

Museografías y discursos narrativos en el primer Museo Julio Romero de Torres de Córdoba (1931)

María Dolores García Ramos¹

Recibido: 24 de febrero de 2019 / Aceptado: 24 de junio de 2019

Resumen. Este artículo presenta un estudio museográfico analítico del Museo Julio Romero de Torres de Córdoba en su momento de creación, un ejemplo claro de museo monográfico de autor. Inaugurado en 1931 en un contexto que resultó clave para el desarrollo de unas museografías y discursos concretos: la repentina muerte del pintor, los éxitos cosechados, su relación con Córdoba y los contextos de creación y doméstico. El presente trabajo pretende ocuparse del descubrimiento, descripción y análisis de los espacios museográficos creados para este nuevo museo cordobés, con el objetivo de extraer su significación y proporcionar una lectura narrativa de su discurso.

Palabras clave: Museografía; museología; Museo Julio Romero de Torres de Córdoba; discurso museográfico; museo.

[en] Museography and narration in the first Julio Romero de Torres Museum of Cordoba (1931)

Abstract. This article presents an analytical museographic study of the Julio Romero de Torres Museum of Córdoba at the moment of its creation, a clear example of a monographic author museum. Open in 1931 in a context key to the development of a certain museographies and discourses: the sudden death of the artist, the gather achievements, his relationship with Córdoba and the contexts of creation and domestic. This work aims to take care of the discovery, description and analysis of the museographic spaces created for this new museum in Cordoba in order to extract its significance and to provide a narrative reading of its speech.

Keywords: Museography, museology, Julio Romero de Torres Museum of Córdoba, museographic discourse, museum.

Sumario. 1. Introducción. 2. Presupuestos teóricos: hacia un concepto de museo. 3. El Museo Julio Romero de Torres como espacio transmisor y de visión. 3. 2. Análisis y reconstrucción del montaje expositivo de 1931. 3. 2. 1. Primera sala. Planta baja. 3. 2. 2. Espacio de tránsito. La escalera. 3. 2. 3. Segunda sala. Planta alta. 3. 2. 4. Tercera sala o Salita íntima. Planta alta. 3. 3. Recorrido y discurso para la transmisión de valores en el Museo Julio Romero de Torres.

Cómo citar: García Ramos, M.D. (2019) Museografías y discursos narrativos en el primer Museo Julio Romero de Torres de Córdoba (1931), en *Anales de Historia del Arte* nº 29 (2019), 265-290

1. Introducción

En España durante el primer tercio del siglo XX, en pleno desarrollo de los nacionalismos, se fundaron con gran fortuna una serie de museos dedicados a crear en la

¹ Universidad de Córdoba. Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música.
mdgarcia@uco.es
Código ORCID: 0000-0002-1342-7017

población identidad nacional a partir de la narración de las proezas de los personajes ilustres y de los grandes acontecimientos históricos. Don Benigno de la Vega-Inclán fue una figura clave para el desarrollo de este fenómeno. Fue el impulsor de una tipología de fuerte arraigo en Inglaterra y Francia: el museo de autor; o con el añadido de casa museo cuando se musealiza el ámbito doméstico. Claros ejemplos de esta nueva tendencia museística son: El Museo del Greco, inaugurado en Toledo como Casa Museo en 1910; el Museo Sorolla, abierto al público en el palacio madrileño del pintor en 1932; o el Museo del Can Ferrat, diseñado por Santiago Rusiñol en Sitges y que en 1933 se hizo público².

En este contexto cultural podemos situar al Museo Julio Romero de Torres, inaugurado el 23 de noviembre de 1931 de forma provisional, y consolidado en su reinauguración el 24 de mayo de 1936. Como los ejemplos antes citados, este proyecto estaba avalado por unos fuertes lazos identitarios entre la población cordobesa y uno de sus artistas. El lugar elegido para su emplazamiento fue un pabellón anexo al Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, sito en el recinto del antiguo Hospital de la Caridad de Nuestro Señor Jesucristo³ de la Plaza del Potro, y colindante con la vivienda de la familia Romero de Torres.

Para abordar el contexto en el que se crea el Museo tenemos que situarnos en la segunda década del siglo XX, cuando Julio Romero de Torres inicia un camino ascendente de éxitos y reconocimientos en ámbitos artísticos y culturales locales, nacionales e internacionales. Muestra de ello es que fue seleccionado para representar a Córdoba en calidad de artista significativo del arte cordobés contemporáneo en el pabellón con el que la ciudad participaba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El comisario de la Casa de Córdoba fue Enrique Romero de Torres –hermano del pintor y director del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba. Este reservó una sala para presentar 29 de los lienzos más destacados de Julio Romero, realizados la gran mayoría de ellos en los últimos años.

El pabellón del certamen sevillano se inauguró el 18 de febrero de 1930, pero el 10 de mayo de ese mismo año, el pintor muere de forma repentina, causando una gran conmoción social y cultural⁴. Entretanto, la familia Romero de Torres mostró

² Para un estudio más detallado de la historia y el contexto de aparición de esta tipología se puede consultar: Bolaños Atienza, M^a (2008). *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea, 312-318; García Ramos, M^a D. (2014). La musealización del espacio doméstico: casas museo de recreación de ambientes. *Ámbitos*, 32, 78-79. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10396/12909> [Consulta: 4 de febrero de 2019]; Lavín Berdonces, A. C. (2017). *La Casa y el Museo del Greco de Toledo y la creación de los museos de ambiente en España*. Gijón: Trea, 2017. Menéndez Robles, M^a L. (2009). Mecenazgo e implantación de las casas museo en España. En J. I. Gil Pinero (Coord), *Museos y mecenazgo: nuevas aportaciones* (pp. 51-73). Madrid: Museo Sorolla; Pérez Mateo, S. (2016). *Las casas museo en España: análisis de una tipología museística singular* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia; y VV. AA. (2006, 2007, 2008). *Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

³ El antiguo Hospital de la Caridad fue fundado bajo el apoyo de los Reyes Católicos en el siglo XV. En la actualidad el edificio ostenta un uso museístico al formar parte de la sede del Museo de Bellas Artes de Córdoba. El pabellón que se destina para Museo Julio Romero de Torres, concretamente, se situaba en el lado Sur del patio de acceso a todo el recinto, al que se accedía directamente desde la Plaza del Potro atravesando un pasillo. De este modo el Museo Provincial quedaba en frente y la casa familiar de los Romero de Torres, contigua a las nuevas salas y ocupando toda la zona Este del recinto. Sobre este edificio, véase: Aguayo Marmolejo, M. (2011). Origen y construcción del Hospital de la Caridad de Nuestro Señor Jesucristo. En VV. AA., *La restauración de la fachada del antiguo Hospital de la Caridad. Museo de Bellas Artes de Córdoba* (pp. 14-19). Sevilla: Junta de Andalucía.

⁴ En la prensa proliferaron los artículos y reportajes sobre el artista, se sucedieron innumerables homenajes, la afluencia de visitantes a la sala que exponía su obra aumentó notablemente y muchos quisieron adquirir uno de sus lienzos.

su intención de no deshacerse del legado de Julio Romero y, en junio de 1930, Enrique Romero de Torres, como representante de esta, anuncia al Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes la decisión de no deshacerse de ninguna pintura ni de ningún objeto personal del artista para que quedaran en Córdoba, rechazando, por consiguiente, todas las ofertas de compra⁵.

Estos hechos no pueden considerarse como anecdóticos, ya que marcan el inicio de una serie de acciones encaminadas a crear el primer espacio expositivo dedicado de forma monográfica a perpetuar y difundir en Córdoba el legado artístico y personal de Julio Romero de Torres.

La naturaleza y procedencia de la colección con la que los Romero de Torres pretendían crear un museo que guardara la memoria de su familiar fue diversa. Por un lado, estaban los 25 lienzos del pabellón de la exposición sevillana que consiguieron retirar de la venta⁶. Aparte, también se contaba con el mobiliario y algunos de los elementos decorativos de la muestra para que fueran reutilizados en las nuevas salas del Museo cordobés. Y por otro lado, encontramos los talleres que el pintor regentaba, tanto el personal que tenía en la calle Pelayo de Madrid desde 1915, como el familiar de la casa de Córdoba. En ambos espacios de trabajo quedaron objetos y algunas obras suyas que no viajaron a Sevilla, ya fuera porque estaban sin terminar o porque formaban parte de la colección privada de la familia o del propio Julio. Así, se recuperó un conjunto de piezas de diversa índole para el nuevo Museo –enseres domésticos, mobiliario, objetos de decoración, útiles de trabajo, pinceles, bocetos, apuntes, libros, láminas, recortes de prensa y cualquier cosa que perteneciera al ambiente privado del artista– que podían servir para transmitir la esencia de su arte, su personalidad o sus modos de trabajar.

Nuestro interés por este Museo que se inaugura en Córdoba en los albores de la década de los treinta del pasado siglo no radica solo en el origen de su colección, sino, principalmente, en cómo se diseña un espacio en el que la museografía seleccionada respondía a la intención de transmitir y narrar al visitante los valores de la institución, centrados en la vida y obra del autor. En este sentido, el objetivo de este artículo es abordar el estudio histórico museográfico del Museo Julio Romero de Torres de Córdoba en el momento de su primera inauguración de 1931, desde el análisis de la escritura museal y de la significación del discurso museográfico diseñados.

⁵ Durante la primera reunión que celebró el 22 de julio de 1930 el Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes tras la muerte del pinto, Enrique Romero de Torres expresaba con las siguientes palabras el deseo de la familia respecto al destino del legado del pintor: «manifiesta el Sr. (Enrique) Romero de Torres que la Sra. Viuda y los hijos de su hermano D. Julio Romero de Torres, han acordado no vender ninguna de las obras que este ha dejado al morir, a pesar de los muchos y valiosos ofrecimientos que les hacen para adquirirlas, pues sus deseos son reunir las todas, y como ofrenda a Córdoba, su patria, que él tanto amó, dejarlas depositadas en este Museo (Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba), para que de esta manera, puedan ser admiradas por propios y extraños en la misma ciudad en que nació y murió el llorado artista». Archivo del Museo de Bellas Artes de Córdoba (AMBACO). c. 18, leg. 61. Actas del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba (APMPBACO). 22 de julio de 1930.

