



**TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN TURISMO
CURSO ACADÉMICO
2023/2024
CONVOCATORIA
NOVIEMBRE 2023**

**HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL
PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS**

AUTORA: Vergara Alonso, Irma

DNI: 54130127H

TUTOR: Martínez García, Pedro

En Fuenlabrada, a 05 de noviembre de 2023

IRMA VERGARA ALONSO

*Gracias a mi madre Isabel y a mi hermana Marina.
A mis amigas Patricia, Sonia, Xiana y Carolina y a mi novio
Fernando, que han sido y son mi apoyo incondicional.*

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO
ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

ÍNDICE

I. Introducción.....	3
II. Metodología y objetivos.....	3
III. Estado de la cuestión.....	4
Capítulo 1. CAUSAS DE LA COMPRA DEL PATRIMONIO ESPAÑOL.....	4
Capítulo 2. INFLUENCIA DEL ARTE ESPAÑOL EN EEUU: <i>SPANISH REVIVAL STYLE</i> E <i>HISPANIC SOCIETY OF AMERICA</i>	8
I. El <i>Spanish Revival Style</i> en California.....	8
II. <i>Hispanic Society of America</i> en Nueva York.....	13
Capítulo 3. FUNDACIÓN DE HEARST CASTLE.....	18
I. William Randolph Hearst como fundador de Hearst Castle.....	18
II. Análisis del recurso turístico.....	26
Capítulo 4. FUNDACIÓN DE THE CLOISTERS.....	27
I. George Grey Barnard y la creación de The Cloisters.....	27
II. Rockefeller y Rorimer como actores principales en la fundación de The Met The Cloisters.....	29
III. Análisis del recurso turístico.....	32
Capítulo 5. CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS.....	36
Capítulo 6. DEL COLECCIONISMO PRIVADO A LA CREACIÓN DE LOS PRIMEROS MUSEOS EN EEUU.....	39
I. Coleccionismo privado en Estados Unidos.....	39
II. Museología en Estados Unidos.....	41
Capítulo 7. CONCLUSIONES.....	43
FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.....	44
I. Fuentes.....	44
II. Bibliografía.....	44

I. Introducción.

Con este trabajo me aproximaré hacia varios temas interrelacionados y bajo dos ópticas distintas. Por un lado, abordando una etapa oscura de la historia de España desde el siglo XIX, como ha sido el descuido del patrimonio español, y por otro lado el éxito que tiene y de qué forma se valora el arte español en un país como Estados Unidos en la actualidad. De esta manera, este trabajo demuestra la unión de la Historia y los recursos que se han desarrollado, integrándose dentro del Turismo en la actualidad.

La elección de estos recursos turísticos se ha basado en la búsqueda de ejemplos que representen las dos formas en las que se compró y coleccionó patrimonio español en Estados Unidos, teniendo el segundo de ellos un mayor peso en este análisis, debido a la riqueza a nivel cultural, histórico y artístico del propio recurso. Por una parte, de forma auténticamente descontrolada y sin realizar una puesta en valor de las piezas, como en el caso de Willian Randolph Hearst a través de su mansión Hearst Castle. Por otra parte, desde un punto de vista del respeto, el interés y filantropía como con Rockefeller y The Cloisters. Asimismo, a través de este estudio se puede analizar la historia del coleccionismo privado y la museología en Estados Unidos, y examinar su unión con la órbita del patrimonio artístico español.

II. Metodología y objetivos.

La hipótesis primordial al abordar este trabajo es la de averiguar la correlación de varias cuestiones. Por una parte, la devastación del patrimonio histórico en España durante el siglo XIX hasta la primera mitad del XX y el tráfico de obras de arte desde la Península hasta Estados Unidos durante esos años. Por otra parte, el estudio del levantamiento de museos con temática medieval, moderna y contemporánea europea en dicho país. Así como también el análisis y desarrollo del turismo cultural y relevancia de las colecciones privadas y primeros museos en Estados Unidos.

En primer lugar, lo principal es examinar tanto las causas de dicha venta del patrimonio así como saber qué coyuntura jurídica existía en España durante esta etapa. Asimismo, se debe estudiar la influencia española en Estados Unidos, a través de diferentes movimientos e instituciones culturales y artísticas. De modo que se analizará de qué forma ellas han tejido un paradigma que invita al desarrollo de un espacio de unión entre los dos países. Todo ello con el objetivo de entender el impacto turístico de Hearst Castle y especialmente, el de The Cloisters en el contexto actual.

Mediante un enfoque e investigación de carácter cualitativo, la metodología desarrollada en este trabajo se ha basado principalmente en la elección de fuentes secundarias por una parte, y primarias por otro. Las primeras, mediante el análisis de los estudios realizados sobre dichos recursos, desde principios del siglo XX hasta la actualidad. Las segundas, a través del análisis de la legislación existente sobre el patrimonio artístico en España desde principios del siglo XIX.

III. Estado de la cuestión.

En cuanto al estado de la cuestión, cabe destacar a dos autores que han estudiado el caso de la devastación del patrimonio español y la venta de este a Estados Unidos durante la primera mitad del siglo XX, como son María José Martínez Ruiz y José Miguel Merino Cáceres. Con sus dos libros en colaboración: *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* y *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. Su trabajo en las últimas décadas se fundamenta en el estudio del expolio del patrimonio español, así como el coleccionismo de este, a través de sus artículos científicos y monografías. No obstante, en cuanto a la creación de Hearst Castle, las fuentes existentes y de origen estadounidense, en su mayoría se centran en la vida personal del fundador, más que en temas puramente históricos por un lado y turismólogos por otro.

Asimismo, también destaca la función de Inmaculada Socías Bonet en el ámbito del estudio de los marchantes de arte y del coleccionismo. Concretamente sobre el mecenazgo de Archer Milton Huntington y su fundación y especialmente mediante *Archer Milton Huntington (1875-1955): Mecenazgo, coleccionismo y comercio del arte*. Sobre la arquitectura de raíces españolas en Estados Unidos destaca el trabajo de Rodrigo González Viñuales, Albert Fu, David Gehbard y Charles Anthony Sepúlveda. Por otra parte, el estudio del estilo arquitectónico español en California, se comenzó a trabajar por especialistas norteamericanos desde la segunda mitad del siglo pasado, en los que destaca el trabajo de Karen J. Weitze.

Mary Rebecca Leuchak y Risham Majeed hacen un análisis dilatado sobre la creación de The Cloisters en los últimos tiempos. No obstante, existen abundantes estudios sobre la fundación del museo desde prácticamente su constitución. De esta forma destaca el trabajo de Calvin Tomkins, James Rorimer y Susanne Emma Chadbourne, entre otros. Por último, citar autores como Kathleen Curran y Neil Harris para una aproximación al estudio de la museología estadounidense.

Capítulo 1. CAUSAS DE LA COMPRA DEL PATRIMONIO ESPAÑOL.

Con el objeto de entender la venta del patrimonio español desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX en España, se ha de comprender su marco histórico, así como los principios de una estructura jurídica que respalde dicho patrimonio. En primer lugar, con anterioridad al siglo XIX, se dieron en Europa dos movimientos claves. El movimiento ilustrado por una parte, que se dio a mediados del siglo XVIII en Europa como corriente cultural e intelectual propició el desarrollo del pensamiento crítico y de la razón. Uno de los países en los que más se desarrolló la Ilustración fue Francia, lo que facilitó su influencia y llegada a España posteriormente y de forma más moderada. Por otra parte, pero en relación con lo anterior, y teniendo al movimiento ilustrado como fuente de inspiración y creación de nuevos ideales liberales, germinó en el país galo la Revolución Francesa en la última década del siglo XIX. De esta forma los nuevos principios e ideas revolucionarias fueron entrando en la España de principios del siglo XIX, la cual se basaba en ser un país que aún no había dejado atrás el modelo del Antiguo Régimen. Las pocas mejoras agrícolas e industriales demostraban las consecuencias de un país en el cual el desarrollo económico, así como social costaría enraizar.

No obstante, se iría constituyendo en estado liberal, aunque España se hubo enfrentar a la Guerra de Independencia (1808-1814)¹.

La Guerra de Independencia española fue una de las causas principales y primeras de la devastación del patrimonio en el agitado siglo XIX. Fue a partir de este momento cuando se inicia un desproporcionado deterioro de estos bienes, debido a las consecuencias de la guerra, quedando numerosas ciudades españolas devastadas a causa de esta. Debido a la ocupación de las tropas francesas en territorio español desde 1808 hasta 1814, y con la excusa de la guerra que se estaba librando, durante esos años se llevaron a cabo importantes saqueos en iglesias, conventos, monasterios, etc. por parte de las tropas francesas, inglesas, españolas y portuguesas. Uno de los propósitos de las tropas francesas era aumentar las obras de arte para el Museo de Napoleón, algo que hicieron debido a la adquisición de bienes muebles de los centros religiosos españoles, especialmente de las pinturas. Cabe destacar la acción motivadora de Napoleón hacia sus tropas, con el fin de que calase el sentimiento revolucionario en el que tanto los emblemas como los monumentos que se refirieran al clero o a la monarquía o al sistema del Antiguo Régimen, fuesen desterrados².

