación de ambientes originales.

Abstract: The Cerralbo Museum holds the singularity of being the unique palace-museum in Madrid where it has been possible to reconstruct the original ambiances with their own and authentic collections. On the base of the scientific study of reliable sources, as the first inventories of the house, the direction of the museum has decided to carry out the recuperation of the historical ambiances, characterized by the peculiar decadent suntuosity of the end of the nineteenth century. In 2005 the Idols Room, the Dressing Room and the Empire Style Room have been reopened to the public. Their recuperation has followed the same criteria applied in the Billiard Room and the Formal Dining Room some years ago. Now we can perceive their whole sence and meaning among the ambiances created by the Marquis of Cerralbo in his palace.

Key words: Marquis of Cerralbo, collector, last will and testament, historic-house museum, recuperation of original ambiances.

La nuestra es, sin duda, una labor apasionante, en la que se coordinan las actuaciones de historiadores y restauradores, amén de un nutrido número de operarios (montadores, escayolistas, electricistas, pintores, etc.). Es un trabajo minucioso en el que queremos descender, en la medida que nos es posible, hasta los niveles más ínfimos, donde cada elemento incorporado presenta un nuevo reto, incluso una nueva sorpresa estética. Si bien esta idea de sorpresa no debe confundirse con improvisación, las decisiones no pueden tomarse, en muchos casos, hasta que la obra no está presentada. Hay que actuar poco a poco, porque la solución a los problemas surge desde la reflexión concienzuda.

A nuestro parecer, cuando se concluyan todos estos trabajos, éste será uno de los museos más singulares de Madrid, atractivo tanto por lo expuesto como por la manera de presentarlo,

¹ Correo electrónico: lourdes.vaquero@mcu.es

² Correo electrónico: Julioacosta_m@hotmail.com

que pensamos es, nada dificultosa para el público, ya que cada objeto se percibe en su ambiente «natural», en donde se vuelve a respirar el encanto de un palacio.

Durante el año 2005 se han continuado los trabajos en las tres galerías del piso principal, aunque se han visto afectadas también distintas estancias del piso Entresuelo, hasta en lo que a su nomenclatura se refiere. No en vano ésta es una labor que afecta a todo el plan museológico, incluídos los almacenes, que se están viendo liberados de objetos, lo que permitirá, en años futuros, una mejor gestión de su espacio. La mayor presencia de piezas expuestas supone un mayor goce estético y una revalorización de las colecciones y, lo que es más importante, un enriquecimiento de la visita, cuando parte de las colecciones no mostradas vuelvan a exponerse, como sucederá en el caso de los dibujos y grabados en el momento en que se intervenga el Pasillo de grabados del piso principal, espacio no visitable actualmente. Por ende, como se acaba de adelantar, se están ganando espacios museables jamás mostrados hasta nuestros días.

El personaje y su casa

El Museo Cerralbo es la gran aportación del XVII Marqués de Cerralbo, Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), su última residencia familiar en Madrid creada, *ex novo*, bajo la supervisión constante de las obras por parte del aristócrata (figura 1).

Don Enrique aún en su persona numerosos títulos, como era costumbre en la vieja nobleza de sangre, y una gran fortuna, aumentada tras su matrimonio con María Manuela Inocencia Serrano y Cerver (1816-1896), quién seguirá al Marqués en sus numerosos viajes por Europa, junto a los dos hijos que ésta aporta al matrimonio³, alentando el espíritu coleccionista del cabeza de familia.

Personaje inquieto, de espíritu humanista, se propone en su vida un gran número de tareas: político, defensor acérrimo de los ideales más tradicionalistas -no en vano fue el líder de la vertiente carlista y representante del exiliado Borbón en nuestro país-, reconocido



1. Reunión social de la familia Cerralbo y amistades en el Salón Chaflán. Franzen, hacia 1895 (Foto: Museo Cerralbo).

arqueólogo que potenció métodos modernos de prospección y colaboró activamente en la redacción de la Ley de excavaciones de 1911, académico de la Historia y un largo sin fin de intereses de los que resaltamos su faceta de coleccionista o, más bien, de acaparador compulsivo de «cosas bellas».

La acumulación de hermosuras en los salones de la casa que habita, desde su matrimonio en 1871, en la calle Pizarro, le impulsan a construir un «hotelito» muy del gusto de la época en un barrio de nueva creación por aquel entonces, el de Argüelles, pensado por y para las clases adineradas.

³ Antonio del Valle (1846- 1900) y Amelia del Valle (1850?- 1927), marqueses de Villa Huerta, hijos del anterior matrimonio de Doña Inocencia con Don Antonio María del Valle.

Son numerosos los dibujos y bocetos que realiza de plantas, alzados y elementos decorativos durante la década de 1880, para plantear sus gustos a los arquitectos elegidos para erigir la regia morada, Alejandro Sureda, Luis Cabello Asó y Luis Cabello Lapiedra, realizando diversas correcciones y adendas al proyecto original. Las obras se dilatan en el tiempo (1883-1893) e incluso, una vez habitada la nueva residencia, la decoración total de los salones se prolonga algunos años más.

