

EL CHALET DEL MARQUÉS DE CAMPO EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BARCELONA DE 1888: ASPECTOS SOBRE COLECCIONISMO Y OSTENTACIÓN NOBILIARIA A FINALES DEL SIGLO XIX

BORJA FRANCO LLOPIS¹

Universitat de València

ROSA M. CREIXELL CABEZA

Universitat de Barcelona

Resumen: El Marqués de Campo fue una de las personalidades más significativas de finales del siglo XIX en España. De orígenes humildes, sus estrategias comerciales le situaron como alcalde de Valencia y, más tarde, obtuvo el título de Marqués. Con el fin de promocionarse internacionalmente participó en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 con la construcción de un chalet donde expuso gran parte de su colección artística así como otros bienes vinculados con su actividad comercial. En nuestro artículo analizamos el proceso constructivo así como la recepción entre la prensa de dicha obra.

Palabras clave: Marqués de Campo / Exposición Universal / Barcelona / nobleza / coleccionismo.

Abstract: The Marquis of Campo was one of the most important aristocrats of the last years of 19th century in Spain. Descendant of a humble family, thanks of to his commercial strategies became Mayor of Valencia, and after that, he got was awarded the title of Marquis. To promote his figure internationally he built a detached house in the Universal Exhibition of Barcelona in 1888, where he exposed exhibited most of his artistic collection as well as several items of his commercial activity. In this paper we are going to analyse how was what the construction of this building and the perception of this work in the newspaper were like.

Key words: Marquis of Campo / Universal Exhibition / Barcelona / nobility / collecting.

“El deseo de exhibir o exponer sus producciones es innato en el hombre. El pintor siente y alcanza la necesidad de dar á conocer sus cuadros, el autor concibe y crea alentado por la esperanza de ver en el escenario la acción del drama, el literato piensa en la propagación de sus ideas por medio del libro, el poeta en la popularidad de sus cantos, el industrial en la venta de sus productos, el comerciante en la multiplicidad de sus negocios, y hasta los pueblos, cuando la miseria o la peste les

azota, exponen a los más afortunados, la suma de sus sufrimientos” (GARCÍA LLANSÓ, Antonio, 1888, p. 1.)

La Exposición Universal de 1888 fue el gran escaparate mundial del progreso industrial de España, y más en particular de la ciudad de Barcelona. Si bien sus inicios fueron complicados y no exentos de polémica,² no llegando a alcanzar el estatus que otras exposiciones del mismo género obtuvie-

* Fecha de recepción: 15 de junio de 2015 / Fecha de aceptación: 2 de octubre de 2015.

¹ Este artículo se inserta en el marco de los proyectos de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2012-36751 *Políticas en tránsito para la legitimación nobiliaria: narrativas de memoria y estética en la gestión del patrimonio artístico de la nobleza española (1750-1850)* dirigido por el Dr. Antonio Urquizar, UNED, y HAR2009-07053 *Análisis crítico y fuentes de las cartografías del entorno visual y monumental del área mediterránea en época moderna* dirigido por el Dr. Joan Sureda, Universitat de Barcelona. Los autores deseamos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Mireia Freixa, Joan Molet, Teresa-M. Sala, Pablo Sánchez y Leire Rodríguez por sus consejos y aportaciones.

² Para un desarrollo más exhaustivo de todo el complicado proceso económico y político de gestión de la misma *vid.*: HEREU PAYET, Pere; ROSELL COLOMINA, Jaume, 1988, pp. 71-127.

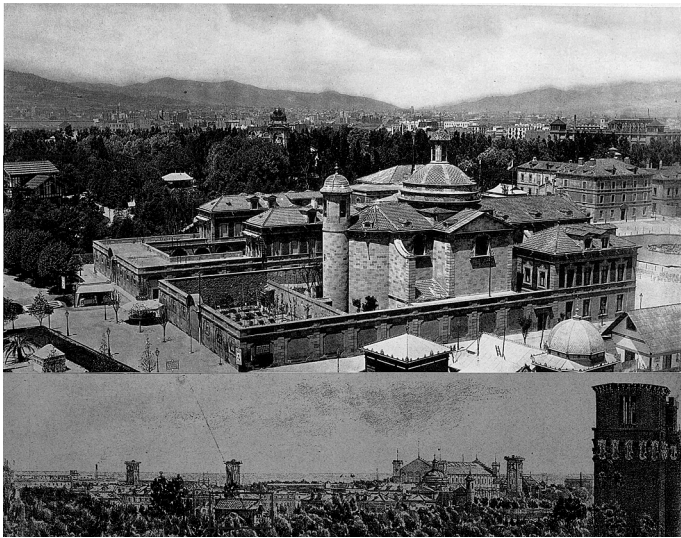


Fig. 1. Vistas del Chalet dentro del conjunto de la Exposición desde dos ángulos distintos. Fotografías del Arxiu Municipal de Barcelona.

ron³ –en gran parte, por falta de apoyo del gobierno central–, sí que es cierto que supuso un cambio en el urbanismo de la ciudad condal. Barcelona se situó en el centro de la modernidad europea.

Como es bien sabido,⁴ este tipo de exposiciones nacieron, en parte, para situar en el mapa geocomercial a los países que las organizaron, tratando de mostrar la pujanza industrial, el uso de las nuevas tecnologías y materiales en la producción de sus productos, así como la capacidad de crear grandes y novedosas estructuras arquitectónicas que sirvieran de expositor de las mismas. Y, a su vez, convencer a la población de las bondades del sistema capitalista, entendiendo la máquina como “nueva divinidad”, eje y medida de todas las

construcciones, de ahí que, y no sólo en el caso catalán, gran parte de sus edificaciones –algunas de ellas efímeras y con fecha de caducidad–⁵ tuvieran un tamaño colosal para poder incluir en su interior dichos magnos iconos del progreso.⁶ La Exposición de Barcelona de 1888 fue, en esencia, el gran aparador del uso de los nuevos materiales constructivos y de la naciente arquitectura modernista, ecléctica y del *art nouveau* catalán, que desde hacía años comenzaba a tomar mayor pujanza en el norte peninsular, convirtiéndose en el estándar de la propia ciudad, un icono que todavía a día de hoy sigue siendo visible y centro de atracción de visitantes.⁷

Este escaparate al mundo entero fue aprovechado no sólo por comerciantes e industriales, sino también por nobles que vieron en ella una posibilidad de publicitar un pujante patrimonio, principalmente aquellos que habían adquirido su estatus social gracias a la compra de títulos o a favores económicos a la corona. Dentro de esta nueva nobleza de origen burgués, que intentaba hacerse un hueco entre los Grandes de España, debemos incluir al Marqués de Campo, ex-alcalde de la ciudad de Valencia, una de las fortunas más significativas del momento gracias a la creación de los vapores de comercio de ultramar, la participación en la construcción del Canal de Panamá, el desarrollo del ferrocarril en el levante peninsular y la industria de iluminación de ciudades y edificios a través de las lámparas de gas.⁸

En nuestro artículo vamos a intentar reconstruir cómo fue su participación en dicho certamen, analizar la estructura y decoración de su *chalet* –que no pabellón– que mandó construir en una de las áreas más transitadas del recinto (fig. 1), así como su valor como coleccionista no sólo de ele-

³ G. Alexander la incluye dentro de las menos importantes del entorno europeo (*vid.*: ALEXANDER, Geppert. 2010, p. 14), mientras que Hereu, en sus escritos, trata de justificar el por qué de dicho problema: “L’exposició de Barcelona no serà mai una empresa estatal i, per tant, ni les seves possibilitats ni fins i tot les seves aspiracions la farien una rèplica dels certàmens de París, Londres o Viena –de França, Gran Bretanya o l’Imperi Austro-Hongarès–. Des del nostre punt de vista, el model ‘menor’ roman modificat, magnificat, però actiu i present en la Gran Exposició Universal de Barcelona i, segurament, la dignitat d’aquesta Exposició rau en l’alçada que arribà a donar a l’Humil model que està en el seu punt de partida”. HEREU PAYET, Pere, 1988, p. 182.

⁴ No es nuestra intención realizar un estudio pormenorizado de toda la bibliografía surgida del estudio de las Exposiciones Universales, y más en concreto de la de Barcelona de 1888, sólo quisiéramos indicar, a modo de referencia, aquellos títulos que nos fueron más útiles en nuestras pesquisas: BARBA, Gustavo, 1988. CAMPRUBÍ, Manuel, 1889. GRAU, Ramon (dir.), 1988a. GRAU, Ramon (dir.), 1988b. GUARDIA, Manuel; GARCÍA, Albert, 1994, pp. 25-43. SERRATE, José María (ed.), 1888.

⁵ ALEXANDER, Geppert, 2010, p. 5.

⁶ *Vid.*: MOLET i PETIT, Joan, 2009, pp. 22-29. MOLET i PETIT, Joan, 2011, pp. 195-218.

⁷ *Vid.*: MOLET i PETIT, Joan, 2013, pp. 24-30. FREIXA, Mireia, 1988, pp. 490-497.

⁸ Para un estudio de la figura del Marqués de Campo como empresario recomendamos la lectura de: ALMELA I VIVES, Francesc, 1971. GARCÍA MONERRIS, Encarna; SERNA, Justo, 2009, pp. 427-438. PONS, Anacleto; SERNA, Justo, 1992. RÓDENAS, Clementina, 1989, pp. 135-155.

mentos artísticos sino de iconos del progreso, para poder resituarlo dentro de las estrategias de legitimación del poder de la España finisecular. Para ello nos valdremos, principalmente, de la prensa, que narró detalladamente todo el proceso constructivo del mismo, así como la percepción de los visitantes que hasta allí se acercaron, cotejándola con la documentación de archivo conservada.

