

LA CASA MUSEO ESPAÑOLA DEL OCHOCIENTOS, *ESTUCHE* DE LA COMODIDAD BURGUESA. EL MOBILIARIO COMO CONFIGURADOR DE AMBIENTES.

Soledad Pérez Mateo

Museo Nacional de Arqueología Subacuática ARQUA

LA CASA MUSEO BURGUESA, ESCAPARATE DE LA COMODIDAD

Las casas museo españolas del Ochocientos reflejan unas prácticas culturales ligadas a la vida privada y marcadas por el dominio de la comodidad. Las nuevas ideas acerca del individuo y de la importancia de la vida íntima marcan el protagonismo de la nueva burguesía de industriales, terratenientes o propietarios, así como de la nobleza que se aburguesa. Todos ellos conforman una élite social y económica, pero también política e ideológica, porque en muchos casos desempeñaron un papel relevante en el ámbito de la política, la cultura y la educación en España. Dentro de la pléyade de objetos que amueblan los interiores decimonónicos el mobiliario es el que mejor ayuda a interpretar la nueva ideología de la comodidad burguesa que hace su aparición en el Ochocientos. Su estudio en el contexto de una casa museo es metodológicamente complejo si se aborda desde un único ámbito académico, puesto que es el contexto museológico¹ el que determina su significado. Este proceso exige un acto de

cesura, calificada por André Desvallées de desgarramiento y por Jean-Louis Déotte de suspensión. No hay que olvidar que la historia del mueble en su contexto primario² no es lineal, sino que se transforma, se reutiliza, se destruye o se abandona. ¿Cómo puede entonces el contexto museológico legitimar la vida de estos objetos en su incesante trasiego cotidiano?

La estética decimonónica se materializa en una serie de casas museo que retratan las prácticas cotidianas del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX: el Museo del Romanticismo (Madrid); el Museo Cerralbo (Madrid); el Museo Romántico Can Llopió (Sitges, Barcelona); el Museo Romántico Can Papiol (Vilanova i la Geltrú, Barcelona); el Museo Palacio Mercader (Cornellà de Llobregat, Barcelona); la Casa Canals (Tarragona); la Casa Museo Duran i Sanpere (Cervera, Lérida); el Palacio de la Quinta (Cudillero, Asturias) o el Museo Sierra-Pambley (León), siendo Cataluña la Comunidad Autónoma que presenta mayor número de casas museo centradas en ese contexto cultural³. Hay que tener en cuenta que la época de la creación de la casa no siempre se corresponde con su contexto museológico actual. Es decir, una casa museo que refleja las formas de vida del siglo XIX no significa que fuera creada en el siglo XIX, sino que puede haber sido creada incluso antes, por ejemplo el Museo Romántico Can Papiol. Una vivienda es una unidad espacial y temporal en permanente cambio a lo largo de varias generaciones. Ese contexto primario es precisamente el más difícil de conseguir en un contexto museológico, determinado por el profesional de museos, porque en la vida cotidiana hay un trasiego incesante de cambio de objetos, de uso de las habitaciones o de su distribución interna. Incluso una casa museo experimenta sucesivos montajes museográficos que no siempre se corresponden con los existentes en la actualidad.

A pesar de estas transformaciones, inevitables por el discurrir de la vida diaria, las casas constituyen una fuente para el conocimiento de unas formas de vida concretas antes de transformarse en museos. Lo que ha permitido constatar la existencia de unas características comunes, como la distribución de las estancias, la separación de funciones, la utilidad del mobiliario, la apropiación de estilos del pasado o la abundancia de tejidos, que se trasladan al contexto museológico. Estas invariantes, detalladas a lo largo del trabajo, son el fruto de una ideología de la comodidad, concepto que predomina en las casas museo del Ochocientos. El término de “comodidad” se suele confundir con el de *confort*⁴, cuando ambos tienen significados distintos. El *confort* se identifica con unos parámetros de temperatura y humedad relativa, mientras que la comodidad es un concepto más abstracto que implica el modo en que se relacionan el sujeto y el espacio que habita. La comodidad (del inglés *comfortable*⁵ y del francés *confortable*) tiene un significado más amplio que el de *confort* y se asocia a un bienestar general, definido por Blasco Esquivias como “un concepto más abstracto e inasequible (que el de confort), referido a la armonía del entorno doméstico, al bienestar de la privacidad, a la facilidad de la vida y a todo aquello que contribuyera a procurárnoslo, haciendo nuestra existencia más placentera por medios naturales o artificiales”⁶.

La idea del bienestar como construcción material responde a unas nuevas necesidades socioculturales que reflejaban un cambio de las prácticas, de los usos y de los servicios⁷ en las formas de habitación decimonónicas. En este sentido, se puede decir que la comodidad burguesa es una invención del siglo XIX que va más allá del bienestar fisiológico (luz, agua, calor, gas, etc.), asociado al *confort* y a las condiciones de un clima, para convertirse en una versión reducida de la historia de la cultura. Sinónimo de seguridad, de calma, de una vida doméstica uniforme, su estética es de marcada influencia francesa y se extiende por toda Europa. No hay que olvidar la Exposición Universal de París de 1899, que eligió el hogar como tema principal. Todo parece haber cambiado: las fuentes de energía, la luz, los objetos y las técnicas nuevas que ayudan a hacer la vida más cómoda. Las exposiciones universales transmitían una imagen positiva del progreso científico y técnico, de acuerdo con el desarrollo industrial. La comodidad deja de ser un concepto de índole técnica y se convierte en un término complejo que aúna aspectos fisiológicos, constructivos, estéticos, sociales e incluso, existenciales. En este sentido, implica la creación de una atmósfera específica con texturas, olores, sonidos o luz apelando a los sentidos humanos. Estas ideas enlazan con la filosofía fenomenológica de Schmidt, Böhme, Seel o Sloterdijk, en la que la noción de “ambiente” adquiere un sentido existencial que abarca todas las dimensiones del ser humano, incluyendo la memoria y la imaginación. Esta creación de “ambiente” tiene menos que ver con la funcionalidad que con la forma en que la habitación expresa el carácter de su propietario. Es esa sensación de intimidad que crean una estancia y sus elementos (*Stimmung*⁸), donde continente y contenido forman un todo. En este sentido tampoco es casual que durante la segunda mitad del Ochocientos se asista a la eclosión de una museografía que tiende a contextualizar los objetos que los museos exhiben, cuyo antecedente se localiza en los patios diseñados por Owen Jones para la Exposición Universal de Londres de 1851, en los que recrea las épocas egipcia, asiria, griega, romana, renacentista e hispanomusulmana. El contexto museológico, especialmente en el mundo anglosajón, privilegiaba la exposición de objetos en su entorno para la comprensión histórica y cultural y hacía que el visitante percibiera con fuerza la sensación de “estar habitadas”.