En este periodo también se desarrolló en España lo que sería la segunda causa de dicho expolio sobre el patrimonio histórico; las desamortizaciones. El dieciocho de agosto de 1809 el gobierno francés de José Bonaparte decretó la supresión de todas las Órdenes regulares, monacales, mendicantes y clericales, pasando sus bienes a propiedad de la nación. Con esta acción se iniciaría un proceso de apropiación de bienes el cual estuvo protagonizado por el desorden y en el que se produjeron importantes y numerosas pérdidas³. Sin embargo, las desamortizaciones que más peso tuvieron en el país fueron las constituidas por Mendizábal durante el periodo Isabelino. Con estas, se abrió un proceso en el cual se emitieron un conjunto de decretos que se fundamentaban en la expropiación y venta de bienes de la iglesia. Se suprimen de esta forma a partir de 1836 todos los monasterios de órdenes monacales y militares, así como se declaró la venta de otras propiedades pertenecientes principalmente al clero, como las cofradías, santuarios, capillas, etc.⁴ La venta también incluye los contenidos de las propiedades eclesiásticas, como parte del patrimonio español expuesto a la venta por precios realmente bajos.

No obstante, durante este periodo se aprobaron medidas con el fin de conservar aquellos bienes artísticos e históricos procedentes de conventos o iglesias suprimidas para intentar paliar la damnificación que ocasionaba el expolio. Ejemplo de ello se observa con el famoso Real Decreto de 4 de julio de 1835⁵ promulgado por el Ministerio de Gracia y Justicia en el que se suprimía la Compañía de Jesús, no obstante, se excluían los bienes como pinturas, bibliotecas y enseres que pudieran ser útiles a los institutos, colegios o residencias, así como también se expone con el Real Decreto del 25 de julio de 1835, dispuesto su artículo 7⁶. Sin embargo, el

¹ José Álvarez Junco y Adrián Shubert (Eds.) *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018): 49-74

² José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 28-30

³ José Álvarez Junco y Adrián Shubert (Eds.) *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018): 640-42

⁴ Para más información sobre las desamortizaciones españolas véase: Francisco Tomás y Valiente. *El marco político de la desamortización en España* (Barcelona: Ariel, 1977)

⁵ Real Decreto de 4 de julio de 1835, en *Gaceta de Madrid*, nº 211, el 29 de julio de 1835

⁶ Joaquín Martínez Pino, "La gestión del Patrimonio histórico artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación" *Revista Tejuelo*, no. 12 (2012): 14

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

panorama en la sociedad española respecto a la desmantelación de obras artísticas tuvo como resultado un país cada vez más vacío de herencia histórica. Ello se debió en primer lugar por la invasión de tropas extranjeras y en segundo, por la enorme expropiación forzosa de los centros religiosos, ligado a la falta de conciencia cultural, desconocimiento y analfabetismo de la sociedad española.

Estas numerosas salidas de obra de arte trajeron consigo paradójicamente un nuevo cometido: la tarea de recolección de estos bienes, así como su inspección y catalogación. Esta debería realizarse con la ayuda de personas dedicadas a tal efecto, con el fin de garantizar un proceso relativamente ordenado en la incautación de los bienes confiscados. El fruto de esta nueva necesidad de la sociedad se valió con la Real Orden de 29 de julio de 1835⁷. La cual fijaba la fundación de Comisiones Provinciales de Monumentos con el fin de inventariar los bienes como pinturas, esculturas u otros enseres que se encontrasen en aquellos conventos y monasterios suprimidos. La realidad es que estas organizaciones no tuvieron el resultado esperado debido a su poca financiación, al gran volumen de obras expropiadas y el escaso apoyo legislativo detrás de un proceso tal como este. Se creó el 27 de mayo de 1837⁸ una nueva Orden con el fin de superar las barreras anteriores y completar un proceso de inventariado, clasificación y traslado a lugares óptimos para su conservación⁹.

Es en 1844 cuando se crea un sistema dedicado a protección del patrimonio artístico que se basaba principalmente en una red de Comisiones Provinciales de Monumentos Histórico Artísticos, establecidos por la Real Orden del 13 de julio del mismo año¹⁰. Con ello se creó también en Madrid una Comisión Central encargada de regular el trabajo de las anteriores para añadir más control y eficacia a este sistema. Sin embargo, aunque con ello se mejora el sistema de conservación y restauración de los bienes existentes, no se alcanzó un resultado muy excelente. La creación de una coyuntura jurídica no supone ser una garantía en sí misma, dentro de un entorno en el que no existe una política de financiación acorde a las necesidades y objetivos del proyecto. Por lo tanto, se desencadenó un proceso de edición y promulgación de nuevas leyes y órdenes para garantizar la protección y catalogación de las obras a mediados del siglo XIX. No fue hasta 1873 con la I República cuando se promulgó el Decreto de 16 de diciembre del mismo año¹¹, en el que se ordenaba la detención de derribos contra monumentos, ya que aún se estaba permitiendo arruinar la riqueza histórica y artística de España¹².

En 1900, con la llegada del nuevo siglo y del nuevo Ministerio de Instrucción Pública se llevó a cabo el Catálogo Monumental y Artístico de la Nación. En esta nueva centuria se dará comienzo a otra forma de expolio del patrimonio histórico artístico y este tendrá que ver con la demanda de las obras de arte españolas por parte del público burgués norteamericano. Si bien es cierto que, durante el siglo XIX, y teniendo en cuenta las causas que se han estudiado anteriormente, existió una importante preferencia por la pintura española más conocida hasta el momento, es decir la perteneciente al siglo XVII. En el comienzo del siglo XX estos demandantes no tenían una predilección clara y concreta, sino que su forma de comprar el arte fue a mayor escala, debido a la gran cantidad de arte adquirido, así como su diferente tipología.

⁷ Real Orden de 29 de julio de 1835, en *Gaceta de Madrid*, nº 217, el 4 de agosto de 1835

⁸ Real Orden de 27 de mayo de 1837, en *Gaceta de Madrid*, nº 907, el 28 de mayo de 1837

⁹ Joaquín Martínez Pino, "La gestión del Patrimonio histórico artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación" *Revista Tejuelo*, Nº 12 (2012): 15

¹⁰ Real Orden de 13 de julio de 1844, en *Gaceta de Madrid*, nº 3608, el 28 de julio de 1844

¹¹ Decreto de 16 de diciembre de 1873, en *Gaceta de Madrid*, nº 350, el 16 de diciembre de 1873

¹² José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 35

Ejemplo de ello serían bienes de pequeño tamaño tales como elementos de cerámica, azulejos hasta mucho mayores como claustros enteros, techos, vidrieras o tapices entre otros. Dentro de este clima tan peculiar en España se desarrolla un panorama económico con la entrada de capital de origen extranjero en las primeras décadas del siglo XX en el que todos tratan de sacar partido, tanto vendedores como compradores y aquellos agentes que jugaron un papel polivalente en el asunto¹³.

A partir de estos sucesos que se llevarían por delante innumerables bienes muebles e incluso inmuebles, a un precio realmente muy devaluado, se desarrollarán las primeras medidas legislativas más significativas en cuanto a la protección del patrimonio se refiere. Con el Real Decreto de 9 de enero de 1923¹⁴, se marca un camino a seguir en la legislación española. En el decreto se apela a la necesidad de una autorización previa para la realización de la venta de bienes artísticos, arqueológicos o históricos. Si bien es cierto que los marchantes y aquellas personas dedicadas a buscar fortuna de este negocio aprovecharon las grietas de esta ley para poder seguir haciendo su oficio tranquilamente. No obstante, marcará el principio de un *corpus* normativo en esta esfera tan difusa en aquel momento. Pocos años antes del comienzo de la Guerra Civil española (1936-39) y debido también a los numerosos excesos de compra-ventas que durante los años veinte se sufrieron. La II República promulgó una ley bastante avanzada para la época, siendo modélica, ya que pervivió hasta su sustitución con la ley Patrimonio Histórico Español de 1985¹⁵ y una de las más avanzadas en el ambiente legislativo europeo. En esta ley de 13 de mayo de 1933¹⁶ se incrementa el marco de bienes que son susceptibles de protección y limita las posibilidades de venta de dichos objetos¹⁷.