El edificio, de planta irregular y distribución interior poco ortodoxa, si tenemos en cuenta otros referentes arquitectónicos de la época, recurre a la severidad del barroco madrileño para sus exteriores, mezclado con tintes eclécticos; y a un historicismo dispar y abigarrado, propio del Segundo Imperio francés, para los interiores, tan en boga durante toda la mitad del siglo XIX.

El aparato y calidad de sus piezas pictóricas es tal que la prensa no duda en calificar el palacio como museo, idea que ronda a Cerralbo desde la concepción de la casa, tanto en su distribución del piso principal, a partir de unas galerías de pintura, como en la reseña de la autoría de sus lienzos mediante cartelas⁴.

Conseguido su sueño, el marqués tendrá otra preocupación, que irá acrecentándose hacia el final de su vida: la de que todos sus esfuerzos en acumular y

exponer sus colecciones no fueran en balde, que lo que tanto le había costado reunir no se dispersara tras su muerte, sabedor de la suerte de otras grandes fortunas, de la partición en numerosos lotes entre los herederos, muchas veces transformados rápidamente en efectivo mediante subastas ¡a las que tanto había acudido él años atrás!. Ve que tiene que dar un giro al asunto sucesorio, ya que la carencia de herederos forzosa, así como la falta de herederos de su hija política, Amelia del Valle, llevarían a la disgregación irrevocable de su mundo, a la falta de esa continuidad, que imaginamos tantas veces propugnó en sus campañas al frente del partido tradicionalista. Así, cual Príncipe Salina de Lampedusa, opta por que «todo cambie para que todo siga igual». Si bien su sangre no estaba destinada a perpetuarse, decide que su nombre y que su figura le sucedieran a través de su creación más personal: su mimada casa de Ventura Rodríguez. De esta manera el marqués lega a la Nación Española el piso principal y gran escalera y las colecciones que albergan, con la condición de «que perduren siempre reunidas [...] tal y como se hallan establecidas y colocadas por mí, sin que jamás se trastoquen ni por ningún concepto, autoridad o Ley se trasladen de lugar»⁵.

La compenetración con sus hijos políticos era tal que Amelia, quien sobrevive a toda la familia, decide seguir los pasos de Enrique y legar al museo las obras de arte que contenía el piso Entresuelo, además de parte de la pintura y el mobiliario del palacio de Santa María de Huerta, residencia estival que la familia tenía en Soria.

Vicisitudes de una colección

Desde la muerte de Don Enrique y hasta el año 1924 el primer director del museo, Juan Cabré Aguiló, designado por el propio marqués, se dedica a inventariar minuciosamente los objetos del piso principal y a hacer una descripción de las salas⁶, labor que continúa a la muerte de la marquesa de Villa Huerta (1927), hasta 1929, realizando el inventario del Entresuelo, pero éste ya de una forma más somera y sin descripción alguna de los espacios.

⁴ La idea de crear un museo, siempre secundada por los restantes miembros de la familia, se remonta años atrás. El primer lugar donde proyectó emplazar el museo fue el palacio de San Boal en Salamanca, una de sus muchas posesiones, pero enseguida desistió, ya que era un antiguo caserón que no ofrecía las condiciones de seguridad necesarias.

⁵ TESTAMENTO ABIERTO otorgado por el EXCMO. SEÑOR DON ENRIQUE DE AGUILERA Y GAMBOA MARQUÉS DE CERRALBO Y OTROS TÍTULOS. En Madrid a 30 de junio de 1922. Cláusula 28.

⁶ El inventario pormenorizado de salas se inicia con una descripción general de cada espacio que incluye desde el diseño de las losetas del piso, hasta el color de la pintura de paredes y techos, así como la forma de los plafones de escayola de las lámparas, y la decoración de las puertas, prosigue con la enumeración de objetos haciendo un barrido racional de cada paramento y de piezas decorativas dispuestas sobre el mobiliario.

Los interiores del palacio⁷ permanecen prácticamente inalterados, a excepción de pequeñas piezas que se retiran en 1935⁸, hasta la Guerra Civil. El acoso al que se ve sometida la capital durante esos años lleva a Cabré a idear un plan de salvaguarda interno de las colecciones del museo, trasladando pinturas, mobiliario y piezas decorativas a los sótanos y planta Entresuelo. Así los salones se vacían con premura ante la amenaza inminente de las bombas, dejando *in situ* las piezas que por sus dimensiones o características y falta de tiempo eran imposibles de mover (figura 2).