⁶ Pese a la negativa de la familia Romero de Torres de vender los 29 lienzo que se encontraban expuestos en la Casa de Córdoba durante la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, antes de la muerte de Julio Romero el médico y coleccionista argentino Arturo Uriarte consiguió adquirir cuatro de ellos –*Rivalidad*, *Esclava* o *Desnudo de mujer*, *Amparo* o *Gitana* y *La niña de las uvas*. Tras la clausura del certamen, el contrato de compra pudo materializarse y viajaron a Argentina, desligándose de este modo de lo que iba a ser la colección primitiva del Museo Julio Romero de Torres.

2. Presupuestos teóricos: hacia un concepto de museo

Los objetivos marcados responden a la reflexión que la museología realiza sobre el concepto de museo, que como bien explica Deloche, es un «conjunto de las tentativas de teorización o de reflexión crítica ligadas al espacio museal»⁷. A esto Vиноš Sofka⁸ resalta su carácter interdisciplinar, debido a su capacidad para asumir un amplio repertorio discursivo. Para nuestra investigación destacamos aquel que estudia la historia de los museos desde «la construcción de lo que toma el carácter de “cultura significativa” en una sociedad y momento dado», tal y como apunta Pierre Géal⁹. Igualmente, Davallon propone que los estudios sobre el museo deben incidir en su función social y en su dimensión institucional, lugar donde también tienen cabida las técnicas museales¹⁰. Así pues, en la línea de los trabajos sobre el patrimonio y los museos de Francia de Dominique Poulot y Géal, también apuesta por abordar la historia de los museos desde su dimensión histórico-social, atendiendo a cuestiones de ‘recepción’ y ‘gusto’¹¹.

A este respecto, tenemos que remarcar el papel que la exposición desarrolla dentro del museo. Esta «constitue la plus visible et la plus emblématique des fonctions muséales»¹², como manifiestan Desvallés, Schärer y Drouguet, y se configura, asimismo, como el principal medio de comunicación de un museo. Por tanto, los elementos que confluyen en la exposición son el objeto, el medio y el receptor, que instauran un soporte en el que desarrollar un mensaje. Se crea, pues, un espacio narrativo en el que colecciones, arquitectura, lugar-contexto y memoria crean un discurso que emana de la institución y es leído por el visitante.

Davallon, para referirse al carácter epistemológico del objeto museal¹³, habla de las diferentes formas de la museología, donde distingue entre ‘*museología del objeto*’ y ‘*museología de la idea*’¹⁴. La primera de ellas, la ‘*museología del objeto*’, se centra en la presentación estética del objeto, donde este queda aislado en favor de las técnicas museográficas, de una experiencia meramente visual, y en detrimento del mensaje. Por el contrario, en la segunda, la ‘*museología de la idea*’, los «objets de collection ou outils de présentation sont mis au service de l’idée»¹⁵, en palabras del autor. De este modo, el objeto queda acompañado de un contexto, es portador de una

⁷ Deloche, B. (2010). *Museal*. En A. Desvallées, y F. Mairesse (Dir.), *Conceptos claves de museología*. (p. 59). París: Armand Colin.

⁸ Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Colin, 475-476.

⁹ Géal, P. (2002). La creación de los museos en España. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 14, 290. Obtenido de <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2467> [Consulta: 18 de diciembre de 2018].

¹⁰ Davallon define ‘*técnicas museales*’ como «la connaissance des outils et moyens permettant le fonctionnement du musée “(...) el conocimiento de las herramientas y medios que permiten el funcionamiento del museo» (Traducción libre de la autora). Davallon, J. (1995). Musée et muséologie. En *Recherches et Musées, Actas del coloquio organizado por la Mission Musées et la Direction des musées de France, 29 de noviembre al 1 de diciembre de 1993* (pp. 243-254). Dijon: OCIM. Cita tomada de Desvallées, A., y Mairesse, F. (2005). Sur la muséologie. *Culture & Musées*, 6, 131-155. Obtenido de <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377> [Consulta: 14 de enero de 2019].

¹¹ Géal, P. (2002). *op. cit.* 290.

¹² Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *op. cit.* 170.

¹³ García Blanco, A. (2009). *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Akal, 60.

¹⁴ Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média?, *Publics et Musées*, 2, 111-113. Obtenido de <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017> [Consulta: 15 de febrero de 2019].

¹⁵ «objetos de colección o los sistemas de exposición están al servicio de la idea» (traducción de la autora). *Ibidem.* 113.

información y, por tanto, actúa como soporte de significados¹⁶. Esta última tipología museológica es la que va a marcar la línea metodológica de nuestro análisis, en la que el discurso expositivo actuará como elemento destacado¹⁷.

Dicho esto, tenemos que concretar qué entendemos por discurso museográfico. Francisca Hernández lo define en los siguientes términos:

consiste en la facultad o capacidad que poseen los museos para contar historias, es decir, para servirse de los objetos, imágenes y otros elementos que sean portadores de significación y contribuyan a la configuración de un discurso constructivo textual, cuyo significado último sea la historia que se quiere contar¹⁸.

En este caso, el recorrido que el visitante realiza en una exposición es el que le va a permitir extraer una lectura de la historia que se quiere contar. Para poder elaborar un discurso museal «habrá que analizar qué es lo que se quiere narrar y qué disposiciones se tienen para hacerlo de manera que sea fácilmente entendible y no se caiga en ningún tipo de manipulación»¹⁹. Es decir, la comprensión y veracidad en la escritura museográfica, tanto teórica como visual, son las claves para no alterar los valores de los objetos musealizados y presentar de forma adecuada la memoria materializada.

Si partimos de estos presupuestos, en el momento de creación de todo museo, siempre va a sobrevolar la pregunta relativa a qué tipología discursiva y qué lenguaje museográfico se va a emplear. De la resolución de esta cuestión dependerá el resultado final del mensaje que se le otorgue a los objetos, y, por consiguiente, el que reciba el espectador. Es aquí donde la museología debe justificar la elección de una puesta en escena concreta para articular un discurso, ya sea estético, didáctico, histórico, interpretativo, evocador o de recreación de ambientes, entre otros.

Es por ello, que la museología crea una teoría y una metodología analítica de los discursos museológicos y museográficos²⁰, con la intención de comprender las claves de la significación dada a los objetos. Y es aquí donde se hace patente la opción metodológica seguida en esta investigación, ya que esta se centra en el descubrimiento, descripción y análisis de espacio museográfico del Museo Julio Romero de Torres para desvelar el sentido de la musealidad de sus colecciones, así como permitir una lectura de la narración museal diseñada.

En base a estos postulados, de forma más concreta, el texto en el museo se presenta dependiendo de las atribuciones interpretativas que se realicen de su escritura, y con esto nos referimos a la decisión museográfica planteada para exhibir el mensaje. Pero también este queda condicionado por todos los agentes participantes en la construcción del museo²¹. Así este torna en un espacio transmisor y de visión²², don-

¹⁶ La 'museología del objeto' y la 'museología de la idea' son conceptos que Davallon recoge del contexto teórico museológico internacional, desde un artículo de 1936, titulado *The museum of things versus the museum of ideas*, hasta un artículo de Peter van Mensch de 1987, y que siguen estando de total actualidad. *Ibidem*. 111-112.

¹⁷ Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *op. cit.* 794.

¹⁸ Hernández Hernández, F. (2006). El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia, *ICOFOM Study Series (ISS)*, 35, 301. Obtenido de http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icoform/pdf/ISS%2035%202006%20History.pdf [Consulta: 15 de febrero de 2019].

¹⁹ *Ibidem*. 297.

²⁰ *Ibidem*. 299.

²¹ Zunzunegui, S. (1993). Arquitecturas de la mirada. *Sémiotiques*, 4, 65. Obtenido de http://www.revue-texto.net/Parutions/Semiotiques/SEM_n4_5.pdf [Consulta: 15 de febrero de 2019].

²² Zunzunegui, S. (1990). *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla: Alfar, 46-47.

de la institución se define a sí misma, optando por una idea –de la que nos hablaba Davallon–, que, mediante una estrategia discursiva, va a ser presentada al visitante. Además, el espacio, las obras y el programa museográfico –la ubicación de las obras y la manera de presentarlas–, van a crear el discurso que el espectador lee a lo largo del recorrido, más o menos indicativo. Este es el momento en el que el objeto cambia de espacio, queda descontextualizado, o *recontextualizado*, es cuando su nueva ubicación le ha otorgado una funcionalidad y significación diferentes²³.

En la operación de otorgarle al objeto museal una nueva significación va a jugar un papel primordial la puesta en sala²⁴, con esto nos referimos a la decisión museográfica, a los «méthodes et les pratiques liées à l'activité des musées»²⁵, determinada por la institución que permita disponer a las obras en el espacio y, al mismo tiempo, permitan construir la narración sobre criterios estéticos.

No debemos pasar por alto la importancia del espacio expositivo en la concreción del discurso museológico. Si lo entendemos desde un punto de vista físico, como arquitectura, su función es la de albergar los objetos expuestos. Pero este también adquiere una significación concreta cuando forma parte de los valores implícitos en la colección que acoge. Puede estar ligado al contexto de las obras, perdiendo junto con ellas su funcionalidad primitiva al ser transformado del mismo modo que ellas y asumiendo un nuevo uso. En el momento en que el espacio es musealizado, es capaz de evocar la memoria del contexto primitivo de las obras, la memoria del lugar, jugando, pues, un papel primordial en la *recontextualización* y asignación de nuevas significaciones a los objetos²⁶.