Las casas museo españolas revelan una morfología urbana sustentada en la construcción de una imagen cultural y social que fue llevada a cabo por las clases sociales dominantes. Por un lado estaban las viviendas exentas y con un jardín, situada en las afueras de las ciudades y por otro lado, los pisos situados en las principales vías urbanas de la ciudad⁹. Los dos modelos de vivienda responden a una construcción social del espacio. La planta noble solía ocupar el primer piso y tenía las estancias diferenciadas según su uso social o privado. Las destinadas a la vida social solían dar a la calle, mientras que las de carácter privado se replegaban hacia el jardín o al interior, no tenían ventanas exteriores o presentaban puertas con cerrojo. Las zonas de trabajo y vivienda de los criados se ubicaban en la planta baja o en la buhardilla. De la misma manera que las cuadras, sótanos, bodegas, áreas de almacenaje y producción de alimentos, aún visibles en algunas de estas casas convertidas en museo.

La distribución de las habitaciones y la separación de funciones que se puede observar en las casas museo del Ochocientos multiplica las posibilidades de comodidad, tanto en los espacios públicos como en los privados¹⁰, y revela similitudes con el diseño de los interiores domésticos de otras casas museo españolas. Esto indica que hay una ideología común de la comodidad en los interiores domésticos desde mediados del siglo XIX, sin renunciar a su propia idiosincrasia. Se formula el espacio como un lugar funcional, cuya ordenación es indicativa de la posición social del propietario. El contexto museológico muestra una serie de estancias asociadas a las formas de vida en la planta noble. Las habituales son la entrada o el recibidor; la antesala; la sala; el salón; el gabinete o la alcoba¹¹. Por el contrario, son escasas las relacionadas con el personal de servicio (cocina, comedor, habitaciones, cuartos de baño, etc.). Su carácter oculto era evidente porque los criados tenían que estar cerca, pero no presentes, y convivían con los propietarios bajo el mismo techo solamente para desempeñar las tareas pertinentes. En estas casas museo adquiere un valor documental la existencia de espacios específicos asociados al nivel económico del propietario. Por ejemplo, el Salón Árabe del Museo Palacio Mercader, el *boudoir* del Museo del Romanticismo, el Salón de Ídolos del Museo Cerralbo, la galería de la Casa Museo Duran i Sanpere, la capilla de la Casa Canals o la Sala de Billar del Museo Romántico Can Papiol. La multiplicidad de habitaciones requería una cantidad de mobiliario que respondiera a las nuevas demandas de la comodidad, experimentando apenas variaciones hasta bien entrado el siglo XX. Cada espacio disponía de todo lo necesario para el transcurrir de la vida cotidiana, se destinaba a una función concreta y, por lo tanto, determinaba el tipo de objeto. Un *bonheur du jour* no tiene la misma función en un gabinete que en un dormitorio. Un canapé¹² no se concibe en una antesala, sino en un gabinete. Una cómoda en la recámara¹³ con entrada desde la alcoba no tiene el mismo significado que si se expone en un salón.

La sala, que podía tener las funciones de salón, sala de baile o sala de música, ocupaba el lugar central y el mueble expuesto en ella responde a los requerimientos de la comodidad y al deseo de epatar. El despacho es el lugar por antonomasia del burgués, de acuerdo a su nivel económico y a su posición social. Incluso hay casas museo que presentan dos despachos, uno de carácter privado y otro más formal, en el que se atendían asuntos de importancia sin tener que adentrarse en la intimidad de la vivienda, como el de la Casa Museo Duran i Sanpere, que tenía dos puertas, una por donde accedían los clientes y otra de uso privado¹⁴. A la tríada habitual de alcoba, sala y gabinete¹⁵ se le suman otras estancias con distintas funciones (comedor de diario, salón de confianza, despacho, *boudoir*, antesalones, y un largo etcétera) (Fig. 1). Casas museo como la del Romanticismo tenían antecámaras que preparaban al invitado para entrar de forma gradual en la estancia siguiente. En algunas casas catalanas las alcobas iban precedidas de una antecámara que funcionaba como sala de estar, para la intimidad del descanso, de la costura o de la tertulia. Por ejemplo, los dormitorios de la Casa Duran i Sanpere se componían de sala, alcoba y antecámara (*recambra, requartet*), en lo que es una reminiscencia de la herencia barroca francesa de celebrar audiencias en

PLANTA NOBLE DEL PALAU DE CAN MERCADER



Figura 1

Planta del Museo Palau Mercader (Cornellà de Llobregat)
© Ajuntament de Cornellà de Llobregat..

las alcobas¹⁶. El despacho, para trabajar; el comedor, para comer; el salón de baile o de billar, para el juego y la música; el *fumoir*, para fumar y relajarse, etc. Lo privado, que es también el espacio de la interacción social, refleja un mundo de rituales asociados a determinadas prácticas cotidianas. La casa es algo más que un lugar para vivir, es un “estuche” de la comodidad. Por ello, su conversión en museo se considera un hecho cultural digno de ser estudiado en una dimensión material, social y cultural.

EL MUEBLE EN LAS CASAS MUSEO DEL OCHOCIENTOS

¿OBJETO DE LUJO O ARTEFACTO ÚTIL?

En el contexto museológico de una casa museo el mueble se manifiesta como un objeto de lujo y un artefacto útil¹⁷. Es un objeto producido en serie para contribuir a la comodidad. Su utilidad no necesariamente implica un menoscabo de su calidad. Y la burguesía es su principal consumidora, en un contexto en el que la demanda de las denominadas “artes industriales” francesas e inglesas era superior a la de la producción nacional hasta finales del siglo XIX¹⁸. No obstante algunos de los talleres de ebanistería locales se transformarán en verdaderos centros de fabricación que suplirán la demanda de mue-

bles por parte de la burguesía. Como señala Piera, las empresas de muebles y de decoración ofrecían conjuntos de habitaciones (un salón, un dormitorio, una salita, etc.), e incluso complementos y objetos de decoración para armonizar la estancia al gusto del propietario¹⁹. El propio mobiliario se vende a través de nuevos medios de comunicación como libros de diseños, salas de exposición de los propios talleres, muestrarios de proyectos, catálogos de exposiciones de productos artísticos y de la industria, etc., que hacen que se vuelva imprescindible poseer. Los muebles que se exhiben en una casa museo del Ochocientos no siempre corresponden al siglo XIX²⁰, sino que en una misma sala coexisten ejemplos de diferentes épocas, con el objetivo de crear un “ambiente”, respondiendo a los dictados de la moda que documentan las fuentes (los archivos de la casa museo, los catálogos de exposiciones, los libros de diseños, etc.). Hasta entonces, el mueble no era un artefacto pensado para estar en un mismo sitio un cierto tiempo ni influía de manera considerable en la decoración de una estancia. Ahora se “inmoviliza”. Se concibe para ubicarse en una determinada habitación. Y lo que es más importante, no se considera como un objeto individual aislado, sino formando parte de un espacio concreto. Contribuye a la puesta en escena de la estética decimonónica. De esta manera, el mobiliario demuestra la existencia real de las necesidades estéticas del hombre, no tanto la belleza o la delicadeza como el hecho de ser acogedor. Culmina la formulación de un espacio ordenado comprendido como hogar.