Durante los años de la Guerra Civil, el patrimonio histórico artístico español sirvió de propaganda para ambos bandos. Por un lado, para el Gobierno de la República, la protección de este simbolizaba cultura y educación, así como una puesta en valor por la conservación de los bienes artísticos e históricos de España. Por otro lado, significaba patriotismo y herencia histórica del país para aquellos pertenecientes al bando sublevado. En general, durante este período se consideró la importancia del patrimonio español y se utilizó como fuerte instrumento de propaganda política. Asimismo, y como es obvio, en estos años de enfrentamiento bélico, y aunque paradójicamente a las ideas de protección del patrimonio de las facciones, numerosos bienes que se encontraban bajo patrimonio de la Iglesia fueron destruidos durante la guerra. De esta manera, fueron convertidos en almacenes de artillería, monasterios y palacios, hospitales de campaña, etc¹⁸.

A fines de la guerra y en tiempos de posguerra, con el régimen franquista gobernando España, se dispuso un panorama en el que se realizaron también expolios de los bienes artísticos hacia aquellos pertenecientes al bando republicano. Cabe destacar la labor del Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles durante la Guerra Civil¹⁹. El Comité llegó a realizar hasta veinticinco expediciones durante el conflicto bélico, en los que

¹³ *Ibidem*, 38

¹⁴ *Legislación sobre el Tesoro Artístico de España, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957*

¹⁵ Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, *BOE*, 29 de junio de 1985

¹⁶ Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional, en *Gaceta de Madrid*, nº 145, el 25 de mayo de 1933

¹⁷ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 41

¹⁸ *Ibidem*, 41-42

¹⁹ "Homenaje al Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles", *Museo del Prado*, 21 de enero de 2010

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

se fueron guardando bajo protección numerosas obras procedentes de museos, instituciones, iglesias y colecciones particulares²⁰. La pérdida, estrago y la venta fraudulenta de patrimonio también se dio dentro del propio país. No obstante, aunque la devastación de estos bienes durante la contienda sea reseñable, no es comparable con los daños causados en los años anteriores. Estos fueron debido a razones de necesidad económica o incultura, así como pasó también en los años de posguerra a causa del hambre, la pobreza o la ignorancia²¹.

Como última causa de la venta del patrimonio histórico artístico español, se refiere a los ciudadanos de los pueblos que fueron resultado de la inmigración a urbes mayores, en donde los cascos históricos de estas villas quedaron desprotegidos y fuera del interés en cuanto a su protección y conservación. Poco a poco fueron desplegándose y aquellos en los que en el pasado el turismo artístico fue el fundamento de su pequeña economía, se relegaron al olvido. En este sentido es importante señalar que no solo la destrucción como tal fue el problema principal del expolio artístico del patrimonio, sino que, en numerosos casos, el deterioro por abandono, el desinterés por el medio rural donde habitaban o las nuevas modas que desatendieron estas más primordiales necesidades²².

Por lo tanto, no podemos hablar de una sola causa que contrajera todo este proceso de expolio artístico que vivió España, sino que el problema ha sido múltiple, diverso y el cual ha perdurado en el tiempo hasta prácticamente el fin de la posguerra de la Guerra Civil. No obstante, se puede resaltar un lado positivo de esta cuestión que también se podrá observar a lo largo de la lectura del presente trabajo. Esta es la referida al mayor conocimiento que la venta y por tanto el expolio del arte español, ha tenido más allá de nuestras fronteras. Fue a través del traslado de innumerables bienes artísticos a países extranjeros, principalmente Estados Unidos, a causa del interés por el ambiente artístico y arquitectónico español, sumado a las nuevas fortunas nacidas en el país y su fascinación por el coleccionismo. Tras su traslado, las obras en su mayor parte fueron allí estudiadas, catalogadas, expuestas y, por supuesto, valoradas, un valor que tristemente no se les dio en su lugar de origen.

Capítulo 2. INFLUENCIA DEL ARTE ESPAÑOL EN EEUU: *SPANISH REVIVAL STYLE* E *HISPANIC SOCIETY OF AMERICA*

I. El *Spanish Revival Style* en California.

Una de las principales causas de la elaboración de este trabajo radica en el interés que despierta la historia del arte español en Estados Unidos. Debido a que a lo largo de este análisis se van a estudiar de forma más intensa, aunque de manera general, la repercusión que ha tenido dicho arte español a finales del siglo XIX y hasta el primer tercio del siglo XX. De esta forma, se podrá demostrar cómo esta influencia se hace destacar en lo que más tarde serán explotados como recursos histórico- artísticos en dicho país, tanto por una parte del Hearst Castle en

²⁰ Para más información sobre el patrimonio durante la guerra civil véase: Arturo Colorado Castellary (Ed.), *Patrimonio, Guerra Civil y Posguerra*, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010)

²¹ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 43

²² *Ibidem*, 45-47

California, como el museo The Cloisters en Nueva York. En primer lugar, debemos adentrarnos en la importancia y desarrollo del *Spanish Revival Style* en Estados Unidos. Este movimiento artístico y arquitectónico se dio desde principios del siglo XX hasta finales de la década de los treinta principalmente en dos puntos cardinales alejados; por un lado, en la costa oeste, en California, especialmente en el sur, y en el sureste y en menor medida, en Florida. No obstante, en este trabajo nos centraremos únicamente en el caso californiano.

Las causas por las que surge este estilo son varias y deben ser estudiadas para poder entender el auge de lo “español” en Estados Unidos. Primeramente, cabe destacar la dilatada función de los sacerdotes franciscanos en California desde 1769 a 1833. Las conocidas como veintiuna misiones religiosas fueron desarrolladas por sacerdotes católicos hispanos con el fin de evangelizar a los nativos americanos, creando la provincia de Alta California en Nueva España. Esto trajo consigo nuevas formas de vida en el territorio, así como también una nueva arquitectura que reflejara este nuevo paradigma. En este momento nació la nueva arquitectura de estilo español en los estados actuales de Arizona, Nuevo México, Florida y California, entre otros, estableciendo iglesias, capillas, cementerios, residencias, estaciones, etc. a través de estas nuevas formas. La nueva arquitectura se basaba en materiales utilizados en España, como el adobe, pintura blanca para las fachadas, techos de bajos y de teja, campanarios, interiores y exteriores sin ornamentación y corredores con arquerías. No obstante, los materiales con los que pudieron trabajar los misioneros franciscanos eran muy escasos y construyeron sus edificaciones de manera muy rudimentaria²³.

A mediados del siglo XIX también se desarrollará en este territorio un importante suceso que guarda relación con el futuro *Spanish Colonial Revival Style*: la guerra mexicano-estadounidense (1846-1848). Este conflicto bélico, entendiéndolo como la continuación de la revolución de Texas, y protagonizado por los intentos por parte de Estados Unidos de colonizar territorios pertenecientes a México, tuvo como consecuencia la cesión mexicana de buena parte de su territorio²⁴. A consecuencia de este complejo proceso de asentamiento por parte estadounidense de los nuevos territorios, así como un importante desarrollo demográfico debido a las migraciones de población gracias a los descubrimientos de yacimientos de oro en la región, se levantaron en las anteriores misiones importantes metrópolis como Los Ángeles, San Diego, San Francisco o Monterrey²⁵.

Sin embargo, con anterioridad a la exposición universal de San Diego en 1915, se dio con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América en la ciudad de Chicago en 1893, la exposición mundial Colombina. Fue a través de este acontecimiento en el que se reflejó la importancia del desarrollo y relevancia que tuvo para el naciente pueblo norteamericano el estilo arquitectónico que se dio a causa de las misiones evangelizadoras en la costa oeste, abrazando de esta manera su pasado hispano-católico.²⁶ El denominado *Mission Style* nace en la última década del siglo XIX y se inspira en la arquitectura realizada durante las veintiuna misiones californianas. Por otro lado, también existió el llamado “renacimiento español” en el

²³ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Identidades españolas en América a través del arte y la arquitectura. Escenarios de entresiglos (1890-1930) y prolongaciones en el tiempo”. *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, Vol. 36 (2016): 196-197

²⁴ Superficies que se corresponden con los territorios de: California, Nevada, Utah en su totalidad y parcialmente con terrenos de Arizona, Colorado, Nuevo México, Wyoming, Oklahoma y Kansas.

²⁵ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Arquitectura de raíces hispanas: entre los «Estilos californianos» y el Neocolonial (1880-1940)” *Universidad de Granada-Editorial Atrio*, (2014): 4

²⁶ En este trabajo me centraré únicamente en el estilo que atañe al territorio actual de California. Si bien es cierto que existieron otras tipologías de arquitectura contemporáneas en otros estados.

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

que ya no se tomó como referencia el pasado relativamente cercano dentro del territorio norteamericano. En esta vertiente, se diseña a partir de las referencias hacia el barroco español, y tiene características propias y distintas al estilo anteriormente mencionado.