Hemos hecho referencia al museo como espacio de narración, pero para construir el discurso necesitamos un sistema de escritura que esté en consonancia con la idea que queremos presentar al visitante. Las decisiones museográficas van a permitir una puesta en escena que sitúe a los objetos en un contexto, con el objetivo de crear una narrativa conjunta. En un museo se pueden plantear varios modelos de exposición, por tanto, como parte del análisis museal concebimos que el estudio de los criterios museográficos llevados a cabo en la totalidad de la institución, y de forma individualizada por salas, es fundamental para entender un espacio museístico, y así poder extraer la significación de su discurso, como veremos a continuación.

3. El Museo Julio Romero de Torres como espacio transmisor y de visión

Una apuesta por esta definición concreta de museo nos lleva a interesarnos por el estudio de la historia de los modos de musealizar y por las lecturas que en épocas pretéritas han podido realizar los visitantes de nuestros museos. Tal es el caso del Museo Julio Romero de Torres de Córdoba, cuya visita actual dista mucho de aquella

²³ Un ejemplo claro lo constituyen las colecciones de las casas museo, formadas por objetos procedentes de espacios domésticos que son reinstalados en otro lugar. En este caso pierden su utilidad doméstica y su carácter privado, para convertirse en una pieza de museo con carácter público.

²⁴ Zunzunegui, S. (1990). *op. cit.* 70-71.

²⁵ «Ella abarca los métodos y las prácticas ligadas a la actividad de los museos, en todos sus aspectos» (Traducción libre de la autora). Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *op. cit.* 434.

²⁶ El concepto de museo como lugar de la memoria fue dado por el historiador francés Pierre Nora, que entiende al museo desde un punto de vista patriótico en el que se escribe –se discursiviza– la historia de un lugar –nación– mediante la ordenación de una serie de elementos patrimoniales representativos. Nosotros lo aplicamos a la idea de memoria del lugar, del territorio, desde una escala reducida.

que se diseñó durante sus años de creación institucional, y es que el paso del tiempo ha ido diluyendo la huella de las museografías y narraciones de los años treinta.

Como decíamos, el 23 de noviembre de 1931 se abrió en Córdoba un espacio museístico al amparo del Museo Provincial de Bellas Artes. El lugar seleccionado para su sede fue el pabellón que hasta el momento ocupaba la Real Academia de Ciencias y Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, emplazado en el recinto del antiguo Hospital de la Caridad²⁷. Los trabajos y gestiones para acondicionar este edificio a su nueva función se realizaron en poco más de un año. Recordemos que la familia Romero de Torres decide mantener unido el legado del pintor tras su muerte y dilatar la apertura de las nuevas salas traía el riesgo de que el interés despertado se diluyera. Por otra parte, la clausura de la Exposición Iberoamericana de Sevilla el 21 de junio de 1930 hizo que las obras de Julio Romero volvieran a Córdoba²⁸, donde se almacenaron de forma provisional en dependencias de la Diputación Provincial, hecho que no era favorable para la correcta conservación de los lienzos. Es por ello, que se hacía necesario agilizar la adecuación de un local para que pudieran ser instaladas y conservadas correctamente.

Todos estos factores en los que la premura estaba presente, van a condicionar el resultado final de un Museo con visos de improvisación. Pero pese a las carencias que se hicieron evidentes desde el primer día, este primitivo proyecto podemos considerarlo clave para el desarrollo y consolidación estético y discursiva posterior de la institución.

Los siguientes apartados de este capítulo los vamos a dedicar a abordar el estudio del Museo Julio Romero de Torres en su inauguración de 1931 desde dos vertientes: por un lado se va a plantear un análisis y reconstrucción del montaje expositivo, deteniéndonos en las tres salas que se adecuaron para tal fin; y por otro lado, y en base a lo expuesto en primera instancia, trataremos el estudio analítico del discurso que se pretendía transmitir al visitante.

3.2. Análisis y reconstrucción del montaje expositivo de 1931

El proyecto museográfico que se emprende en junio de 1930 lo podemos considerar como una situación sobrevenida y que, por tanto, propició un plan museográfico de carácter provisional. Muestra de ello es el empleo de una expografía escasa en recursos, con unas salas muy estrechas que no permitían acoger con la holgura adecuada toda la colección. Asimismo, en el análisis que emprendemos, veremos cómo el criterio seguido para la presentación de las obras establece una serie de sistemas y medidas de compromiso, propias de la escasez de medios y de la inexistencia de un proyecto consolidado.

Comenzando por el espacio, tres fueron las habitaciones disponibles en el local del antiguo pabellón que dejaba la Academia para que fueran habilitadas para exponer toda la colección: una en la planta baja, consistente en una sala que abría directamente a un patio exterior, y dos en la superior, el espacio principal y una salita pequeña. A lo que hay que añadir la zona de la escalera y un pequeño almacén. Estas salas, salvo alguna inter-

²⁷ López Rodríguez, J. R. (2010). *Historia de los museos de Andalucía. 1500-2000*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 337.

²⁸ Una vez clausurada la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, se trasladan las obras allí expuestas directamente a Córdoba, alterando, pues, todos los compromisos adquiridos en el contrato del seguro de transporte, ya que en un primer momento estaba previsto que regresaran a Madrid.

vención de carácter escenográfico, mantuvieron su distribución y estructura, es decir, las obras se tuvieron que adaptar —o encajar— en el espacio existente²⁹.

Centrándonos en el estudio del programa museográfico que se plantea, este va a asumir como referentes y fuentes de métodos de escritura museográficos dos espacios fuertemente vinculados a Julio Romero: la sala que se le dedica en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 y el estudio-taller que el pintor regentaba en Madrid. Del primero se tomarán tanto los sistemas museográficos como la escenografía, que fueron prácticamente traspasados a las nuevas salas en Córdoba. Salvo algunas modificaciones impuestas por el aumento del número de piezas y a los cambios en las características del espacio, en general, la tendencia fue a imitar los esquemas empleados en la exhibición sevillana. Y el segundo, va a aportar el ambiente de trabajo y doméstico del artista.

De esto se deduce la existencia de dos tipos de museografías empleadas en la instalación de las colecciones en el Museo Julio Romero de Torres. En primera instancia, encontramos salas que atienden, por un lado, a un planteamiento contemplativo, en el que se presentan las obras ordenadas siguiendo un esquema lineal sobre las paredes de la sala; y por otro, a uno estético, en el que la agrupación está marcada en base al volumen de los objetos, es decir, se crea una puesta en exposición por tamaños, sin tener en cuenta ningún factor cronológico o temático concretos. Este criterio es el mismo que se establece en la sala de Julio Romero de Torres para el certamen sevillano de 1929.

En segunda instancia, aquella que plantea un tratamiento museográfico y escenográfico de la colección expuesta vinculado al concepto de recreación de ambientes. Este sistema busca la narración visual de un ambiente concreto perteneciente a un espacio y/o época mediante su cristalización estética en un espacio expositivo³⁰. En algunos casos, puede estar vinculado al lugar musealizado —como ocurre en las casas museo—, y en otros, puede estar trasladado desde otra parte. Este último, es el caso que se propone para la escenografía de una de las salas del Museo, en la que se idea una escenografía que recrea el ambiente del estudio de Madrid. Para ello, los objetos han sido arrebatados de su espacio y de sus funciones de origen, para ser reinstalados en un lugar diferente bajo los criterios establecidos para la recreación, reinstalación o reconstrucción de ambientes³¹.

En este sentido, y como veremos con más detalle al analizar cada una de las salas, es interesante ver cómo el ambiente del estudio se fragmenta para ser reinstalado en dos salas. En esta ocasión, la supervivencia veraz de la escenografía queda supeditada a la creación de un discurso museográfico que busca establecer varias líneas

²⁹ Para un estudio detallado sobre el edificio del Museo y su evolución, vid: García Ramos, M^a D. (2018). Arquitectura y funcionalidad del Museo Julio Romero de Torres de Córdoba en la década de los treinta. *Ars Bildima*, 8, 177-199. Obtenido de http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bildima/article/view/17963 [Consulta: 15 de febrero de 2019].

³⁰ Zunzunegui, S. (1993). *op. cit.* 33-32.

³¹ El uso de este sistema es muy común en museos de artes decorativas o de recreación histórica, en los que los montajes presentan los objetos contextualizados en un tercer espacio instalado que pretende recrear su ambiente originario. En los contextos anglosajones es frecuente el uso de término *period-rooms* para hacer referencia a una tipología de casa museo. La decisión museográfica que desarrollan parte de la evocación estética de un lugar, en el que apuesta por una puesta en escena en la que una serie de objetos, normalmente auténticos y vinculados entre sí por lazos emocionales o cronológicos, se muestran en un mismo espacio interior. Así pues, se rechaza la descontextualización estética del ambiente recreado, para enfatizar el valor de veracidad escenográfica. Para un acercamiento más pormenorizado a este concepto, consúltense: Bazin, G. (1967). *El tiempo de los museos*. Madrid: Daimon, 302; Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *op. cit.* 659; Lavín Berdonces, A. C. (2017). *op. cit.* 25-27; y Poulot, D. (2011). *Museo y museología*. Madrid: Abada, 32.

narrativas –o *story lines*³²– en torno a las facetas que definen al personaje, y que lo vinculan con su lugar de trabajo.

En lo que sigue vamos a abordar el análisis individual y pormenorizado de las tres salas que componen este primer Museo Julio Romero de Torres, cuyo montaje estuvo vigente desde el 23 noviembre de 1931 hasta el 24 mayo de 1936. El recorrido analítico que proponemos se articula de abajo a arriba, siguiendo el itinerario natural del visitante de la época.

