

# LOS ORÍGENES DE LA MUSEOLOGÍA Y LA MUSEOGRAFÍA EN CÓRDOBA

## THE ORIGINS OF MUSEOLOGY AND MUSEOGRAPHY IN CORDOVA

FUENSANTA GARCÍA DE LA TORRE

Academia Andaluza de la Historia-Comisión Andaluza de Bienes Muebles,  
Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía. España

ORCID: 0000-0002-3552-0941

fuensanta.arteymuseo@gmail.com

Se plantean los orígenes de la museología y la museografía en Córdoba en un ámbito cronológico entre 1844, año de fundación del Museo de Bellas Artes, y 1956, cuando fallece Enrique Romero de Torres, artífice en buena medida de la consolidación y evolución de los museos cordobeses durante su larga trayectoria profesional. Como antecedente se establece el Museo de don Pedro de Villaceballos, que en el siglo XVIII expone en su casa una colección conocida en su momento como *Zevallano Antiqui Museo Cordobés*.

Palabras claves: Córdoba; orígenes; museos; museología; museografía.

The origins of Museology and Museography in Cordova are set between 1844, the year of the founding of the Museum of Fine Arts, and 1956, when Enrique Romero de Torres died. He had been largely responsible for the consolidation and evolution of the museums of Cordova during his long professional career. Previously, Don Pedro de Villaceballos' museum was established, exhibiting in the 18<sup>th</sup> century a collection in his house that was known as *Zevallano Antiqui Museo Cordobés*.

Keywords: Cordova; origins; museums; Museology; Museography.

### ANTECEDENTES: EL MUSEO VILLACEBALLOS

Establecemos los orígenes de la museología y la museografía en Córdoba delimitando el marco cronológico entre 1844, año de la creación del Museo de Bellas Artes, y 1956, año del fallecimiento de Enrique Romero de Torres, remontándonos al siglo XVIII para conocer el Museo Villaceballos. Rastreando sus orígenes se conocen mejor los objetivos de sus responsables, bajo el prisma de qué o cómo exponer y cómo esto se establecía en siglos pasados, pues desde hace décadas, para

los conceptos de qué exponer o cómo hacerlo, se establecen unas disciplinas: la museología y la museografía<sup>1</sup>.

Para conocer estos orígenes de la museología y la museografía, nos remontamos a Pedro Leonardo de Villaceballos (1696-1774), quien en su casa familiar estableció un museo que alcanzó merecida fama, definiéndose como un “mero aficionado a las vetustades de letreros, de monedas y de piedras” según su carta a Juan Bautista Simone en agosto de 1740<sup>2</sup>. Tras su matrimonio con su prima Catalina Estefanía Villaceballos Segovia y Cabrera, le llega la colección del tío abuelo de su esposa, el presbítero, anticuario y comisario del Santo Oficio Bernardo de Cabrera, además de otras colecciones como la del canónigo archivero José Vázquez Venegas.

De suma importancia resulta la distribución de la colección en el patio y pórtico de la vivienda y el diseño de soportes expositivos, reproducidos en manuscritos del siglo XVIII, que han permitido la reconstrucción del *Zevallano Antiqui Museo Cordobés* compuesto por unas 6.000 monedas, gemas y medallas, alrededor de 100 inscripciones y unas 20 esculturas romanas. Mediado el siglo corresponde su esplendor: se conocen inventarios, cartas entre el propietario y estudiosos, debiendo considerarse como un pionero museo arqueológico, digno antecedente del actual en la plaza de Jerónimo Páez.

De su distribución y exposición perduran dibujos de los muros norte y sur del patio, de hacia 1740, que Beltrán y López identifican con un patio arqueológico en la tradición del renacimiento italiano, concebido con un cierto orden tipológico según reflejan los diseños conservados<sup>3</sup> (Figura 1).

Singulares son las pormenorizadas descripciones que Villaceballos hace de cómo conservar y exponer su colección. Así, en 1754, guarda las monedas en “un cuadradito de a tres dedos, cubierto con papel blanco, en cuya área se concavizase al justo cada medalla o moneda”, con una cartela “para la comprensión común y su más pronto repaso”<sup>4</sup>, detalles de almacenamiento e identificación que hoy aso-

---

<sup>1</sup> A la familia Romero de Torres, a quienes me acompañaron en el Museo de Bellas Artes de Córdoba en una larga travesía de 32 años como directora y a mis compañeros de los museos andaluces donde empecé mi andadura museológica en 1972. Este texto tiene su origen en el discurso de ingreso en la Academia Andaluza de la Historia, el 12 de marzo de 2016 en la Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía en Córdoba. La contestación fue leída por Esther Cruces, de la Academia Andaluza de la Historia y directora del Archivo Histórico de Málaga. El acto fue presidido por Rosa Aguilar, entonces Consejera de Cultura de la Junta de Andalucía; Fernando Artacho, presidente de la Academia Andaluza de la Historia; y Francisco Alcalde, Delegado Territorial.

<sup>2</sup> Para un estudio detallado véase BELTRÁN FORTES, José y LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón (coords.): *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villaceballos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*. Málaga-Madrid, 2003.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 102.

ciamos a procedimientos habituales de conservación y difusión de bienes culturales. Colecciones de escultura y lapidario se exponían en el patio, mientras que el monetario –que contenía tres muebles portátiles de madera de cedro con bandejas– posiblemente se conservaría en el recinto de la biblioteca y el despacho de administración de sus rentas.

Al fallecer Villaceballos, Manuel José Díaz de Ayora, autor de un descriptivo manuscrito de la colección, señala que permanece en la casa familiar, desvaneciéndose por el escaso interés de sus herederos. El monetario y algunas esculturas debieron venderse pronto, pues el epigrafista Emil Hübner al visitar Córdoba en 1861 describe el museo, citando que ya faltan el monetario, las gemas, algunas esculturas y algunos elementos epigráficos. Tiempo después Manuel Rodríguez Berlanga viene a Córdoba y narra la lastimosa situación de la colección y el riesgo de ser almacenada tras la venta de la casa. Su pronóstico era acertado y entran en escena Rafael Romero Barros y su hijo Enrique Romero de Torres, que con el apoyo de la Comisión de Monumentos pusieron su empeño para que los restos del Museo Villaceballos se incorporaran al Museo de Pinturas y de Antigüedades. Ímprobos esfuerzos de sectores de la ciudad no se ven recompensados y a fines del siglo XIX el resto del Museo Villaceballos fue adquirido por Jorge Loring Oyarzábal, marqués de Casa-Loring, que en 1896 los traslada a su finca de la Concepción en Málaga, pasando a integrarse en el *Museo Loringiano*<sup>5</sup>.