Posteriormente tendría lugar en San Diego, en celebración de la apertura del Canal de Panamá, la exposición de San Diego en 1915. A través de la arquitectura de estos pabellones se esclareció el punto culminante del *Mission Style*, reflejando de forma ecléctica lo que ello advertía. Se podían observar una mezcla de características procedentes de otros estilos tales como el mediterráneo italiano, el neomaya, el neoárabe o el victoriano. Estas construcciones tuvieron rotundo éxito en los estados de California y Florida, debido también a las similitudes climáticas con España²⁷.

Asimismo, fue en estos territorios en donde a principios del siglo XX comenzaría a florecer y expandirse el influjo turístico, ligado a un crecimiento de las edificaciones residenciales de este tipo. El turismo de estas zonas, que se debía principalmente al buen clima durante buena parte del año, además de largas líneas de costa en donde poder tomar el sol en las cálidas playas, se vio acrecentado por una arquitectura atractiva para los visitantes. Esta representaba el reflejo de un pasado ligado a los fundadores europeos del siglo XVIII, así como también esta atmósfera fue fruto de interesantes ambientes para sets de rodaje de películas hollywoodienses, algo que jugó su papel como recurso turístico en la zona²⁸.

Cabe destacar la novela *Ramona* escrita por Helen Hunt Jackson, en 1884 y posteriormente llevada a la gran pantalla en 1910. A través de este relato, se narra la historia de una joven huérfana de padre escocés y madre nativa americana que vive en el sur de California después de la guerra mexicano-estadounidense. En este contexto, después de la adquisición norteamericana del Estado de Texas, Estados Unidos se ha adueñado de las misiones californianas, potenciando de esta manera la recuperación de los edificios, muchos de ellos en un estado de conservación ruinoso, que habían sido en un principio misionales. La novela, y posteriormente el filme, es escenificado en las antiguas misiones, lo que marcaría un impacto editorial y que acrecentaría la vigencia de todo este proceso de recuperación arquitectónica, y que derivaría en la invención del conocido *Mission Style* en California²⁹. Es por ello que la relevancia de esta ficción radica en el impacto que tuvo en el Estado el desarrollo del entorno construido en la región, reivindicando el hecho de que la arquitectura sería un componente clave en la apropiación estadounidense de la región californiana³⁰.

Fue en Chicago en octubre de 1871 cuando un gran incendio destruyó gran parte de la ciudad. Su reconstrucción arquitectónica estuvo en gran medida basada en la influencia española durante décadas, especialmente hasta la construcción del *Wrigley Building* (1920), inspirado en la Giralda de Sevilla³¹. En 1893, la ciudad finalmente fue anfitriona de la

²⁷ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Arquitectura de raíces hispanas: entre los «Estilos californianos» y el Neocolonial (1880-1940)” *Universidad de Granada-Editorial Atrio*, (2014): 4-3

²⁸ *Ibidem*, 5

²⁹ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. “Identidades españolas en América a través del arte y la arquitectura. Escenarios de entresiglos (1890-1930) y prolongaciones en el tiempo. *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, Vol. 36 (2016): 196

³⁰ Roberto Lint Sagarena. “Building California’s Past. Mission Revival Architecture and Regional Identity”. *Journal Of Urban History*, Vol.28, no. 4 (2002): 433

³¹ Pedro Martínez García “Fronteras coloniales. La recepción del descubrimiento de América desde la Exposición Universal de Chicago (1893) a la Exposición Universal de Sevilla (1992)”. En *Fronteras de la Península Ibérica en la Edad Media. Nuevos horizontes conceptuales*, coord. por Javier Villaverde Moreno y Eduardo Jiménez Rayado (Madrid: Dykinson, 2023), 162-64

exposición universal con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. En esta exposición exhibieron pabellones en los que se mostraba la combinación de motivos ornamentales y formales del estilo misionero, especialmente a través del Pabellón de California ideado por Arthur Page Brown (1859-1896).³²



Imagen 1. Pabellón de California. Exposición Universal de Chicago, 1893. Fuente: Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

Asimismo, el 29 de junio de 1925 ocurrió en Santa Bárbara un gran terremoto que sacudió a la ciudad entera. Este sismo destruyó miles de edificaciones, dejando cientos de heridos y varios muertos. A causa de la catástrofe y bajo el nuevo estilo arquitectónico que el sur California estaba llevando a cabo, se reconstruyó la ciudad bajo la influencia del *Spanish Colonial Revival Style*³³. Este estilo sería una renovación del primigenio *Mission Style*, pero con más materiales con los que trabajar y con nuevos influjos estilísticos. El desarrollo de esta arquitectura también se daría en lugares como México, Argentina o Australia, no obstante, fue en California en donde gozó de su mayor expresión. El auge de este estilo lo encontramos desde la exposición de San Diego en 1915 hasta principios de los años treinta, sin embargo, se puede observar aún en la actualidad el estilo español de numerosas residencias de alto valor en California³⁴.

Durante los años siguientes a la exposición de San Diego se publicaron varios libros en los que se mostrarían los patrones estilísticos que seguirán los arquitectos para construir bajo este movimiento³⁵. Dentro de este estilo destaca la labor profesional de algunos arquitectos como: George Washington Smith, George Fox Streedman, Addison Mizner, Marion Sims Wyeth y

³² Rodrigo Gutiérrez Viñuales “Arquitectura de raíces hispanas: entre los «Estilos californianos» y el Neocolonial (1880-1940)” *Universidad de Granada-Editorial Atrio*, (2014): 6

³³ Roberto Lint Sagarena. “Building California's Past. Mission Revival Architecture and Regional Identity”. *Journal Of Urban History*, Vol.28, no. 4 (2002): 430-35

³⁴ *Ibidem*, 431

³⁵ Los libros que se destacan son: *Franciscan Mission Architecture of Alta California* (1916) y *Spanish Homes of California* (1925).

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

Maurice Fatio³⁶. No obstante, la arquitecta que debe sobresalir por su relación con William Randolph Hearst durante numerosos años, y por ser la persona que diseñaba las ideas del magnate, fue Julia Morgan.

La arquitecta Julia Parmalee Morgan nació en San Francisco en 1872 bajo el seno de una familia que amasaba una modesta fortuna. Aunque su pasión desde temprana edad fue la arquitectura, se graduó primeramente como ingeniera civil en 1894. Unos años más tarde, después de luchar por su ingreso, fue aceptada como la primera mujer en entrar en la Escuela de Bellas Artes de París. Allí se nutrió de la influencia artística europea y conoció a Mildred Stapley, con la que desarrollaría al igual que con su marido Arthur Byne, una intensa relación de amistad y laboral. Este matrimonio serviría como agentes comerciales contratados por el empresario William Randolph Hearst en sus numerosas compras de objetos artísticos europeos. Ellos informarían al magnate sobre la calidad de la pieza, origen, dimensiones etc. y tras la adquisición, traerían los objetos a Estados Unidos³⁷.

En 1902 la ya oficialmente arquitecta Julia Morgan regresa a su país natal, Estados Unidos. Poco después de llegar conoce a William Randolph Hearst y con el apoyo que le proporciona la familia este consigue abrir su propio estudio de arquitectura. Comienza a trabajar en diversos proyectos con el magnate, con los que conseguirá un consolidado reconocimiento. A nivel técnico cabe destacar que Morgan fue una profesional muy notable; perfeccionista, trabajadora y extraordinariamente competente. Sin embargo, no se puede resaltar una originalidad y genialidad así como innovación en su obra. Julia se ciñó al papel que podría tener un maestro medieval; se ajustaba a las necesidades y deseos del artesano, sin crear un estilo característico y único en la arquitectura.³⁸ No obstante, Julia estuvo en activo durante un largo período de tiempo, desarrollando una enorme producción arquitectónica. En 1951, año en el que Hearst fallece, provoca en ella un gran impacto, tanto que desde entonces, y después de cincuenta años trabajando ininterrumpidamente, decidió que su estudio profesional debía cerrarse.

Durante estos años, Julia mantiene una estrecha relación con Arthur Byne, importante personaje a tener en cuenta para el estudio del expolio artístico español, no sólo por su cercano vínculo con el magnate Hearst, si no también con otros muchos millonarios y coleccionistas de arte español en Estados Unidos. Byne nació en New Jersey en 1884 y cursó estudios de arte y arquitectura. Contrajo matrimonio con la pintora Mildred Stapey en 1910. La pareja viajó a España en una primera estancia de seis meses en los que se dedicaron a tomar fotografías del arte que visitaban, disciplina en la que Arthur era bastante talentoso. Posteriormente, se afincaron en Madrid y trabajaban en la publicación de numerosos proyectos sobre arquitectura, arte y libros españoles, los cuales obtuvieron una relevante difusión en su país de origen. Incluso fueron nombrados por la *Hispanic Society of America* como *curators de Architecture and Allied Arts*.³⁹

En un primer momento, el proceso por el cual Byne trabajó para Hearst fue a través de Julia Morgan, la cual recibía las fotografías que el agente enviaba desde España a Estados Unidos y que posteriormente utilizaba como modelo para la construcción de sus proyectos, a la merced de los deseos de Hearst. Estas fotografías mostraban las artes decorativas españolas, así como

³⁶ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 277-291

³⁷ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 325-326.