3.2.1. Primera sala. Planta baja

La visita al nuevo Museo comenzaba por la planta baja. Esta contaba solamente con una pequeña sala, que se destinó en su totalidad a usos expositivos, y el arranque de la escalera que comunicaba con el piso superior. El visitante, sin contar con una zona de tránsito o de acogida, accedía a ella directamente desde el patio, y tras pasar el umbral de la puerta ya tenía contacto con la obra expuesta. Esto nos da cuenta de la escasez de espacio que venimos comentando (Fig. 1).



Fig. 1. Vista parcial de la primera sala desde el patio. ca. 1931. AA. VV. (2006). *Julio Romero de Torres. Miradas en sepia, catálogo de la exposición, Real Círculo de la Amistad, 16 de marzo a 16 de abril de 2006*. Córdoba. Ayuntamiento de Córdoba.

³² Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *op. cit.* 205.

El espacio se dedica a exponer parte de la colección de objetos provenientes del estudio-taller madrileño del pintor. Pero solo se reinstala aquí una selección de ellos, concretamente los pertenecientes a la zona destinada al descanso (Fig. 2)³³. El ambiente original tomado del taller ocupaba solo una esquina de este, donde se guardaban reproducciones de algunas de las obras de Julio Romero, como testigo de sus creaciones más queridas. Las láminas estaban dispuestas sobre la pared y rodeadas por diversos objetos, entre los que predominan los de carácter doméstico, como un arcón, un bargueño, sillas, sillones fraileros, cerámicas, cornucopias, telas, espejos, candelabros, utensilios de forja, jarras de cobre, cacharros de cocina, jarras, que se entremezclan con otros más propios de un coleccionista, como grabados antiguos o una mascarilla mortuoria del torero Rafael Molina Sánchez, conocido como «Lagar-tijo». Aquí se había creado un rincón íntimo en el que reposar o conversar con alguno de los múltiples invitados que pasaban por allí.

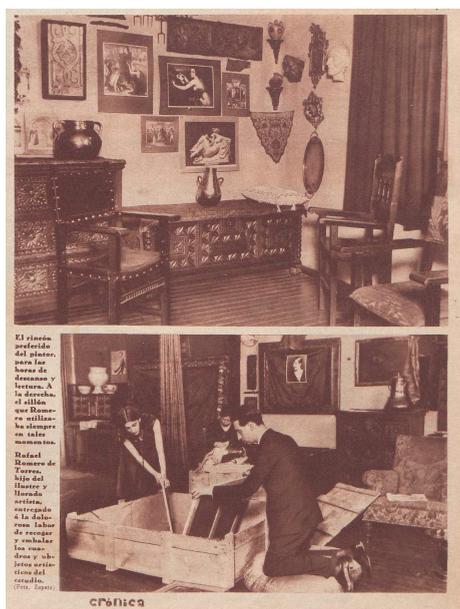


Fig. 2. Vista de un rincón junto a los ventanales del estudio taller de Julio Romero de Torres de Madrid. *Revista Crónica*, 3 de agosto de 1930. Foto Zapata.

La recreación del taller que se plantea en Córdoba, no se presenta siguiendo un criterio de veracidad absoluta a la hora de reinstalar los objetos tal cual se encontraban en Madrid. Es por ello que, partiendo de una lectura exhaustiva de las fotografías conservadas, vemos cómo el significado original del ambiente ha sido alterado con la introducción de objetos foráneos a este espacio o por la supresión de otros que sí pertenecerían a él.

³³ Sánchez Rojas, J. (1930). Algo de Madrid que Madrid pierde. El estudio de Julio Romero de Torres, el gran pintor cordobés por su nacimiento, pero madrileño por adopción, es trasladado a Córdoba, para formar parte del Museo de esta capital... Y Madrid ve desaparecer uno de sus refugios de arte más hospitalarios y gratos. *Crónica de Madrid*, 8 de agosto, 3.

Los sistemas museográficos están totalmente ausentes. No detectamos el uso de elementos de seguridad, de conservación o de complemento a la exposición de las colecciones. Igualmente, las cartelas o cualquier método de información son inexistentes en esta sala. Solo podemos considerar un armario que actúa de vitrina para presentar objetos, así como los marcos que protegen las reproducciones de las obras³⁴.

En lo que a la escenografía se refiere, la decoración y la distribución de los objetos en la sala corresponde más a criterios de acomodo al espacio existente, que a la imitación de las dimensiones y condiciones espaciales reales derivadas del ambiente madrileño. En este caso, la veracidad espacial implicaría una transformación arquitectónica, hecho que, por otra parte, entendemos era inviable, debido a la precariedad y premura del proyecto. Continuando en esta línea, vemos que la decoración se idea de una manera un tanto arbitraria. Se respeta el artesonado policromado preexistente y se recubren las paredes con una franja de tela³⁵ solo en la parte central, dando lugar a una imagen final que dista mucho del ambiente original de Madrid.

El grupo principal de objetos lo encontramos en las reproducciones de las obras de Julio Romero que aparecían repartidas sin criterio alguno por el taller, aunque con mayor presencia en el rincón íntimo anteriormente mencionado. Ahora están ocupando el espacio que invade la franja de tela, que viene a rellenar prácticamente la totalidad de la pared de la primera sala. También, se han realizado una serie de alteraciones a la hora de presentar estos elementos, consistentes en el añadido de unos discretos marcos a las ilustraciones, el aumento del número de imágenes y el consiguiente cambio de significación de estos objetos (Figs. 3 y 4).



Fig. 3. Vista de la primera sala, donde destaca el mobiliario procedente del taller de Madrid y las reproducciones de las obras de Julio Romero sobre las paredes decoradas con tapices y telas. ca. 1931. AHPCO. FFRT. F23659.

³⁴ En el taller de Madrid, lugar de procedencia de las láminas con las reproducciones de sus obras, estas se encontraban sin enmarcar.

³⁵ Estas telas, aunque no tenemos constancia documental, pensamos que fueron las encargadas a la casa Fortuny, ya fueran las procedentes de la decoración de la sala de Julio Romero de Torres en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, o encargadas *ex profeso* con motivo del nuevo Museo. Independientemente del momento de adquisición de las mismas, presentan el mismo diseño decorativo que las empleadas para la decoración de las salas superiores, que sí tenemos constancia de que proceden del certamen sevillano.



Fig. 4. Vista de la primera sala, con la vitrina de recuerdos del torero Lagartijo, a la derecha. Sobre la pared decorada con tapices y telas, reproducciones de algunas obras del pintor. ca. 1931. AHPCO. FFRT. F 2361.

En este sentido, aquello que en Madrid actuaba como recuerdo de las obras más apreciadas del pintor, ahora la museografía le confiere un nuevo significado al convertirlos en objeto de museo. De este modo, en el Museo las láminas sirven como testigo de la fecunda producción de Julio Romero de Torres que no se expone ni conserva en Córdoba. El hecho de que las reproducciones estén enmarcadas, implica una presentación más cuidada, menos cambiante, y en ello vemos uno claro propósito de musealizar que va más allá de la intencionalidad decorativa que tenían en las paredes del taller. Entre las obras evocadas podemos identificar *El Poema de Córdoba*, *Rivalidad*, *Marta y María*, *Desnudo*, *Carceleras*, *Musa Gitana*, *Carcelera*, *La Saeta*, *Poema de Córdoba*, *El Baño de la Colegiala*, *La Chiquita del Braserero*³⁶, *Malagueñas*, *La Gracia*, *La Consagración a la Copla*, *La Niña de la Tanagra*, *Esperando*, entre otras muchas³⁷. Incluso, junto a las reproducciones se expone el relieve del retrato del pintor de perfil del monumento que se levanta en su honor en Madrid (Fig. 3).

Otros elementos presentados en la sala corresponden al mobiliario. En los laterales, una serie de mesas de varios formatos, destinadas a sostener objetos diversos, como un bargueño, jarrones o piezas de cobre; y en el centro, una gran mesa de caoba cuadrada, sobre la que se han colocado álbumes con más reproducciones de sus obras, fotografías de retratos suyos y de actos en los que se le ha homenajeado, y el álbum de firmas del Museo.

Un objeto que aparece en esta sala y que no pertenece al espacio señalado del taller madrileño, es una vitrina en la que se exponen los recuerdos del torero Lagartijo (Fig. 4). Este «sanctasanctórum de los recuerdos de sus toreros predilectos»³⁸, como lo

³⁶ Este cuadro es *La Chiquita piconera*.

³⁷ García Ramírez, M. (1935). Hitos. Romero de Torres. Su museo. *La Voz*, 25 de mayo, 9; y Narbona, R. (1934). Impresiones de viaje. El Museo Julio Romero de Torres. *La Libertad*, 17 de agosto, 5.

³⁸ Sánchez Rojas, J. (1930). *op. cit.* 4.

define Sánchez Rojas, presente en otra parte del estudio³⁹, se incorpora a esta ambientación, como ocurre con el resto de piezas, con una significación nueva, ya que ahora ya no es la huella del recuerdo que habita en la memoria del pintor –sus toreros–, sino que es un rastro del propio pintor⁴⁰.

Por último, y como muestra del carácter cambiante de los montajes del Museo en sus primeros años, tras la celebración en el Círculo de la Amistad de Córdoba de una exposición de maquetas derivada del concurso organizado para seleccionar al artista encargado de la realización del monumento de Julio Romero de Torres a finales de 1934, se incorporan a este espacio el proyecto vencedor de Juan Cristóbal y el de otros participantes⁴¹.

3.2.2. Espacio de tránsito. La escalera

Antes de adentrarnos en el piso superior, tenemos que hacer referencia a las vías de conexión entre las dos alturas. El único medio era una escalera de un solo tramo, un tanto estrecha, pero que contaba con un pequeño rellano, que posiblemente diera acceso a un almacén. No tenemos constancia visual de la mencionada escalera, pero las descripciones de la época de Montero Alonso⁴² hacen referencia a una pequeña habitación, a la que se accedía por la meseta de la misma, en la que se guardaba la hemeroteca y la biblioteca⁴³ que la familia había donado, junto con las obras, sobre Julio Romero. Pero lo que nos interesa es que este espacio también fue utilizado con fines expositivos. Aquí se instalan algunas piezas del mobiliario venido de Madrid, concretamente un sillón abacial, y dos lienzos del pintor: *Flor de Santidad* y *La Alegría*.