Del Proyecto a la inauguración

El Marqués de Campo fue uno de los primeros en involucrarse en la gestación de la Exposición Universal,⁹ justo en los momentos más complicados en los que se debatía si debía o no realizarse. De hecho, su proyecto de chalet se publicitó en los medios de difusión públicos en el mes de abril, indicándose que poseería una elegante e imponente fachada en cuya parte "superior destacan el busto y escudo de armas del Marqués; y el edificio, construido de ladrillo, maderas y cristales, y coronado por elegante cúpula, afectará la figura de un rectángulo con pórtico saliente".¹⁰ El Marqués participó animado por uno de sus más cercanos consejeros, Navarro Reverter, tal y como demuestra una carta inédita conservada en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona, donde el político valenciano indica al alcalde de Barcelona cómo él mismo estaba moviendo al pueblo levantino a colaborar con la muestra Internacional, destacando entre ellos a José Campo.¹¹

Las razones que le llevaron a participar activamente en el proyecto de la Exposición fueron resumidas en la *Revista de la Beneficencia*, dirigida por uno de los amigos del Marqués, quien le dedicó varios panegíricos desde el mismo mes de mayo hasta semanas después de la inauguración,¹² difundiendo una serie de artículos en el que se nos muestra al noble valenciano como gran benefactor del Estado y colaborador con la muestra universal.¹³ Para Jesús López Gómez, director de la

revista, su acción debe incluirse dentro de ese conjunto de personalidades "almas santas y cristianas, y muchos títulos de la antigua nobleza de Castilla, muchos banqueros opulentos y algunos gerentes de las más respetables compañías, que sintieron renacer en sus conciencias la hidalguía de la caridad, para llevar a Barcelona los riquísimos objetos de arte de sus alcázares, y los artefactos y maquinarias que constituyen y sintetizan el principio de su desarrollo y vitalidad".¹⁴ De entre todos ellos destaca al propio Marqués, como "un hijo esclarecido de ella que reuniendo providencialmente los caracteres de la nobleza, de la banca más acreditada y querida y de la gerencia y propiedad de las empresas más colosales del siglo XIX, quiso dar una nueva prueba en las portentosas manifestaciones de la actividad y del trabajo universal, acudiendo a la Exposición Española para ponerse al lado de las más colosales iniciativas y de los más gigantescos esfuerzos de la producción nacional". Pues con ello, "el señor Marqués de Campo, al honrar con su concurso y presencia el primer certamen universal de España, ha honrado la patria común, su cuna y su pueblo, siendo por esto el que España entera no tenga más que frases de cariño y de alabanza en justísima compensación a su idea ya realizada y unánimemente aplaudida".¹⁵

Es obvio que las razones basculan entre lo expuesto en el presente panegírico y el propio interés del noble valenciano por dejarse ver y notar en Barcelona, ciudad cercana a Valencia, donde estaba el epicentro de su industria, y a la que poco a poco se acercaba con la creación de la línea de ferrocarril Valencia-Tarragona. No en vano, en el transcurso de la muestra, Campo acudió a diversas reuniones sobre comercio e industria, intentó zanjar algunos negocios con las lámparas de gas y conseguir el favor del consistorio legando el inmueble del que hablamos al Ayuntamiento de Barcelona, de ahí que introdujéramos nuestro ar-

⁹ Así fue reconocido y explicado en: *La Correspondencia de España*, 12/10/1888, p. 2.

¹⁰ *La Dinastía*, 6/4/1888, p. 2.

¹¹ "He dirigido recomendaciones á los pueblos y Diputación de Valencia y Castellón donde tengo amigos, a fin de que, por todos los medios posibles contribuyan al esplendor del patriótico certamen internacional que Barcelona organiza. Asimismo le he recomendado al Sr. Marqués de Campo que se propone a hacer una instalación". Carta del Diputado a Cortes por Segorbe, Navarro Reverter al alcalde de Barcelona Rius y Taulat del 6 de marzo de 1888. Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona, en adelante AMCB. Caja 42706, nº 158. *Delegación General. Exposición Universal de Barcelona* (s.p.).

¹² De hecho, algunos rotativos indican que si queremos conocer bien el proyecto de Campo en la ciudad de Barcelona, así como su propia figura como Marqués debemos leer todo el conjunto de artículos publicados en dicha revista. Tales afirmaciones se encuentran, por ejemplo en: *La Correspondencia de España*, 21/10/1888, p. 1.

¹³ *Vid.: Revista de la Beneficencia*, 22/5/1888, p. 3.

¹⁴ *Revista de la Beneficencia*, 29/7/1888, p. 3.

¹⁵ *Revista de la Beneficencia*, 29/7/1888, p. 3.

título con un fragmento de una de las crónicas de la muestra universal, en la que se remarca esa necesidad, connatural del ser humano, de exhibición de los bienes propios entre sus semejantes o ante el público para demostrar su poder adquisitivo disimulado, todo ello, en un acto de caridad ante el pueblo catalán, por un lado, y el español, por otro, intentando ganarse el beneplácito del poder político y de la nobleza vetusta con este tipo de actuaciones. No es de extrañar, pues, que se preocupara de tener a su favor a la prensa escrita, que conocía a la perfección, pues fue el propietario del diario *La Opinión* de Valencia, el primer periódico en publicar en la capital del Turia cartas diarias desde Madrid y que introdujo el servicio telegráfico para tal fin.¹⁶

Además, la necesidad del Marqués por sentirse halagado se puede ver aún más patente si tenemos en cuenta que el noble valenciano invitó a la propia exposición, no sólo de palabra sino pagando conjuntamente con el Ayuntamiento de Valencia su viaje, a 27 obreros valencianos, para que admiraran su chalet, como "honra de la región valenciana y [...] bien de la patria",¹⁷ publicitándose entre todos los estratos de la población e intentando continuar demostrando su poder en la ciudad que le vio nacer, pues desde hacía algunos años residía en Madrid. De hecho fue reconocido en Barcelona como el estandarte de la región valenciana, una, además, de las que más colaboró con el evento expositivo.¹⁸

Si nos centramos en la construcción en sí, los distintos periódicos consultados señalaron cómo Campo recurrió a arquitectos e ingenieros valencianos para realizar su obra. En el mes de abril se publicó cómo encargó "á los industriales valencianos la formación de memoria, planos y presupuestos del proyecto de instalación".¹⁹ Entre ellos destacó Guillermo de Grau representante en Barcelona de la Comisión ejecutiva de Valencia,²⁰ quien viene reseñado en la mayor parte de las publicaciones como uno de los máximos ideólogos del proyecto,²¹ contando con la ayuda, para ello de Joaquim Ribera.²² Grau estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, siendo discípulo de Baixas y, además, de Sorolla, de ahí su vinculación con Valencia. Fue un reconocido cartelista e ilustrador que expuso en múltiples certámenes nacionales. Por todo ello fue elegido por Campo como consejero planificador del proyecto.²³ De hecho, el propio Grau cedió algunas piezas de madera que sustentaban las lámparas de gas que rodeaban la construcción y se autoproclamaba, en sus cartas, como el constructor del chalet.²⁴ Dentro de los registros de la Exposición hemos encontrado diversos pagos realizados por el Marqués a este artista, documentación que hasta día de hoy no se había publicado.²⁵

El chalet²⁶ se edificó en el área dedicada a los propietarios particulares, en los jardines cerca del lago y tendría una superficie aproximada de 150 metros de diámetro por 14 de altura.²⁷

¹⁶ ALMELA I VIVES, 1971, p. 73.

¹⁷ *La Correspondencia de España*, 16/10/1888, p. 2. AMCB. *Llibre d'actes del ple municipal*. Vol. 70, 1-1-1881, 31/12/1888, fol. 73.

¹⁸ Así se le reconoció en la guía de la exposición escrita en 1888 por Valero de Tornos. *Vid.*: VALERO DE TORNOS, Juan, 1888, pp. 144-145.

¹⁹ *La Dinastía*, 6/4/1888, p. 2.

²⁰ *La Exposición*, 20/4/1888, p. 11.

²¹ *Vid.*, por ejemplo: *El diario de León*, 11/5/1888, p. 2. *El Fomento*, 14/5/1888, p. 2. *Crónica Meridional: diario liberal independiente y de intereses generales*, 12/5/1888, p. 1.

²² *Exposición Universal de Barcelona. Instalaciones del Excmo. Sr. Marqués de Campo. Catálogo*, 1888.

²³ Para mayor información de Grau *vid.*, RÁFOLS, José F., 1980, tomo II, p. 545. PANTORBA, Bernardino de, 1948, p. 146.

²⁴ En una carta al Ingeniero de la Demarcación de Colonias, Guerra y Marina el 23 de marzo de 1889 indicó: "Muy señor mío. Teniendo que retirar del recinto de esta Exposición nueve palos redondos de madera colocados al aire libre alrededor del chalet que construí para el Excmo. Sr. Marqués de Campo cuyos palos sirvieron para sostener los aparatos de gas que servían para la iluminación del exterior del referido chalet. Solicito de V. Que sirva autorizarme o facilitarme el correspondiente volante de salida para el efecto solicitado por ser la madera espresada de mi propiedad". AMCB. Caja 42706, nº 158. *Delegación General. Exposición Universal de 1888* (s.p.).

²⁵ *Vid.*: Caja. 42741. Delegación General. Intervención, nº 194, Cuentas de Guillermo de Grau, fol. 222.

²⁶ Aparece clasificado con el número 527 en el registro general de edificaciones. *Vid.*: AMCB. Ns. 242-243. *Instalacions. Índice del registro de instalaciones. Exposición Universal de 1888* (s.n.).

²⁷ El proyecto fue cambiando de tamaño, pues en abril de 1888 se especula un total de 250 metros cuadrados de diámetro (*vid.*: *El liberal: órgano democrático de la isla de Menorca*, 21/4/1888, p. 2), pero finalmente el definitivo, para adecuarse al terreno y a las otras construcciones fue, únicamente, de 150. En los distintos archivos consultados no hemos encontrado datos exactos sobre su tamaño. Esta información no se localizó ni en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona, ni el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona ni tampoco en el Colegio de Arquitectos de Cataluña, donde existen diversos fondos dedicados a la Exposición.

Por lo que respecta al proceso constructivo, en un principio la prensa recogía que el recinto comisionado por el Marqués fue finalizado hacia el 5 de mayo,²⁸ convirtiéndose en uno de los primeros en terminarse, pues las obras de todo el complejo sufrieron bastantes retrasos. La realidad fue bien distinta, en primer lugar porque hasta el 1 de dicho mes no se finalizó el allanado del terreno para su construcción,²⁹ por lo que en 3 días, a pesar de que trabajaran en las estructuras exteriores de madera más de 200 ebanistas,³⁰ gran parte de ellos franceses,³¹ era imposible que el proyecto fuera completamente realizado. Si bien el 25 de mayo se indicó que la construcción sería una de las más bellas del conjunto, tal y como se vislumbraba por el estado de las obras,³² en junio se anunció que desgraciadamente las obras se encontraban todavía muy lejos de finalizarse,³³ no en vano hasta el 14 de septiembre no fue inaugurado, siguiendo, por tanto, la tónica del resto de las edificaciones de dicha Exposición Universal que fue inaugurada antes de que estuviera completamente finalizada.