³⁸ *Ibidem*, 329.

³⁹ *Ibidem*, 340-345

la arquitectura que sería de influencia para las edificaciones californianas, como el rancho de San Simeón. No obstante, ante una aparente fachada de estudioso hispanista, Arthur Byne desarrolló una actividad comercial fraudulenta con numerosas piezas de arte español. Este procedimiento era bien distinto al anterior, ya que ahora era él mismo el que gestionaba las transacciones comerciales. De esta manera, Byne anunciaba haber encontrado un objeto artístico de indudable valor y haber estado en contacto con el propietario de este. También defendía las diversas dificultades que correspondían a la transacción de la pieza, a la cual le subía enormemente el precio y aumentaba su valor. Tras vender las piezas a unos precios mucho mayores de lo que realmente valían, Byne felicitaba al comprador, en este caso Hearst, por la compra tan provechosa que se había realizado⁴⁰.

Realmente esta mecánica se dio no como algo aislado, sino como un procedimiento común en buena parte de España, especialmente en territorios como Madrid, Castilla y León y Aragón. En el caso del comerciante Arthur Byne, que trató con otros muchos coleccionistas norteamericanos de arte hispano, fue difícil el estudio de su actividad real. La discreción de las transacciones comerciales, así como la fama obtenida como especialista de arte español y la poca documentación existente de la época sobre la catalogación de las piezas vendidas, dificulta el estudio sobre este personaje y su relevancia en esta coyuntura de devastación del patrimonio español.

II. *Hispanic Society of America* en Nueva York.

Por otra parte, y ligado al prestigio del arte español a principios del siglo XX, y teniendo en cuenta uno de los elementos más importantes llevados a cabo durante estas décadas en Estados Unidos, es decir, la compra-venta de patrimonio español, se funda en 1904 la *Hispanic Society of America*.

Dicha sociedad nace fruto del filántropo, coleccionista e hispanista Archer Milton Huntington. Esta destacada figura nace en 1870 en Nueva York, hijo de Arabella y el millonario magnate de una rica empresa de transportes de Estados Unidos, Collis Porter Huntington (1821 - 1900). Debido a la fortuna que sostiene la familia, Archer puede llevar una vida relajada y dedicarse a su formación académica, asimismo viajar por el mundo para ampliar sus estudios en lenguas e historia⁴¹. Es durante las últimas décadas del siglo XIX marcadas por la etapa *Gilded Age*, en la que la familia del filántropo goza de una riqueza y fortuna que abre las puertas para que Huntington pueda estudiar, viajar y coleccionar. La *Gilded Age* fue una etapa en la historia de Estados Unidos comprendida entre las últimas décadas del siglo XIX, en la que especialmente el norte y el oeste del país gozó de un notable crecimiento económico debido a los avances en la industrialización⁴². Archer desarrolla un importante interés hacia el mundo hispánico, debido tanto a su viaje a México como a España, en el cual ha dejado por escrito sus diarios de viaje.

⁴⁰ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 340-345

⁴¹ Para más información sobre la *Gilded Age* y Archer Milton Huntington véase: Shelley Bennet. *The Art of Wealth: The Huntingtons in the Gilded Age*. (San Marino: Huntington Library Press, 2013)

⁴² Para más información sobre la *Gilded Age* véase: Charles W. Calhoun, *The Gilded Age. Perspectives on the Origins of Modern America*. 2ª ed. (United States of America: Rowman & Littlefield Publishers, 2007)

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

De esta forma, aprende el idioma español y comienza su afición, al igual que la que desarrollaron sus padres, por el coleccionismo de obras de arte.

Archer Milton Huntington posee varias pasiones por el mundo hispánico y concretamente por el español. La primera de ellas fue la Historia Medieval, seguidamente fue el esplendor del Siglo de Oro español, así como también la época del Romanticismo, incluso sin dejar de inquietarse por su más coetánea Generación del 98. En general a Huntington le apasionaba la literatura hispánica, y debido a su conocimiento del idioma, se atrevió a traducir al inglés y a editar el *Cantar del Mio Cid*. El gran interés que ha cultivado a lo largo de su vida Archer por España, poco o nada tuvo que ver con el “interés” desarrollado en la otra costa estadounidense por William Randolph Hearst. El coleccionismo del neoyorkino fue desenvuelto en una atmósfera de cultura, admiración, conocimiento y respeto hacia España, desarrollado de una forma acendrada y con un fin museístico⁴³.

Asimismo, también se debe subrayar la labor de mecenazgo de Archer Milton Huntington en considerables ocasiones. Concretamente en España, el filántropo participó en iniciativas museísticas, que al otro lado del Océano promovía el Marqués Benigno de la Vega Inclán (1858 - 1942), cercano amigo suyo. Benigno, fue un importante impulsor del turismo cultural en España, creando numerosos proyectos culturales relacionados con el arte así como instituciones relevantes en el mundo de la cultura española. Algunos de los más sobresalientes proyectos en los que Huntington fue donante y se interesó enormemente fueron en el Museo del Greco de Toledo y con la Casa de Cervantes en Valladolid. Además, Archer mantuvo una estrecha relación con el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, organismo al que donó parte de su colección y del que ejerció como experto y consultor para exposiciones dedicadas al arte hispánico⁴⁴.

Como iniciativa propia en 1904 funda la denominada *Hispanic Society of America* teniendo como objetivo condensar en aquel lugar el espíritu español o nacional. En los primeros años del siglo XX se fundan un conglomerado de edificios en Audubon Terrace en Nueva York de estilo *Beaux Arts/American Renaissance*. Muchas de estas edificaciones fueron diseñadas por el primo de Archer, el arquitecto Charles Pratt Huntington y conforme al estilo, sus edificios se levantaron bajo el estilo clásico académico. Entre estas construcciones no solo se encontraba la *Hispanic Society*, la cual abriría sus puertas en 1908, sino también otros edificios dedicados a la difusión de la cultura como: *American Numismatic Society*, *Church of Our Lady of Hope*, *American Geographical Society* o *Museum of the American Indian*⁴⁵.

Destaca la labor de protección del filántropo, ya que la creación de la *Hispanic Society of America* fue creada con el fin de guardar y exponer dichas obras de arte que Archer había coleccionado durante su juventud y que a lo largo de su vida fue ampliado el dicho conjunto artístico. Esta actividad se podía realizar debido al trabajo de los agentes tanto nacionales como internacionales, con los que Archer contaba. Estos profesionales eran numerosos y sus perfiles no eran necesariamente similares, ya que las ocupaciones que desenvolvían variaban entre ser historiadores y críticos de arte, diplomáticos, artistas o miembros de comisiones de monumentos artísticos. No obstante, dentro de esta gran red de agentes, los marchantes internacionales son aquellos que se encontraban en la cúspide de estas prácticas comerciales. En general, la labor de todos ellos consistía en informar desde el otro lado del Atlántico sobre

⁴³ Inmaculada Socias Batet “Archer Milton Huntington (1875-1955): Mecenazgo, coleccionismo y comercio del Arte”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Vol. 4, no. 47 (2015): 18- 20

⁴⁴ *Ibidem*, 20

⁴⁵ *Ibidem*, 18- 20

la obra de arte que se iba a proceder a adquirir en Nueva York⁴⁶. Los agentes remitían detallados informes con información relevante de la obra. Se indicaban cuestiones tales como el precio, las medidas, los materiales o la calidad, así como se podían adjuntar fotografías e incluso algunos agentes más cercanos a Archer podían escribirle el lugar el cual el agente cree que ocuparía la obra en el museo.

Numerosos fueron los agentes que asesoraban y aconsejaban a Milton de cara a coleccionar y exponer en la *Hispanic Society* las obras de arte que se compraron durante años en España. No obstante, no fueron solo objetos artísticos los que la fundación atesoraba, tales como pinturas, esculturas, acuarelas, textiles u objetos decorativos, sino que también elementos que forman parte del archivo del museo. Allí se encuentran diarios escritos por Archer Milton Huntington en sus viajes por España, un elevado número de fotografías, disciplina de la que el fundador era realmente admirador.