La comodidad del mueble del Ochocientos se asocia a las estructuras mullidas, al protagonismo de los tapizados y almohadones, y a las formas curvas y ovaladas que hacen abandonar las posturas rígidas²¹. Las casas museo mencionadas en este trabajo exhiben un variado repertorio de asientos de comodidad, convertidos en iconos del bienestar burgués por versatilidad al presentar numerosas variantes, buscar el componente anatómico e invitar al recogimiento y al descanso. Su versatilidad permite que el individuo pueda extender las piernas, recostar la espalda, descansar las lumbares y relajar los hombros y las muñecas. Los numerosos muebles de asiento en los espacios públicos o de representación indican la intensa vida social de sus propietarios, cuando ésta giraba en torno a los bailes, los juegos y las tertulias. Al margen de los conjuntos de sillería (Fig. 2), los asientos de comodidad²² más frecuentes eran la butaca, que adopta diferentes modalidades (Fig. 3); la banqueta²³, que solía complementarse con cojines; el confidente o *vis à vis*, formado por dos asientos enfrentados que configuraban una s en planta; el canapé²⁵, conocido genéricamente como sofá; el borne²⁶, sofá de planta central, circular, ovalado o poligonal que se colocaba en el centro de una sala; el indiscreto, compuesto por tres asientos individuales unidos por el vértice de los brazos; el *pouf*, taburete circular o cuadrado, apoyado sobre el suelo o sobre pies cortos. Algunos de estos muebles presentaban ruedas, lo que ayudaba a desplazarlos de una estancia a otra. Las sillas portátiles gozaron de gran popularidad²⁷. No tenían una ubicación determinada y se disponían de manera informal permitiendo trasladarlas a cualquier espacio de la casa y una adaptación a los ritos familiares y sociales que transcurren en su interior. El mueble está pensado para ser poseído, consumido y exhibido.



Figura 2

Salón de Baile. Museo del Romanticismo (Madrid)

© 2009 LIT. UNIVERSAL.



Figura 3

Butaca.

Archivo Fotográfico Museo Cerralbo, Inv. 1466. Madrid.
Fotografía: Juan Carlos Quindós de la Fuente.

Aunque era una realidad la fabricación en serie, en las casas museo españolas se observa que los propietarios impusieron sus determinadas formas de habitar. Se puede afirmar la existencia de determinados patrones estéticos y funcionales. El mueble, como parte integrante de la decoración de interiores, es un espejo de la época. Contribuye a crear un “ambiente” dentro de la nueva ideología de la comodidad. El contexto museológico privilegia los ambientes historicistas o eclécticos. El Historicismo permite recuperar el estilo de otra época a la que se ajusta con mayor o menor fidelidad. Cada estancia de la casa museo tenía que transportar a una época diferente. Una visita por las salas del Palacete de la Quinta (Sala Luis XIII, Luis XV o Luis XVI) o de

la Casa Museo Duran i Sanpere (el Luis XVI de la habitación azul, el comedor Renacimiento alemán o la capilla neogótica) supone viajar de una época a otra evocando sensaciones diferentes, como también nos lo muestran algunos de nuestros novelistas naturalistas y realistas, por ejemplo en la visita al salón de antigüedades de los marqueses de Vegallana (*La Regenta*, 1884-5)²⁸. Dentro de las corrientes historicistas destacan los estilos²⁹ que vienen de Europa (Gótico, Renacimiento, Barroco³⁰, Rococó y Neoclasicismo), algunos de ellos considerados “cultos” como los “Luises” franceses, y otros autóctonos, como el Neomudéjar o el Alhambriismo³¹. Como señala Rodríguez Bernis, no todos los estilos “recuperados” encarnaron los mismos valores, aunque todos ellos estuvieran asociados al pensamiento burgués³². El aristocraticismo de los “Luises” franceses entraba en contradicción con la escasa calidad de los objetos de consumo que adornaban los interiores burgueses del momento. El mobiliario de los “Luises” siguió de moda incluso durante buena parte del primer tercio del siglo XX, combinado con adaptaciones del gótico medieval, del clasicismo romano, del barroco hispánico o la elegancia del Imperio francés, llevado al paroxismo en los palacios de Luis II de Baviera, el de Linderhof (rococó) y Herrenchiemsee (barroco), y el castillo de Neuschwanstein (gótico, bizantino).

Existe una variedad de lenguajes decorativos del pasado, que hace que los muebles no tengan un único estilo, sino varios. El estilo se convierte en un calificativo que determina el carácter y la función de los espacios interiores. Frente a la intención mimética del Historicismo, el Eclecticismo³³ rechaza la adopción de un único lenguaje decorativo y propone la combinación de elementos de diferentes períodos para dar forma a algo nuevo. El Eclecticismo mezcla diferentes épocas dando lugar a un resultado diferente a sus fuentes. Es significativo que el término proceda del vocablo griego *eklego* (escoger), y que fuera empleado por primera vez a mediados del siglo XVIII por Winckelmann para referirse al arte de los Carracci, que sintetizaba la línea de Miguel Ángel, el color de Tiziano, el claroscuro de Correggio, la simetría de Rafael y la gracia de Leonardo³⁴.