Por otro lado, no existe unanimidad en la prensa sobre el valor que tendría tal construcción. No hemos localizado en la documentación oficial ningún texto que nos ayude a conocer el precio definitivo de la obra. En abril de dicho año se asegura que el conjunto costaría sobre las cien mil pesetas,³⁴ incrementándose considerablemente a lo que se afirmó en agosto, donde se especulaba en torno a los treinta mil duros.³⁵ En 1889 Lacal, en su monografía sobre la Exposición afirmó que costó “no menos de cuarenta mil duros”.³⁶

Finalmente, las obras terminaron a inicios de septiembre y se fijó como fecha para la inauguración el 14 de dicho mes a las cuatro y media de la tarde. La llegada del Marqués y su hijo a la ciudad condal, justo el día antes del evento, fue muy esperada, anunciándose días antes en diversos rotativos, remarcando que se alojaría en el recientemente inaugurado lujoso Gran Hotel Internacional.³⁷ El acto inaugural contó con la participación del alcalde de la ciudad, Rius y Taulet entre otras personalidades como el comisario regio, el senador Manuel Durán y Bas y los señores Settier, Planas, Jaunar y López, director de la *Revista de la Beneficencia*, quien, como hemos comentado, ya en mayo de 1888 le dedicó unas páginas a su labor como noble empresario y que, una vez inaugurada la muestra, describió con detalle en su rotativo el chalet del Marqués. Según *La Unión Católica*³⁸ fueron 300 los invitados que allí estuvieron presentes, a los cuales el Marqués invitó a un ágape para conmemorar la celebración. Dicho *lunch*, como citan las fuentes, se celebró en un pabellón improvisado al lado de la edificación recientemente inaugurada.³⁹ En su parlamento, José Campo agradeció al alcalde el haber podido participar en la Exposición Universal, reconociendo su deuda con el pueblo catalán por el apoyo recibido a sus empresas,⁴⁰ y anunció que al acabar la muestra cedería la construcción al Ayuntamiento de Barcelona para que fuera utilizada como biblioteca municipal. El alcalde le respondió que quien había de manifestar agradecimiento era él mismo en nombre de Barcelona, por la distinción que el señor Marqués le había hecho construyendo un chalet tan importante como el que se inauguraba.

²⁸ *El liberal: órgano democrático de la isla de Menorca*, 21/4/1888, p. 2.

²⁹ “Vimos ayer, también, que estaba terminada la explanación del terreno donde debe levantarse el pabellón del Sr. Marqués de Campo, cerca del lago del Parque, y que estaban disponiendo los materiales necesarios para su erección”. *La Vanguardia*, 2/5/1888, p. 3.

³⁰ “Adelantan notablemente los trabajos para la instalación del Marqués de Campo, que presentará un suntuoso aspecto. Doscientos carpinteros trabajan actualmente en ella”. *La Correspondencia de España*, 5/5/1888, p. 1.

³¹ *La Vanguardia*, 2/5/1888, p. 3.

³² *La Época*, 23/5/1888, p. 1.

³³ *La Crónica: diario de noticias y anuncios*, 4/6/1888, p. 10.

³⁴ *El liberal*, 21/4/1888, p. 2.

³⁵ *La Exposición*, 6/8/1888, p. 11. *El Día*, 15/9/1888, p. 3. *La Monarquía*, 15/9/1888, p. 1.

³⁶ “Según algunos que tienen motivos para saberlo, su costo total no bajó de 40.000 duros”. LACAL, Saturnino, 1889, p. 73.

³⁷ *La Dinastía*, 1/9/1888, p. 3. *La Época*, 9/9/1888, p. 3. *La Vanguardia*, 13/9/1888, p. 2.

³⁸ *La Unión Católica*, 15/9/1888, p. 2.

³⁹ *La Dinastía*, 15/9/1888, p. 2. En la *Revista de la Beneficencia*, 15/9/1888 (p. 2), se indica que fue construido de “pintadas telas”.

⁴⁰ Las palabras del Marqués fueron recogidas en el periódico *La Ilustración española y americana*: “Creería faltar al deber de gratitud si no hubiese tomado parte en la Exposición Universal de Barcelona, y si no hubiese venido a visitarla, por cuanto tenía una deuda con los catalanes, que tanto me han ayudado en mis empresas”. *La Ilustración española y americana*, 23/9/1888, p. 11.



Fig. 2. Exterior del Chalet. Fotografía del Arxiu Municipal de Barcelona.



Fig. 3. Exterior del Chalet. Fotografía de Pau Audouard. Arxiu Municipal de Barcelona.

Muestra de cómo el Marqués quiso ser partícipe de una de las más grandes obras que había emprendido España en aquel siglo: la Exposición Universal; erigiéndose como un entusiasta amante del progreso.⁴¹

Una semana más tarde se reunió el consistorio municipal aprobando tal cesión del chalet a la ciudad y autorizándose que la comisión de Gobernación colocara una lápida en honor del ilustre expositor, proposición que fue aprobada junto con una enmienda que formuló el señor Coll y Pujol, instando a que dicha lápida quedase colocada antes de las próximas fiestas de la Merced.⁴² En esta reunión también se acordó que constara en acta el gesto de generosidad del Marqués de Campo⁴³ y se le otorgaran una serie de prebendas y beneficios tanto a él como a su hijo por dicho regalo,⁴⁴ siendo nombrados hijos adoptivos de la ciudad.⁴⁵ Es interesante indicar que, a pesar de que se anunciara en la inauguración el interés de donar su construcción al consistorio y que fuera aprobado pocos días más tarde, los diversos periódicos de tirada nacional reiteraron dicha noticia hasta 1889, insistiendo en el magno acto de civismo del noble valenciano y como debía encontrarse entre los más ilustres personajes del momento,⁴⁶ demostrando, de nuevo, la influencia ejercida por este empresario sobre los medios de comunicación de distinta ideología y su conocimiento de los mismos para la creación de su fortuna crítica positiva. La entrega definitiva de la llave se produjo en febrero de 1889.⁴⁷

La Estructura exterior y decoración del Chalet

Además de las múltiples ilustraciones y fotografías que disponemos de esta construcción (figs. 2 y 3), se han localizado diversas descripciones que nos ayudan a entender cómo fue visto y entendido por los críticos y visitantes que acudieron a la muestra. Como ya indicamos, poseía una altura de 14 metros, y estaba coronado por una bandera española (si bien en algunas de las fotografías conservadas no siempre aparece). La estructura, de tres cuerpos, venía definida en la mayor parte de

⁴¹ *La Dinastía*, 15/9/1888, p. 2, así como *La Ilustración española y americana*, 23/9/1888, p. 11 y *El Imparcial*, 15/9/1888, p. 2.

⁴² Vid.: AMCB. Caja 70. B7-D-13/12. *Acords ple municipal. Actes municipals*, 1888, fol. 829. Las cartas intercambiadas entre el Ayuntamiento y el Marqués sobre la cesión del Chalet han sido consultadas en: AMCB. Serie D. Exp. 199/1. *Exposición Universal*, 1888.

⁴³ Toda esta acta municipal fue publicada en diversos periódicos, pudiéndose encontrar la edición más similar a la resolución consistorial en: *La Dinastía*, 19/9/1888 y otras resumidas en: *El Día*, 19/9/1888, p. 2 y la *Correspondencia de España*, 20/9/1888, p. 3.

⁴⁴ Dichos beneficios fueron expuestos en: *El Fomento*, 4/12/1888, p. 2.

⁴⁵ *La Correspondencia de España*, 23/2/1889, p. 2.

⁴⁶ Vid.: *La Monarquía*, 20/9/1888, p. 2. *La Correspondencia de España*, 28/9/1888, p. 2. *La Ilustración española y americana*, 7/10/1888, p. 16. *La Vanguardia*, 15/12/1888, p. 3. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 23/12/1888, p. 2. *El Siglo futuro*, 24/12/1888, p. 3. *La Unión Católica*, 26/12/1888, p. 3.

⁴⁷ *La Exposición*, nº 65, 12/2/1889, p. 12.

las crónicas como “suiza”⁴⁸ o “germánica”,⁴⁹ principalmente por el uso de la madera pinotea policromada y el techo a doble vertiente, si bien la decoración correspondía a la típica valenciana. Este tipo de madera era muy utilizada a finales del siglo XIX y se caracterizaba por sus vetas bien definidas, su tonalidad rojiza amarronada y su gran resistencia al paso del tiempo. Dos grandes mástiles coronados por emblemas romanos del cual pendían sendas banderolas indicaban la entrada al cuerpo principal de la construcción porticado y decorado por dos grandes leones. Al fondo de dicho pequeño vestíbulo se hallaba la puerta que daba acceso al recinto interior.

En la cubierta de este vestíbulo porticado se encontraba un globo de luz⁵⁰ que servía para crear reflejos con los mosaicos que lo circundaban e iluminar el escudo del Marqués (fig. 4), justo encima, con sus iniciales entrelazadas y decoración en forma de flores de lis,⁵¹ muy similar al que utilizara en sus decoraciones lumínicas de su palacete madrileño,⁵² que servían para remarcar su nobleza recientemente adquirida⁵³ así como el apoyo a la corona, a la que había hospedado en diversas ocasiones en su Castillo de Viñuelas. Es interesante como este noble no renuncia a las típicas estrategias de visualización de la vetusta nobleza, con la colocación de su escudo en uno de los lugares más prominentes de la construcción, mientras que en el interior, con su discurso expositivo muestra su faceta de comerciante que, por otro lado, fue lo que le llevó a enriquecerse y obtener dicho estatus social.

Circundando la puerta de entrada, unos metros más atrás del vestíbulo, encontramos los otros dos



Fig. 4. Anagrama del Marqués que coronaría el escudo sobre la puerta principal. Al no poseer imagen de detalle de la fachada utilizamos el sello que se encuentra en una carta firmada por el Marqués conservada en el Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona a fin de imaginar cómo sería.

cuerpos arquitectónicos que completaban el conjunto, ambos con techumbre independiente, que estaban decorados, al igual que el pórtico, por un zócalo bajo de cerámica valenciana de Nolla, así como diversas placas entre las ventanas con motivos ornamentales caprichosos de este material.⁵⁴ El uso de dicha cerámica denota cómo el Marqués reafirmó sus orígenes mediante uno de los elementos decorativos más de moda del momento. Los mosaicos Nolla, procedentes de la fábrica sita en Meliana, estuvieron presentes en casas y palacios de toda Europa desde 1860.⁵⁵ Éstos, además de ser de gran calidad, presentaban una coloración muy viva y permitían dibujos caprichosos y efectistas, no en vano, todas las crónicas del momento remarcaron cómo “el armazón de aquella preciada alhaja que esmalta el valioso plantel de la Exposición Universal [...] digno de la justa fama que ha sabido conquistarse tanto en Europa como

⁴⁸ “La arquitectura del chalet lleva el sello característico de aquellas construcciones que se levantan en los frondosos valles que forman las montañas de Suiza y de risueño aspecto, de perspectiva encantadora”. *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, pp. 1-2. Afirmaciones similares pueden encontrarse en: *El constitucional*, 26/8/1888, p. 1 y en *La Correspondencia de España*, 15/9/1888, p. 3.

⁴⁹ “El Marqués de Campo adoptà un estil germànic i heràldic ben decididament nobiliari”. HEREU PAYET, Pere, 1988, p. 258.

⁵⁰ “En el cuerpo central de aquella majestuosa instalación, sólo concebida por el genio del gusto, se encuentra la ancha puerta de entrada que baña de luz un magnífico globo que esparce un dosel de rayos eléctricos que se pierden entre plantas coloradas y que refractan sobre el menudo tapiz verde que como alfombra de hierva sirve de mullido lecho a una gloria española”. *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, p. 2.

⁵¹ *El constitucional: periódico liberal*, 26/8/1888, p. 1.

⁵² FRANCO, Borja, en imprenta.