## LA DESAMORTIZACIÓN EN EL ORIGEN DE LOS MUSEOS CORDOBESES

Los bienes desamortizados a la Iglesia católica por Juan Álvarez de Mendizábal, a partir de 1835, constituirán los museos de pintura y antigüedades y los denominados *Fondo antiguo* de las Bibliotecas Provinciales o las *Secciones de Clero* de algunos Archivos Provinciales. De las primeras noticias de los museos de Córdoba debe ser esta de 1836: “nuestro naciente museo se enriquece cada día con nuevas entradas de pinturas de los conventos suprimidos. También hay algunas buenas esculturas y algunas curiosidades antiguas. Quizá convendría constituir separadamente un museo de antigüedades. La venta de los cuadros, efigies y libros que no merezcan conservarse podría auxiliar a ello”, o que el museo ya tenía 600 pinturas y era necesario buscar un edificio<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> DE LOS SANTOS GENER, Samuel: *Guía del Museo Arqueológico Provincial de Córdoba*. Madrid, 1950, p. 12, cita como precio de la venta de esta colección a Loring la cantidad de 1.500 pesetas. Algunos de estos fondos coleccionados en Córdoba se exponen actualmente en el Museo de Málaga.

<sup>6</sup> *El Eco del Comercio*, 7-1-1836, p. 1: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003055805&search=&lang=es> y 28-4-1836, p. 2: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003061162&search=&lang=es> (Consultado el 1-10-2018).

Son años confusos. Los jefes políticos y las Comisiones Científicas y Artísticas, y más tarde las Comisiones de Monumentos, configuran instituciones de origen complejo y escaso presupuesto, redactan inventarios con frecuentes altas y bajas e incluso se perciben intereses poco claros o ventas y depósitos sin fin; los edificios concedidos o tenían poco espacio o no reunían mínimos requisitos. En Córdoba desde la segunda mitad del XIX, las referencias a los museos se ciñen a sus edificios y colecciones y excepcionalmente se cita la escasez de espacio, siendo el desamortizado Real Convento de San Pablo la primera sede de la Biblioteca Provincial y del Museo de Pinturas.

Pero si importante es el origen e incremento de una colección, no lo es menos su control y tratamiento documental y para ello inventarios y catálogos son instrumentos descriptivos que garantizan un mejor conocimiento para la conservación, seguridad y difusión de las colecciones. En 1867 se crea la sección de Anticuarios en el seno del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, creado en 1858, “configurándolos como conservadores peritos en el difícil arte de clasificar, interrogar e interpretar el testimonio, mudo, pero tan luminoso como irrecusable, que prestan las medallas y monedas, los monumentos y los objetos de la industria y del arte”. Veinte años después se reorganiza el Cuerpo Especial Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios y ya se preveía la necesidad de un cuerpo de Conservadores de Museos, creado por fin en 1973<sup>7</sup>.

Habitualmente hay escasas referencias bibliográficas a la museología y museografía, aunque son importantes desde 1875 las publicaciones de Ceferino Araujo, Juan Antonio Gaya Nuño, Consuelo Sanz Pastor, María Bolaños, Pierre Geal o José Ramón López<sup>8</sup>.

La misión, visión y valores planteados como punto de partida de la planificación y gestión de los museos son términos relativamente nuevos asociados a estas disciplinas, pero sus conceptos básicos están en el pensamiento de nuestros antecesores pues los criterios y la metodología para la exposición respondían a una idea previa, aunque aún no estuviera identificada con las hoy denominadas museología y museografía.

---

<sup>7</sup> TORREBLANCA LÓPEZ, Agustín: *El cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos. 1858-2008. Historia burocrática de una institución sesquicentenario*. Madrid, 2009: <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/el-cuerpo-facultativo-de-archiveros-bibliotecarios-y-arqueologos-1858-2008/archivos-bibliotecas/13401> (Consultado el 1-10-2018).

<sup>8</sup> Para el caso andaluz es indispensable LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón: *Historia de los museos de Andalucía. 1500-2000*. Sevilla, 2010.

## LOS MUSEOS DE LA PLAZA DEL POTRO ENTRE 1862 Y 1956: MUSEO DE BELLAS ARTES, MUSEO ARQUEOLÓGICO Y MUSEO JULIO ROMERO DE TORRES

En agosto de 1842, desde el Ministerio de Gobernación, se escribe al jefe político instándolo a que confirme si en Córdoba existían la biblioteca y el museo y si sus obras tenían mérito, para en caso contrario poder enajenarlas. Finalmente, la Comisión de Monumentos, en octubre de 1843, acuerda que “se erigiesen un museo provincial de pinturas y una biblioteca provincial con los objetos que se consideraran dignos de conservarse”, solicitando un espacio en la Diputación y nombrando en abril de 1844 una comisión para el traslado de las colecciones. Una Real Orden de 15 de octubre de 1844 crea oficialmente el museo con las pinturas y algunas esculturas y objetos arqueológicos de los conventos desamortizados.

Fecha clave es la de diciembre de 1846, cuando Diego Monroy, pintor de cámara y director del museo, firma el *Catálogo de los cuadros recogidos de conventos que con destino a la formación del museo de esta provincia se hallan actual y provisionalmente depositados en el edificio de la diputación de la misma sito en la calle de Carreteras*, del que se desconocen detalles, aunque se sabe el enfado de sus responsables cuando consideraban que las cosas no se hacían correctamente. Tal es el caso del propio Monroy, que en noviembre de 1847 hace una anotación a su *Catálogo* de 1846: “estos cuadros fueron colocados en los sitios más acomodados para su conservación en las salas y galerías altas de la Excm. Diputación Provincial. Por orden de los señores jefes políticos que mandaron dividir y subdividir las habitaciones y oficinas, dispusieron sin avisarme, quitar y variar los cuadros, la operación se ejecutó por manos inexpertas y cabezas ignorantes, de cuya resulta muchos cuadros, cuyo estado de conservación era ya delicadísimo, han sufrido mucho. Hoy día de la fecha he rogado encarecidamente al dignísimo jefe político, para que en lo sucesivo no vuelva a reproducirse semejante mudanza, y este señor amante de las bellas artes así me lo ha ofrecido”<sup>9</sup>.