Ninguna pieza del museo en tiempos de guerra sale del edificio, a excepción del lienzo *San Francisco en éxtasis* de El Greco a iniciativa de la Junta de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, viajando con algunos cuadros del Prado hasta Ginebra. Si bien la guerra no trajo consigo el expolio de piezas, sí conllevó la pérdida de algunas en las numerosas explosiones que se sucedieron en las cercanías del palacio, así como cuantiosos desperfectos de diverso calibre en el edificio.

Paradójicamente, sí salieron los libros de inventario, cuya ocultación y custodia fue una preocupación constante para Cabré, que determina depositarlos en una caja de seguridad del Banco de España. Este acto viene a demostrar la valía de estos documentos, verdadero listado pormenorizado de las colecciones y único modo de volver a recuperar los salones desmantelados durante la contienda.

Sobre la devolución de las piezas a su lugar exacto, el propio Cabré reconoce que es una «labor de extraordinaria delicadeza y dificultad, a la vez que un trabajo agotador, que sólo puede llevarse a cabo con éxito manejando constantemente los inventarios [...] y aún contando con dichos inventarios encontrará la Dirección del Museo grandes dificultades para devolver todo a su estado primitivo, que habrán de vencerse merced a constantes abstracciones mentales»⁹.

Sin motivo justificado, Cabré se ve apartado de su cargo al frente de la dirección del museo en noviembre de 1939, dejando organizados, aunque no de



2. Precario almacenaje de cuadros durante la Guerra Civil en una de las salas del piso Entresuelo (Foto: Museo Cerralbo).

⁷ Entiéndase por tal el museo embrionario que, como decíamos, ocupaba la planta noble y gran escalera.

⁸ Ya Cabré inicia hacia 1935 la eliminación de algunas piezas de las salas con un criterio estético personal, básicamente apliques, que justifica mediante una mejora de la electrificación: "No hay duda alguna de que el Museo Cerralbo ha ganado estéticamente con la reforma del alumbrado [...] supresión de brazos de pared, de multitud de bombillas con tulipas y globos muy heterogéneos adicionadas a aparatos, lámparas y arañas de estilos muy diversos" (Cabré, 1935: 9), cosa que nos ha parecido sorprendente cuando él siempre fue un defensor acérrimo de las directrices expresadas por Cerralbo. Elimina, además, comunicaciones verticales secundarias, con un criterio de protección de incendios y robos e inicia la mejora de la electrificación.

⁹ Continúa diciendo: "para recordar muchos detalles de la antigua organización, ya que muchos números de los citados inventarios se componen de varias piezas desmontables que forzosamente hubieron de desarticularse al ser trasladadas a los sótanos almacenes, donde se guardaron en más de un caso en lugares distintos, por exigirlo así la capacidad del local". Museo Cerralbo. Memoria de su funcionamiento durante la dominación Roja de Madrid. Por lo tanto si para el primer director, quien realizara los inventarios de la casa y tuviese imágenes mentales nítidas de los ambientes era difícil, piénsese para nosotros.

modo definitivo, las estancias que apenas tenían cuadros: Salón Chaflán, Despacho y Biblioteca, aunque ésta última casi sin libros y sin las colecciones de medallas y monedas, y se prosiguió colocando, poco a poco, la obra pictórica del resto de los salones. Pero ésta ya sin esa abstracción mental, anteriormente citada y, lo que es más importante, sin el interés de reproducir una estética decimonónica.

Le sucede en el cargo, tras un interludio de dos años, Consuelo Sanz Pastor cuya gestión también estará marcada por unas especiales circunstancias sociales e históricas. El principal reto que se le plantea a Sanz Pastor es el rehacer el montaje del palacio-museo y solventar daños materiales en el edificio y en las colecciones. Existía, además, el problema del piso Entresuelo, que pertenecía a una institución religiosa a la cual lo había legado el marqués de Villa Huerta, y que había permanecido en usufructo de su hermana hasta su fallecimiento¹⁰. El Estado, a instancias de la directora, decide, entonces, proceder a la adquisición de esa mitad proindivisa justificándola como necesaria para la ampliación del museo. Tras el hecho existía, sobre todo, la voluntad de evitar la servidumbre de paso y los problemas que la convivencia de ambas instituciones hubieran supuesto. Además, era necesario contar con un espacio donde exponer las colecciones artísticas de doña Amelia, legadas para que fueran expuestas en el museo fundado por su padre político.

Una vez adquirido el piso Entresuelo, Sanz Pastor y el arquitecto Diz Flores proyectan una reforma que culmina en 1948. Tal y como explica Sanz Pastor (1948) consideran esta parte del palacio, destinada a la vida diaria, «desprovisto de utilidad, carente de interés artístico e histórico» por lo que no dudan en suprimir su distribución de pequeñas alcobas y habitaciones íntimas comunicadas por estrechos y largos pasillos en

tres amplias galerías donde exponer de modo desahogado las obras pictóricas más importantes de la colección Cerralbo, dispuestas, hasta entonces, en el piso principal. Esta ampliación supuso grandes cambios en la distribución de las colecciones y la reconstrucción de algunas habitaciones siguiendo los criterios museográficos del momento y las tendencias decorativas de los años cuarenta.