⁵³ “El escudo heráldico del señor Marqués de Campo, esa enseña honrada obtenida por medio de la virtud [...] campea radiante en la parte superior de aquel edificio y hermosa portada, para caracterizar que allí en consorcio amigable, se une en estrecho abrazo la corona nobiliaria con la de espigas que ostenta el industrial para significar que la nobleza se asocia amorosamente a la mecánica y al comercio”. *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, p. 2.

⁵⁴ La mayor parte de las noticias hacen referencia a dicho zócalo cerámico, que era habitual en la tradición valenciana (vid.: *La Exposición*, 20/4/1888, p. 11; o *La Ilustración artística*, 12/11/1888, p. 2), si bien en un caso nos encontramos con una referencia que indica que no era cerámica sino madera policromada: “todo él de madera pintada á imitación de los azulejos valencianos”. *El constitucional*, 26/8/1888, p. 1. De todas maneras, debido al estilo y necesidades de ostentación, nos decantamos con que fueran realmente de cerámica y no una solución más barata y menos efectista.

⁵⁵ Sobre este aspecto vid.: COLL, Jaume, 2011, pp. 51-86. REIG, Ana; ESPÍ, Adrià, 2010, pp. 201-216.

en América”,⁵⁶ pues “producen un conjunto cuyos tonos gratos y brillantes contrastan ó armonizan con la vegetación”⁵⁷

Además, Campo, como indicamos, no renunció a utilizar decoración lumínica que sirviera para crear efectos espectaculares con la cerámica decorativa y asombrara a los espectadores. Hay que tener en cuenta que en su palacio de Madrid la venía utilizando desde hacía bastantes años y, con ello, había maravillado a la opinión pública. Cantidad de publicaciones periódicas se encargaron de resaltar las virtudes de las decoraciones con lámparas de gas y cristales de colores que el Marqués realizaba en las diversas festividades nacionales,⁵⁸ estrategia que repitió en la capital condal. No olvidemos que poseía una de las fábricas más importantes del territorio español dedicada a tales menesteres. Para algunos, esta iluminación fue más impresionante⁵⁹ y mágica que la propia fuente. Así lo creyó el corresponsal en Barcelona del diario *El Camarada*: “Para eclipsarla con una mancha que arroje sobre ella todos los colores del Iris, os diré que hay en nuestra Exposición algo más mágico que la fuente ídem: tal es la iluminación del pabellón del Marqués de Campo. Os la describiré en otro número. Entretanto, figuraos el carro de la Aurora derramando toda su lluvia de oro y rosa en un jardín paradisíaco, y tendréis idea aproximada de esta espléndida iluminación”.⁶⁰ Se trataba de “una serie de mecheros de gas cubiertos con innumerables pedrerías de transparentes colores esparcen abundante luz á su alrededor produciendo un efecto mágico y sorprendente por demás”.⁶¹ Con ello se demuestra el mimo con el que Campo cuidó cada uno de los detalles con tal de impresionar a los múltiples espectadores que hasta allí acudieron, considerando dicha construcción una de las más atractivas y concurridas del conjunto,⁶² todo

ello mientras publicitaba sus productos, tratándose de una estrategia de visibilidad de su nuevo estatus de noble y, a su vez, una estrategia comercial, utilizando el marco de una Exposición Universal para mostrar la calidad de sus productos, en este caso, las lámparas de gas, con el fin de conseguir nuevos clientes viendo el efecto tan espectacular que producían.

En esencia, según Pere Hereu,⁶³ la arquitectura elegida por el Marqués encaja con ese impacto publicitario que quería dar a su construcción, mediante el uso de configuraciones vistosas y comprensibles por el gran público, pero que a su vez mantuvieran un cierto toque de originalidad para hacerlas realmente únicas. No en vano se recurre al color, al eclecticismo, el ornamento o al uso heterogéneo de diversos materiales para conseguir el efecto perseguido. De hecho, eran un contrapunto a aquellas construcciones más vinculadas con los adelantos industriales y el uso de nuevos materiales, o al menos así lo creyó la crítica del momento al afirmar que: “el Pabellón de Sevilla y el del Marqués de Campo, debían ser una nota original, alegre y pintoresca entre tantas otras construcciones que, por sus oficios, sólo podían ostentar formas más severas y debían prohibirse el uso del color en el decorado y del capricho en la línea”.⁶⁴

Las colecciones del Marqués de Campo expuestas en su Chalet

De todas maneras, no sólo impactó su aspecto exterior, sino todavía más la riqueza de las obras que en su interior se expusieron. La decoración de las salas –las dos laterales y el espacio central– estuvo encargada a los conocidos ebanistas Pons y Ribas, que también trabajaron en la decoración de otros Pabellones de la Exposición Universal.⁶⁵

⁵⁶ *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, p. 2. El valor decorativo de la cerámica en el exterior del chalet fue remarcado también en: *La Exposición*, 20/4/1888, p. 11 y *El liberal*, 21/4/1888, p. 2.

⁵⁷ *La Ilustración artística*, 12/11/1888, p. 2.

⁵⁸ Este asunto se trata en FRANCO, Borja, en imprenta.

⁵⁹ *El liberal*, 20/9/1888, p. 1.

⁶⁰ *El Camarada*, 29/9/1888, p. 5. Aunque remita a otro número, no hemos encontrado en dicho rotativo otra información sobre la iluminación como nos promete. Estas apreciaciones son recogidas también en: *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, pp. 1-2. De todas maneras, es curioso reseñar que cuando Yxart en su recorrido por la muestra analiza la iluminación general del conjunto no repare en las críticas positivas que el artículo citado expone. *Vid.*: YXART, José, 1889.

⁶¹ *El constitucional: periódico liberal*, 26/8/1888, p. 1.

⁶² *Vid.*: GARCÍA LLANSÓ, Antonio, 1888, p. 48, SERRATE, José María, 1888, p. XL. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, 15/11/1888, p. 7. *Crónica de Badajoz*, 18/12/1888, p. 1.

⁶³ HEREU PAYET, Pere, 1988, p. 198.

⁶⁴ *La ilustración artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias*, 5/11/1888, p. 2.

⁶⁵ En un artículo publicado en el periódico *La ilustración* el 6 de enero de 1889 se hace un recorrido por todas las creaciones que dichos ebanistas realizaron para la Exposición Universal, *vid.* p. 7. Para una información más detallada sobre la labor de dicho taller *vid.*: SALA, Teresa M., 2003, pp. 156-157. Así como RODRÍGUEZ, Leire, 2011, pp. 26-29.

Ellos decidieron realizar en madera el artesanado del techo, así como que los muros interiores fueran recubiertos también de dicho material, más concretamente en cedro,⁶⁶ combinado, en algunas partes con "velours de Génova",⁶⁷ grana y oro en una de las salas y verde y dorado en la otra, hecho que asombró a los visitantes por el alto valor de los materiales. Los muebles que circundaban los objetos expuestos, de los que hablaremos a continuación, fueron realizados en nogal esculpido en estilo, según las crónicas,⁶⁸ "Renacentista", situándose en uno de los espacios laterales doce sillas de peluche combinándose los colores granate y oro y, en el otro una magnífica sillería Luis XIII de cuero de Córdoba, que dejaba espacio para las vitrinas con cerámica y piezas de orfebrería y las distintas pinturas que allí fueron expuestas. Este tipo de decoración fue muy habitual a finales del siglo XIX no siendo más que una interpretación libre de estos estilos vinculados con la distinción áulica francesa. Se trataba, pues, de crear una especie de elegante y rico joyero para la colección que el Marqués había llevado hasta allí para impresionar al mundo entero.

El espacio interior, a pesar de estar arquitectónicamente dividido en tres zonas: la sala central más las dos laterales, presentaba 5 ámbitos expositivos con temáticas bien diferenciadas. Todas las descripciones del chalet, incluso aquellas realizadas antes de estar terminada la instalación,⁶⁹ nos indican que lo primero que se encontrarían los visitantes sería la gran locomotora, seguida de las pinturas de barcos, las imágenes del asilo de Valencia, su fábrica de gas también en dicha ciudad; y, por último, las obras de arte. Así aparece en el catálogo publicado para la Exposición.⁷⁰ Este será el orden en el que lo analizaremos a continuación.

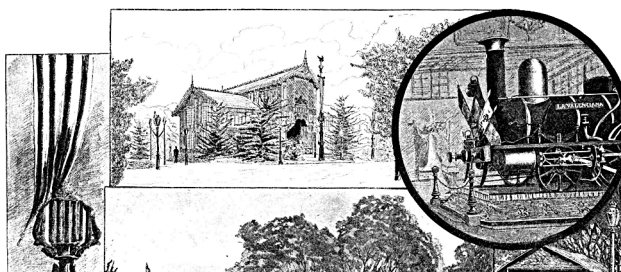


Fig. 5. Detalle de la locomotora que se expuso en el interior del Chalet. Extraída de *La Ilustración ibérica*, 13/10/1888, p. 11.

Nada más traspasar la puerta, el visitante se encontraría con la estrella del chalet: una máquina locomotora (fig. 5). Fue aquel elemento que más excitó al público y críticos. Definida como un "monumento respetado",⁷¹ se trataba de la primera máquina de vapor, construida en los talleres Slotther Slangther de Bristol, que en 1852 entró en servicio en los ferrocarriles de Almansa a Valencia y Tarragona, línea férrea que el Marqués de Campo impulsó y comisionó, en parte, gracias a la creación en 1851 de una sociedad con ese mismo nombre, que sirvió para mejorar el comercio valenciano acercando los productos de dicha tierra hacia la frontera con Francia.⁷² La llegada de esta máquina se anunció desde los inicios de la gestación del proyecto,⁷³ se publicitó ampliamente su llegada a Barcelona para la colocación en el interior de chalet⁷⁴ e incluso se notificó cuándo abandonó su ubicación momentánea en la ciudad condal.⁷⁵ Este ferrocarril fue expuesto rodeado de diversos cilindros fundidos y ajustados en los talleres de la sociedad y de fotografías muy notables de las líneas de Almansa, Valencia, Grao, Tarragona y Denia,⁷⁶ algunas de ellas regalo de sus traba-

⁶⁶ *El liberal*, 20/9/1888, p. 1. *El Guadalete*, 27/9/1888, p. 3.

⁶⁷ Del uso de estos materiales se habló incluso antes de la inauguración en: *La Dinastía*, 11/5/1888, p. 2. *El alicantino: diario católico*, 16/5/1888, p. 3. Y también una vez finalizado: *El Fomento*, 4/10/1888, p. 2. *La Ilustración Nacional: revista literaria, científica y artística*, 20/10/1888, p. 3.

⁶⁸ Además de los artículos citados en la nota anterior, esta información viene expuesta también en: *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, pp. 1-2 y en *La provincia*, 25/9/1888, pp. 1-2.

⁶⁹ *La Exposición*, 20/4/1888, p. 11. *La Dinastía*, 11/5/1888, p. 2. *El alicantino*, 16/5/1888, p. 3.

⁷⁰ *Exposición Universal de Barcelona. Instalaciones del Excmo. Sr. Marqués de Campo. Catálogo*, 1888.

⁷¹ *El constitucional: periódico liberal*, 26/8/1888, p. 1.