Los problemas continúan y en 1849 hay orden de “empezar la colocación de los cuadros en el nuevo salón de la diputación provincial”. Trasladar las pinturas, esculturas y piezas arqueológicas es cita recurrente, en un ir y venir de las colecciones por almacenes en el colegio de la Asunción, las Escuelas Pías o el depósito de Capuchinos y los conventos de Dueñas y de las Nieves o el oratorio de San Felipe Neri, todos ellos posibles sedes para un museo que desde su creación ya tenía serios problemas de espacio.

En 1849 Ramón de Aguilar “pudo instalar dos salas de pintura, en tanto se gestionaba la obtención del Hospital de la Caridad”, recibiendo públicas

---

<sup>9</sup> Todos los catálogos citados se encuentran en el Archivo del Museo de Bellas Artes de Córdoba (AMBACó). PALENCIA CEREZO, José María: *Museo de Bellas Artes de Córdoba: colecciones fundacionales (1835- 1868)*. Córdoba, 1997, pp. 17-18.

felicitaciones por el resultado, mientras el *Diario Córdoba* de 31 de mayo de 1854 ya anuncia el horario de apertura del museo al público en el edificio del Gobierno. Curiosas referencias hay de estos años, como la de Samuel de los Santos: “el local [la Diputación] era tan inadecuado que el 4 de julio de 1857 la Junta de Beneficencia se negó a entregar unas pinturas de San Pedro y San Pablo [de Antonio del Castillo] que había en el Hospital de la Caridad por temor a que se estropearan en el museo”<sup>10</sup>.

Ramírez de las Casas-Deza señala que “los cuadros después de haber estado lo mismo que los libros en varias partes, fueron colocados en una pieza del gobierno político nada a propósito, por carecer de capacidad y de luz”<sup>11</sup>. Condiciones que llevan en junio de 1861 a celebrar una conflictiva sesión de la Comisión de Monumentos en la que Aguilar expone su preocupación por lo insuficientes de las salas; su empeño, constancia y enfado fueron tal que unos días más tarde se cede para museo el antiguo hospital de la Caridad fundado bajo patrocinio de los Reyes Católicos en la plaza del Potro. Conseguido el edificio, había que acondicionarlo, quedando instalado el Museo de Pintura y Antigüedades en 1862, tras una reforma que costó 36.171 reales, bajo proyecto del arquitecto Pedro Nolasco Meléndez y la dirección técnica de Ramón Aguilar.

En marzo de 1862 nombran conservador a Rafael Romero Barros, que organiza, instala y estudia los fondos pictóricos y la incipiente colección arqueológica. Su primer inventario recoge 289 pinturas, el cervatillo de Medina Azahara, la campana del Abad Sansón –que ya aparecen en los inventarios de 1847– y piezas procedentes de excavaciones, quedando expuestas en el salón principal, la galería, el salón bajo, el salón pequeño, el salón alto y el taller de restauración. Al llegar de Sevilla, Romero se encuentra un museo en formación ya con sede propia en el hospital de la Caridad, cedido por la Junta de Beneficencia. Las referencias a sus reformas se conocen por la documentación de los archivos de la Diputación, la Comisión de Monumentos y el Museo y, entre ellas, una de las primeras es la división del llamado salón bajo para ubicar la recién creada Escuela Provincial de Bellas Artes, según lo acordado en agosto de 1866.

La historia de las primeras décadas del Museo de Antigüedades hay que hacerla en paralelo a la del Museo de Pinturas, al compartir edificio, museología y museografía, aunque llegaran a tener administración, presupuestos, conservadores y directores independientes. Pinturas, esculturas, dibujos y arqueología colmatan las paredes, las vitrinas y cualquier espacio libre y así lo atestiguan las fotografías de esta sala que fue capilla de la hermandad de la Caridad con la exposición conjunta de fondos pictóricos y arqueológicos. La mayoría están sin fechar, pero conocemos a través de ellas los sistemas y elementos expositivos (Figura 2). Fondos

---

<sup>10</sup> DE LOS SANTOS GENER, Samuel: *Guía del Museo Arqueológico...*, op. cit., p. 10.

<sup>11</sup> RAMÍREZ DE LAS CASAS DEZA, Luis María: *Indicador cordobés...*, op. cit., p. 261.

arqueológicos incrementados notablemente a partir de las excavaciones de Luis Maraver y Alfaro, inspector de Antigüedades, hasta el punto que la Academia de la Historia preocupada por la situación manda a Córdoba a José Amador de los Ríos, dando como resultado el Decreto de 20 de marzo de 1867 que crea el Museo de Antigüedades, en el que integran algunas colecciones formadas en Córdoba desde el siglo XVI, ampliándose poco a poco por el interés de Diego Monroy, José Saló y Rafael Romero Barros.

Teodomiro Ramírez de Arellano en 1873, cuando ambos museos comparten sede en el ya saturado hospital de la Caridad, comenta que, si los fondos “estuvieran reunidos y expuestos en un local amplio y digno en debida forma y con las necesarias condiciones [sería] un museo de los más ricos e importantes”<sup>12</sup>. En esas décadas finales del XIX, el antiguo hospital era sede de los dos museos, la Biblioteca Provincial, la Escuela de Bellas Artes, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, la Escuela de Maestras y el Conservatorio de Música, además de las viviendas de los conservadores y directores y del conserje del museo, siendo el conjunto edilicio aún más pequeño que en la actualidad.

Como gran lastre desde su origen está la escasez de espacio para los fondos arqueológicos, repartidos entre la Diputación, el Museo de Pinturas y el Instituto, de ahí la urgencia en encontrar un edificio donde reunir esas colecciones dispersas. Varios intentos en el oratorio de San Felipe Neri y los conventos de la Concepción y de las Dueñas, obligan a mantener el Museo de Antigüedades en la plaza del Potro hasta su traslado a una casa alquilada en la plaza de San Juan en 1917, desde donde se traslada a la calle Velázquez Bosco y décadas después a su sede actual en la plaza de Jerónimo Páez.