El Eclecticismo fue el lenguaje preferido por la burguesía de la segunda mitad del Ochocientos porque, además de resultar cómodo, sus ideales estéticos ilustraban su categoría social, con una marcada tendencia a la ampulosidad. Esta libre interpretación del léxico histórico encuentra uno de sus mejores exponentes en el Estilo II Imperio o Napoleón III, que combina el Barroco francés con el Renacimiento italiano. Las otras dos variantes del Eclecticismo aceptadas por la literatura artística son el estilo de la *Rings-trasse* y el estilo Victoriano³⁵ y que en España coincide con el período Isabelino. Este Eclecticismo, denominado por Sala Eclecticismo de la *Febre d'Or*³⁶, pretendía alejarse del Historicismo y crear un lenguaje moderno propio. La existencia de salas ambientadas según el gusto del propietario fue posible por la especialización de espacios, que implicaba a su vez una especialización de funciones, y por la preferencia de un buen diseño sobre el objeto individual y de calidad. Estas ambientaciones de época no responden a un interés histórico o científico, sino a una preferencia subjetiva concreta marcada por

un carácter enciclopédico que tanto furor causó en las exposiciones universales. En este sentido, algunos autores aluden a que cada habitación se asemeja a una “exposición mascarada”³⁷, como recoge Rodríguez Bernis: “Nuestra burguesía carece casi en absoluto de sentido artístico en lo que a la casa se refiere [...] el comprador, atento sólo a aparentar [...] escoge lo más aparatoso y reluciente, que viene a ser lo mismo que llevarse lo peor y más feo, las habitaciones estilo historia universal: alcobas Luis XV o Luis XVI, salones Imperio, comedores ingleses, despachos españoles. La gran creación moderna de los mueblistas ha sido el llamado mueble de estilo español. Su generación es tan difusa y tantos sus procreadores, que es difícil concretar responsabilidades: tendencia universal al nacionalismo artístico, estudios modernos sobre la historia del arte español, conferencias y prédicas de eruditos”³⁸. La burguesía participa del esfuerzo de cartografía intelectual del tiempo y del espacio que anima a la cultura del siglo XIX³⁹.

“Nuestra burguesía carece casi en absoluto de sentido artístico en lo que a la casa se refiere [...] el comprador, atento sólo a aparentar [...] escoge lo más aparatoso y reluciente”

Claros ejemplos de este Eclecticismo⁴⁰ se observan en numerosas casas museo que exhiben espacios de diferentes lenguajes decorativos relacionados con la conciencia de pertenencia a un grupo social y que harían la delicia de un Des Esseintes refugiado en su propio interior⁴¹. En el Museo Palacio Mercader coexiste lo oriental del Dormitorio Rosa con el gótico medieval de la capilla; en el Museo Cerralbo el Salón Árabe con los Luises del Salón de Baile y los estilos rococó neoclásico e Imperio de la Salita Imperio; el Neoclasicismo e Isabelino del Salón de Baile con el Luis XVI e Imperio de la Sala y Alcoba del General Suchet, en el Museo Romántico Can Papiol; la Sala Carlos IV con la Gran Sala Noble isabelina de la Casa Canals. Sin olvidar que en estos ámbitos hay muebles de épocas y estilos diversos como el Despacho del Museo Cerralbo, que presenta un sillón Luis XIV, una mesa Luis XV, un buró Luis XVI o los divanes formados por tablas góticas del siglo XV, que responden a una larga tradición coleccionista. Pero este desorden es la personalización de un interior doméstico: la casa museo es el escaparate de la comodidad burguesa, de la autoafirmación como grupo social. El mobiliario se presta a mezclar los harenes de Delacroix, el Barroco hispánico, el romanticismo trovadoresco, el Neoclasicismo de Pompeya y Herculano, los aristocráticos “Luises” o la sensualidad de Boucher y de Fragonard. Este vocabulario decorativo de “ambiente” proporcionaba al burgués la ilusión de una “armoniosa y jerárquica felicidad, rodeada por los objetos materiales que la demostraban y hacían posible”⁴² en una suerte de experimento de acumulación coleccionista de estilos.

Por otro lado, la mecanización de modelos que se repiten con insistencia da como resultado que muchos muebles de asiento deriven en piezas sin gran relevancia. Era

importante que estos nuevos objetos no solamente se fabricaran, sino que se difundieran, puesto que necesitaban de un mercado en el que mostrarse. Y, paradójicamente, en la época de la industrialización y difusión de nuevos modelos, en España sólo existe una obra dedicada al mobiliario del Ochocientos: el *Álbum enciclopédico-pintoresco de las artes industriales*, editada en Barcelona en 1857 por Lluís Rigalt (1814-1894). La aspiración al bienestar genera una multiplicación de tipologías de mobiliario y, en concreto, de muebles combinados⁴³, pero también la insistencia en una serie de muebles que resisten el paso del tiempo por su funcionalidad y versatilidad. La reducción de los espacios domésticos, más acusada a finales de siglo, repercute también en las dimensiones de los muebles que en el primer tercio de siglo eran de gran tamaño como los tocadores o las cómodas. La tipología del tocador, que ya se puso de moda con Fernando VII, no deja de estar presente en las salas, gabinetes o alcobas ya que, además de satisfacer la necesidad de epatar de la burguesía, se asociaba a un modo de vida aristocrático⁴⁴. Existen habitaciones denominadas específicamente tocadores, que tienen también la función de vestidores como el del Museo Romántico Can Papiol. Con

el tejido se extiende por todos los rincones de la casa, como si quisiera amortiguar todos los sonidos, pero también suministra al burgués una bruma apaciguadora que le libera de todas las obligaciones y quehaceres domésticos

los avances médicos y los nuevos conceptos higienistas, la estructura del tocador se va asociando cada vez más con el aseo y el agua hasta llegar al lavabo como se conoce en la actualidad. La cómoda se adaptaba a cualquier espacio de la casa y a su utilidad para contener ropa⁴⁵, se le añade el hecho de simbolizar el nivel económico y social del propietario. Presentaba un número variable de cajones y descansaba sobre un zócalo. Destacan los ejemplares del Museo del Romanticismo o del Museo Romántico Can Papiol. Aunque es habitual en otras salas de la vivienda, en el siglo XIX se asocia al dormitorio haciendo juego con un escritorio y con un armario de luna⁴⁶, como en la habitación azul de la Casa Museo Duran i Sanpere. A partir de la segunda mitad de siglo va reduciendo su tamaño, lo que permite una mejor adaptación a los espacios de la casa. Una variante de esta tipología son las cómodas tocador, mueble de representación desde el siglo XVIII y que en el siglo XIX pasa a ser considerado un mueble funcional, ya que ocupaba menos espacio y respondía a una diversidad de funciones (contenedor de ropa, expositor de objetos, elemento de aseo y arreglo personal). Tanto los tocadores como las cómodas son muebles de marcada verticalidad y su presencia en las casas transforma la organización del interior, aprovechando mejor el espacio disponible. Existen muebles combinados, que aúnan diferentes funciones, como las mesas de costura de la Casa Museo Can Mercader y el *bonheur du jour* del Museo del Romanticismo, tipologías de marcado carácter femenino que ayudan a hacer más cómoda la vida cotidiana de la



Figura 4
Canapé.

Archivo Fotográfico Museo Cerralbo, Inv. 1752. Madrid.
Fotografía: Juan Carlos Quindós de la Fuente.

mujer permitiendo realizar varias actividades sin tener que desplazarse de un lugar a otro. En la misma estancia puede guardar documentos, jugar, leer o coser.