⁷² Ese hecho fue remarcado en: *El constitucional: periódico liberal*, 26/8/1888, p. 1.

⁷³ *El Imparcial*, 11/5/1888, p. 1. *La Dinastía*, 15/5/1888, p. 5.

⁷⁴ *El Imparcial*, 2/8/1888, p. 2.

⁷⁵ *La Vanguardia*, 23/5/1889, p. 3.

⁷⁶ *La Exposición*, 20/4/1888, p. 11. *El liberal*, 20/9/1888, pp. 1-2. *La Ilustración ibérica*, 13/10/1888, p. 11. *El integrista*, 4/11/1888, p. 2. *La Ilustración española y americana*, 15/12/1888, p. 9. *La Dinastía*, 21/12/1888, p. 2.

jadores al Marqués,⁷⁷ y otras encargadas por él como gerente de la compañía con la intención de mostrarlas en este certamen,⁷⁸ siguiendo la moda del momento.⁷⁹ De nuevo fue el diario *La Beneficencia*⁸⁰ quien nos legó el panegirico más imponente sobre la importancia del trabajo del Marqués al haber situado esta máquina en el centro de su construcción. En él tilda esta área de “sección variada y colosal” y describe la locomotora situada encima de un trozo de camino simulado, “indicando al mundo que aquel artefacto, inerte allí, agita sus armaduras para que a su paso se abran los montes y conduzca a los pueblos por encima de los ríos los hálitos de la ciudad”.

Además, para hacer más espectacular toda el aura que rodeó a este emblema industrial los medios expusieron cómo en la propia inauguración el Marqués lloró al verla situada en el centro del pabellón,⁸¹ “conmoviendo a los que fuimos testigos de este acto de ternura que demuestra una vez más que los grandes financieros no solo trabajan en provecho propio, sino que cuando tienen las condiciones de corazón y de talento que el Marqués de Campo, piensan en primer término en los intereses generales de la Patria”.⁸² Estas narraciones, en su conjunto, son muy significativas. La locomotora es tildada de “monumento” digno de

ser expuesto, ejemplo del progreso, de la filantropía de su propietario y de su sensibilidad. Todo ello no debe de extrañarnos en absoluto si analizamos el panorama del coleccionismo de finales del siglo XIX. Con la Revolución industrial los parámetros estéticos cambiaron. Paul Martín, siguiendo las teorías de Danet y Katriel⁸³ lo definió un “phenomenon of aestheticization of the obsolete”.⁸⁴ Productos como los trenes, barcos o aviones se convirtieron en iconos artísticos y políticos a coleccionar,⁸⁵ elementos que debían ser expuestos⁸⁶ y que poblaron gran parte de los pabellones de las Exposiciones Universales.⁸⁷ Este cambio estético está en el germen de la gestación de los programas expositivos de museos tan significativos como el Victoria & Albert de Londres.

Se produjo, pues un cambio en la concepción misma de los objetos, dejaron de ser entendidos solamente por la función que desempeñaron⁸⁸ y se relacionaron con aquel que los poseía, como muestra de la identidad que como noble y comerciante se estaba creando. De hecho, autores como Urquizar entienden que sin esa nueva recontextualización del objeto no se comprendería ni la historia del coleccionismo ni la experiencia estética que supuso contemplar una locomotora en medio de una sala rodeada de “obras de arte antiguo”,⁸⁹

⁷⁷ “El cuadro caligráfico que los operarios del ferrocarril de Almansa á Valencia y Tarragona regalaron al Marqués de Campo en el día de su Santo, ha sido tan elogiado por los inteligentes, que el señor Marqués lo ha remitido á su autor para que lo presente en la exposición universal de Barcelona”. *La Dinastía*, 19/4/1888, p. 3.

⁷⁸ *La Vanguardia*, 14/5/1888, p. 3.

⁷⁹ *Vid.*: COLE, Beverley; DURACK, Richard, 1990.

⁸⁰ *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, pp. 1-2.

⁸¹ Este elemento emotivo de las lágrimas del Marqués no se ha encontrado en otra fuente que los propios textos periodísticos, pudiéndose entender como un ejemplo más de estrategia utilizada tanto por él como por la prensa afin con el objetivo de enaltecer el carisma del noble valenciano.

⁸² *El liberal*, 20/9/1888, pp. 1-2. El tema de los llantos del Marqués aparece reflejado en las publicaciones expuestas en los pies de páginas anteriores.

⁸³ DANET, Brenda; KATRIEL, Tamar, 1994, p. 25.

⁸⁴ MARTIN, Paul, 1999, p. 38.

⁸⁵ En sus investigaciones MacKenzie, por ejemplo, describió los vehículos de la propaganda usada por el poder para demostrar el buen estado económico y político del Impero Británico a finales del siglo XIX, de cómo se sirvió de medios de transporte o maquinaria como el John Bull, Britannia, Tommy Atkins y Jack Tar para publicitarse ante el mundo entero. *Vid.*: MacKENZIE, John M., 1984.

⁸⁶ Baudrillard definió el proceso de cómo incluso una lavadora podría convertirse en objeto musealizable, *vid.*: BAUDRILLARD, Jean, 1996, pp. 85-85.

⁸⁷ GREENHALGH, Paul, 1988. GREENHALGH, Paul, 1989, pp. 74-98.

⁸⁸ “Once the object stops being defined by its function, its meaning is entirely up to the subject. The result is that all objects in a collection become equivalent, thanks to that process of passionate abstraction we call possession”. BAUDRILLARD, Jean, 1994, p. 8.

⁸⁹ “Al igual que supone la recontextualización de un ente que abandona su entorno natural, el coleccionismo también implica un cambio de estado de los objetos, fundamentalmente determinado, en este caso, por la experiencia que con ellos se establece. El desplazamiento es doble, por un lado la recolecta física de piezas, por otro, el paralaje intelectual del cambio de interpretación de las mismas por parte del público [...]. No hay coleccionismo ni experiencia artística sin una transfiguración del objeto propiciada por un paralaje del poseedor o espectador”. URQUIZAR, Antonio, 2009, p. 175.

produciéndose un diálogo entre tradición e innovación dentro de las posesiones del coleccionista, quien decide mostrar al público su verdadera identidad a través de las piezas seleccionadas.⁹⁰ Éste se desnuda, como estrategia publicitaria, ante los espectadores que visitan sus instalaciones, de ahí que la prensa, casi siempre al servicio de los designios del Marqués, remarque el hecho de la emoción no contenida de Campo, que lloró al ver dentro de su construcción esta gran locomotora, circundada de pinturas de sus barcos de vapor o fotografías de su fábrica de lámparas de gas que le habían ayudado a conseguir su fama y prestigio y adquirir, con ello, no sólo el resto de obras de arte antiguo, de las que hablaremos más adelante, sino su ansiada condición de Marqués, labrándose un hueco dentro del panorama social español, pese a sus orígenes humildes. Su actitud nace de cierta necesidad que siente el coleccionista, como indicara Baudrillard,⁹¹ de crear celos y expectación a su alrededor, de generar envidias, aunque estas a veces, como veremos, se le tornen en su contra.

Su reacción emotiva, comenzando a llorar nada más entrar al pabellón, estuvo vinculada, pues, con esa “constellation of psychical, cultural, political, economic and emotional threads”, de la que hablaran Potvin y Myzelev,⁹² que se hicieron patentes con la selección y colocación de dichos objetos fuera de su entorno “natural”. No en vano, “as one becomes conscious of one’s self, one be-

comes a conscious collector of identity, projecting one’s being onto the objects one chooses to live with. Taste, the collector’s taste, is a mirror of himself”.⁹³

Dejando de lado el asunto de la locomotora, el segundo espacio expositivo estaba marcado por 25 acuarelas⁹⁴ de la flota de los vapores correos a Filipinas cuyo servicio se adjudicó al señor Marqués en enero de 1880. Nuevamente estos objetos sirvieron para ilustrar otro de los grandes logros del Marqués, vinculados con el comercio de ultramar. Los críticos opinaron que gracias a este conjunto de obras, se demostraba como “pocos navieros en el mundo han logrado haber tenido de su exclusiva propiedad una flota parecida á la del Marqués de Campo”.⁹⁵ Sabemos, gracias a las descripciones realizadas por el periódico *La Beneficencia*,⁹⁶ que ya se habían expuesto en Ámsterdam meses antes, con el fin de conseguir nuevos negocios. Incluso conocemos el nombre de cada uno de estos navieros, así como que algunos de ellos también estuvieron relacionados con las obras del Canal de Panamá.⁹⁷

Estas acuarelas de los barcos correos del Marqués no fueron realizadas por un artista de segunda ni poco conocido, sino por Rafael Monleón y Torres (1843-1900), pintor y grabador que tras múltiples viajes se formó con Carlos de Haes y Rafael Montesinos, especializándose, desde su juventud, en la pintura de marinas, representando, principalmen-

⁹⁰ Sobre este aspecto *vid.*: CARDINAL, Roger, 2001, pp. 33-54.

⁹¹ “Pursuing regression to its final stage, the passion for objects climaxes in pure jealousy. Here possession derives its fullest satisfaction from the prestige the object enjoys in the eyes of the other people, and the fact that they cannot have it. The jealousy complex, symptomatic of the passion of collecting at its most fanatical, can exert a proportionate influence over the reflex of ownership, even at the most innocent level. What now comes into play is a powerful anal-sadistic impulse that tends to confine beauty in order to savour it in isolation: this sexually perverse pattern of behaviour is a widespread feature of object relations”. BAUDRILLARD, Jean, 1994, p. 18. Completando las ideas de Baudrillard: “Abstraction provides a locus of entry through which the subject invests much pleasure and meaning, capital that accrues as it expands into a broader social context garnering social cache, privilege and even at times envy”. POTVIN, John; MYZELEV, Alla, 2009, p. 3.

⁹² POTVIN, John; MYZELEV, Alla, 2009, p. 7. Autores como Martin ven todo este proceso de coleccionismo un alto valor emocional: “This is not suggest that collecting is anti-intellectual [...] but rather to proffer the idea that collecting is the material result of intense emotionally and culturally conditioned thought processes”. MARTIN, Paul, 1999, p. 10. Sobre este aspecto véase también: BELK, Russell W., 1888, pp. 548-555.

⁹³ ELSNER, John; CARDINAL, Roger, 1994, p. 4.

⁹⁴ Otras publicaciones hablan erróneamente de oleografías, como sucede en: *El constitucional: periódico liberal*, 26/8/1888, p. 1.

⁹⁵ *El liberal*, 20/9/1888, pp. 1-2.

⁹⁶ *Revista de la Beneficencia*: 8/8/1888, pp. 1-2. Además, en este artículo se insiste en la importancia de la labor comercial del Marqués, completando la cita anteriormente expuesta, se vanagloria de cómo “miradas del visitante al chalet [...] navieros y comerciantes, industriales y gentes de mar, inteligentes y aficionados, veían ante sí una inconcebible idea llevada a la práctica entre la soledad de su despacho y el abandono más incalificable”. En el número relativo al 15 de agosto de esta misma revista se vuelve a insistir en este hecho.