En relación con el mundo del coleccionismo del que Archer era muy partícipe es relevante señalar las exposiciones de artistas españoles que gracias a su labor de promoción y organización se pudieron representar en el continente norteamericano⁴⁷. Dado que Nueva York era el centro neurálgico del arte en Estados Unidos, numerosas exposiciones se realizaban en la gran ciudad. La mayoría de estas pertenecían a la pintura contemporánea de principios del siglo XX, no obstante, algunas de ellas se dedicaban a artistas antiguos o artes decorativas. Archer Milton Huntington organizó desde 1909 alrededor de quince exposiciones en la *Hispanic Society*. Posterior al encargo que la fundación realizó al pintor valenciano, Joaquín Sorolla (1863-1923), de una serie de amplios lienzos en el que figuraran las regiones que componían el conglomerado español, bajo el nombre de *Visión de España* la institución creó una exposición del artista. Debido al éxito de las pinturas de Sorolla en *Hispanic Society*, dicha exposición se presentó ante la Academia de Bellas Artes de Buffalo en el estado de Nueva York, así como en Chicago y en la *Copley Society de Boston*⁴⁸. En todos estos lugares el arte postimpresionista del valenciano tuvo rotundo éxito y representó la consagración de Sorolla como pintor fuera de España.

⁴⁶ *Ibidem*, 18-20

⁴⁷ Para más información sobre la vida y labor de Huntington veáse: <https://hispanicsociety.org/es/about-us/historia/>

⁴⁸ Inmaculada Socías Batet “Archer Milton Huntington (1875-1955): Mecenazgo, coleccionismo y comercio del Arte”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Vol. 4, no. 47 (2015): 39

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS



Imagen 2. Exposición *Visión de España* de Joaquín Sorolla en la Hispanic Society of America, 1926. Fuente: Página Oficial de Hispanic Society of America. <https://hispanicsociety.org/>

Asimismo, no fue Sorolla el único artista de origen español con el que Archer colaboró, si no también cabe resaltar la exposición en la *Hispanic Society* de Ignacio Zuloaga. Aunque esta muestra contaba con muchos menos ejemplares que la de Sorolla y el reconocimiento del artista fue menor, obtuvo una considerable notoriedad tanto en la prensa como en otras ciudades de Estados Unidos. Además, bajo el patrocinio de Archer Milton Huntington se desarrollaron en la segunda década del siglo XX otras exposiciones como: la Exposición Internacional de Monedas, Medallas antiguas y contemporáneas en 1910; la de escultura de Paul Petrovich Troubetzkoy y la de mayólica mexicana de Robert W. de Forest en 1911; la exposición de fotografía sobre la vida cotidiana e historia de distintos países hispanoamericanos en 1913; la exposición Cervantina en 1916; la de tapices y alfombras reales españolas en 1917 y la exposición de elementos arquitectónicos y de motivos decorativos del siglo XVI hispánicos. Esta última se realizó con motivos de las varias expediciones del matrimonio de agentes internacionales en España, Arthur Byne y Mildred Stapey, los cuales efectuaron un elevado número de compras de obras de artes, muchas de ellas de forma fraudulenta o de manera ilícita⁴⁹.

Todas estas exposiciones se beneficiaron de forma bilateral. Por un lado, los propios artistas se dieron a conocer no solo en la capital artística de Estados Unidos, Nueva York, sino que su popularidad se expandió a partir de ese momento de forma internacional. Por otro lado, el éxito de exposiciones como la del Sorolla, lo que produjeron fue otorgar prestigio y buena reputación a la *Hispanic Society of America*, difundiendo el nombre de la fundación en las órbitas artísticas internacionales del momento.

Por otra parte, el afán bibliófilo de Archer también desencadenó en que la *Hispanic Society* se convirtiera en una gran biblioteca. En este espacio se pueden encontrar un importante número

⁴⁹ Inmaculada Socias Batet “Archer Milton Huntington (1875-1955): Mecenazgo, coleccionismo y comercio del Arte”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Vol. 4, no. 47 (2015): 40

de textos, ya que solamente anteriores a 1701 habría unos 15.000 ejemplares. Asimismo, se hallan incunables, libros raros, manuscritos, cartas, etc. Entre esta enorme biblioteca destacaría la primera edición del Quijote, así como el primer Fuero Real de Castilla, entre muchos otros. Es decir, esta tiene un fondo inmenso de documentos de origen medieval y moderno español. No obstante, otra parte importante de su fondo bibliográfico pertenece a documentos coetáneos a la vida de Archer, como correspondencia entre él y colegas suyos, así como obras de otros destacados escritores de lengua hispánica de la época como pudieron ser; Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Emilia Pardo Bazán o Antonio Machado⁵⁰.

Es por ello que miles de piezas artísticas que anteriormente no estaban ni expuestas ni quizás, se apreciaba su valor en España, pero a partir de las primeras décadas del siglo XIX, comenzaron a estar exhibidas en este museo, obteniendo visitas desde otro lado del Océano. Obras pertenecientes a los siglos XV-XVIII como el *Retrato del Duque de Alba* (1557) de Antonio Moro, *Jesucristo camino al calvario* (1660) de Juan de Valdés Leal, entre otros títulos de piezas de pinturas otorgadas a importantes artistas españoles. Algunos como el Greco, Murillo, Velázquez, Sebastián Muñoz o José Ribera entre otros⁵¹. Huntington sintió predilección por aquella pintura del siglo XIX y principios del XX, como se puede apreciar a través de su relación con Sorolla, o a través de la compra de numerosas obras de artistas como José María López Mezquita, Emilio Sala, José de Madrazo, Martín Rico, Francisco Domingo Marqués, Aureliano de Beruete o Ramón Casas, entre otros. El filántropo también compró obras arqueológicas de la Península pertenecientes a la cultura campaniforme, así como un repertorio de origen romano. Asimismo, también adquirió piezas de otras épocas como la visigoda, islámica y barroca⁵². Dicha fundación, por tanto, pone en relieve la influencia no solo del arte español en Estados Unidos, sino que también ha sabido gestionar y transmitir la cultura española en muchas de sus facetas, integrándose en un país en el que en un pasado estuvo muy conectado.

Un par de décadas más tarde y a menos de 5 kilómetros de distancia, se funda en la misma ciudad de Nueva York, otro museo con un objetivo parecido, The Cloisters. Como posteriormente se analizará más en profundidad, nace como parte del MET, el museo dedicado a la Edad Media europea, concretamente la española y la francesa. Si bien es cierto que el contenido y la forma de estas dos instituciones poco tienen de semejantes, no se puede negar que ambas alaban el arte español, especialmente medieval y moderno. Además, la cuestión más relevante a resaltar de ambas es el fin de mostrar, por primera vez desde un punto museístico y posteriormente turístico, la influencia de este arte español, así como acercar el mundo estadounidense a esta cultura.

Por tanto, es fundamental tener en consideración estos dos movimientos para entender la relevancia de la influencia hispánica tanto en la arquitectura, como en nuevas fundaciones culturales, como fueron museos relacionados intrínsecamente a ellos o bibliotecas con considerable número de archivos. Tanto el *Spanish Revival Style* en la costa Oeste estadounidense influenciado por las exposiciones universales, que posteriormente se trasladó tanto a núcleos residenciales como al ámbito hollywoodiense y que estuvo fuertemente ligado a la construcción de Hearst Castle en California. Así como la fundación filántropa *Hispanic Society of America* en Nueva York.

⁵⁰ *Ibidem*, 30

⁵¹ Para más información sobre la colección del museo, véase la página oficial: <https://hispanicsociety.org/es/collection/>

⁵² Jorge Maier Allende “La arqueología en el coleccionismo de Archer Milton Huntington” Real Academia de la Historia, (Comunicación presentada en el Seminario Internacional: Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington (1870-1955), Toledo, 12 de junio de 2014)

Capítulo 3. FUNDACIÓN DE HEARST CASTLE.

I. William Randolph Hearst como fundador de Hearst Castle.

Con el fin de estudiar y analizar Hearst Castle como recurso turístico en la actualidad en Estados Unidos, es interesante adentrarse de forma breve en la vida de la persona que ideó su construcción: William Randolph Hearst. Hijo de George Hearst, procedente de Missouri y de origen de padres labradores, gracias a la fiebre del oro que se vivió en California a mediados del siglo XIX, pudo hacerse con una gran fortuna debido al trabajo arduo que desarrolló durante más de diez años. Por otro lado, Phoebe Apperson Hearst, procedía de una buena familia de granjeros de Virginia y obtuvo una considerable educación, algo reseñable a mediados del siglo XIX en Estados Unidos. Fruto de este matrimonio nace su único hijo el 29 de abril de 1863, William Randolph Hearst. Fue criado en una de las familias más ricas del Oeste y desde siempre William fue una persona tiránica, engreída y soberbia. La señora Hearst en cambio, fue una gran filántropa y tenía una gran pasión hacia el coleccionismo de obras de arte. En un viaje que emprendieron cuando William tenía diez años por Europa, el entusiasmo por el arte y por lo antiguo se traspasó de madre a hijo y el afán coleccionista del futuro magnate lo acompañaría a lo largo del resto de su vida⁵³.