En estas casas museo del Ochocientos se ensalza la abundancia de cortinajes, guardamalletas, pasamanerías, flecos, bordones, doseles, alfombras, tapices, almohadones, colchas, manteles, tapetes, juegos de cama, etc., que impregna a numerosas estancias, tanto públicas como privadas. Esto se relaciona con la imagen que cultiva el burgués del yo hedonista, y con el modo que tiene de huir de la presencia propia o, por lo menos, de apaciguarla. Como se observa en los salones de baile de los Museos Cerralbo, Romanticismo o Can Papiol, el *fumoir* y *boudoir* del Museo del Romanticismo, el Dormitorio Rosa del Museo Palacio Mercader o el Salón de la Casa Duran i Sanpere, el tejido se extiende por todos los rincones de la casa, como si quisiera amortiguar todos los sonidos, pero también suministra al burgués una bruma apaciguadora que le libera de todas las obligaciones y quehaceres domésticos. Es la época de las “alfombras de moqueta”⁴⁷, que se extienden por la superficie de la sala. El tejido ayuda a mantener una luz crepuscular en las estancias y permite la huida de la excesiva luz solar creando ambientes en penumbra. El claroscuro revela la incerteza de la presencia. Los muebles se enmarcan con tejidos que buscan satisfacer al cuerpo. No en vano las casas museo del Ochocientos constituyen una importante fuente iconográfica para el conocimiento de los nuevos métodos de cubrición (*capitoné*, *pikieren*, *abgeheflete Polster* o abotonado), que aumentaban la calidad de los acolchados. En este tipo de cubriciones⁴⁸ el relleno se fijaba por unos botones cosidos desde el exterior y daba al asiento un aspecto decorativo, ya que la red romboidal resultante generaba un estético claroscuro. Ejemplos son los conjuntos de sillerías del Museo Cerralbo (Fig. 4), del Romanticismo, del Museo Romántico Can Papiol o del Museo Palacio Mercader. Es indiscutible el protagonismo del tapicero en la decoración de los interiores burgueses, plasmado en el extenso repertorio de muebles de asiento tapizados de todas las formas y tamaños⁴⁹ del *Album de l'Industrie et des Arts utiles* (1830), de Le Bouteiller. Los tapizados de los muebles intentaban armonizar con el resto de textiles, e incluso con los papeles pintados. Cuando no se podía hacer uso de los textiles se empleaba el papel pintado, que cubría

las paredes, imitando motivos arquitectónicos (pilastras, zócalos) alternando con vistas panorámicas, como en el Museo Romántico Can Papiol, que narra episodios históricos o alegóricos que ensalzan a los propietarios, o con motivos geométricos, vegetales y florales, como en el Museo Sierra-Pambley, que refleja el abaratamiento de costes que proporcionó la producción industrial.

Las casas museo son el escaparate de una comodidad investida de autoridad

Tradicionalmente los tejidos, como después lo harán los papeles pintados, han añadido un valor de riqueza y de comodidad⁵⁰ en su función de guarnición o de complemento. Hay pocos elementos muebles e inmuebles que queden a la vista. Incluso las mesas se tapizaban. No hay suelo sin alfombra, ventana sin cortinaje, asiento sin tapizado, pared sin papel o pintada. Los tejidos ensalzan la objetualidad de las cosas, refuerzan su presencia y las envuelven en un halo de misterio, puesto que están medio descubiertas u ocultas del todo. Benjamin detectó en este gusto por las superficies cubiertas un deseo de revestir al objeto con algo que llevase después su huella⁵¹. El tapizado sobre muelles es una de las novedades más importantes en los muebles de asiento del siglo XIX y permite la creación en serie de piezas de calidad y multiplicar sus tipologías. La primera patente la obtuvo un tapicero vienés, Georg Juningl, en 1822 y se populariza debido a la producción de resortes en serie que se realizaron en Birmingham. En España se adopta de manera visible a partir de 1850⁵². El asiento se rellenaba con crin animal o vegetal y se montaba sobre muelles, lo que permitía una mejor adaptación a la postura del que se sentaba. Para que los muelles no se quedaran sueltos se cosían con un basteado y se unían entre sí con cordeles, sobre ellos se colocaba la tela de refuerzo y encima, el almohadillado⁵³.

LOS ESPACIOS DE LA COMODIDAD EN UNA CASA MUSEO BURGUESA.

¿PEQUEÑAS O GRANDES APARIENCIAS?

El contexto museológico debe partir del análisis de la casa como una unidad espacial y simbólica, puesto que la reinterpretación de lo que sucede en su interior requiere de diferentes fuentes (notariales, literarias, visuales, orales, etc.). En este sentido, una de las vías más importantes para su estudio es la Historia de la vida cotidiana, puesto que contempla todas las actividades necesarias para el desarrollo de la vida en el interior de una casa. El propio archivo de la casa, la literatura, la pintura -en concreto, los retratos y las pinturas de género⁵⁴- , la fotografía, la documentación notarial (los inventarios de bienes, las cartas de dote, los testamentos, las escrituras de compra-venta), los tratados de arquitectura, los libros técnicos de construcción, los memoriales, las crónicas de sociedad, los libros de diseños, las tasaciones, las ordenanzas de obras, las ordenanzas

Figura 4

Salón. Casa Museo Duran i Sanpere.

© WikimediaCommons



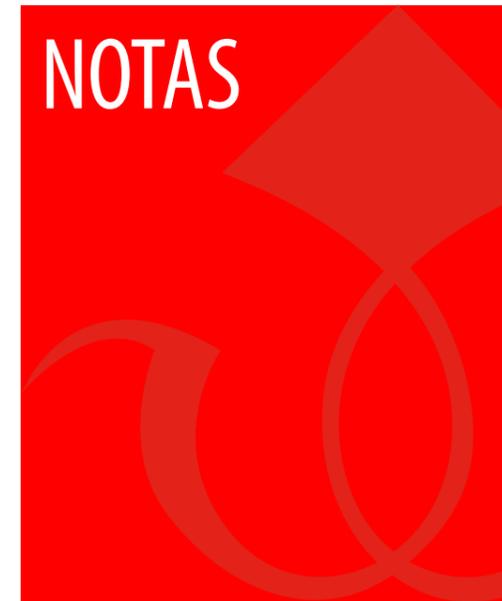
municipales, los libros de higiene y de medicina o los manuales de diseño, entre otros, ofrecen una suerte de relatos fragmentarios procedentes de diferentes fuentes que pueden servir de referencia para construir un relato sobre las formas de vida en una casa museo del Ochocientos. Este relato previo permitirá articular la transformación de la casa en museo.