⁹⁷ Somos conscientes que en el último congreso del CEHA realizado en Toledo en 2013 la doctoranda Ana María Morant, en su comunicación titulada: “El conocimiento de otros mundos a través de la literatura de viajes: crónicas y dibujos de las obras del Canal de Panamá en 1886”, habló de algunas de estas piezas, seguramente en la publicación que aún no vio la luz ofrezca más noticias al respecto.

te, puertos levantinos, tal y como demuestra el amplio plantel de obras que presentara a las distintas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes desde 1864 hasta 1899.⁹⁸ Monleón fue un reconocido arqueólogo naval ocupando el cargo de conservador y restaurador del Museo Naval de Madrid, de ahí que el Marqués no dudara que este sería el artista mejor preparado para “publicitar” sus vapores en la Exposición Universal, al presentar un estilo netamente moderno mezclado con un detallismo necesario para la difusión de su proyecto industrial.

El tercer espacio estuvo decorado por fotografías así como 376 piezas industriales⁹⁹ de la fábrica de gas que en 1844, bajo la dirección de Campo, se encargó del alumbrado público y particular de Valencia, produciéndose el mismo proceso que comentamos en el caso de la locomotora, esto es, la de musealizar objetos fuera de su contexto con fines de ostentación social con el fin de mostrar su propia identidad comercial y nobiliaria. Junto a ellas, la cuarta sección mostró diversas fotografías, planos y trabajos realizados por los internos del Asilo-Parvulario que el Marqués abrió en la capital del Turia,¹⁰⁰ una de las obras arquitectónicas más importantes de la Valencia finisecular.¹⁰¹ En este caso, como indicara el periódico *El Liberal*,¹⁰² para “energullecerle y glorificarle de sus sentimientos benéficos y caritativos”, ya que en dicho hospicio fundado en 1865, recogió “a los niños

que recorrían las calles abandonados por sus padres que tenían que acudir a su trabajo. En tal concepto, es decir, como filántropo, que es el título que más pueda energullecer”.

La última sección del chalet estaba dedicada a objetos artísticos, donde se mezclaban vitrinas con objetos de cerámica y plata repujadas, tapices y pinturas de gran número de obras de arte “moderno y retrospectivo”,¹⁰³ que había traído *ex profeso* desde su palacete madrileño.¹⁰⁴ Entre ellas destacaron tapices de Theniers, un lienzo de Van Dick que se encontraría en Viñuelas,¹⁰⁵ esculturas de Pompeo Leoni, tablas de Joanes, lienzos de Murillo, Benlliure y otros artistas de renombre, principalmente valencianos, ya que, como es bien sabido, fue protector de alguno de ellos.¹⁰⁶ Lo que nos llama poderosamente la atención es que, pese haber conseguido la medalla de oro de la sección 179,¹⁰⁷ por parte de la comisión evaluadora del certamen debido a la calidad de las obras expuestas,¹⁰⁸ la prensa casi pasó de puntillas sobre el conjunto artístico, centrándose casi exclusivamente en los artefactos industriales y en los elementos visuales del progreso económico que poblaron el chalet. En algunas publicaciones se informa de “sus magníficas bandejas de plata repujadas, preciosos tapices y objetos de arte antiguo, espuestos en su instalación particular”,¹⁰⁹ se remarcan los “riquísimos objetos de arte retrospectivo, y muebles suntuosos, formando un conjunto admira-

⁹⁸ Para un análisis de la obra de dicho artista *vid.*: GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María, 1950, pp. 19-20. GONZÁLEZ DE CANALES, Fernando; GUARDIA, Fernando de la, 2006. OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1975, p. 456. PIQUERAS GÓMEZ, María Jesús, 1991, pp. 49-52.

⁹⁹ El desglose de las mismas podemos encontrarlo en: *Revista de la Beneficencia*, 15/8/1888, pp. 1-2. Así como en: *El liberal*, 20/9/1888, pp. 1-2 y *El constitucional*, 26/8/1888, p. 1.

¹⁰⁰ *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, pp. 1-2.

¹⁰¹ *Vid.*: MORANT, Ana María, 2013, pp. 545-560. BENITO, Daniel, 1992.

¹⁰² *El liberal*, 20/9/1888, pp. 1-2. Podemos encontrar consideraciones similares en: *Revista de la Beneficencia*, 24/08/1888, pp. 1-2.

¹⁰³ *La Exposición*, 20/4/1888, p. 11.

¹⁰⁴ El catálogo completo puede encontrarse en: *Exposición Universal de Barcelona. Instalaciones del Excmo. Sr. Marqués de Campo. Catálogo*, 1888. A su vez queremos indicar que somos conscientes que en la actualidad se está desarrollando una investigación cuidadosa, que verá la luz en forma de tesis doctoral, dirigida por el profesor Víctor Mínguez y realizada por la doctoranda Ana María Morant sobre las obras coleccionadas por Campo en su Palacete de la Castellana, de ahí que no incidamos en nuestro texto en la procedencia exacta de cada una de ellas ni en la supuesta veracidad de las atribuciones.

¹⁰⁵ “Viñuelas”. *Día de moda*, 27/9/1880, p. 7.

¹⁰⁶ *Vid.*: ALMELA I VIVES, Francesc, 1987, p. 11, así como QUEVEDO, Cristina, 1947, pp. 83-87.

¹⁰⁷ Esta sección estaba dedicada a: “A. Pintura al óleo. Cuadros religiosos, cuadros históricos, cuadros de costumbres, Alegorías, Paisajes, Interiores, Bodegones. B. Pinturas al fresco, al temple, etc. C. Pinturas á la acuarela. Sépia, tinta china, etc. D. Pinturas sobre vidrio, porcelana, etc. E. Miniaturas y esmaltes”.

¹⁰⁸ *El Día*, 17/11/1888, p. 2. *La Época*, 17/11/1888, p. 3. *La Monarquía*, 19/11/1888, p. 3. *La República*, 21/11/1888, p. 2. Para co-tejar dicha información hemos acudido a la siguiente fuente de archivo: AMCB. Caja 42778. Exp. Premis, nº 24: *Exposición Universal de Barcelona. Lista oficial de Premios. Recompensas acordadas por el jurado central en vista de las propuestas formuladas por las de las respectivas secciones*. Así como el informe de los jurados contenidos en: ACM. Caja 42744. Número 198. Jurado de la Exposición Universal. Remisión de listas nominales de expositores propuestos para recompensas.

¹⁰⁹ *La Correspondencia de España*, 23/10/1888, p. 2.

ble”,¹¹⁰ o los “primorosísimos tapices, retratos al óleo y al carbón, bustos en bronce y en mármol, cajas y jarros de marfil”,¹¹¹ que no son más que una “prueba de la buena fortuna del señor Marqués, que le ha permitido adquirir cosas de alto precio”.¹¹² Tan sólo hemos encontrado un par de publicaciones en las que cite más detenidamente algunos de los artistas allí representados, se trata de nuevo de la revista *La Beneficencia*, donde se describen algunas de estas piezas y se juzga su labor como coleccionista.¹¹³ Opiniones similares encontramos en el rotativo *El Liberal*.¹¹⁴ Consideramos que este es un hecho altamente interesante, más aún si leemos las críticas realizadas por los eruditos a la pintura expuesta en la Exposición Universal de Barcelona, pues en palabras de José Luis Pellicer,¹¹⁵ las obras en todo el certamen, en general, fueron mal escogidas, principalmente aquellas que fueron enviadas por los museos y colecciones dependientes del gobierno o de la corona, no demostrando la calidad que realmente el arte español poseía. Todo ello nos hace reflexionar, en primer lugar, sobre el papel que el arte jugó dentro de esta muestra internacional. Si bien los edificios habían de ser ricamente elaborados como contenedores de los últimos avances tecnológicos, el protagonismo evidente lo poseían aquellos iconos del progreso que en ellos se albergaban. Sólo hay que leer las críticas de Pellicer y qué porcentajes de obras de arte “antiguo” se expusieron, en relación con otros bienes industriales o manufacturados para comprender que era un elemento “marginal”. De hecho, así mismo lo concibió el Marqués, que pese a que trajo casi todas sus pinturas, tapices y esculturas de Madrid, las situó en una esquina del conjunto, hecho que

produjo que la prensa, que compartía este mismo desinterés hacia el arte, a favor de los otros iconos del progreso, también dedicara pocas líneas a todo este conjunto de piezas, que en otro contexto hubiera recibido mucha mayor atención. El empresario valenciano conocía lo que la gente esperaba ver en el certamen y distribuyó, cual puzzle, las piezas de su colección, situando en los lugares principales aquellas que mayor fama y prestigio le habían dado y que serían más ampliamente reconocidas por los visitantes.¹¹⁶

Curiosamente, uno de los temas artísticos que más sorprendió a la prensa fue la serie de retratos del Marqués en distintos materiales y técnicas, como indicaron *La ilustración española y americana*,¹¹⁷ *La dinastía*¹¹⁸ y la *Revista de la Beneficencia*,¹¹⁹ realizados en pintura, en fotografía, en yeso, en mármol y en bronce, “en la juventud, en la edad madura y en la ancianidad, porque el señor Marqués ya es hombre de largos años, y Dios le dé muchos más de vida”, que patrocinó como un ejemplo más de vanagloria personal. De entre todos ellos cabe destacar el busto que realizara Eusebio Arnau, tomado del natural, realizado en mármol blanco, entendido por la propia prensa como una manifestación de la virtud y actividad del Marqués, retratado por toda “una gloria artística española [que] da al conjunto [...] todo el colorido de la majestad”,¹²⁰ refiriéndose en este caso, a la figura del escultor, ya que, no en vano, era una de las personalidades más notables del panorama artístico catalán del momento, futuro maestro de Pablo Gargallo. Campo se sirvió de este insigne artista para glorificar su propia figura, valiéndose de la fama que ya atesoraba.¹²¹

¹¹⁰ *La Correspondencia de España*, 15/9/1888, p. 3.

¹¹¹ *La Dinastía*, 15/9/1888, p. 2.

¹¹² *La Ilustración española y americana*, 15/12/1888, p. 9. *La Dinastía*, 21/12/1888, p. 2.

¹¹³ *Revista de la Beneficencia*, 22/8/1888, pp. 2-3. Sobre su labor como coleccionista afirma: “Las bandejas que el señor Marqués de Campo ha exhibido [...] son dignas de figurar al lado de las obras más admiradas por el coleccionista más severo y reputado. Y son y serán siempre un timbre de gloria artística para el dichoso que las posee y admira”.

¹¹⁴ “En objetos artísticos nadie puede competir en la Exposición de Barcelona con el ilustre prócer. Juzguen nuestros lectores. Expone 4 tapices de Theniers, 2 cuadros del mismo, un bronce de Pompeo Leoni, un cuadro de Lucas Leyda (*sic*), 16 bandejas de plata repujada, arte español, un cuadro de Juan de Juanes, un cuadro de Van Dik (*sic*), una concepción de Murillo, muchos notables trabajos de Benlliure, marinas de Abril, bodegones de Parra, y multitud de objetos de arte, antiguos y moderados que con razón llaman la atención de los inteligentes”. *El liberal*, 20/9/1888, pp. 1-2.