Fallecido Romero Barros en 1895, su hijo Enrique Romero de Torres asume la responsabilidad del Museo de Pinturas, seguramente compartida en parte con la del Museo de Antigüedades. Su labor fue definitiva para posicionarlo en un lugar de privilegio entre los museos españoles y significó una generosa dedicación al mismo hasta su muerte en 1956, pese a que el 27 de junio de 1941 el ministro José Ibáñez Martín aceptó su renuncia al cargo, nombrando en la misma fecha director a su sobrino Rafael Romero de Torres.

De antiguo, la preocupación por la conservación de las colecciones la demuestran las *Obligaciones que ha de cumplir el conserje del Museo Provincial para el régimen interior de este*, con cinco apartados que establecen, entre otras obligaciones, que es responsable de enseñarlo y de que los visitantes no fumen ni toquen los objetos expuestos, y “estará obligado a verificar el traslado de cuadros y objetos dentro del museo y a la limpieza del taller de restauraciones”<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro: *Paseos por Córdoba* [Córdoba, 1873]. Reed. Córdoba, 1981, p. 279.

<sup>13</sup> AMBACÓ, Comisión Provincial de Córdoba, Secretaría, 19-3-1896.



Una de las colecciones de referencia del museo es la de dibujos, comenzada en 1877, que posiblemente se expuso por primera vez en vitrinas en la antigua capilla del hospital de la Caridad, compartiendo espacio con las pinturas y las piezas arqueológicas, según deducimos de una fotografía realizada por J. Laurent antes de 1896 (Figura 3).

Un año clave para el museo es 1903, pues el secretario de la Comisión Provincial, traslada un oficio dirigido al gobernador, comunicando que se accede a la solicitud del conservador en agosto de 1902 “para trasladar a otra sala que reúna mejores condiciones que la que están instalados en la actualidad la notable colección de dibujos”, aunque no sabemos qué sala era ni cómo se exponían. De 1922 existen datos de pagos de elementos de montaje, como palometas para marcos, el arreglo de molduras y su instalación. Pocas son las referencias posteriores a sistemas expositivos, aunque los dibujos se exponían con criterios diferentes según cada sala hasta llegar a 1927 cuando Enrique Romero habilita como “Galería de dibujos” la llamada “Galería alta de pinturas” (Figura 4). En acta de 21 de noviembre de 1935, del Patronato del Museo, se cita la reciente instalación de la sección de dibujos románticos y se adquieren materiales cuyos pagos se recogen en las cuentas del presupuesto anual, como “marcos, cristales y cartulinas” por un importe de 21,80 pesetas o “una carpeta grande para guardar los dibujos” que costó 5 pesetas. Cabe suponer que, en 1952, cuando se inaugura la Sala Inurria, se instalan en ella los dibujos antiguos del legado junto a algunos del escultor cordobés, quedando los adquiridos a su viuda en 1948 guardados en carpetas. En estas salas se exponen en los marcos de madera protegidos por cristal de sus colecciones de origen, como los dibujos de Fortuny “que ya han quedado instalados en sitio de honor, en el testero principal del Salón de Arte Moderno, enmarcados por una moldura con talla y oro viejo”<sup>14</sup>.

También en 1903, Enrique Romero crea la sección de Arte Moderno y plantea su exposición inmediata, siendo inaugurada en enero de 1904. Testimonio reflejado en la *Revista Nuevo Mundo*, agradeciendo los esfuerzos de Romero por pagar personalmente la reforma y ajardinamiento del patio y haber “decorado convenientemente los salones y distribuido los cuadros de la manera más adecuada, ateniéndose para la distribución de aquellos a las condiciones del local”<sup>15</sup> (Figura 5).

En 1919 se instalan en ese patio las copias de esculturas clásicas depositadas por el Museo del Prado, cambiando sustancialmente su aspecto y consolidando su imagen durante décadas. Son momentos de cambio en los sistemas expositivos y así lo demuestran las facturas sobre compras de cortinas y mobiliario. La década

---

<sup>14</sup> Numerosas referencias documentales sobre adquisiciones, donaciones y montajes de la rica colección de dibujos pueden consultarse en el AMBACó y en GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *Dibujos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*. Sevilla, 1997, pp. 15-37.

<sup>15</sup> T. Q.: “El Museo de Pinturas de Córdoba”, *Nuevo Mundo*, Madrid, 1903, s. p.



de 1920, con los espacios liberados por los traslados del Museo Arqueológico y del Conservatorio de Música, supone un momento importante por las obras dirigidas por Ricardo Velázquez Bosco bajo tutela de Enrique Romero.

Junto a él, otros tres arquitectos fueron fundamentales, pues siguiendo los criterios marcados por Ramón Aguilar, Rafael Romero Barros y Enrique Romero de Torres, plantearon las necesidades de conservación y exposición de la arqueología, pintura, dibujo y escultura: Pedro Nolasco Meléndez, encargado de adecuar el traslado en 1862, Francisco Javier de Luque que se hizo cargo de las obras a la muerte de Velázquez Bosco en 1923 y Rafael de la Hoz que diseña las nuevas salas tras la compra de varias casas en la calle Armas en 1949.

De Luque proyecta una fachada que completa la restaurada años antes por Velázquez Bosco, tras la adquisición de unas casas anexas a partir de 1925, ampliando el escaso espacio del museo como recoge la memoria de la obra: “se ha resuelto conforme a las necesidades indicadas por el señor director del museo, que son una portería en planta baja, una sala para despacho del director en planta principal y una sala para clasificación de objetos de arte, archivo y otros servicios en planta segunda”<sup>16</sup>. Sin embargo, pocos años después, la compra de una nueva casa para ampliar el Museo Julio Romero de Torres truncará estas buenas intenciones que continúan siendo un ansiado deseo. Se plantean novedades en las dos plantas del edificio, reflejadas básicamente en seguridad y conservación, con la instalación de los llamados matafuegos (extintores) de las marcas Biosca y Kustos, junto a los avisadores de incendios instalados en los techos de las salas o los pararrayos del ingeniero José Parfonry, infrecuentes en los museos españoles del momento, con constancia documental al menos desde 1924. Se colocan cortinas en las ventanas para evitar la acción del sol sobre las pinturas y se sustituyen las vigas de madera por otras de hierro o cemento por crearlas más seguras ante la acción del fuego. Sin embargo, el edificio carecía de agua y luz eléctrica salvo en puntos muy concretos, lo que llevaba a cambiar su horario de apertura según la luz del sol y las estaciones, situación mantenida hasta la reforma comenzada en diciembre de 1981 promovida por el Ministerio de Cultura.