Si bien el joven William entró en Harvard, no desarrolló grandes habilidades académicas ya que finalmente se decidió su expulsión de la universidad. No obstante, fue durante estos años en los que encontró una de sus grandes vocaciones: el periodismo. Durante su juventud William se mostró como una persona desorganizada, acaparadora, engreída, sin interés por los negocios de su padre que lo llevaron a la posición de gran riqueza de la gozaba desde su nacimiento, etc. Por todas estas razones, George al morir no dejó la herencia a su hijo, sino que toda ella fue entregada a su esposa Phoebe. No obstante, el hecho de que su padre lo desheredara no cambió en absoluto su posición, debido a que su madre le proporcionó todo lo que él quería. Una vez que el padre de Hearst falleció en 1891, lo único que su hijo pudo heredar fue un periódico californiano del que tenía posesión George, pero al que apenas le dio atención. Sin embargo fue William, con su desarrollado interés por el periodismo y teniendo a Joseph Pulitzer como influencia en esta pasión, el que consiguió amplificar y prosperar en este nuevo negocio del que posteriormente haría un imperio periodístico. A lo largo de estos años consiguió tener bajo su poder hasta trece diarios, seis semanarios, emisoras de radio, agencias de noticias y productoras de cine. El poder con el que contaba era cuantioso, el dinero que amasaba su riqueza fue indescriptible y su afán por el coleccionismo de obras de arte seguía creciendo y aglutinándose cada vez más⁵⁴.

Después de la muerte de su madre, fue cuando Hearst decidió realizar su obra más colosal: construir en San Simeón un gran complejo donde poder exhibir sus grandes colecciones de arte, y hacer grandes fiestas con importantes actores y actrices, bailarinas, políticos, economistas, etc. En general, disfrutar en el enorme rancho rodeado de personas importantes e influyentes del momento y en el que el palacio fuera el espacio donde demostrar sus intereses y poder deleitarse con ellos. Es decir, exponer su gran cantidad de objetos artísticos, a la vez que hacer fiestas y negocios. Otra faceta a la que Hearst le gustaría haber podido desarrollar, pero de la que no se le dio igual de bien fue la política. Con todo el imperio de negocios periodísticos que

⁵³ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 298-299

⁵⁴ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 303-305

Hearst poseía, y con la enorme fortuna que amasaba, el magnate siguió siendo toda su vida una persona muy singular, a la que le encantaba ser el centro de atención y estar siempre rodeado de personas poderosas, aunque los últimos años de su vida tuviera grandes problemas financieros.

El personaje de Hearst fue sin duda muy peculiar y en los años cuarenta el Séptimo Arte quiso proyectar dicha personalidad a través del conocido filme *Citizen Kane*, bajo la dirección e interpretación de Orson Welles. William Randolph Hearst es interpretado en el largometraje como el poderoso millonario magnate del mundo periodístico que maneja el imperio de la información. Con un complicado carácter y una personalidad basada en la ostentación, Kane colecciona miles de objetos en su rancho, algunos con gran valor, y otros sin embargo, son meras piezas sin atractivo. Finalmente, tras una vida repleta de dramas personales, en la que su círculo cercano desaparece de su entorno debido al carácter egocéntrico del magnate, el empresario muere en la más absoluta soledad. Su muerte llamará la atención, ya que, a pesar de encontrarse solo en su gigantesco rancho, estará rodeado por enormes cantidades de objetos que él decidió comprar y coleccionar dentro de su mansión. Finalmente, a la edad de ochenta años, en 1951 William Randolph Hearst murió en soledad en su palacio de California⁵⁵.

Cuando se habla de la gran colección de obras de arte del poderoso estadounidense se hace referencia a la obsesión de Hearst por el conjunto de objetos de diferentes tamaños, características, orígenes y calidades. José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz mantienen una idea firme sobre el magnate: era un hombre que desaprovechó la coyuntura para convertirse en un relevante mecenas, no entendía demasiado de arte y destacó por coleccionar de forma desorbitada sin disfrutar realmente de las piezas compiladas. Hubo otros grandes coleccionistas norteamericanos más reseñables que Hearst, pero que no se estudiarán en este trabajo, como fueron Jean Paul Getty, Henry Clay Frick, Peggy Guggenheim, John Pierpont Morgan, entre otros. Sin embargo, el caso de Hearst es sin duda peculiar, debido tanto a la personalidad del propio magnate como al sinsentido que llegó a ser tal colección de obras de arte, guardadas muchas de ellas en la mansión de San Simeón, en el Hearst Castle⁵⁶. Asimismo, otro gran número de piezas fueron desperdigadas u olvidadas a lo largo y ancho de Estados Unidos, como fue el caso del monasterio de Sacramenia. Dentro de las compras que los agentes de Hearst realizaron por Europa, destacando la laboriosa labor de Arthur Byne, predomina el patrimonio artístico de origen español, categorizándolo en bienes muebles e inmuebles.

Debido a la gran cantidad de bienes adquiridos por Hearst a lo largo de toda su vida y las diferentes historias que acompañan a cada uno, es relevante destacar algunas de ellas para entender cómo fue realmente esta fuga de patrimonio histórico-artístico español. Señalaremos el caso del monasterio segoviano de Sacramenia. La fundación del mismo se remonta a mediados del siglo XII, en 1144 cuando el rey Alfonso VII de León mandó edificar esta construcción bajo la regla de san Benito en estilo románico. A lo largo de los siglos el monasterio sufrió numerosos cambios debido a los desmantelamientos, incendios, desamortizaciones y obras⁵⁷.

Conviene saber que tras el fracaso económico de Hearst en la década de los años cuarenta del pasado siglo, muchas de sus piezas fueron subastadas. En la actualidad estas obras pueden

⁵⁵ *Ibidem*, 300-305

⁵⁶ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 298-303

⁵⁷ *Ibidem*, 300

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

encontrarse en los catálogos y exposiciones de importantes museos estadounidenses, como el Metropolitan Museum of Art, habiendo pasado por sus manos y por su colección privada en el pasado. Dentro del inventario Hearst, y debido a su disparatado interés por coleccionar todo en grandes cantidades, se encuentra una inmensa lista de piezas artísticas compradas por él a lo largo de los años. Es por ello que es interesante conocer algunos títulos de obras españolas adquiridas para la puesta en valor del patrimonio español a manos del millonario estadounidense.

Dentro del amplio catálogo de obras españolas compradas por Hearst se diferencian cuatro categorías; pintura, escultura, mobiliario y tapices y ornamentos. En cuanto a la pintura, Hearst se dedicó primordialmente a aquella perteneciente al Renacimiento italiano, aunque sintió predilección por la pintura española de los siglos XV, XVI y XVII. Las piezas fueron adquiridas por el magnate principalmente a través de subastas celebradas por la *American Art Association* en Nueva York y a través de compras en galerías de arte de la ciudad⁵⁸. En Hearst Castle se encuentran en la actualidad dos retratos del pintor Bartolomé González (1583-1627) como son el *Retrato del infante Fernando* (1615) y *Retrato de la infanta Margarita* (1615), ambos comprados en 1928 por 6.600 dólares. Asimismo el empresario adquirió obras como *Inmaculada Concepción* de Valdés Leal (1622-1690), o aquellas pertenecientes al siglo XV como las piezas aragonesas del *Político de San Jorge* o el *Tríptico de San Miguel Arcángel*. Esta última pieza perteneció a la colección de Raimundo Ruiz y fue comprada por Hearst en 1924 por 1.850 dólares. El *Retablo de San Pedro* realizado por Martín de Soria en 1480 o la *Anunciación del Ángel a san Joaquín* entre 1480 y 1496 por el catalán Pere García de Benabarre, constan como algunas pinturas pertenecientes al siglo XV.

En cuanto a la escultura, Hearst dedicó especial interés especialmente en la escultura española en piedra aunque especialmente por la policromada de los siglos XV, XVI y XVII. Estas piezas fueron enviadas directamente al Hearst Castle durante la década de los años veinte. La *Virgen de la catedral de Pamplona* del siglo XV, la *Virgen Niña* entre los años 1585-1615, la *Coronación de la Virgen*, del siglo XVI, los *Relieves sobre la vida de San Pedro* del siglo XVII, entre otros títulos de esculturas compradas para su colección.

El mobiliario comprado por el magnate pretendía decorar al estilo mediterráneo su mansión. Es por ello que le dio mucho peso a la compra de diferentes enseres, llenando el castillo con una gran cantidad de bienes que reflejaran en él la ostentación y la grandiosidad del espacio. Este mobiliario pretendía ser a su vez parte de la decoración de la mansión, reflejando la obra de arte que eran las piezas por sí mismas, y también la función a la que servían. En muchos casos, su arquitecta Julia Morgan hubo de diseñar los interiores de las estancias teniendo en cuenta el objeto decorativo que Hearst ya había comprado con anterioridad, con el fin de adaptar el espacio a este. Mobiliario como dos arcos de novia góticos datadas en el siglo XV. Una decorada con retratos reales y escenas correspondientes a la Anunciación de la Virgen. Otra con detalles de referencias heráldicas de la familia Maldonado. Una caja de hierro flamenca, alfombras, piezas de cerámica hispanomorisca, vidrieras, azulejos, un bargueño renacentista del siglo XVI, un sitial de coro procedente de Tarazona, antiguas puertas procedentes de palacios y templos españoles, sillones fraileros y de cadera, entre otras piezas compradas por Hearst para el interior de su mansión.