En 1964, también bajo la dirección de Sanz Pastor, Chueca Goitia es el responsable -además de la intervención en la planta bajocubiertas y en los torreones- de la desaparición de una serie de estancias de la planta sótano, dedicadas a servicios del palacio, tales como cocheras, guadarnés, calderas, cocinas, despensas, bodega, pajar, etc., para dotar al museo de una sala de exposiciones temporales y de un salón de actos.

En defensa de las citadas intervenciones debemos considerar la cercanía cronológica entre la fecha de construcción del palacio-museo y las de las reformas, lo que impedía tener perspectiva histórica para valorar la importancia testimonial de las formas de vida y usos decorativos de una clase social determinada. En este sentido, no hay que olvidar el tratamiento que hasta muy avanzado el siglo XX han recibido las producciones del XIX por parte de la historiografía artística, para la cual el término decimonónico tenía tintes peyorativos y era sinónimo de pasado de moda. Por tanto, la intervención de Sanz Pastor hay que valorarla en su contexto: sin duda se hizo lo que se requería que se hiciese, con la finalidad de completar el proyecto de museo y dotarlo de una apariencia de gran repercusión en la vida cultural del momento.

En cualquier caso, por unas y otras razones, la primitiva disposición de las colecciones, que no pretendía ofrecer una visión científica de la evolución de las artes, sino crear conjuntos armónicos, fue trastocada. En pro de la didáctica y de la «adecuada» apreciación de las obras de arte se descontextualizaron salas y colecciones. Y en aras de la conservación y la seguridad se suprimieron alfombras, cortinajes y pequeños objetos decorativos

¹⁰ Conviene aclarar que dicha institución nunca llegó a ocuparlo físicamente pues la testamentaria de doña Amelia se dilató en el tiempo, situación que se complicó con el advenimiento de la Guerra Civil.

distribuidos sobre el mobiliario de la residencia. Poco a poco, el espíritu que pretendía su fundador desapareció.

A finales de los años noventa y bajo la dirección de Pilar de Navascués se llevan a cabo dos importantes campañas de restauración integral centradas en el Gabinete oriental (1998) y en el Salón chaflán y Salón de baile (1999), sin plantearse, por el momento, la reubicación de las colecciones. Es también a finales del siglo XX cuando se inicia un trabajo de documentación¹¹ consistente en la interpretación de los inventarios de Cabré (1924 y 1929). Estos estudios documentales son la base fundamental de la intervención que venimos llevando a cabo en los últimos cinco años, centrada en la recuperación de los ambientes originales.

Con la información suministrada por los inventarios, interpretada históricamente y cotejada con la documentación fotográfica del archivo del museo y con las tendencias decorativas decimonónicas, se ha intervenido en varias salas del museo devolviéndoles el aspecto que presentaban a comienzos del siglo XX. La reforma del Comedor de gala y el Salón de billar se presentaron en mayo de 2002, y en 2004 se terminó la renovación del Salón de ídolos, Salón vestuario y Saloncito Imperio. Para cuando se publique este artículo esperamos haber inaugurado las Galerías en torno al Salón de baile.

Metodología de trabajo

El criterio que se ha seguido en la recuperación de espacios tiene una base científica e histórica. Ha sido lo más respetuoso posible con la apariencia original de cada sala, o mejor dicho, la última que tuvieron en vida del marqués.

El orden de prioridades en esta intervención ha sido el siguiente:

- a) En primer lugar, conferir el aspecto general que tuvo la sala, lo que nos lleva a la recuperación de piezas de diversas salas del museo, alterando la totalidad de los espacios expositivos, con el agravante de tener que trabajar con el museo abierto.

- b) Suplir las bajas que se han ido produciendo a lo largo del siglo XX, principalmente en la Guerra Civil, con obras similares en dimensiones y significado, que no tengan ubicación posible en el circuito de la visita actual, es decir, de salas desaparecidas del edificio, así como piezas procedentes de Santa María de Huerta¹². Optamos por reponer las piezas porque consideramos que lo interesante es crear la sensación del conjunto, siendo además la manera de sacar a la luz objetos que, de otra forma, estarían permanentemente relegados a los almacenes.

- c) Por último, se ha pretendido dar una ubicación fidedigna a las piezas, siguiendo para ello la secuencia numérica del inventario (figura 3).

Se opta por no dejarse guiar por el gusto personal, por no ser científico y por no estar imbuido del espíritu decimonónico que es el que se trata de recuperar en todo momento. Nuestra idea es transportar hasta el aire que contenían esos espacios detenidos en el tiempo, el aire que respiraba Cerralbo en salas en que los objetos «están sobre los mismos muebles y rodeados del auténtico ambiente, del que no faltan más que las personas»¹³.