En 1924, Octavio Nogales ensalza la labor de Romero de Torres narrando cómo “hasta hace muy poco tiempo recordamos la excapilla de la Caridad en el amontonamiento arqueológico y pictórico que, por una parte, el celo de sus directores había reunido y por otra la desidia del organismo provincial y la falta de local dejaban abandonados. La reconquista total del vetusto edificio en unidad de arte, ha sido empresa de su actual director con el complemento de las nuevas instalaciones”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Para el proceso de esta obra véase AA.VV.: *La restauración de la fachada del antiguo Hospital de la Caridad. Museo de Bellas Artes*. Córdoba, 2011.

<sup>17</sup> NOGALES, Octavio: “El antiguo Hospital de la Caridad actual Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 10, 1924, pp. 365-373.

Pocos años después, los *Anales de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba* recogen varios hitos importantes. Se instalan los artesonados procedentes del convento de San Francisco de Lucena, una hornacina con un Crucificado de marfil y la citada sala de dibujos. Se amplían algunas salas con la reforma del llamado “Gran salón bajo” recuperado con los traslados del taller de restauración al jardín interior y de la biblioteca de la Comisión de Monumentos al Museo Arqueológico<sup>18</sup>. Su inauguración el 20 de diciembre de 1927 supuso un acontecimiento cultural y social en el que la familia Romero de Torres “obsequió a los concurrentes al acto con vinos y pastas en el nuevo saloncito destinado a estudio y taller de restauraciones”<sup>19</sup>. En 1928 la reforma más importante fue la apertura de grandes ventanales en las salas de columnas permitiendo una sustancial mejora de la iluminación natural de las pinturas expuestas.

El progresivo incremento de colecciones hará necesario continuas modificaciones, siendo las más importantes las salas monográficas para las donaciones Bea Pelayo y Avilés, inaugurada esta última en octubre de 1924 para exponer su colección de 409 pinturas, dibujos y grabados.

La trayectoria y el prestigio alcanzado tiene como consecuencia que en las actas de la Conferencia *Museographie* celebrada en Madrid en 1934 por la Oficina Internacional de Museos, al reflexionar sobre la idoneidad de iluminación natural o artificial, uno de los ejemplos citado es el Bellas Artes de Córdoba, lo que significa el reconocimiento que el museo tenía entre los profesionales<sup>20</sup>.

Mayo de 1943 será una fecha especialmente importante con el ingreso del legado del escultor Mateo Inurria depositado por el Ayuntamiento de Córdoba, expuesto en sendas salas de los Museos de Bellas Artes y de Julio Romero de Torres como solución de urgencia al no haber un espacio idóneo para su exposición conjunta. Una pronta respuesta del Ministerio, permite la compra de casas en la calle Armas y levantar un anexo para exponer el depósito municipal y las obras vendidas al museo por la viuda de Inurria. Ampliación inaugurada el 13 de enero de 1952 con la presencia de Antonio Gallego Burín, director general de Bellas Artes, con proyecto del Rafael de la Hoz y Rafael Romero de Torres como director bajo la tutela de Enrique Romero. En planta baja se instalan las esculturas de Inurria,

---

<sup>18</sup> ROMERO DE TORRES, Enrique: “Museo Provincial de Bellas Artes”, *Anales de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba*, 1926, 1927, pp. 23-30; y ANÓNIMO: “El Museo Provincial de Bellas Artes”, *Anales de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba*, 1927-1928, 1929, pp. 87-100. Para el estudio de los artesonados del museo, su procedencia y fecha de instalación, véase JORDANO BARBUDO, María de los Ángeles: “Las techumbres del Museo de Bellas Artes de Córdoba”, *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 32-33, 2011-2012, pp. 339-350.

<sup>19</sup> ANÓNIMO: “El Museo Provincial...”, op. cit., p. 9.

<sup>20</sup> AA.VV.: *Muséographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art Conférence Internationale d'Etudes*. Madrid, 1934, pp. 47, 85 y 182-183.

sus dibujos y su colección de antigüedades sobre pedestales de mármol o de madera cubiertos por telas adamascadas, colgados en los muros o en el interior de vitrinas, realizadas a propósito o reutilizadas del estudio madrileño del maestro. En planta alta, tres salas de exposiciones con los sugestivos, y hoy desfasados, títulos de *Primitivos*, *Clásicos* y *Extranjeros*, cuyas paredes se tapizan con telas donadas por el Ministerio de Agricultura<sup>21</sup>.

Otro cambio decisivo se lleva a cabo en 1948, al exponer tres grandes mosaicos romanos donados por Enrique Romero en el suelo de la Sala Antonio del Castillo, donde se expusieron hasta la reforma de la década de 1980.

Para el entramado histórico de instituciones culturales y docentes ubicadas en el antiguo hospital de la Caridad, la muerte de Julio Romero de Torres el 10 de mayo de 1930 supone un nuevo reto y un nuevo referente. En la euforia de una ciudad conmocionada por su muerte, su viuda e hijos donan una importante colección de sus pinturas depositándolas en el Museo de Bellas Artes, aunque posteriormente el legado se hiciera a la ciudad de Córdoba representada por su Ayuntamiento y aceptada por el Patronato y el Ministerio de Instrucción Pública que consigna con rapidez los presupuestos para la adecuación de un espacio. A este fin se solicitan las telas del taller de Mariano Fortuny y Madrazo y las vitrinas que habían decorado la sala Romero de Torres en el Pabellón de Córdoba en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, manteniendo el criterio expositivo que tanto éxito había alcanzado allí. Con esta primera propuesta se inaugura el Pabellón Julio Romero de Torres del Museo de Bellas Artes el 23 de noviembre de 1931, con la asistencia del presidente de la República y los ministros de Instrucción Pública y de Hacienda.