¹¹⁵ PELLICER, José Luis, 1889, pp. 182-195.

¹¹⁶ También Lacal en su *Libro de Honor* (1889), indica el valor de sus pinturas y de los otros objetos expuestos, p. 74.

¹¹⁷ *La Ilustración española y americana*, 15/12/1888, p. 9.

¹¹⁸ *La Dinastía*, 21/12/1888, p. 2.

¹¹⁹ *Revista de la Beneficencia*, 24/8/1888, p. 2.

¹²⁰ *Revista de la Beneficencia*, 8/8/1888, pp. 1-2.

¹²¹ Sobre este artista *vid.*: ALCOLEA GIL, Santiago, 1980.

De todos modos, consciente de la importancia de las obras que hasta allí transportó, no contento con el catálogo creado por la propia Exposición Universal, y para que no pasaran del todo desapercibidas, Campo se encargó de publicar una serie de folletines con grabados subrayando aquellos aspectos más reseñables de su exposición. Desgraciadamente no hemos podido localizar ninguno de ellos, pero sí una crónica en la que se nos indica que este texto ilustrado fue creado "para mayor comodidad del visitante" y que fue "impreso sobre papel de lujo", criticando que lo publicara con las inscripciones o pies de foto en francés, "una falta que no se la perdonamos".¹²² Obviamente no era un capricho, utilizando una de las lenguas más de moda a finales del siglo XIX, por un lado, conseguía ser entendido por mayor número de visitantes, principalmente por los franceses, país con el que estaba íntimamente relacionado por cuestiones comerciales y artísticas, pues acudió a diversas almonedas para obtener pinturas y esculturas a París.¹²³ Y, por otro, no olvidemos tampoco que el palacete que se construyó en Madrid seguía la moda afrancesada con mansardas¹²⁴ y que su primera esposa, Rosalía Rey, era de origen galo, pues la conoció en uno de sus viajes a Marsella. Francia era un referente de modernidad y alta cultura en el siglo XIX, de ahí que Campo recurriera a sus modas en varios momentos de su vida.

Sus pertenencias fueron retiradas del Chalet a finales de 1888, antes de su cesión definitiva a la ciudad, pues conservamos las cartas intercambiadas entre el Marqués y el Delegado de la Exposición donde el primero de ellos indica que sería Conmeló Estrela, y no Guillermo del Grau, como

en principio se había estipulado, el que se encargaría de su desmonte, especialmente de las obras de arte, para llevarlas a Madrid.¹²⁵

Luces y Sombras del Chalet del Marqués

Por todo lo hasta aquí comentado se desprende que nos encontramos ante una de las edificaciones más curiosas e interesantes de la Exposición Universal de Barcelona que representa, por una parte, las nuevas formas de coleccionismo vinculado al progreso, donde los objetos cotidianos adquieren un nuevo significado al ser expuestos; y, por otra, una necesidad de reafirmar su estatus intelectual con una selección de pinturas que poseía en su palacete madrileño que exporta a Barcelona para demostrar su sensibilidad artística. El conjunto expositivo produjo un impacto en la población incluyendo a notables autoridades políticas como la Infanta Isabel,¹²⁶ que se sintió fascinada por este pequeño joyero, en el que pasó más tiempo que en otras edificaciones de mayor tamaño. Ello, seguramente, vendría influido por los lazos de amistad que entre ambos se forjaron meses atrás en Madrid, pues no olvidemos que en dicho periodo fue Campo uno de los máximos defensores de la monarquía isabelina.

Pero también debemos analizar la parte negativa de la exposición de la opulencia de Campo en la ciudad condal. Desde que se supo que expondría en esta muestra se hicieron públicas algunas morfas sobre su condición social que, desde hacía años, le estaban atormentando en Madrid. Periódicos satíricos como *La Esquella de la torratxa*,¹²⁷ *La Risa*¹²⁸ o incluso la *Guía Cómica de la Exposición Universal*¹²⁹ difundieron el rumor de que el

¹²² *El constitucional: periódico liberal*, 26/8/1888, p. 1.

¹²³ Vid.: FRANCO, Borja, en imprenta.

¹²⁴ Vid.: GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio, 2010, p. 151. NAVASCUÉS, Pedro, 1982, pp. 59-68.

¹²⁵ Esta información se ha extraído de tras cartas inéditas que se encuentran dentro de los papeles sueltos del fondo sobre la Exposición Universal de Barcelona. Vid.: AMCB. Caja 42706, nº 158. *Delegación General. Exposición Universal de 1888*.

¹²⁶ *La Época*, 24/10/1888, p. 2.

¹²⁷ "Se parla ab molt elogi de l'instalació del Marqués de Campo y de las maravillas que ens mostrará l'acaudalat capitalista. Ignoro si en ella hi figurará un objecte curiosissim. Me refereixo á aquell lilit famós que al anarseli a embargar va resultar que no era propietat del indicat Marqués". *La Esquella de la torratxa: periódich satírich, humoristich, il·lustrat y literari*, 14/4/1888, p. 2.

¹²⁸ "El señor Marqués ofrece á la consideración pública gran copia de objetos de arte de su propiedad. Se ve que desde aquella época en que decía que ni la cama en que dormía era suya, ha juntado gran fortuna el señor Marqués. Y Dios se la aumente". *La Risa*, 14/10/1888, p. 2.

¹²⁹ "Soberbia instalación particular del Marqués de Campo. Las rajolas de Valencia que adornan la construcción, delatan la procedencia d'aquest rumbós Marqués, que no fa molts anys no tenia seu ni'l lilit en que dormia" GUMA, C. (Juli Francesc Gimberneau). *Guía Cómica de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Llibreria Espanyola de López, 1888, p. 14. En este mismo volumen existe un poema satírico donde se reconoce la belleza del chalet, explica brevemente la evolución comercial del Marqués, acabando con una crítica velada sobre qué pensarían los antiguos acreedores del Ferrocarril de Grao a Almansa sobre los dispendios de este noble en la Exposición (p. 46).

Marqués, antes de tener su propia cama en su palacio de Recoletos y en el castillo de Viñuelas, ya se había encargado de comprar la decoración lujosa para sus fiestas con tal de impresionar al resto de la sociedad en la capital, aludiendo a esa necesidad de ostentación que le hizo priorizar su confort y las necesidades mínimas de vida a la promoción social entre los nobles. Este rumor sobre “la cama del Marqués”, difundido casi una década antes por el rotativo *El lunes del Imparcial*,¹³⁰ no hacía más que evidenciar su origen de nuevo noble enriquecido frente a la vetusta nobleza, con el fin de empañar un ascenso inminente a nivel nacional y de todos era sabido, que el chalet en la Exposición Universal no era más que otra de sus estrategias para difundir su patrimonio. Sin embargo, es justo decir que el número de noticias que satirizaron sobre este asunto fue mucho menor que el revuelo que se produjo meses antes en la capital española por dicha cuestión. Desafortunadamente surgieron otras mucho más agrias sobre la capacidad económica de este noble. El periódico *El Diluvio*¹³¹ se encargó de difundir que Campo adeudaba gran parte del importe de la construcción de su chalet a algunos empleados de la Exposición, principalmente varios contratistas de obras y ebanistas que ahora exigían al Ayuntamiento su pago –pues tras la cesión aprobada la misma semana de la inauguración del chalet éste pertenecía al consistorio barcelonés–. Se insinúa, además, que el Marqués no compró sino alquiló los muebles a la familia Pons y Ribas, práctica, por otro lado, totalmente habitual desde siglos anteriores que no debiera ser motivo de crítica. Ante dichas injurias, el *Noticiero Universal* defendió que Campo había pagado todo, pudiendo dar fe de ello Guillermo del Grao.¹³² Algo más asépticos, aunque posicionados a favor del noble valenciano fueron los rotativos *El Día*¹³³ y *La Monarquía*¹³⁴ plantearon la polémica pero defendieron que desde Valencia se afirmaba que todos los

gastos del chalet fueron sufragados meses antes de ser terminado. No hemos podido encontrar ninguna denuncia real por parte de ninguna de las partes implicadas que nos haga creer que todo de lo que se le imputa fuera cierto, máxime teniendo en cuenta que en ese momento el estado económico del Marqués era bastante holgado, tratándose, seguramente, de otra estrategia más de crítica ante la llegada a la ciudad condal de un noble que impresionó a la población catalana con este despliegue de medios que hemos expuesto.¹³⁵

Otro dato oscuro de su actuación en Barcelona fue el propio devenir de su chalet. A pesar de ser concebido como un legado de su propietario tras su muerte, acaecida a mediados del año siguiente, se convirtió en una edificación casi tan efímera como gran parte de los pabellones para dicho evento creados, pues el suplemento de *La Vanguardia*, publicado el 11 de septiembre de 1889, sólo 3 días antes de su primer aniversario, y pocos meses después de la clausura de la Exposición, indicaba la necesidad de apuntalarlo debido al mal estado en el que se encontraba, en amenaza sería de derrumbe.¹³⁶ De hecho, como indicamos en páginas anteriores, en mayo de dicho mes, Guillermo del Grao desmontó todas las maderas dedicadas a sostener las lámparas que rodeaban la construcción, iniciando el declive de la construcción. Tal vez influyera en su deterioro la rapidez con la que se edificó y los problemas de conservación que conllevan las estructuras realizadas casi íntegramente en madera combinada con piezas de metal en ciudades con alto nivel de humedad como Barcelona. O simplemente fuera fruto de las casualidades o premoniciones del destino, pues justo cuando el gran imperio económico que donó Campo a sus herederos comenzaba a resquebrajarse por disputas internas y una mala gestión patrimonial, uno de los edificios que fue concebido por el Marqués como legado para la sociedad

¹³⁰ *El lunes del Imparcial*, 26/7/1878, p. 3. Sobre este asunto se habla en FRANCO, Borja, en imprenta.

¹³¹ “Ahora bien: por el correo interior recibimos ayer unas notas relativas al chalet [...] que no podemos creer ciertas porque serían contrarias á la seriedad del opulento Marqués [...] sepa, pues el ilustre Marqués que la maledicencia propala que hay contratistas que no han cobrado la totalidad de sus trabajos y se proponen perseguir al Ayuntamiento para que les pague en defecto del Marqués. Añade la nota de aquellos muebles tan magníficos que el pabellón ostenta no son del señor Marqués sino alquilados a los señores Pons y Ribas. Creemos que esto no debe ni puede ser verdad [...] Por ello, pues, y para que estas suposiciones lleguen a noticia del señor Marqués de Campo y éste pueda desmentirlas y confundir a sus propaladores, hemos escrito las precedentes líneas”. *El Diluvio*, 6/11/1888, p. 9614.

¹³² *Noticiero Universal*, 6/11/1888, p. 2.