La ideología de la comodidad se hace visible, además, en la especificidad funcional que estas casas museo presentan, traducida en una multiplicación de habitaciones y en una cantidad de objetos que muestran la legitimización del nuevo estatus del burgués, cuando en realidad se produce una simbiosis con la forma de vida de la nobleza, quien paradójicamente, a su vez se aburguesa. Esta especificidad funcional conlleva una decoración de interiores que expresa determinados mensajes asociados al lenguaje de las formas. La imperiosa exhibición pública propiciaba al burgués un descanso complaciente en su deseo de ser una clase social por derecho propio. En este sentido, las casas museo son el escaparate de una comodidad investida de autoridad (Fig. 5).

Los espacios de comodidad de una casa museo, además de satisfacer las necesidades sociales y funcionales del propietario, deben revelar aspectos existenciales, simbólicos, rituales, etc. contruidos a partir de la interacción que tienen con los sujetos

y con los objetos, que construyen, reutilizan, compran, venden, guardan o destruyen. Puesto que ellos una vez habitaron la casa y ahora ya no están. Despojados de su funcionalidad, los objetos dan al burgués la oportunidad de la evasión, del escapismo, del no lugar. El contexto museológico convierte a la casa museo en una suerte de burbuja histórica. En este sentido Woorward señalaba que las cosas inanimadas actúan sobre los individuos, quienes a su vez las utilizan en función de las necesidades propias de la actividad humana⁵⁵.

La creación de un ambiente no es en absoluto superflua, sino que hace visible la posición social del propietario, rasgo que se manifiesta desde el exterior del inmueble que habita. Cada actividad, cada objeto y cada hecho dejan su huella en ese ambiente. Además de la materialidad de los objetos, de su condición tangible, hay un componente inmaterial que revela todo un dominio de significaciones propio de la atmósfera, del espíritu del lugar, marcado por el protagonismo de la comodidad. El contexto museológico tiene que preservar esa idea como sinónimo de vida burguesa⁵⁶. De esta manera el espacio de la casa se convierte en un estuche, que Benjamin define de la siguiente manera: “El interior no es sólo el universo, sino también el estuche del individuo particular. Habitar significa dejar huellas. En el interior, éstas se subrayan. Se inventan multitud de cubiertas, fundas y estuches, en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso más cotidiano. Las huellas del morador también se imprimen en el interior”⁵⁷. Un espacio concebido como refugio privado que Benjamin relaciona con el surgimiento de lo detectivesco por cuanto la obsesión por lo oculto puede esconder las huellas de un crimen. Un lugar de apariencia. Las casas museo del Ochocientos no son casas en un sentido físico, sino también lugares socialmente construidos, en los que algo ha sucedido o alguien ha vivido allí. Son estructuras temporales que canalizan recuerdos de un pasado que convierten en promesas de futuro⁵⁸. El contexto museológico generará diferentes memorias, lo que no evitará que sean signos de la desaparición de historias individuales y colectivas, por cuanto tienen una historia, la de sus propietarios, la de su relación con el territorio y la de una época concreta.



¹ Empleamos la terminología en el sentido que lo entiende Van Mensch: contexto primario, arqueológico y museológico. Véase VAN MENSCH, P., *Towards a methodology of museology, doctor's thesis*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Zagreb, 1992, p. 135. El contexto museológico se debe abordar desde una perspectiva multidisciplinar.

² El concepto de contexto primario remite a la vivienda antes de su transformación en museo.

³ Se mencionarán únicamente aquéllas que mejor ilustren las ideas que se plantean en este trabajo, siendo realmente mayor la nómina de casas museo centradas en ese período, que son objeto de la Tesis Doctoral de quien suscribe este trabajo. Las casas museo del Ochocientos no necesariamente se deben asociar a un período histórico concreto como el Romanticismo, sino que también responden a otros contextos culturales como el Modernismo, el Regionalismo, el Surrealismo, o históricos como el Carlismo.

⁴ El vocablo *confort*, que no tiene traducción española, procede del verbo francés *conforter* (confortar, consolar, socorrer, cobijar). Este significado de mero cobijo pasa a convertirse a principios del siglo XVIII en bienestar físico (todavía alejado de la comodidad burguesa del Ochocientos), en clara consonancia con la *convenance* y la *comodité* de los interiores rococós (*boudoir et chambre a coucher*). Sin embargo, la acepción de *confort* como construcción cultural deriva de la palabra inglesa *confort*, tal y como se recoge en las publicaciones de Hermann Muthesius, especialmente *Das englischer Haus* (La casa inglesa), fechada en 1904, y de Witold Rybczynski, quien en su libro *Home: A Short History of an Idea* (La casa: historia de una idea, San Sebastián, Nerea, 1986) hace un recorrido en la historia del *confort* asociada a los interiores domésticos.

⁵ Término que ya aparecía en la documentación legal del siglo XVII, como recoge Crowley. Véase CROWLEY, J., *The invention of comfort*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.

⁶ BLASCO ESQUIVIAS, B., “Reflexiones en torno a las casas museo y las singularidades museológicas del espacio existente”, en *Casas museo. Museología y gestión*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013, pp.145-159, especialmente p. 150. Esa idea del *comfort* es la que se asimilará en Inglaterra después de la Revolución Industrial, y la que se conoce hoy en día, indisoluble de los ideales británicos.

⁷ Por ejemplo, nuevas prácticas higiénicas que hablan de la gestión del agua, su uso y evacuación, pasando del rincón dentro del dormitorio a la creación de un cuarto de baño, como el del Museo Palacio Mercader. Al profundizarse en la higiene se refuerza la esfera privada. La preocupación por la ventilación se traduce en la presencia de balcones y miradores en las fachadas, o galerías, como la de la Casa Museo Duran i Sanpere, que funciona como cuarto de estar durante el verano. El desarrollo de las innovaciones tecnológicas que tienen lugar en estos inmuebles excede los límites de este estudio.

⁸ PRAZ, M., *Historia ilustrada de la decoración: los interiores desde Pompeya al siglo XX*, Barcelona, Noguer, 1965.

⁹ Estos modelos de viviendas fueron establecidos por autores como Capel. CAPEL, H., *La morfología de les ciutats. II. Aedes facere: tècnica, cultura i classe social en la construcció d'edificis*, Barcelona, Edicions del Serbal, 2005, pp. 125-130

¹⁰ La división de los espacios públicos y privados sigue las pautas establecidas por la nobleza en sus residencias en el siglo anterior.