3.2.3. Segunda sala. Planta alta

Pasada la escalera, el visitante ingresaba en la segunda altura del Museo. Esta contaba con dos espacios: el primero de ellos, es de mayores dimensiones y presenta prácticamente todo el grueso de la colección; y el segundo es una pequeña sala a la que se accede por uno de los laterales de esta primera, y que, como veremos, presenta unos planteamientos museográfico y escenográfico que la diferencia del resto.

La segunda sala es de planta rectangular, que tras pasar el arco alto de la escalera principal se expande hacia los laterales. Se trata de un espacio (Fig. 5) con pocas pretensiones arquitectónicas, y que, como en el resto del inmueble, mantiene la estructura que poseía cuando estaba ocupado por la Academia. Lo más destacado, y

³⁹ Esta vitrina estaba en una zona secundaria del estudio madrileño, igualmente destinada al descanso, pero de mayor privacidad al tener una cama y una gran chimenea.

⁴⁰ Hay que señalar que la vitrina que aparece en las imágenes del taller de Madrid, no es la misma que la que se instala en Córdoba, esta última presenta dos cuerpos, y la primera tiene solo uno, aunque ambas guardan la misma estética y ocupan un volumen similar. Esto refuerza la idea de que el objeto de interés no es la vitrina en sí, sino los objetos que guarda.

⁴¹ García Ramírez, M. (1935). *Ibidem*.

⁴² Montero Alonso, J. (1931). Ante una nueva inauguración. Emoción y descripción del nuevo museo Romero de Torres. *La Libertad*, 22 de noviembre, 5.

⁴³ En las actas de la sesión del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes del día 11 de enero de 1932 se menciona el interés de crear una hemeroteca y biblioteca sobre Julio Romero de Torres, para la que la familia donará y reunirá «libros, revistas y periódicos nacionales y extranjeros». Podemos pensar que este espacio se habilitó desde de la inauguración del Museo, pero que se fue dotando con el tiempo. En AMBACO. c. 18, leg. 61. APMPBACO. 11 de enero de 1932.

que marca una diferencia respecto al resto de estancias, es la presencia de unas falsas bóvedas de yeso, de las que no tenemos constancia en ninguno de los proyectos de modificación del edificio, pero, en cambio, sí quedan testimoniadas por las fotografías y las crónicas publicadas en la prensa del momento⁴⁴.



Fig. 5. Vista parcial de la segunda sala, con las falsas bóvedas de yeso y al fondo un plafón con el que se ilumina la sala. Las obras que aparecen son las siguientes de izquierda a derecha: *Naranjas y limones*, *Mujer de Córdoba*, *María de la O*, *María Luz sobre un atril*, el *Busto de Julio Romero de Torres*, *Contrariedad sobre un atril*, *Fuensanta*, *Nieves*, *Ofrenda al arte del toreo*, *Viva el pelo*, *Rosarillo*, *Diana*, *Carmen*, *Marta*, *Chiquita buena*, *Bendición*, *La nieta de la Trini*, *La niña del jarro*, *Ángeles* y *La niña de la rosa*. ca. 1931. MJRT. n. 372. Foto de Adolfo de Torres.

La decoración de todo el espacio expositivo se resuelve con telas que recubren toda la superficie, desde el suelo hasta las bóvedas, sin estar totalmente pegadas a la pared, ya que presentan muchos pliegues que denotan que están colgadas y no ajustadas al muro. Precisamente, como ya adelantábamos, en esta ocasión, se han reutilizado las telas Fortuny procedentes del montaje del certamen sevillano de 1929. Estas proporcionan a la escenografía de la sala valores cromáticos, en concreto verde oliva y dorado⁴⁵, que competiría con los de las alfombras que recubrían el solado

⁴⁴ Montero Alonso, J. (1931). *Ibidem*.

⁴⁵ En la documentación y en las descripciones que hacen referencia al Museo entre los años 1931 y 1936 no hemos encontrado referencias al color de las telas que recubrían las paredes de las salas, pero sí a que eran las telas Fortuny que se habían usado en la Casa de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Estas se mantuvieron en el segundo montaje, y en las descripciones que se hacen de él, sí que tenemos referencias al color de las telas. Por otra parte, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, entre los fondos de su colección, se conservan unos trozos de estas telas. Todas estas noticias, aunque sean indirectas, nos permiten reconstruir el aspecto cromático que tendría esta sala, con ese verde oliva sobre el que se colocarían las obras.

y otros paños⁴⁶ empleados para cubrir los pedestales o atriles, así como con el dorado de los marcos de los lienzos.

Como ya hemos mencionado, en la sala segunda se agrupa el grueso de obras de la colección Romero de Torres, la mayoría de ellas correspondientes a la producción de los últimos años del pintor. El espacio, pese a ser el más amplio del Museo, es claramente insuficiente para acoger los veintinueve lienzos y una escultura aquí destinados, algo que se traduce en un claro efecto de abigarramiento visual.

El listado total de las obras montadas, según el orden que siguen desde la puerta de la escalera hacia la derecha es el siguiente⁴⁷: *Cante jondo*, *Eva*, *La niña de la rosa*, *Ángeles*, *La niña del jarro*, *La nieta de la Trini*, *Bendición*, *Chiquita buena*, *Marta*, *Carmen*, *Diana*, *Rosarillo*, *Viva el pelo*, *Ofrenda al arte del toreo*, *Nieves*, *Fuensanta*, *Contrariedad*, *Busto de Julio Romero de Torres* realizado por Mariano Benlliure, *María Luz*, *María de la O*, *Mujer de Córdoba*, *Naranjas y limones*, *Copla*, *Camino de bodas*, *Chiquita piconera*, *San Rafael*, *En la Ribera*, *Magdalena*, *Muerte de Santa Inés* y *Samaritana*.

Respecto al criterio expositivo que se sigue para la puesta en valor de las obras en el espacio, es aquel que responde a planteamientos puramente contemplativos y estéticos que se adaptan a la tipología de museología del objeto de Davallon. En este sentido, los objetos de museo quedan presentados sin atender a la creación de un discurso cronológico y temático previamente definidos. Por el contrario, vemos cómo este presta atención al desarrollo de unos esquemas compositivos y decorativos que juegan con el volumen y tamaño de las obras, con el que se pretende introducir ritmos visuales. Es por ello, que la actividad museográfica para esta sala queda supeditada a lo meramente escenográfico. Del mismo modo, hay una clara omisión del uso de sistemas museográficos que apoyen la contemplación de las piezas, solo encontramos unos pequeños letreros acoplados a los marcos en los que se indican escuetamente los títulos de los lienzos, pero sin llegar a tener la entidad de una cartela.

Como ya adelantamos, esta sala es totalmente deudora del montaje expositivo de la Exposición de 1929, aunque se aportan nuevos diseños compositivos y las obras se muestran con una estrechez bastante acentuada. Los esquemas que se crean son diversos, pero siempre buscan la alternancia de tamaños mediante la combinación de un formato de grandes dimensiones con otros medios o los tan recurrentes reducidos de los retratos de las *chiquitas buenas*⁴⁸.

Los esquemas que podemos extraer del análisis de las imágenes del interior de las salas localizadas son los siguientes:

- Un ritmo de tres, en el que dos formatos medianos flanquean uno mayor. Tal es el caso del grupo que se presenta en uno de los lados menores, en el que El

⁴⁶ El Museo de Bellas Artes de Córdoba, también conserva otros retales de telas de tonos ocres, dorados y otras tonalidades de verde que pudieran haber servido para tapizar mobiliario o para recubrir pedestales, atriles o los arcos de los vanos de acceso a las salas.

⁴⁷ Este orden está extraído del análisis comparativo de las imágenes de las salas y de las descripciones que hacen las crónicas, en las que se llegan a enumerar el orden de las obras en la sala. Contemplamos un cierto margen de error en la colocación de algunas obras, debido a que la información se nos presenta incompleta.

⁴⁸ La denominación de '*chiquitas buenas*' responde a una temática muy abundante en la obra de Julio Romero de Torres, caracterizada por la representación de retratos femeninos, por lo general de pequeño formato. Así lo explica y analiza de forma detallada García de la Torre: García de la Torre, F. (2008). *Julio Romero de Torres: pintor 1874-1930*. Madrid: Arco, 170-171.

- arcángel San Rafael, aparece flanqueado por *En la Ribera* y por *La chiquita piconera* (Fig. 6).
- Un ritmo de cinco, en el que un formato grande está flanqueado por dos grupos de dos retratos de chiquitas buenas colocados uno encima del otro. Este esquema lo sigue *Diana* y los cuatro retratos, colocados dos a dos en los laterales (Fig. 7)⁴⁹.
 - Un ritmo de seis, que podemos entender como una derivación del ritmo de cinco, al que se añade una sexta obra de pequeño formato sobre la central, la cual presenta un formato alargado. En el otro lado menor de la sala vemos la composición, en la que *La nieta de la Trini*, queda acompañada por dos parejas de obras de menor formato a cada lado y en la parte superior *La niña de la jarra*, enfatizando la verticalidad del esquema (Fig. 5).
 - Otros esquemas de colocación de las obras no responden a la creación de ritmos con los tamaños, sino a la búsqueda de nuevos sistemas para ampliar la superficie expositiva, ya que, como hemos dicho, el espacio era muy estrecho. Se trata del uso de caballetes envueltos con mantones damasco sobre los que se han colocado obras, en esta ocasión se trata de *Contrariedad* y *María Luz*⁵⁰.