¹³³ *El Día*, 7/11/1888, p. 3 y también, del mismo rotativo la publicación del jornada sucesiva: p. 2.

¹³⁴ *La Monarquía*, 9/11/1888, p. 2.

¹³⁵ *Vid.* nota 26.

¹³⁶ *La Vanguardia*, 11/9/1889, p. 3.

catalana y máximo exponente de su promoción social a nivel internacional se venía abajo. Fuera como fuese, no podemos negar a este nuevo noble la gran capacidad de gestión de sus industrias y las claras estrategias de consolidación en la élite política y económica internacional. Su comportamiento encaja a la perfección con las estrategias de coleccionismo desarrolladas tras la Revolución industrial y esa miscelánea expositiva, que aquí hemos analizado, no es más que una proyección de su propia vida, de un ser de origen humilde que gracias a sus negocios se enriqueció y tuvo que aprender a vivir según las reglas que su nuevo estatus aristocrático le dictaban sin olvidar que fue, en esencia, un empresario y un brillante negociador comercial. El chalet, con sus decoraciones heráldicas tradicionales así como las piezas artísticas allí expuestas, respondía a su faceta de noble, pero la elección de material industrial de sus fábricas fue una de las mejores cartas de presentación a nivel europeo, una publicidad que lo situaba a la cabeza del progreso hispánico.

Bibliografía

- ALCOLEA GIL, Santiago. *Escultura Catalana del Siglo XIX*. Barcelona: Fundació Caixa de Catalunya, 1980.
- ALEXANDER, Geppert. *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. Palgrave, 2010.
- ALMELA I VIVES, Francesc. *El Marqués de Campo. Capdavanter de la burgesia valenciana (1814-1889)*. Valencia: Ajuntament de València, 1971.
- BARBA, Gustavo. *1988 Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona, 1888*. Barcelona: Panorama, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. *The system of objects*. Londres-Nueva York: Verso, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean. "The system of collecting". En: ELSNER, John; CARDINAL, Roger. *The cultures of collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994, pp. 7-24.
- BELK, Russell W. "Collectors and collecting", *Advances in Consumer Research*, nº 15, 1988, pp. 548-555.
- BENITO, Daniel. *La arquitectura del eclecticismo en Valencia: vertientes de la arquitectura valenciana entre 1875 y 1925*. Valencia: Ajuntament de València, 1992.
- CAMPRUBÍ, Manuel. *Recuerdo de la Exposición Universal de Barcelona en 1888*. Barcelona: Imprenta de los talleres salesianos, 1889.
- CARDINAL, Roger. "The Eloquence of Objects". En: SHELTON, Anthony (ed.). *Collectors. Expressions of Self and Other*. Londres-Coimbra: The Horniman Museum and Gardens-Museo Antropológico da Universidade de Coimbra, 2001, pp. 33-54.
- COLE, Beverley; DURACK, Richard. *Happy as a Sandboy: Early Railway Posters*. Londres: HMSO, 1990.
- COLL, Jaume. "Evolución de la loza decorada de los siglos XIII al XIX: Focos, técnicas, producciones e influencias estilísticas. Visión global y desarrollo cronológico para un encuadramiento general". En: COLL, Jaume (coord.). *Manual de cerámica medieval y moderna*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, 2011, pp. 51-86.
- DANET, Brenda; KATRIEL, Tamar. "Glorious obsessions, passionate lovers and hidden treasures: collecting, metaphor and the romanthic ethic". En: RIGGINS, S. H. (ed.). *The Socialness of Things: Essays on the Socio-semiotics of Objects*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1994, pp. 23-61.
- ELSNER, John; CARDINAL, Roger. *The cultures of collecting*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- Exposición Universal de Barcelona. Instalaciones del Excmo. Sr. Marqués de Campo. Catálogo*. Barcelona: A. López Robert, 1888.
- FREIXA, Mireia. "El protomodernismo en la arquitectura y en las Artes plásticas". En: *Exposición Universal de Barcelona. Libro del Centenario. 1888-1988*. Barcelona: L'Avenç, 1988, pp. 490-497.
- FRANCO LLOPIS, Borja. "El Marqués de Campo y sus estrategias de promoción social en el Madrid de finales del siglo XIX. Una visión artística a través de la prensa", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, en imprenta.
- GARCÍA, Antonio. *La primera exposición universal española*. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso Serra, 1888.
- GARCÍA, Encarna; SERNA, Justo. "Esplendor y miseria de la Valencia burguesa". En: *La ciudad de Valencia. Historia, geografía y arte*. Valencia: Universitat de València, 2009, vol. 1, pp. 427-438.
- GARÍN ORTIZ DE TARANCO, Felipe María. *Pintores del mar. Una escuela española de marinistas*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1950.
- GONZÁLEZ DE CANALES, Fernando; GUARDIA, Fernando de la. *La construcción naval en la obra de Rafael Monleón Torres*. Valladolid: Quirón Editores, 2006.
- GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, Ignacio. *Palacios urbanos. La evolución urbana de Madrid a través de sus palacios*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2010, p. 151.
- GRAU, Ramon (dir.). *Exposición Universal de Barcelona. Catálogo de la Sección Oficial del Gobierno*. Barcelona: López Robert, 1888a.
- GRAU, Ramon (dir.). *Exposición Universal de Barcelona. Libro del Centenario: 1888-1988*. Barcelona: Comissió Ciutadana per a la Commemoració del Centenari de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888, L'Avenç, 1988b.
- GREENHALGH, Paul. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's fairs 1851-1939*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- GREENHALGH, Paul. "Education, entertainment and politics: lessons from the great international exhibitions". En: VERGO, P. (ed.). *The new museology*. Londres: Reaktion, 1989, pp. 74-98.
- GUARDIA, Manuel; GARCÍA, Albert. "1888 y 1929. Dos exposiciones, una sola ambición". En: SÁNCHEZ, Alejandro. *Barcelona 1888-1929. Modernidad, ambición y conflictos de una ciudad soñada*. Madrid: Alianza, 1994, pp. 25-43.
- GUMA, C. (Juli Francesc Gimbernau). *Guía cómica de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Llibreria Espanyola de López, 1888.
- HEREU, Pere; ROSELL, Jaume. "La creació de l'exposició: crònica dels esdeveniments". En: HEREU, Pere (ed.). *Arquitectura i ciutat a l'exposició universal de Barcelona. 1888*. Barcelona: Universitat Politècnica de Barcelona, 1988, pp. 71-127.
- HEREU, Pere. "L'arquitectura de l'exposició". En: HEREU, Pere (ed.). *Arquitectura i ciutat a l'exposició universal de Barcelona. 1888*. Barcelona: Universitat Politècnica de Barcelona, 1988, pp. 181-223.

- LACAL, Saturnino, *El Libro de Honor. Apuntes para la historia de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró, 1889.
- LLUCH, Ernest. "El Marqués de Campo i l'aristocràcia financera". En: ALMELA I VIVES, Francesc. *El Marqués de Campo. Capdavanter de la burgesia valenciana (1814-1889)*. Valencia: Ajuntament de València, 1971, pp. 157-176.
- MAC KENZIE, John M. *Propaganda and Empire: the Manipulation of British Public Opinion 1880-1960*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- MARTIN, Paul. *Popular collecting and the everyday self. The reinvention of Museums?* Londres-Nueva York: Leicester University Press, 1999.
- MOLET i PETIT, Joan. "L'arquitectura Art Nouveau i les exposicions universals". *Coup de Fuet*, nº 13, 2009, pp. 22-29.
- MOLET i PETIT, Joan. "L'architecture des expositions universelles, miroir de la diversité stylistique du XIXe siècle". *Domitia. Centre de Recherches Historiques sur les sociétés Méditerranéennes*, nº 12, 2011, pp. 195-218.
- MOLET i PETIT, Joan. "El modernisme català entre dues exposicions universals". *Coup De Fouet*, nº 21, 2013, pp. 24-30.
- MORANT, Ana María, "La arquitectura benéfica privada valenciana del siglo XIX como muestra del poder burgués". En: *Las artes y la arquitectura del poder*. Castellón: Universitat Jaume I de Castellón, 2013, pp. 545-560.
- NAVASCUÉS, Pedro. "Influencia francesa en la arquitectura madrileña del siglo XIX: la etapa isabelina". *Archivo Español de Arte*, nº 217, 1982, pp. 59-68.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*. Madrid: Giner, 1975.
- PANTORBA, Bernardino de. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Ediciones Alcor, 1948.
- PELLICER, José Luis. "Conferencia 7. De la pintura y escultura en la Exposición Universal". En: *Ateneo Barcelonés. Conferencias Públicas relativas a la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Litografía de Busquets y Vidal, 1989, pp. 182-195.
- PIQUERAS GÓMEZ, María Jesús. "Rafael Monleón: el pintor del mar y su historia". *Ars Longa*, nº 2, 1991, pp. 49-52.
- PONS, Anacleto; SERNA, Justo. *La ciudad extensa. La burgesia comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*. Valencia: Diputació de València, 1992.
- POTVIN, John; MYZELEV, Alla (ed.). *Material Cultures, 1470-1920. The Meanings and Pleasures of Collecting*. Burlington: Ashgate, 2009.
- QUEVEDO, Cristina. *Vida artística de Mariano Benlliure*. Madrid, 1947.
- RÁFOLS, José F. *Diccionario de artistas de Cataluña, Baleares y Valencia desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona: Edicions catalanes, 1980.
- REIG, Ana; ESPÍ, Adrià. "La aplicación del diseño a la industria del mosaico valenciano del siglo XIX: Nolla y Piñón". *Archivo de Arte Valenciano*, nº 91, 2010, pp. 201-216.
- RÓDENAS, Clementina. "La Valencia del Marqués de Campo: banca, Ferrocarriles y capitalismo financiero". En: ALMELA I VIVES, Francesc. *El Marqués de Campo. Capdavanter de la burgesia valenciana (1814-1889)*. Valencia: Ajuntament de València, 1989, pp. 135-155.
- RODRÍGUEZ, Leire. "Los talleres de ebanistería en Barcelona (1875-1914)". *Estudi del moble*, nº 14, 2011, pp. 26-29.
- SALA, Teresa M. "Ars lignaria: fustería artística, ebanistería i decoració a l'època del Modernisme". En: *El Modernisme*. Barcelona: Edicions L'Isard, 2003, vol. 4, pp. 156-157.
- SERRATE, José María (ed.). *Estudios sobre la Exposición Universal de Barcelona, 1888*. Barcelona: Establecimiento tipográfico del diario mercantil, 1888.
- URQUÍZAR, Antonio. "El coleccionismo en la formación de la conciencia moderna del arte. Perspectivas metodológicas". En: SOCIAS, Inmaculada (ed.). *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 169-182.
- VALERO DE TORNOS, Juan. *Guía ilustrada de la Exposición Universal de Barcelona en 1888, de la ciudad, de sus curiosidades y de sus alrededores*. Barcelona: G. de Grau y C^a, 1888.
- YXART, José. *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*. Barcelona: Librería Española de López, 1889.