¹¹ En las casas museo catalanas incluye la *cambrà* y *recambrà*. El análisis de los diferentes espacios en una casa museo se encuentra en PÉREZ MATEO, S., “Un mueble para cada espacio de la casa. El ejemplo del Museo del Romanticismo (Madrid)”, en SAURET GUERRERO, M. T.; RODRÍGUEZ ORTEGA, N. y SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, R. (coords.): *Diseño de interiores y mobiliario: aportaciones a su historia y estrategias de valoración*, Málaga, Publicaciones y Divulgación Científica, Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga, 2014, pp. 647-660. La dicotomía existente entre los espacios públicos y privados no es nueva, sino que se viene manifestando desde la Antigüedad. Pero se potencia en la cultura burguesa del Ochocientos al actuar como indicador de jerarquía social.

¹² También conocido como confidente o con el galicismo *vis-à-vis*. Representa uno de los máximos ejemplos de la modalidad de seducción que se pone de moda a partir de la segunda mitad del siglo XIX: el galanteo, mediante el cortejo con los ojos, con roces del vestido y la piel, con el contacto con las rodillas o incluso debajo de una mesa.

¹³ En Cataluña se denomina *recambrà*, *requartet* o *guardarobes*.

¹⁴ Esta distribución se remonta al mundo antiguo, a las casas acomodadas de la época romana. Véase PIERA, M., “La casa d'Agustí Duran i Farreras: els espais interiors”, http://www.museudecervera.cat/cataleg_virt_2014/pdf/05.pdf, p. 6 (consulta 06/06/2014).

¹⁵ ACOSTA, J., “Hacia la casa burguesa: los nuevos espacios y su decoración”, en *El mueble y los interiores desde Carlos IV a la época isabelina. Nuevos estudios*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble i Museu de les Arts Decoratives, 2011.

¹⁶ PIERA, M. http://www.museudecervera.cat/cataleg_virt_2014/pdf/05.pdf (consulta 30/06/2015), p. 8.

¹⁷ Definiciones extraídas de una conferencia impartida por Aguiló Alonso en el año 2008, dentro de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro (Universidad de Navarra).

¹⁸ Rodríguez Bernis señala que en España se comienza con una protección de la producción nacional de las “artes industriales” a partir de mediados del siglo XIX, plasmada en “la publicación de revistas y monografías de carácter técnico, la celebración de exposiciones y concursos de bienes de consumo, la asistencia a las exposiciones universales de los industriales españoles y la mejora del sistema de las enseñanzas”. RODRÍGUEZ BERNIS, S., “No comprar sin visitar la Casa Apolinar”. La empresa de muebles de Apolinar Marcos”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXVI, núm. 1, 2011, pp. 139-166, especialmente pp. 140-141.

¹⁹ PIERA, M., http://www.museudecervera.cat/cataleg_virt_2014/pdf/05.pdf (consulta 30/06/2015), p. 11.

²⁰ El mueble del siglo XIX en España se suele asociar a los nombres de los monarcas. Véase PÉREZ MATEO, S., “El mobiliario español del siglo XIX. Su reflejo en un Museo de Madrid”, *Estudi del Moble*, núm. 13, 2011, pp. 26-28.

²¹ Se acepta generalmente que el cambio en el concepto de comodidad en el mobiliario comienza a finales del siglo XVII en la corte francesa. Pero las formas redondeadas y volumétricas aparecieron en el siglo XVIII, buscando adaptarse a los movimientos del cuerpo. Véase DE JEAN, J., *O século do conforto, Civilização brasileira*, Rio de Janeiro, 2012.

²² Su presencia es habitual en los catálogos de exposiciones y libros de diseño. Por ejemplo el *Catálogo de los grans magatzems El Siglo*, uno de los almacenes de referencia entre la burguesía urbana, cuya sección de muebles no abrió hasta 1890-1891. PIERA, M., “El sillón romano de Barcelona y sus precedentes alemanes”, *Eclecticisme l'avantsala del modernisme: espais i mobiliari*, 2014, pp. 113-124.

²³ Se definen como asientos bajos y hondos, de respaldo cóncavo, cuadrado o bajo, brazos curvados o rectos.

²⁴ Eran bancos bajos, henchidos, tapizados y arrimaderos. RODRÍGUEZ BERNIS, S., *Diccionario de mobiliario*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, p. 58.

²⁵ Es el mueble que mejor refleja la importancia que adquiere la intimidad en el interior de la vivienda, tanto en las relaciones familiares como en las visitas que acogían a un grupo reducido de personas. Lo que le diferencia del sofá es el hecho de indicar en el respaldo el número de plazas, dos personas, no más. CREIXELL, R., en VV.AA. *El moble català*, Barcelona, Electa, Generalitat de Catalunya, 1994, p. 288.

²⁶ Su centro puede adornarse con una jardinera, una escultura o un portaluces. No se desarrolla hasta los años veinte del siglo XIX. RODRÍGUEZ BERNIS, S., 2006, p. 66.

²⁷ En Francia se les denominaba *chaises volantes*, por oposición a las *sièges meublants*, más pesadas y arrimaderas, cuya disposición era una pervivencia aristocrática ya que se reservaba para que las altas esferas de la sociedad pudieran sentarse en ellas.

²⁸ PÉREZ MATEO, S., “El sentido de lo museístico en el Realismo y Naturalismo de la novela española del siglo XIX”, en *Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008-noviembre 21, 2008, Murcia*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.

²⁹ Para el análisis de los diferentes estilos en el mobiliario del Ochocientos véase PÉREZ MATEO, S., *art. cit.*, 2011. También RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Tradición y modernidad en las artes industriales españolas del Historicismo”, *Además de... Revista on line de artes decorativas y diseño*, núm. 1, 2015, pp. 63-86.

³⁰ Los estilos propiamente españoles de la Baja Edad Media y de los Austrias dan lugar a la creación del denominado “mueble de estilo español”. PÉREZ MATEO, S. “El mobiliario. Una aproximación a las colecciones del Museo del Greco”, en LAVÍN BERDONCES, A. C. y LAFUENTE URIÉN, A. (coms.), *Tesoros Ocultos. Fondos Selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, pp. 331-345.

³¹ Rodríguez Bernis señala el Alhambrismo con ayuda inglesa y el Neomudejarismo. *Vid. RODRÍGUEZ BERNIS, S. art. cit.*, 2015, p. 67.

³² RODRÍGUEZ BERNIS, S., *art. cit.*, 2015, p. 73

³³ Juan de Dios de la Rada y Delgado, en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Historia en 1882, definido por Navascués como el Manifiesto del eclecticismo español, afirmaba que nuestro siglo tiene un espíritu de asimilación [...] el arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas, en que no se encuentre un pensamiento generador y dominante. NAVASCUÉS PALACIO, P., “El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX”, *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 114, 1971, p. 117.

³⁴ Comparto esta idea de AZANZA LÓPEZ, J.J., “Mansiones para la burguesía urbana de los siglos XIX y XX”, *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, núm.4, 2009, pp. 285-321.