Estos esquemas rítmicos quedan alterados por una obra que no pertenece a la producción de Julio Romero de Torres, se trata del busto del retrato del pintor que Mariano Benlliure⁵¹ realiza en bronce en 1931 y que regala al Museo con motivo de su inauguración. La escultura estaba colocada sobre un pedestal de mármol negro en el centro del lado opuesto a la puerta de la escalera que en algunas ocasiones se cubría con un mantón⁵². Para su instalación se coloca un cortinaje con dosel dorado y un caballete con lienzos a cada lado. Esta escenografía cuyo diseño nos recuerda al de un altar religioso efímero, lo sitúa visualmente en un lugar privilegiado, enfatizándose de este modo la idea del homenaje que Benlliure y el Museo querían rendir a la memoria de Julio Romero. Se crea así un santuario simbólico en el que el autor queda rodeado de su obra y es el objetivo principal de todas las miradas del visitante al ingresar en la sala.

Para finalizar con esta sala debemos hacer alusión a la decoración y al mobiliario que se encontraba repartido por el espacio, consistente en unos bargueños, mesitas cubiertas de damasco⁵³ y un sillón otomano en el centro, que se unían a las telas Fortuny que colgaban de las paredes ya mencionadas. No tenemos constancia exacta del origen del mismo, pero como en el resto del Museo, pensamos que se pudieran haber reutilizado algunos objetos provenientes del taller de Madrid, del pabellón sevillano de 1929 y de la casa familiar de Córdoba.

⁴⁹ Debido a la poca calidad de las imágenes, no podemos identificar todos los retratos de las '*chiquitas buenas*'.

⁵⁰ Montero Alonso, J. (1931). *Ibidem*.

⁵¹ Mata, J. M. (1930). El día de... don Mariano Benlliure. *ABC de Madrid*, 24 de agosto, 3-5.

⁵² Narbona, R. (1934). *Ibidem*.

⁵³ Algunas descripciones del taller de Madrid señalan el uso de damascos grana para cubrir las paredes o tapar las obras. También, entre los retales que conserva el Museo de Bellas Artes de Córdoba, hay algunos damascos grana. Esto nos lleva a relacionar este color con el que recubre el mobiliario del Museo. Para una descripción evocadora del taller de Madrid se puede consultar: Enderiz, E. (1930). Después de la muerte de Romero de Torres. La tristeza del estudio vacío. *Estampa*, 3 de junio, 10.



Fig. 6. Vista parcial de la segunda sala, donde se aprecian las falsas bóvedas de yeso y las siguientes obras de izquierda a derecha: *En la Ribera*, *San Rafael*, *Chiquita piconera*, *Camino de bodas*, *Copla*, *Naranjas y limones*, *Mujer de Córdoba*, *María de la O*, *María Luz sobre un atril* y el *Busto de Julio Romero de Torres*. ca. 1931. AHPCO. FFRT. F2352.



Fig. 7. Detalle de la sala segunda, con las siguientes obras de izquierda a derecha: *Ofrenda al arte del toreo*, *Viva el pelo*, *Rosarillo*, *Diana*, *Carmen*, *Marta*. ca. 1931-1935. AHPCO. FFRT. F2354.

3.2.4. Tercera sala o Salita íntima. Planta alta

El recorrido por las nuevas salas del Museo Julio Romero de Torres concluía en un espacio que plantea una ruptura conceptual y estética respecto a lo anteriormente vi-

sitado. Se trata de una habitación de dimensiones reducidas localizada en la esquina sureste de la segunda sala. Esta se había reservado para recrear el taller madrileño de Julio Romero de Torres de una forma más fiel a las características y usos de este, que lo planteado en la sala primera de la planta baja. En las fuentes aparece con la nomenclatura de *Salita íntima*, nombre que enfatiza la naturaleza de la colección que se exponía en ella.

En definitiva, se vuelve a plantear otro punto en el que se opta por la recreación de ambientes. Concretamente se ha utilizado el sistema de reinstalación como criterio museográfico para desarrollar el discurso expositivo. En esta ocasión la intención de evocar y de recrear está más clara que en la primera sala, ya que hay menos alteraciones en el significado otorgado a los objetos, y se introducen menos elementos ajenos al ambiente original. A pesar de esto, sigue tratándose de una reinstalación, –y no una recreación o recuperación, sistemas que tienen un apego más veraz con el referente–⁵⁴, ya que en este caso no fue factible ejecutar una recuperación total de la escenografía originaria. Los motivos y condicionantes de esta situación fueron varios. En primer lugar partimos de que el espacio utilizado no es el mismo. La distribución y dimensiones de la sala seleccionada son considerablemente más reducidas que las del pabellón del palacio de la Calle Pelayo. Esto generó unas imposiciones museográficas que alteraron la colocación de las piezas, e incluso se introdujeron nuevos esquemas visuales. Y por último, los criterios de veracidad quedaron pervertidos al introducir nuevos elementos, –como es el caso de las pinturas expuestas–, que, aunque pudieran pertenecer a este ámbito, su colocación y el número de ellas no se ajustan a los valores propios de la escenografía del taller madrileño.

Tras lo argumentado, en un análisis comparativo epidérmico de las salas primera y tercera, podemos pensar que ambas dan un tratamiento similar a los ambientes que musealizan. Pero a pesar de que los dos espacios ponen en práctica los postulados de la museología de la idea de Davallon, tras una lectura más profunda, vemos que hay un elemento que los distancia. Se trata del uso y el sentido que se ha dado a las escenografías recreadas respecto al original. En la sala de la planta baja, como ya adelantamos, queda alterado el significado y el uso de los objetos en el montaje evocador: el espacio seleccionado del taller madrileño estaba destinado al descanso, y las láminas eran un recuerdo íntimo del pintor y de sus obras; por el contrario, en Córdoba queda transgredido al transformarlo en un testigo público –como oposición a lo íntimo– de la producción pictórica elaborada por el personaje que no queda en el Museo. Contrariamente, en la sala de la planta superior, el sentido que se le da a la evocación es deudor del ambiente que había en el estudio madrileño. De forma específica se ha recreado el ambiente del taller –mantiene su función–, pero ha tenido que ser fragmentado debido al cambio de las características espaciales y todo lo que ello conlleva, como hemos explicado con anterioridad, sin permitir una reconstrucción veraz del taller.

Así, el proceso de reinstalación ha consistido en la selección de las imágenes más representativas del espacio, las que mejor hablan de todos los usos y vivencias del espacio, aquellas que remiten al autor a través de unos objetos clave y que actúan como el elemento principal de la evocación. Procedemos a detallar cada uno de esos objetos y lo que representan en este ambiente (Figs. 8 y 9): el brasero de

⁵⁴ Para tratar los diferentes tipos de museografía de ambientes, véase: García Ramos, M^a D. (2014). *op. cit.* 80-82.

cobre, representa el centro de las reuniones con amigos y artistas del pintor, es decir, su actividad social⁵⁵; las dos guitarras, al igual que el brasero, estaban presentes en sus reuniones y dan cuenta de una de las pasiones de Romero de Torres, el flamenco; la paleta, los pinceles y la silla de tijera con un cojín de seda, son símbolo de la actividad creadora, incluso están acompañados por una pequeña banqueta que sostiene dos tarros con agua para limpiar los pinceles; el caballete que sostiene una obra inacabada –*La monja*–, nos habla de un taller vivo, en plena actividad en el que siempre hay nuevas ideas que se plasman en las obras⁵⁶; también bocetos y apuntes, muchos de ellos son retratos inacabados y muestran el proceso creativo del pintor; luego las obras acabadas y que cuelgan de las paredes, unas porque están a la venta y otras por ser retratos de familiares o de personajes conocidos que llegaron a establecer vínculos con el pintor; el *Busto de Romero Barros*, –padre de Julio Romero y antiguo director del Museo Provincial–, que representaba la familia y el Museo, dos referentes en la vida y personalidad del pintor; la vitrina de medallas de oro y fotos de sus pinturas, como el recuerdo de los triunfos, premios y reconocimientos de sus obras; la vitrina de reliquias, con la mascarilla del rostro del pintor, un vaciado en yeso de su mano y más paletas y pinceles en un tarro, que vienen a crear un lugar de culto y a mitificar al pintor; una pequeña colección de arqueología, compuesta por ídolos ibéricos, piezas romanas y relieves árabes, que plantean la faceta de coleccionista de la familia Romero de Torres y recuerdan a los objetos que se exponían en la casa y jardín de la familia o, incluso, en el patio de entrada y en el Museo Provincial; una serie de fotos, cartas y recuerdos de sus viajes, como una reproducción del lienzo *Inocencio X* de Velázquez, que busca evocar en el espectador el recuerdo de las estancias de Julio Romero en Roma; las máscaras de Lagartijo y Séneca, dos de los personajes cordobeses referentes para el pintor; el mobiliario y objetos decorativos, compuesto por mesas, un bargueño con incrustaciones, cajoneras, arcones, sillas, sillones fraileros, espejos, cornucopias, la cerámica antigua, cerámica de Talavera, un mosaico que representa a la Virgen del Carmen, una cama turca para el descanso; el *Retrato de Julio Romero de Torres*, pintado por Anselmo Miguel Nieto, que enfatiza la presencia del espíritu del pintor entre sus cosas; y por último, telas, tapices y alfombras, pretenden completar la decoración de la sala, otorgándole un ambiente íntimo y recogido. Pero hemos de señalar que en Córdoba, al igual que en el resto de las salas del museo –como ya se ha descrito– se recubrieron las paredes con las telas Fortuny. Este elemento no lo encontramos empleado de la misma manera en Madrid, sino que las telas estaban colocadas detrás de algunos cuadros, para recubrir zonas concretas o en el hueco de la chimenea.

⁵⁵ Sánchez Ocaña, V. (1928). Junto al brasero, con Romero de Torres. *Estampa*, 17 de enero, 21-22.