Tras la inauguración fue incrementándose la colección y los problemas de espacio acuciaron a Enrique Romero, que propone al Ministerio la adquisición de una casa colindante por la plaza del Potro, completando la ampliación de 1925, y que cambiará significativamente el aspecto exterior del antiguo hospital con una fachada neoplateresca diseñada por Francisco Javier de Luque. Según la memoria arquitectónica, “el nuevo cuerpo del edificio constará de dos plantas, destinándose la planta baja a vestíbulo de ingreso, portería, un despacho, un salón para museo y un almacén y la planta alta a dos salones y un depósito de cuadros”<sup>22</sup>. Se adecua entonces la antigua sala de juntas de la hermandad de la Caridad, finalizada hacia 1752, y se instalan en sus dos plantas una nueva exposición, reinaugurándose el Museo Julio Romero de Torres el 24 de mayo de 1936, con la donación de la viuda e hijos del pintor de la colección expuesta en la Iberoamericana de 1929, además de enseres personales y de trabajo procedentes del estudio madrileño, trasladados con sumos cuidados en la manipulación y embalaje para el viaje a Córdoba (Figura 6).

---

<sup>21</sup> Referencias gráficas y documentales y una amplia correspondencia en el AMBACó sirven para conocer la historia de esos importantes años.

<sup>22</sup> Para el proceso de la obra véase AA.VV.: *La restauración de la fachada...*, op. cit.

Hasta su fallecimiento en 1956, Enrique Romero fue responsable de su museología y museografía, ayudado por su sobrino Rafael. Con la ornamentación de las telas Fortuny y las vitrinas traídas de Sevilla, completadas con diverso mobiliario se concibió un museo centrado en sus pinturas y en las vitrinas de madera y cristal con enseres personales, fotografías, publicaciones y útiles de trabajo, con un criterio y unos sistemas que coincidían con los del Museo de Bellas Artes y que recibió el reconocimiento unánime de los expertos.

En la planta baja la exposición se divide en dos zonas. En una se instalan los objetos personales del pintor, fotos de sus pinturas y bastantes objetos traídos del estudio madrileño. En otra, se muestran libros y periódicos sobre su obra y, años más tarde, las maquetas de su monumento. Una curiosa forma de entender un museo referida por Patrón de Sopranis al describir cómo “los Romero de Torres supieron organizar el Museo Provincial y más aún el del gran maestro cordobés, rodeando de caricias, de celos de novia y de amores encendidos un hogar en el que vive su obra. Porque este sentido del museo moderno con su luz estudiada y justa, exactamente medida. Los cuadros expuestos y no colgados, cada uno en el lugar que le corresponde. Y todo ello rodeado de un ambiente que debe ser en algo parecido, y amigo acogedor, como lo era el mismo estudio del artista y las cosas de que gustaba rodearse”<sup>23</sup>.

“Muebles severos y ricos alternan con cerámicas, cobres, hierros y bajorrelieves de la colección particular del artista [...] en las paredes se exponen fotografías y unas vitrinas que son relicarios de cordobesismo”, reflejo del entusiasmo de Cecilio Barberán por el pintor. En la planta superior se exhiben pinturas y objetos personales y “paredes tapizadas de seda de color verde hoja seca que funde muy bien con los marcos barrocos de los cuadros del maestro” y se detalla cada pintura expuesta, completadas con “muebles y cobres de la colección del artista”. Y llega a la sala íntima, donde se exponen pinturas y “vitrinas barrocas cuyo dorado le da valor de relicario de la vida del artista”, con la capa, el sombrero, las condecoraciones, su guitarra, el vaciado de su mano, paletas y pinceles y se completan con cerámicas y “telas del gusto artesano de ayer”, con una museografía que permaneció casi inalterable hasta las décadas finales del siglo XX<sup>24</sup>.

La historia de los Museos de Bellas Artes y de Julio Romero de Torres se desarrolla en paralelo durante décadas. A pesar de diferentes titularidad y dependencia administrativa del Ministerio de Instrucción Pública, la Diputación Provincial o el Ayuntamiento de Córdoba, el mismo director para ambos museos, similar gestión y origen de sus presupuestos o el intercambio del personal de vigilancia, según

---

<sup>23</sup> PATRÓN DE SOPRANIS, Alfonso: *Julio Romero de Torres en su museo de Córdoba*. Cádiz, 1943, p. 100.

<sup>24</sup> BARBERÁN, Cecilio: *Julio Romero de Torres, su vida, su arte, su museo*. Madrid, 1947, pp. 144, 149, 167, 173 y 189.

conveniencia o necesidades, llevan a una interacción y similitud de criterios definitiva para analizar su museología y su museografía.

Pero lo aquí narrado queda incompleto sin la referencia a la familia Romero de Torres. Con el paso de los años los hijos y nietos de Romero Barros llegaron a entender la vivienda que ocupaban como directores, conservadores y restauradores en una peculiar confusión entre lo público y lo privado, considerando el museo como su casa y su casa como una prolongación del museo, de ahí que las colecciones se conservaran y expusieran indistintamente en uno u otro recinto. Así, la Casa Romero de Torres exponía fondos del museo incardinados con la colección privada formada por Romero Barros y sus hijos y los objetos domésticos del hogar familiar.

En primer lugar, citar el jardín arqueológico, aunque sin intención museológica en su concepto, ni en su sistema expositivo podría equipararse a un proyecto museográfico, pues plantearon una rigurosa distribución de las piezas con una agrupación tipológica de series que, según recogemos de testimonios orales y bibliográficos, causaban asombro por la colección, la manera de estar expuesta y el exorno vegetal y floral del conjunto y, al decir de Margarita Nelken, buena amiga de la familia, “Angelita ha hecho su patio, pero el patio la ha hecho tan suya que ahora al entrar en él, no parece sino que entramos en el alma de esas mujeres que sabemos ser por los cuadros de Julio [ella misma sería retratada por el pintor en 1929], silenciosas incomparablemente. Ya, después de la del padre que inició el rumbo de la dinastía, son tres las obras de los Romero de Torres: la pintura de Julio, el museo de Enrique, el patio de Angelita”. Todo ello hacía de este jardín, conocido también como patio del director o patio interior del Museo de Bellas Artes, un lugar de reunión de la élite cultural de Córdoba, al que acudían quienes llegaban a la ciudad con fines culturales o de relaciones sociales privilegiadas<sup>25</sup> (Figura 7).