³⁵ MOLET I PETIT, J., “L’arquitectura eclèctica: el difícil equilibri entre la funcionalitat i la sumptuositat”, *Eclecticisme, l’avantsala del modernisme: espais i mobiliari*, Associació per a l’Estudi del Moble i Museu del Disseny de Barcelona, 2014, pp. 11-24.

³⁶ SALA GARCÍA, T.M., *La Casa Busquets. Una historia del moble i la decoració del Modernisme al decò de Barcelona*, Barcelona: Universidad de Barcelona, 2006, p. 31.

³⁷ BENNET OATES, P., *Historia dibujada del mueble occidental*, Madrid, Blume, 1974.

³⁸ *Vid. RODRÍGUEZ BERNIS, S., art. cit.*, 2015, p. 75. Recoge esta cita de T. B., “El mobiliario de nuestras viviendas. Con motivo de la próxima Exposición Internacional de Barcelona”, *Arquitectura*, 1922, pp. 436-437 y 442.

³⁹ VERNES, M., *Divagations*, Orléans, HYX, 2000.

⁴⁰ El Eclecticismo se ve favorecido por la existencia de una industria que satisface ese gusto por un decorativismo en muchas ocasiones exacerbado, de lo que es un claro exponente los denominados muebles de fachada. No hay que dejar de mencionar la impresión de Baudelaire sobre la sala de estar decimonónica, que calificaba de desbarajuste, mezcla inconexa de estilos y colores, cacofonía de señales. Véase BAUDELAIRE, C., “Salon de 1846”, *Écrits sur l’art, Paris, Librairie Générale Française*, 1992, p. 149.

⁴¹ El duque Jean Floresses Des Esseintes es el protagonista del libro de Huysmans (*À Re-bours*, 1884), que crea su propia casa a la manera de una “Maison d’Artiste”.

⁴² HOBBSAWM, E., *La era del Capital. 1848-1875*, Buenos Aires, Crítica, 2010 [1975], pp. 239, 240.

⁴³ Los ingleses se convierten en unos virtuosos del descanso y generalizan los muebles articulados. A lo largo del siglo XIX es creciente la creación de tipologías combinadas, ya que responden a las exigencias de multifuncionalidad que requieren los nuevos espacios de las viviendas. COLL, K, *El moble a Mallorca. Segles XIII-XX. Estat de la qüestió*, Mallorca, Consell de Mallorca, 2009, p. 55.

⁴⁴ Existen ejemplos curiosos como los tocadores (Inv. 1004 y 1005) denominados por Rodríguez de Rivas “pajes” por su similitud con los pajecillos de la Edad Media que sostenían, con sus brazos en alto, el espejo para que la dama se contemplara durante su tocado. RODRÍGUEZ DE RIVAS, M., *Museo Romántico*. Guías de los Museos de España IV, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1950, p. 36. Estos tocadores en forma de mesa y espejo responden más a la función de barberas, para ser usados de pie, con un espejo basculante y un cajón donde dejar los utensilios del afeitado. Destacan las barberas del Museo Cerralbo (Madrid) y del Museo Sierra- Pambley (León).

⁴⁵ Ubicadas en dormitorios tanto masculinos como femeninos permitía ordenar la ropa de hombres y mujeres sin mezclarse ambas, pero también objetos de uso personal.

⁴⁶ RODRÍGUEZ BERNIS, S., *art. cit.*, 2006, p. 117. La estructura de la cómoda con cajones superpuestos permite guardar y distribuir los objetos de forma ordenada. Su altura hace más cómodo su acceso, y su armazón ofrece compartimentos más estancos que protegen mejor del polvo. Su tamaño y la apertura frontal le permite cumplir la función de sustentante de otros muebles u objetos. Véase PIERA MIQUEL, M., “La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana”, *Pedralbes*, núm. 25, 2005, pp. 259-282.

⁴⁷ Introducida como moqueta inglesa por sus orígenes. ACOSTA, J., *art.cit.*, 2011, p. 16.

⁴⁸ RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Mobiliario y decoración en Madrid durante el período isabelino. Apuntes para un estudio”, *Revista del Museo Romántico*, núm. 2, 1999, p. 193. Los precedentes del capitoneado se remontan a mediados del siglo XVIII, cuando en Inglaterra el relleno de los asientos se fijaba con puntadas sueltas.

⁴⁹ La abundancia de tejidos, presentes tanto en el inmueble como en los objetos, responde, en opinión de autores como Daumard, a un deseo de evasión frente a los peligros que encierra la realidad exterior. Véase DAUMARD, A., *Les bourgeois de Paris au XIXe siècle*, París, Flammarion, 1970. Esta multiplicidad de telas contribuye a dar sentido al anhelo de evasión, de ensoñación o de delectación y a materializar el concepto de vivienda como refugio. El efecto de unidad y de conjunto viene dado por el protagonismo otorgado a los elementos textiles en detrimento del empapelado.

⁵⁰ RODRÍGUEZ BERNIS, S., “El mueble tapizado”, *Curso sobre mobiliario antiguo*, GE Publicaciones, 2004. http://ge-iic.com/files/Publicaciones/El_mueble_tapizado.pdf (consulta 06/06/2015).

⁵¹ BENJAMIN, W., *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

⁵² RODRÍGUEZ BERNIS, S., *art. cit.*, 1999.

⁵³ RODRÍGUEZ BERNIS, S., “Otra visión de la historia del mueble. La evolución técnica, base de la formal”, *Ars Longa*, núm. 17, 2008, p. 193.

⁵⁴ En España, a diferencia de lo que sucede con Gran Bretaña, no existió una escuela dedicada a la pintura de paisajes, de interiores o de elementos arquitectónicos, los cuales constituyeron una importante fuente de conocimiento de los interiores que habitaban sus propietarios.

⁵⁵ WOODWARD, I., *Understanding material culture*, Londres, SAGE Publications, 2007.

⁵⁶ PÉREZ MATEO, S., “El interior doméstico. Retrato del coleccionista del siglo XIX”, en *Actas do I Seminário da Investigaçao em Museologia dos Países di Lingua Portuguesa e Espanhola*, 1, 2011, pp. 354-363. Charles Rice señala que la conceptualización del espacio tiene lugar en el siglo XIX gracias a la significación cultural del interior doméstico burgués. Véase RICE, Ch., *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*, Londres, Routledge, 2007, p. 122, nota 13.

⁵⁷ BENJAMIN, W., “París, capital del siglo XIX”, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.*, Madrid, Taurus, 1998, pp. 181-183.

⁵⁸ PÉREZ MATEO, S., “El concepto de casa galdosiana como museo”, en ASENSIO, M. et al. (eds.): *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, 7 (3), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2012, pp. 157-172.