⁵⁶ Cuando Julio Romero de Torres se trasladó a principios de 1930 con cierta urgencia a Córdoba para colaborar en el montaje de la Casa de Córdoba de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, dejó en el taller de Madrid algunas obras sin terminar, cuyo trabajo pretendía retomar a su vuelta. Pero con su muerte, los lienzos quedaron inconclusos. Cuando Rafael Romero de Torres Pellicer, el hijo del pintor, fue a Madrid para recuperar los enseres de su padre, encontró sobre el caballete *Composición con La chiquita piconera*, una versión previa de *La chiquita piconera*, pero en la instalación que se hace en Córdoba del taller se optó por colocar sobre un caballete un retrato inacabado de una monja. *Ibidem*.



Fig. 8. Detalle de la Salita íntima, donde destaca la el lienzo de la *Monjita* inacabado sobre el caballete y el *Busto de Romero Barros*. Destaca la silla de tijera, el taburete, la paleta y los pigmentos usados por el pintor que se muestran cristalizados en un ambiente de trabajo, como si estuvieran siendo usados, dando clara muestra de la intención evocadora. ca. 1931. AMCO. n. 417. Foto Adolfo de Torres.



Fig. 9. Vista de la *Salita íntima*, con el *Busto de Rafael Romero Barros* y la vitrina con recuerdos en una esquina. Toda la estancia estaba decorada con mobiliario, enseres y recuerdos procedentes del taller personal del pintor. Las paredes estaban decoradas con tapices y telas Fortuny, sobre los que se colgaban cuadros, espejos, cerámicas, objetos arqueológicos, láminas de obras de los grandes maestros de la pintura, arma y objetos de índole variada. ca. 1931. Foto Adolfo de Torres. AMCO. n. 425.

Para finalizar con la descripción de la Salita íntima, hay que hacer referencia a los objetos que completan la escenografía de la sala. Se trata de una serie de pintu-

ras ejecutadas durante su época de juventud y de retratos de pequeño formato, unos acabados y otros sin terminar, que detallamos: *Amalia Romero de Torres*, *Cabeza de santa*, *Cabeza de vieja*, *Cabeza de mujer empezada*, *Conchita de Triana*, *Fragmento de un retrato de señora Magdalena Muñoz Cobo*, *La niña del candil*, *La sibila de la Alpujarra*, *María Pilar*, *Mística*, *Monjita* (obra sin terminar, caballete), *Nocturno* y *Salomé*.

Esta pequeña colección se reparte por las paredes de la sala sin seguir un esquema museográfico concreto, sino que, como es frecuente ver en los talleres de artistas de la época, se colocan los lienzos rellenando todo el espacio con el mero objetivo de que sean contempladas para su venta. Es por ello que aquí advertimos un intento de recrear las modas de colocación de cuadros propias de los talleres de pintores de este momento. Asimismo, como señalábamos al referirnos a la sala primera, hay una total ausencia de sistemas museográficos de cualquier tipo.

3.3. Recorrido y discurso para la transmisión de valores en el Museo Julio Romero de Torres

Después de analizar las museografías y escenografías propuestas para el montaje de 1931, debemos abordar una interpretación de cuál sería el propósito de estas, es decir, del significado o significados que se puedan extraer del discurso que percibía el visitante tras la realización de un recorrido. Además, es pertinente hacer una reflexión sobre el itinerario de la visita, ya que la naturaleza de este va a marcar el desarrollo de la trama argumental.

A este respecto, y antes de adentrarnos en la explicación del recorrido y el discurso del Museo Julio Romero de Torres, son muy ilustrativas de nuestro propósito las palabras del crítico y charlista valenciano Federico García Sanchiz:

La reunión de sus telas constituiría el auténtico museo cordobés, entendiendo por museo la representación de una casta de sus arquetipos. Romero de Torres, teólogo más que pintor, fastuoso con riquezas oxidadas, desenterradas, gitano, transido de erotismo, potencial, elegíaco y anhelante, encarna su pueblo en el epílogo...⁵⁷.

Presenta al Museo como un lugar en el que encontrar al pintor. Nos habla y define un museo autor, en el que el personaje es el protagonista de la exposición y en el que una agrupación y disposición de objetos concreta van a contar a los visitantes una historia.

Continuando en esta línea, la narrativa museográfica requiere de un lugar en el que poner en marcha la historia, un tiempo de recorrido y de percepción de los conceptos, los objetos musealizados, como portadores de unos valores e ideas, y el montaje o puesta en espacio como medio de transmisión⁵⁸.

El lugar y el ambiente recreado van a ser los elementos que permitan, en el caso del Museo objeto de este estudio, establecer las bases para la construcción de un discurso. Así, el lugar se convierte en el espacio expositivo seleccionado, concretamente, y recordemos: el conjunto museístico de la Plaza del Potro donde se encontraba

⁵⁷ Barberán, C. (1947). *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su museo*. Madrid: Afrodisio Aguado, 133.

⁵⁸ Hernández Hernández, F. (2006). *op. cit.* 300-301.

el pabellón que dependía del Museo Provincial de Bellas Artes, y estaba contiguo a la vivienda familiar de los Romero de Torres. Un emplazamiento, cuanto menos, cargado de significados. Este conecta, a su vez, con la historia de Córdoba, gracias al pasado medieval del Hospital de la Caridad, al ser la plaza clave en la configuración urbanística de la ciudad, por ser uno de sus enclaves monumentales y culturales más destacados, y por exponer la historia de la pintura cordobesa. Pero también debemos resaltar el entorno privado y formativo del pintor por el arraigo de la familia Romero de Torres a este lugar.

En definitiva, estamos hablando de un lugar cargado de memoria, en el que la huella del personaje es inherente. El edificio pasa de ser un mero contenedor de objetos de museo, a ser parte protagonista de la exposición, dotando de significación y añadiendo valor al discurso.

El recorrido⁵⁹ es el itinerario que el visitante realiza en el espacio de exposición, este puede venir dado o ser libre, pero no cabe duda de que la naturaleza del edificio, las salas, el montaje y los objetos, van a condicionar su naturaleza. Los objetos de museo van a marcar claramente el desarrollo de la narración expositiva, ya que la selección que se establezca y su puesta en escena van a ser decisivos para contar una historia o transmitir unos valores concretos⁶⁰.

Pero, ¿qué discurso es el que se encontraba el primer visitante del Museo Julio Romero de Torres? ¿Cuáles son los valores y significados que se transmitían al visitante y cómo estos los percibían?

En las crónicas que realiza la prensa del momento sobre este nuevo montaje expositivo, podemos encontrar algunos artículos en los que se describe, casi topográficamente, la localización de las obras y los criterios seguidos a la hora de musealizar este espacio. José Montero Alonso, autor de *Julio Romero de Torres. Vida, arte, gloria e intimidad*, texto publicado pocos meses después de la muerte del pintor, nos da la crónica de la inauguración del nuevo museo en un artículo publicado el 22 de noviembre de 1931 en el periódico *La Libertad*, bajo el título: *Emoción y descripción del nuevo museo Romero de Torres*. Amplía la noticia con un subtítulo bastante ilustrativo: «una sala que evoca el estudio de Madrid; un museo vinculado a un lugar, la Plaza del Potro y la vivienda familiar; y la memoria siempre constante del pintor y su obra»⁶¹.

Aquí hallamos la esencia de cómo se mostraba la institución, como un museo que buscaba conmemorar y rendir homenaje a un personaje destacado de un territorio⁶². Por consiguiente, pretende sellar el recuerdo de lo que fue gracias a la exposición de sus objetos y obras, con la intención de que no desaparezcan del recuerdo. Esta intención queda reforzada con el hecho de que el Museo se inaugurara con bastante premura, antes de que el recuerdo se disipara.

Tenemos que matizar, que todo lo que hiciera referencia o hubiera tenido un cierto vínculo con Julio Romero era susceptible de convertirse en museable. En este

⁵⁹ Para una definición más precisa del término ‘recorrido’, se recomienda la consulta de: Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *op. cit.* 643.

⁶⁰ *Ibidem.* 387.

⁶¹ El subtítulo se desarrollaba en los siguientes términos: «Hay en él una sala que evoca el estudio que el pintor tenía en la Plaza del Potro, escenario en que nace y en que muere el pintor. (...) La vivienda de los Romero... Cuadros... La estancia en que más vivió se acusa el recuerdo del pintor». Montero Alonso, J. (1931). *op. cit.* 5.

⁶² También podemos encontrar en este Museo el concepto de “memorial”, entendido como un espacio expositivo destinado a conmemorar un acontecimiento, normalmente, de carácter trágico, considerando, de este modo, la repentina muerte de Julio Romero de Torres.

sentido, lo último que se tenía de él eran los objetos que decoraban su estudio de Madrid, la unión con el conjunto de la Plaza del Potro –la casa y el Museo Provincial– y sus obras. Por tanto, como ya vimos al analizar el montaje de cada una de las salas, aquí se produce una “recolección” de enseres personales y de lienzos que sufren un proceso de recontextualización al instalarlos en el Museo como musealias e, igualmente, un proceso de resignificación, al otorgarles un nuevo uso⁶³.

Dicho esto, encontramos a lo largo de todo el recorrido el desarrollo de varios temas: el ámbito doméstico, el espacio de trabajo y su obra.

En primer lugar, el ámbito doméstico aparece desglosado en dos subtemas. Por un lado, el espacio privado de Madrid mostrado a través de la instalación de algunos de los objetos de su estudio, así como de la evocación de varios rincones de carácter íntimo de este, aquellos destinados al descanso o a guardar los recuerdos de sus aficiones, como por ejemplo el toreo. Este tema queda narrado en el montaje de la primera sala de la planta baja.



Adaptation d'un monument historique à l'usage de musée.
Entrée du jardin intérieur du Musée provincial des Beaux-Arts de Cordoue.