Sin embargo, a la hora de recuperar piezas o el espacio en sí, tenemos que marcarnos unos límites, en ocasiones impuestos por las propias circunstancias físicas, económicas y temporales, y en otras optar por soluciones de compromiso, ya que los mismos salones que fueran parte de una casa ahora son salas de un museo y las necesidades y la problemática de conservación no son las mismas. Respecto a esto último, ésta es una de las dificultades mayores a las que se enfrenta un museo de este tipo, pues surge la duda de conservar

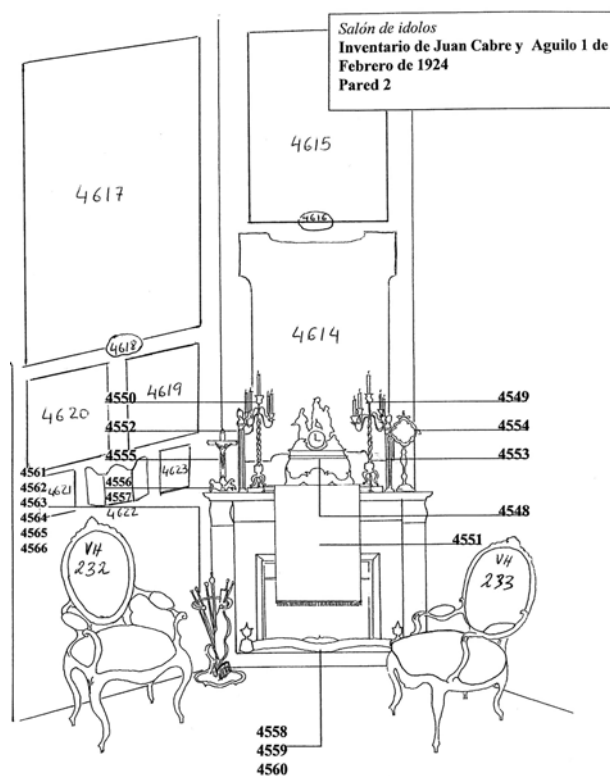
¹¹ Realizado por Lina San Román y Carlos San Pedro.

¹² Residencia estival de la familia cuyas piezas más relevantes pasan a engrosar las colecciones del Museo Cerralbo por disposición testamentaria de Amelia del Valle.

¹³ El Museo Cerralbo, o «lo que el viento se llevó». En Solidaridad Nacional, 25 de noviembre de 1955.



3. Croquis (Dibujo según Carlos San Pedro y Linda San Román) y resultado final de la pared de la chimenea del Salón de ídolos (Foto: Museo Cerralbo).



-en el sentido de preservar- o exhibir y no siempre es fácil sacrificar lo uno frente a lo otro. Baste citar el ejemplo de los ídolos que, por preservarlos para que el público no los pudiera rozar o para evitar su expolio, se guardaron en el armario del Vestuario, en el que sus baldas, incapaces de soportar tanto peso, terminaron cediendo, produciendo graves daños en las columnas y en las puertas del armario (figura 4).

En cualquier caso, la exhibición no debe interpretarse como una exposición indiscriminada de piezas: si alguna es susceptible de deteriorarse -ésto afecta principalmente a los textiles- o si la duda en cuanto a la ubicación es más que razonable, la pieza se retira. Hay ubicaciones que nos ha sido imposible discernir, y en ese caso no nos atrevemos a reinterpretar el inventario, o lo que es lo mismo, a falsear el aspecto original.

Nuestro trabajo también ha servido para identificar ciertos objetos, incluso de los fragmentos, cuyo sentido y ubicación en salas desconocíamos, aunque no se hayan podido recuperar. En esta misma línea se han recuperado piezas dadas de baja en el libro de registro, por creerlas

desaparecidas durante la Guerra Civil, como es el caso del espejo que se hallaba fragmentado y desmontado en los almacenes, que actualmente cuelga de la campana de la chimenea del Salón de ídolos, que por otra parte, hemos podido documentar como una interesante pieza veneciana del siglo XVII. En los casos en los que no es posible acometer una restauración, pero sí existe suficiente documentación, se ha optado por incorporar réplicas modernas más o menos neutras, que actúan a modo de reintegraciones a gran escala para no desvirtuar la apreciación del conjunto.

El material del que hemos dispuesto ha sido el archivo fotográfico del museo, las fotos del archivo Cabré conservadas en el Instituto de Patrimonio Histórico Español, el inventario Cabré y, como no podía ser de otra forma, y aunque suene a Perogrullo, el sentido común (figura 5).

Si el inventario ha hecho posible la recuperación fidedigna de los ambientes, la fotografía ha supuesto una ayuda inestimable. Aunque el material con el que contábamos para estas tres salas era algo exiguo, en cualquier caso, a través de ellas se han localizado elementos

completamente perdidos y cuya búsqueda se hubiera desdeñado de otro modo, como son ciertas tallas del Vestuario. Esta labor tiene, además, un alto grado empírico, porque hasta el propio inventario llega a contener ciertas «imprecisiones». Ejemplo de ello es el color de las paredes del Vestuario que resulta ser malva, como muestra la cata y no «azul», tono que Cabré percibió al estar ya sucia la pared.