El otro espacio singular es el despacho del Patronato del Museo, compartido con la llamada sala Romero Barros, donde se exponen las pinturas depositadas y donadas en 1926, 1937 y 1938 por sus descendientes. Es interesante rastrear en un intrincado laberinto documental, considerando la doble vertiente que la familia tenía de las pinturas de su padre y abuelo, sin delimitar claramente las fronteras de los fondos del museo y el patrimonio familiar. Sin embargo, está clara la instalación de una sala dedicada a Romero Barros en un ambiente rodeado de

---

<sup>25</sup> NELKEN, Margarita: “El patio de Angelita Romero de Torres”, *Blanco y Negro*, 14-11-1926, pp. 111-114; ROMERO DE TORRES, Angelita: “La Colección arqueológica Romero de Torres en Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 64, 1950, pp. 101-109; GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta: *Colección Romero de Torres*, en *Cuadernos de Introducción al Patrimonio Histórico*, 4. Córdoba, 1991; y CASTILLA DEL PINO, Carlos: *Casa del olivo. Autobiografía (1949-2003)*. Barcelona, 2005, pp. 21 y 31-32.

elementos más decorativos que expositivos. Se conocía indistintamente como sala Romero Barros, sala de época romántica, sala de juntas del Patronato del Museo o despacho de dirección, y se construye en el espacio que ocupó la vivienda del conserje, según atestigua el rótulo de una fotografía de fines del siglo XIX.

Inaugurada en julio de 1938, por un escrito al Ministro de Educación se conoce una fiel descripción: “diose cuenta del solemne acto de inauguración de la nueva sala denominada Romero Barros en memoria del ilustre pintor y arqueólogo. Ostenta la nueva sala inaugurada, como podrá apreciar por las adjuntas fotografías, un bello artesanado del renacimiento, ricas telas Fortuny cubren las paredes y está decorada con severos muebles de neto estilo español y alfombras antiguas rambleñas. Preside el retrato del inolvidable patricio don Rafael Romero Barros, al que tanto deben las artes cordobesas, pintado por su discípulo el laureado artista Muñoz Lucena con cariñosa dedicatoria y diecinueve cuadros originales del expresado artista Romero Barros”. Lo descrito relaciona elementos ornamentales como el artesanado del convento de San Francisco de Lucena, ingresado en el Museo de Bellas Artes en 1927, las telas Fortuny adquiridas en 1935 a la comisión liquidadora de la Exposición Iberoamericana de Sevilla, por un total de 471 pesetas, los muebles de estilo español depósito de la Diputación y las alfombras rambleñas adquiridas en 1923 a Teresa Romero por 119,50 pesetas. Completaba la sala una escultura depósito del Museo del Prado, objetos de cobre procedentes de la Comisión de chatarra llegados en 1938, además de la biblioteca y el archivo del Museo de Bellas Artes<sup>26</sup>.

## OTROS MUSEOS CORDOBESES

Ya fuera de la plaza del Potro, en Córdoba a fines del XIX se cita un Museo Municipal que no termina de cuajar en su andadura, pues desde 1893 hay intención del Ayuntamiento de formarlo con los “preciosos restos, objetos y alhajas de mérito artístico e histórico”, poco después expuestos al público, aunque la falta de idoneidad del local aconsejó el depósito de la colección en el Museo Arqueológico. Años más tarde se intenta crear un Museo de Arte Árabe y, en abril de 1917, el alcalde intenta “recomponer” aquel museo desistiendo ante la falta de un lugar idóneo, hasta

---

<sup>26</sup> AMBACó, leg. 33, nº 236 y 237, Oficios de 20-7-1938 del presidente del Patronato del Museo al Ministro de Educación y al jefe de los Asuntos de Educación Nacional; leg. 20, nº 381 y 383, Oficios del presidente de la Comisión Provincial de Córdoba al director del Museo de Bellas Artes, de 13-8-1927 y 30-8-1927; y leg. 52, “Copia de cuentas de material del Estado, desde abril de 1921 hasta final de 1941. Director Enrique”, Justificación de las cuentas del 2º semestre de 1935. Algunas ideas sobre el montaje de esta sala se encuentran en la correspondencia entre Enrique Romero y Juan Carandell en 1935, citada en GARCÍA GARCÍA, Julián: “Los Romero de Torres y Juan Carandell”, en AA.VV.: *Actas de las Jornadas sobre Romero Barros y la Córdoba de su tiempo*. Córdoba, 1996, pp. 163-167.



que Antonio Jaén Morente retoma la idea en 1921 y crea la Sección Arqueológica del Archivo Municipal de Córdoba, redactando los deberes del archivero, bibliotecario y arqueólogo con el empeño de trasladar al museo en formación “los objetos procedentes de excavaciones practicadas en cementerios, edificios del común de los vecinos y vías públicas”, además de objetos de culto, orfebrería, cordobanes y guadamecés, tejidos, dibujos y planos, aguardando el momento de una mejor instalación del museo. Un año más tarde se quiere instalar cuando “las casas consistoriales se reedifiquen [...] en la Sala Capitular baja aprestigiada por un retablo de azulejos dieciochescos de las fábricas de Triana [que] será dedicada a contener el ya importante acervo de elementos encargados de revelar con toda fuerza probatoria los progresos del arte y de la industria en las edades de Córdoba”, estableciendo cómo “custodiar los objetos artísticos [...] llevar registros de entradas de fondos, de restauraciones de los mismos [...] y todas las demás formalidades que en los museos del estado suelen llevarse”<sup>27</sup>. Este museo dio origen a las colecciones municipales de cordobanes, guadamecés y platería inauguradas en mayo de 1954 como Museo Municipal de Artes Cordobesas y Taurino en la Casa de las Bulas, reconvertido posteriormente en Museo Taurino (Figura 8).