Fig. 10. Vestíbulo de la casa de la familia Romero de Torres recogida en las actas de la Conferencia de la Oficina Internacional de Museos de 1934. VV.AA. *Conférence Internationale d'Études. Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art, Madrid, Société des Nations. Office International des Musées, 28 de octubre al 4 de noviembre de 1934.* (t. I. p. 183). Granada: Comares (Obra original publicada en 1935).

Por otro lado, el espacio familiar como temática, que, en este caso, no se encuentra vinculada a los objetos, sino al edificio. Nos referimos al antiguo pabellón colindante a la casa de los Romero de Torres formando parte de la Plaza del Potro, donde pasó sus años de infancia y juventud. Aquí las conexiones espaciales juegan un papel

⁶³ Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *op. cit.* 386.

importante para la creación del significado y el hecho de que no exista un espacio de acogida de los visitantes o intermedio entre el exterior –el patio– y la primera sala, refuerza el vínculo con estas otras zonas. Por tanto, la idea del ambiente familiar queda emparentada al lugar, transmitiendo el concepto de que allí habitó el pintor. Incluso, en las actas de la Conferencia Internacional de Museos⁶⁴, celebrada en Madrid en 1934, se introduce una fotografía del vestíbulo de la casa, refiriéndose a ella como espacio de uso museístico (Fig. 10)⁶⁵. De este modo, vemos aquí la intromisión de un espacio no museal dentro del circuito propuesto, que quedaría completado con la visita al resto de salas del Museo Provincial de Bellas Artes.

En este sentido, la inclusión de la casa de los Romero de Torres como parte de la visita propicia por parte del espectador una percepción alterada del pabellón en el que está instalado el Museo propiamente dicho, situándolo como parte de la vivienda y dando a entender que en un pasado fue uno de los espacios en los que la familia desarrollaba su actividad doméstica. Este hecho terminó por falsear la concepción del Museo como una casa museo, es decir, que dichos locales habían formado parte de la vivienda, valor totalmente alejado de cualquier criterio de veracidad.

El segundo ámbito es el espacio de trabajo. Aquí vuelve a ser protagonista el taller madrileño, pero en esta ocasión extraemos de este lugar solo la faceta creativa de Julio Romero. Tal y como ya vimos, esta narración queda vinculada a la salita íntima de la planta alta, en la que se busca transmitir al visitante los valores que definían el ambiente que rodeara al pintor en sus momentos de trabajo y de reuniones sociales.

Por último, el tercer ámbito, localizado en la escalera y en la sala segunda, donde se agrupan todos sus lienzos precedidos por el busto del pintor de Mariano Benlliure. Aquí está la huella de su trabajo, un testimonio de su producción artística, que, queda envuelta en un halo conmemorativo al emplazar la escultura en un lugar privilegiado de la sala a modo de altar. Se plantea un discurso basado en la mera contemplación estética de las obras que busca evocar la memoria del trabajo del pintor, sin marcar una línea narrativa concreta.

En suma, nuestra investigación ha querido demostrar cómo la escritura museal empleada en el montaje diseñado para el Museo Julio Romero de Torres de Córdoba que se abrió en 1931 creó un discurso museográfico con capacidad evocadora que excede la mera materialidad de los objetos seleccionados y de transmitir al espectador lector un amplio espectro de significados.

⁶⁴ Paribeni, R. (facs, 2005). Adaptation de monuments anciens et autres édifices à l'usage de musées. En VV.AA. *Conférence Internationale d'Études. Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art, Madrid, Société des Nations. Office International des Musées, 28 de octubre al 4 de noviembre de 1934.* (t. I. p. 183). Granada: Comares (Obra original publicada en 1935).

⁶⁵ La inclusión de la casa de los Romero de Torres como parte de la visita propicia una percepción por parte del espectador alterada del pabellón en el que está instalado el Museo propiamente dicho, ya que terminó por crear el falso concepto de que esta institución era una casa museo, es decir, que dicho pabellón había formado parte de esa vivienda, valor totalmente alejado de cualquier criterio de veracidad. Para profundizar en la filiación tipológica del Museo Julio Romero de Torres, se puede consultar: García Ramos, M^a D. (2018). Consideraciones en torno a la definición tipológica del Museo Julio Romero de Torres de Córdoba. En M^a M. Albero Muñoz, y M. Pérez Sánchez, *"Yngenio et arte": elogio, fama y fortuna de la memoria del artista* (pp. 431-444). Murcia: Fundación Universitaria Española. Obtenido de <http://libros.um.es/editum/catalog/book/2091> [Consulta: 10 de febrero de 2019].

4. Bibliografía

- Barberán, C. (1947). *Julio Romero de Torres. Su vida, su obra y su museo*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Bazin, G. (1967). *El tiempo de los museos*. Madrid: Daimon.
- Bolaños Atienza, M^a (2008). *Historia de los museos en España*. Gijón: Trea.
- Davallon, J. (1992). *Le musée est-il vraiment un média?*, *Publics et Musées*, 2, 99-123. Obtenido de <https://doi.org/10.3406/pumus.1992.1017> [Consulta: 15 de febrero de 2019].
- Desvallées, A., y Mairesse, F. (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. París: Armand Colin.
- Desvallées, A., y Mairesse, F. (Dirs.) (2010). *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin.
- Desvallées, A., y Mairesse, F. (2005). *Sur la muséologie. Culture & Musées*, 6, 131-155. Obtenido de <https://doi.org/10.3406/pumus.2005.1377> [Consulta: 14 de enero de 2019].
- Enderiz, E. (1930). “Después de la muerte de Romero de Torres. La tristeza del estudio vacío”. *Estampa*, 3 de junio.
- García Blanco, A. (2009). *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Akal.
- García de la Torre, F. (2008). *Julio Romero de Torres: pintor 1874-1930*. Madrid: Arco.
- García Ramírez, M. (1935). “Hitos. Romero de torres. Su museo”. *La Voz*, 25 de mayo.
- García Ramos, M^a D. (2014). “La musealización del espacio doméstico: casas museo de recreación de ambientes”. *Ámbitos*, 32, 77-89. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10396/12909> [Consulta: 4 de febrero de 2019].
- García Ramos, M^a D. (2018). “Arquitectura y funcionalidad del Museo Julio Romero de Torres de Córdoba en la década de los treinta”. *Ars Bildima*, 8, 177-199. Obtenido de http://www.ehu.es/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/17963 [Consulta: 15 de febrero de 2019].
- García Ramos, M^a D. (2018). “Consideraciones en torno a la definición tipológica del Museo Julio Romero de Torres de Córdoba”. En M^a M. Albero Muñoz, y M. Pérez Sánchez, *“Yngenio et arte”: elogio, fama y fortuna de la memoria del artista* (pp. 431-444). Murcia: Fundación Universitaria Española. Obtenido de <http://libros.um.es/editum/catalog/book/2091> [Consulta: 10 de febrero de 2019].
- Géal, P. (2002). “La creación de los museos en España”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. 14, 289-289. Obtenido de <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2467> [Consulta: 18 de diciembre de 2018].
- Hernández Hernández, F. (2006). “El discurso museológico y la interpretación crítica de la historia”, *ICOFOM Study Series (ISS)*, 35, 297-305. Obtenido de http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofofom/pdf/ISS%2035%202006%20History.pdf [Consulta: 15 de febrero de 2019]
- Lavín Berdonces, A. C. (2017). *La Casa y el Museo del Greco de Toledo y la creación de los museos de ambiente en España*. Gijón: Trea.
- López Rodríguez, J. R. (2010). *Historia de los museos de Andalucía. 1500-2000*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Mata, J. M. (1930). “El día de... don Mariano Benlliure”. *ABC de Madrid*, 24 de agosto.
- Menéndez Robles, M^a L. (2009). “Mecenazgo e implantación de las casas museo en España”. En J. I. Gil Pinero (Coord), *Museos y mecenazgo: nuevas aportaciones* (pp. 51-73). Madrid: Museo Sorolla.
- Montero Alonso, J. (1931). “Ante una nueva inauguración. Emoción y descripción del nuevo museo Romero de Torres”. *La Libertad*, 22 de noviembre.

- Narbona, R. (1934). “Impresiones de viaje. El Museo Julio Romero de Torres”. *La Libertad*, 17 de agosto.
- Pérez Mateo, S. (2016). *Las casas museo en España: análisis de una tipología museística singular* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia.
- Poulot, D. (2011). *Museo y museología*. Madrid: Abada.
- Sánchez Ocaña, V. (1928). “Junto al brasero, con Romero de Torres”. *Estampa*, 17 de enero.
- Sánchez Rojas, J. (1930). “Algo de Madrid que Madrid pierde. El estudio de Julio Romero de Torres, el gran pintor cordobés por su nacimiento, pero madrileño por adopción, es trasladado a Córdoba, para formar parte del Museo de esta capital”... “Y Madrid ve desaparecer uno de sus refugios de arte más hospitalarios y gratos”. *Crónica de Madrid*, 8 de agosto, 3.
- VV.AA. (2006, 2007, 2008). *Casas museo: museología y gestión*. Actas de los Congresos sobre Casas Museo. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VV.AA. (2011). *La restauración de la fachada del antiguo Hospital de la Caridad. Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- VV.AA. *Conférence Internationale d'Études. Muséographie. Architecture et aménagement des musées d'art*, Madrid, Société des Nations. Office International des Musées, 28 de octubre al 4 de noviembre de 1934. (t. I. p. 183). Granada: Comares (Obra original publicada en 1935).
- Zunzunegui, S. (1990). *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*. Sevilla: Alfar.
- Zunzunegui, S. (1993). “Arquitecturas de la mirada”. *Sémiotiques*, 4, 63-76. Obtenido de http://www.revue-texto.net/Parutions/Semiotiques/SEM_n4_5.pdf [Consulta: 15 de febrero de 2019].