La recuperación del espacio original supone el sacrificio de la apreciación individualizada de las obras de arte en favor de la lectura global de la sala, considerada, ahora, como una pieza de interés artístico en sí misma, en donde todos y cada uno de sus elementos resultan fundamentales. Ese afán de protección del conjunto ha determinado la información ofrecida al público. Cada sala presenta, en sobrios atriles, datos esenciales referidos al uso al que estuvo destinada, destacando las piezas más importantes, sin olvidar la anécdota. Hemos decidido no utilizar cartelas explicativas modernas y respetar las antiguas con sus atribuciones, incluso cuando éstas hayan variado. En un futuro, cuadernos de planta informarán de manera pormenorizada sobre las piezas expuestas, aunque sería deseable poder disponer de audioguías en diferentes idiomas para dar una explicación más detallada al visitante que lo desee.

El criterio de actuación elegido se corresponde con la tendencia generalizada para la conservación de casas históricas de organizaciones como la National Trust, dentro del mundo anglosajón, o el Comité Internacional de casas museo y residencias históricas (Demhist). Para estar al tanto y participar en los debates internacionales, el Museo Cerralbo es desde el año 2002 miembro con voto de la organización. Todos los especialistas están de acuerdo en que la conservación del conjunto ha de constituir la meta fundamental aceptando que, frecuentemente, alcanzar este objetivo supone elaborar una lista de prioridades, a veces contradictorias, y tomar decisiones de compromiso que contemplen en todo momento la preservación no sólo del contenido material, sino también del ambiente.



4. Estado de las columnitas tras la rotura de las baldas del armario del Vestuario y montaje actual del Salón de ídolos (Foto: Museo Cerralbo).

En esa preocupación por la protección de la ambientación, los tejidos han jugado siempre un papel muy importante; por lo tanto a la hora de interpretar y hacer comprensible el contexto de un edificio de estas características deben incluirse y tratar con especial atención los revestimientos textiles de paredes, suelos, ventanas y puertas, sin los que la lectura del espacio interior sería incompleta. Por este motivo, se solicitó al IPHE la realización de un estudio y el correspondiente informe de todos los textiles¹⁴, en el que se elaboró una ficha donde reflejar el estado de conservación y las posibilidades de intervención en cada pieza con el fin de establecer criterios y prioridades sobre su restauración. Al mismo tiempo se decidió llevar a cabo una campaña de mantenimiento de los textiles que se fueran incorporando, cuya actuación periódica queda reflejada en esas fichas de estado.

¹⁴ Realizado por Ana Schoebel en 2002.



5. Salón vestuario hacia 1901 (Foto: Museo Cerralbo).

Actuaciones. Renovación de salas del Museo Cerralbo

Como hemos dicho, los textiles son sin duda los elementos más difíciles de incorporar y los que mayores problemas han supuesto a la hora de toma de soluciones, en muchos casos aún sin resolver. Así, por ejemplo, pese a que en 2003 se restauraron los visillos de tul bordado con escudos heráldicos del Salón chaflán, la continua y necesaria manipulación de los balcones desaconsejaba su incorporación ya que supondría su nuevo deterioro mientras que no se solucionara el problema de la climatización y la total erradicación de las radiaciones solares¹⁵. Después de sopesar varias soluciones la decisión es encargar, cuando el presupuesto lo permita, unas réplicas modernas.

La incorporación de cortinas en el Comedor de gala y el Salón de billar supuso dos respuestas a problemáticas distintas. En el primer caso se optó por reintegrar lo que habían sido unos tapices con escudos heráldicos con elementos nuevos de carácter neutro, en concreto, un terciopelo verde que no distorsionara la apreciación general y que a la vez se percibiera como un elemento moderno, de tal manera que se pudiera distinguir claramente lo auténtico de lo recién incorporado. En el caso del Salón de billar se eligió un damasco de seda rojo muy similar al original, que conocemos porque con él se tapizó, en un momento sin determinar, una sillería.

¹⁵ Para eliminar este problema se han sustituido los filtros de radiaciones ultravioletas en todos los cristales de los balcones de las salas renovadas.



6. Objetos de tocador dispuestos sobre el lavabo del Salón vestuario (Foto: Museo Cerralbo).

Los cortinajes y guardamalletas susceptibles de tratamiento han sido restaurados, fijando *relais*, microaspirando, y cambiando forros y sistemas de sujeción para evitar el nuevo deterioro que suponen las tensiones y oxidaciones de las antiguas argollas; éstas han sido sustituidas por bastas de lino y las guardamalletas fijadas a los cortineros con cintas de velcro. Asignatura pendiente es la incorporación de las alfombras; de momento sólo se expone la del Salón chaflán, sobre la que se transita por un paso de moqueta.