También se menciona una colección de reproducciones artísticas en la Escuela de Artes Industriales que dirigía el escultor Mateo Inurria, citada en ocasiones como museo. El objetivo fundamental resulta muy innovador para la fecha: la conservación del patrimonio y la formación de los alumnos. Incluso se especifica el presupuesto de 1.500 pesetas para 1904, y cómo “el museo a pesar del poco tiempo que cuenta de existencia, posee una colección importante de trozos de ornamentación procedentes de Medina Hasahara [sic]; una buena colección de capiteles auténticos del califato, yeserías mudéjares, un brocal de pozo romano de mármol, numerosa colección de azulejos y un buen número de reproducciones árabes y del califato y mudéjar [...] y reproducciones de mármoles y maderas. De hierros empieza a formarse la colección [...] En cueros, muy difíciles de encontrar, una arqueta grabada y pintada de bastante interés”<sup>28</sup>, todo expuesto en vitrinas, sobre pedestales, colgadas en los muros o directamente sobre el pavimento.

Desde el Museo Villaceballos, otros museos y colecciones públicas y privadas se crean en Córdoba, todos, con sus luces y sus sombras, han contribuido a la formación y transmisión del conocimiento y han hecho posible que el rico patrimonio cordobés pueda ser conocido. Pero la historia de los museos no debe hacerse solo

---

<sup>27</sup> ANÓNIMO: “El Museo Municipal”, *Anales de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Córdoba*, 1926, pp. 43-45; y DE LOS SANTOS GENER, Samuel: *Guía del Museo Arqueológico...*, op. cit, pp. 13-14.

<sup>28</sup> INURRIA, Mateo: *Memoria de la Escuela Superior de Artes Industriales de Córdoba, 1902-1904*. Madrid, 1905, pp. 4-5, 16-18, 28 y 41; y CLEMENTSON LÓPEZ, Miguel: “Mateo Inurria. Etapa formativa y trayectoria docente”, en MONTES RUIZ, Ramón (ed.): *Inurria y la escultura de su tiempo*. Córdoba, 2011, p. 325.



mirando al pasado, debe hacerse igualmente desde un esperanzador futuro que lleve a estas centenarias instituciones a ser modelos de gestión en el siglo XXI, a través de planes, programas y proyectos museológicos y museográficos, capaces de planificar unos museos accesibles e integrados en el territorio y en la comunidad, en los que la memoria y el conocimiento sean reforzados mediante la conservación, exposición, investigación y difusión de sus colecciones insertas en la planificación como eficaz sistema de gestión.

Fecha de recepción: 30 de octubre de 2018

Fecha de aceptación: 5 de febrero de 2019

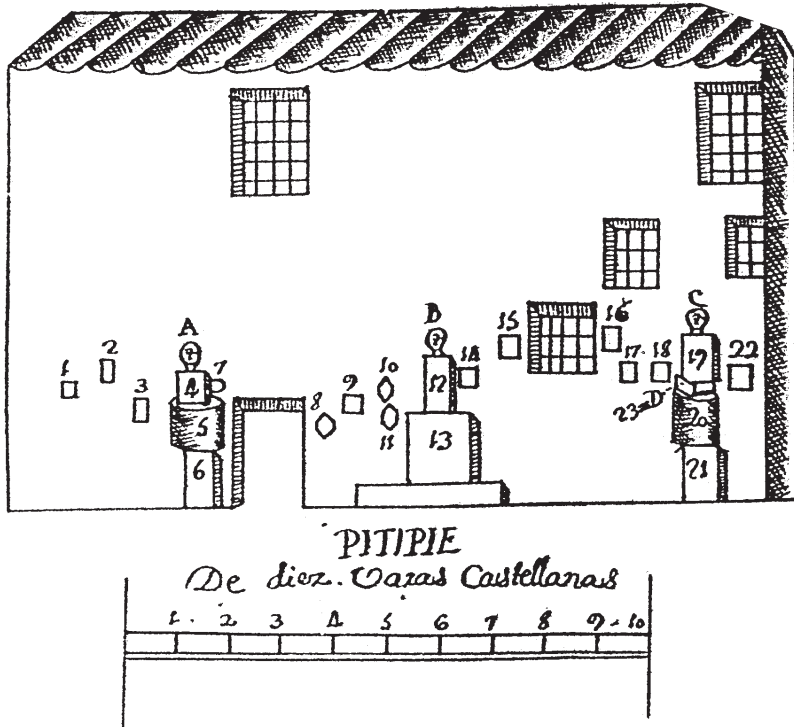


Figura 1. A. Capdevila, *Fachada meridional del patio del Museo Villaceballos*, 1760. Según BELTRÁN FORTES, José y LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón (coords.): *El museo cordobés de Pedro Leonardo de Villaceballos. Coleccionismo arqueológico en la Andalucía del siglo XVIII*. Málaga-Madrid, 2003, p. 101, lám. XI.



Figura 2. Museo Provincial, salón de la sección romana y visigoda. Foto: J. Laurent y cia. Instituto del Patrimonio Cultural Español, Archivo Ruiz Vernacci, ref. VN-07004, Ministerio de Cultura y Deporte.



Figura 3. *Museo Provincial, salón árabe*. Foto: J. Laurent y cia. Instituto del Patrimonio Cultural Español, Archivo Ruiz Vernacci, ref. VN-07005, Ministerio de Cultura y Deporte.



Figura 4. *Museo de Bellas Artes, galería de dibujos*. Foto: Archivo Loty, ref. DJ13558L-00021, Museo de Artes y Costumbre Populares de Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía.





Figura 5. *Museo de Bellas Artes, sala de pintura y escultura de los siglos XIX-XX.* Foto: Archivo Loty, ref. DJ13558L-00024, Museo de Artes y Costumbre Populares de Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía.



Figura 6. Rafael Romero de Torres embalando las pinturas de su padre Julio Romero de Torres en el estudio madrileño del pintor para su traslado a Córdoba antes del montaje del Museo Julio Romero de Torres. ABC de Madrid, 3-8-1930. Foto: Zapata, Archivo ABC.





Figura 7. *Angelita Romero de Torres en su patio*, según título dado a la imagen en NELKEN, Margarita: “El patio de Angelita Romero de Torres”, *Blanco y Negro*, 14-11-1926, p. 113. Foto: Archivo ABC.



Figura 8. *Distintas piezas arqueológicas del Museo Municipal*. Foto: Archivo Municipal de Córdoba, colección Luque Escribano, ref. AMCO/FO020202//FO/A 0194-118/F204.