Pero, sin duda, la tarea más relevante ha sido la contextualización de las tres salas de la campaña 2004-2005, ya que su redecoración ha supuesto la recuperación del sentido que tuvieron cuando se concibieron. Así, el Salón de ídolos recibe su nombre por el conjunto de esculturillas que se hallan dispuestas sobre otras tantas columnitas de mármoles sobre la mesa central. La labor de restauración de los idolillos y sus soportes merece tema aparte, ya que los elementos de basas y peanas se habían desmontado en sucesivas ocasiones montando otros nuevos tomando piezas de aquí y de allá, además muchos se vieron fragmentados, por lo que se ha relatado más arriba, lo que ha dificultado notablemente la tarea de reconstrucción de algunas de estas piezas. Como medida de seguridad se han fijado con silicona termofusible a unas bases de melinex grapadas a un tablero de madera forrado con una seda que recuerda al tapete rojo que tuviera en origen.

La incorporación en el Salón vestuario del lavabo-tocador que se conservaba en el Salón del baño de Entresuelo- ha servido para reforzar el concepto de esta sala como tocador del Marqués y de acalamien-



7. Vitrina de porcelanas (Foto: Museo Cerralbo).



8. Réplica contemporánea de espejo Carlos III (Foto: Museo Cerralbo).

to de los caballeros. Acompañando a este mueble, los distintos objetos de tocador de cristal, se han vuelto a contextualizar, ya que se hallaban expuestos en las vitrinas aparadores del Comedor de diario, desvirtuando completamente su interpretación (figura 6).

La transformación más llamativa y a la vez más compleja ha sido la del Saloncito Imperio, convertido en época de Sanz Pastor en Sala de porcelanas, en donde, con un pretendido sentido didáctico, más propio de un museo de artes decorativas que de una casa museo, se exponían inconexas tipologías de diversas manufacturas cerámicas. Con nuestra intervención ha recuperado el aspecto que tuviera en 1922. La documentación consultada ha permitido deducir que esta sala, en vida de la marquesa de Cerralbo, funcionó

como tocador y que tras su muerte se convirtió en un gabinete de espejos, denominado Saloncito de época Imperio en el inventario Cabré por algún que otro elemento decorativo, aunque, en realidad, está más cercano al rococó; de hecho, es una de las pocas salas que cuenta con mobiliario del siglo XVIII (figura 7).

En primer lugar procedimos al desmontaje de la vitrina de porcelanas, recubierta de espejos, en torno a una de las mejores piezas cerámicas de la colección Cerralbo, un tondo del Renacimiento italiano que el marqués exponía en el Salón estufa. Su desmontaje fue la actuación más delicada de toda la intervención, ya que al valor intrínseco de la pieza se unía la dificultad de manipulación por su peso, gran tamaño y su colocación, pues se encontraba montado sobre las



9. Vista general del Saloncito Imperio con las pinturas de las puertas (Foto: Museo Cerralbo).



10. Muestra de friso reproducido en resina (Foto: Museo Cerralbo).

contraventanas del balcón que se abre al jardín y que ya había condenado el marqués con el espejo que hoy puede contemplarse en su lugar.

La importancia de los espejos en esta sala ha determinado el tipo de intervención. Es el caso del espejo Carlos III, que hacía juego con otro conservado en el museo con sus correspondientes consolas, del que sólo se conservaban restos del copete, como estaba perfectamente documentado, decidimos, después de

sopesar varias posibilidades, encargar una réplica con las técnicas antiguas¹⁶ (figura 8). Sobre la chimenea lucía un espectacular espejo veneciano que precisa una costosa restauración en Murano, mientras tanto ha sido sustituido por otro de la colección Villa Huerta. El rigor a la fidelidad del inventario nos ha llevado a incorporar, tras las puertas, los bellos lienzos de las alegorías de las estaciones y las pinturas de flores que el marqués encargara a sus pintores protegidos Juderías y Soriano Fort; su reflejo en el juego de los espejos, aporta esa sensación de acumulación tan grata al espíritu decimonónico (figura 9).

El tema del acabado de los paramentos fue también fruto de una profunda reflexión antes de optar por soluciones concretas en aquellas especialmente complejas. En el Comedor, el Billar y el Vestuario se hicieron catas para conocer su tonalidad original que fue fácilmente reproducible, pero la complejidad se produjo en el Salón de ídolos y en el Saloncito Imperio. Así, el papel original que cubría los paramentos del Salón de ídolos fue retirado, en un momento difícil de precisar. Según la documentación fotográfica conservada imitaba un guadamecí dorado y marrón, por lo que se escogió una tonalidad neutra marrón oscura que evocara el color del cuero. La intervención en las paredes del Saloncito Imperio partió, además de la información fotográfica, de la suministrada en el texto de Cabré que lo describía: «tres de sus ángulos tienen entre sí chaflán en uno de los cuales se ha instalado una chimenea y las otras dos obedecen a guardar simetría con el anterior», de los cuales solamente existía el de la chimenea y otro, de menor tamaño. Se procedió al levantamiento de los dos chaflanes en tablero DM. Su realización implicó sucesivos trabajos, como fueron la incorporación de molduras de escayola en el techo -intervención que se aprovechó para colocar una moldura plana perimetral donde camuflar un sistema de iluminación indirecta que mejoraba ostensiblemente la ambientación de la sala- y, especialmente, la restauración y reproducción de las pilastras y dinteles ornamentales. Para asegurar una mayor fidelidad

¹⁶Ya Juan Cabré tras la Guerra decide hacer réplicas de muebles desaparecidos por las explosiones, que él considera clave para la lectura del espacio, como es uno de los aparadores del Comedor de Gala.

con el original, así como para permitir la identificación de las molduras reproducidas, se optó por realizarlas a molde con resina, siendo luego doradas y pintadas con la gama cromática original¹⁷ (figura 10). Además, muebles, objetos decorativos, lámparas, suelos y fallas ocultas por sucesivas capas de pintura, fueron también restaurados.

Se ha cuidado especialmente la iluminación buscando un equilibrio entre el interés por reproducir el nivel de luz que existía en estos salones en el siglo XIX, la comodidad del visitante y las exigencias de conservación. Por lo tanto, la iluminación de apoyo ha sido otro de los temas a tratar. El Salón de ídolos, con el color de las paredes y sólo una ventana, resultaba demasiado oscuro. Muchas de sus pinturas se perdían, siendo especialmente lamentable el *Concierto de Aves* de Arellano, que al quedar a contraluz no se apreciaba. Por eso se ha colocado una corona de luces sobre el vástago de la lámpara que ilumina los ángulos del salón, con unos focos regulables en intensidad.

En el Vestuario, por el tipo de moldura de la que arranca la lámpara, este sistema quedaba descartado de antemano. Ante las dificultades que presentaba la iluminación de sus pinturas desde puntos de luz concretos, se decide aprovechar la electrificación de la guarnición del reloj de chimenea. Al fin y al cabo, se ha seguido la misma línea de actuación de los años veinte en el caso de que «si algunas obras de interés artístico extraordinario no se pudieran contemplar lo suficiente con luz natural, se encendieran un número prudencial de luces y que se procediera antes si era preciso al estudio de la instalación de alguna luz indirecta en excepcionales lugares del museo» (Cabré, 1935: 3).

Como ya sucediera en otras salas intervenidas -Comedor y Billar- se han sustituido los interruptores y enchufes, colocados en la década de los ochenta, realmente antiestéticos en estos interiores históricos, por mecanismos de porcelana con sistema de lazo.

Paralelamente se ha ido llevando a cabo la documentación de los trabajos y un estudio e interpretación de los

espacios, dando explicación al sentido y uso de estas estancias, así como también de las colecciones, que pretendemos plasmar en una nueva guía-catálogo.

La desintegración de las galerías de pintura y de la recreada capilla¹⁸, así como la recuperación de espacios en la planta Entresuelo, es capítulo aparte y suponen, en años futuros, el gran reto museológico del Museo Cerralbo.

BIBLIOGRAFÍA

CABRÉ AGUILÓ, J. (1922): «EL Marqués de Cerralbo», *Coleccionismo*, X, 117.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1928): *Museo Cerralbo o Museo del Excmo. Sr. Marqués de Cerralbo D. Enrique de Aguilera y Gamboa*, Jesús López, Madrid.

CABRÉ AGUILÓ, J. (1935): *Museo Cerralbo. Memoria del año 1935*.

CANNON, S. y PARRY, M. (1996): «Daylighting dosage prediction for side-lit interiors in museum galleries and historic buildings», *ICOM11th Triennial Meeting*, Edinburgo.

CONDE, C. JIMÉNEZ, C. y NAVASCUÉS, P. (1996): *El Marqués de Cerralbo*, Ministerio de Cultura, Madrid.

CONDE, C. y NAVASCUÉS, P. (2000): *Museo Cerralbo*, Electa, Madrid.

GRANADOS, M^a A. (en prensa): «Recuperación de ambientes históricos: Campaña 2004-2005», 6^o Encuentro del Comité para Casas- Museo de ICOM-DEMIST, Lisboa, 12, 13 y 14 de octubre de 2005.

SANDWIITH, H. y STAINTON, S. (1984): *The National Trust Manual of Housekeeping*, Penguin Books, London.

SANZ PASTOR, C. (1948): *La gran ampliación del Museo Cerralbo*, Hauser y Menet, Madrid.

¹⁷ Se trata de un método extendido, utilizado en otras casas museo, como la Spencer House de Londres, en el que se abaratan los costes y, sobre todo, se diferencia el material de la intervención.

¹⁸ Descrita la sala en el inventario como Cuarto con vistas al jardín y a la calle Mendizábal.