Hearst también se aficionó a coleccionar tapices y paños. Aquellos cuatro pertenecientes a la catedral de Palencia y correspondientes a la serie *Redención y Salvación del Hombre* durante

⁵⁸ *Ibidem*, 300

el siglo XVI. Asimismo, los paños procedentes de la Catedral de Toledo, aproximadamente durante las mismas fechas que los tapices anteriormente citados, y con una iconografía relativa a la pugna entre Vicios y Virtudes. También en el inventario de Hearst se encontraban una colección de tapices flamencos procedentes de la colección del Duque de Alba con temas en referencia a la vida de Cristo y confeccionados en el siglo XVI. Otros tapices de origen flamenco pertenecen a la serie *Las Edades del Hombre* realizados sobre diseños del pintor Bernard van Orley (1488-1541), entre otros textiles dentro de la enorme colección de tapices del millonario.

En los años veinte del siglo XX Hearst se interesa febrilmente sobre las construcciones medievales e intentará conseguir grandes estructuras como claustros, o pequeñas piezas de esta índole. Es por ello que el empresario manda a su agente más cercano, Arthur Byne, a España con el fin de conseguir la compra de porciones o fragmentos de antiguos monasterios o iglesias de estilo románico o gótico para depositarlas en su futura mansión. De esta manera el monasterio de Sacramenia fue uno de los elegidos para su laborioso desmontaje y posterior traslado en el año 1926 de miles de piedras a la costa de Estados Unidos. No obstante, a causa de la muy extendida fiebre aftosa en España, las autoridades sanitarias estadounidenses decidieron que una vez llegado el enorme cargamento peninsular, tendría que hacer cuarentena durante treinta y seis meses en el puerto del Bronx. Fue por ello que las numerosas cajas que albergaban los fragmentos del monasterio segoviano se quedaron acumuladas en los almacenes del magnate en Nueva York. Este hecho sumado a la gran crisis económica que sumió al empresario en difíciles problemas financieros después de la Depresión, hizo que Hearst tuviera que poner a la venta objetos artísticos de valor coleccionados por él mismo. Sin embargo, la venta de tal construcción como la de Sacramenia fue muy complicada, debido a sus dimensiones y su complejo traslado, hasta que meses después de la muerte del magnate en 1951, fue comprado a un precio mucho menor. Fue adquirido por dos promotores inmobiliarios los cuales consideraron las piezas medievales como un potente atractivo turístico de carácter cultural e histórico en la ciudad de Miami. Sin embargo, nada tuvo que ver con la realidad, ya que cuando se intentó montar el edificio medieval, siguiendo las instrucciones y catalogación de las cajas, los operarios no pudieron hacerlo debido a la pérdida de numerosas cajas en el viaje y al erróneo inventario realizado por Byne. Después de meses de arduo trabajo en 1954 se acabó de construir de nuevo el viejo monasterio románico, ahora al otro lado del océano⁵⁹.

No obstante, el atractivo turístico que en un principio fue pensado para su fin, el cual generaría ganancias para su mantenimiento y para los promotores, fue finalmente un fracaso. La construcción que tanto sufrimiento y pérdidas dio no tuvo éxito a nivel turístico y en este caso no acercó a la población estadounidense a la historia medieval europea. En la actualidad, ya que en 1962 fue comprado por la Diócesis Episcopal del Sur de Florida, el monasterio segoviano sirve de museo y atractivo para los turistas a la vez que parroquia bajo el nombre de *The Church of Saint Bernard de Clairvaux*⁶⁰, registrada desde 1972 en el Registro Nacional de Lugares Históricos⁶¹.

⁵⁹ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 330-45

⁶⁰ *Ibidem*, 432-448

⁶¹ National Register of Historic Places nace en Estados Unidos en 1966 y clasifica su inventario en cinco categorías: edificios, estructuras, objetos, sitios y distritos históricos.



Imagen 3. Monasterio de Sacramenia en Miami. Fuente: Getty Images.

Con la arquitecta Julia Morgan a la cabeza comienza un proyecto como la construcción de un gran castillo que alberga tal cantidad de obras de arte, y el cual en sí mismo fuera una de ella, comenzaron las obras para la construcción de Hearst Castle. El levantamiento de los tres pabellones para invitados, es decir, la Casa del Mar de 1919, la Casa del Monte de 1920, y la Casa del Sol en 1921 duró aproximadamente tres años. Una vez acabada la tercera casa, se planeó la construcción de una cuarta, si bien es cierto que esta nunca llegó a producirse. El estilo de estas construcciones era clasicista con una predominante marca mediterránea, especialmente española. Además, los inmuebles eran sencillos, con una sola planta y con falta de pasillos dentro de los mismos. No obstante, la construcción sobria de estas residencias no deja a un lado el carácter y tema fundamental que Hearst resalta en cada edificación, es decir, la cargada ornamentación y elementos arquitectónicos en su interior traídos desde Europa y los cuales abarrotan cada una de las estancias del inmueble⁶².

En cuanto a la residencia principal de Hearst, que se construyó paralelamente a la de invitados, denominada Casa Grande o simplemente el Castillo, iría ubicada en el punto más elevado de la colina y sería el que despunte sobre todo el complejo. Con esta construcción se desarrolla el imaginario arquitectónico de Hearst gracias a Morgan y su gabinete de arquitectos, desarrollando una peculiar mezcla de abundantes estilos artísticos. Sin embargo, dicha edificación estaría inacabada debido a los problemas financieros que el magnate poseía, que terminaría con la interrupción de la obra en 1937. El estilo de esta edificación, tanto en su exterior como interior es singular por numerosas razones. La primera de ellas es que el plan original de esta gran obra a día de hoy es prácticamente irreconocible debido a las numerosas añadiduras que se realizaron desde un primer momento. Se incorporaron nuevos pisos, pabellones, alas, galerías, torreones, etc. sin ningún tipo de explicación, ya que la obra se llevó a cabo sin un organigrama claro y sin acatar un orden preciso. En realidad, muchas veces el proceso se realizó de manera contraria a la forma común o general de construir una residencia. Esto es; la necesidad de poder acomodar un número muy elevado de muebles u objetos decorativos procedentes de sus compras en Europa hizo que las estancias tuvieran que amoldarse a ese espacio, no que los objetos se acomodasen a las salas que los albergan. Por

⁶² José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 351-356

este motivo, de ninguna de las maneras pudo construirse de forma ordenada, ya que no existía ningún tipo de organización elemental en el proceso de edificación sumado al de exposición y colocación de tanta cantidad de objetos artísticos. En relación al estilo del castillo, el magnate deseaba atesorar uno de carácter español, el cual finalmente se pareció en mayor medida a un estilo hispanomusulmán, a causa de la comentada caótica adición de estancias y disposiciones, además de su influencia en los alcázares de Al-Ándalus⁶³.

Si bien es cierto que, aunque dispuestos siempre de una forma simétrica, los elementos que ocupaban la estructura elemental de la residencia no se valían por un plan ordenado, y aquellos que formaban parte de su interior tampoco lo hacían. Hearst ha sido un coleccionista de arte a gran escala, comprando desmesuradamente tanto pequeños objetos como enormes estructuras como techos, cuadros, tapices, etc. Toda esta gigante recopilación de obras artísticas tenían que estar contenidas en algún espacio, el cual en su mayoría resultó ser este palacio. Los autores mantienen la idea de que esto no fue otra cosa que un demencial conjunto arquitectónico, especialmente incluso más anárquico en su interior. Citando al libro primordial sobre este estudio, José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz defienden ante el interior del castillo: “*La decoración es bastante poco racional, con un manifiesto horror al vacío y sin un mínimo de coherencia en la yuxtaposición de piezas y elementos.*”⁶⁴ Los expertos también concluyen con que el objetivo de Hearst no era otro que el de lograr un impacto visual, protagonizado por las eclécticas disposiciones de las obras y la estética *kitsch*⁶⁵, además de que en diferencia a otros grandes coleccionistas de arte, primaba la cantidad ante la calidad del objeto.

Asimismo, como se ha comentado anteriormente, los problemas económicos de Hearst hicieron que la gran obra del castillo tuviera que interrumpirse en 1937, no obstante durante la II Guerra Mundial, la situación económica del magnate mejoró y le permitió, aún con la negativa de todos sus hijos, a construir un ala más en el palacio, la denominada *New Wing*. Además, redecoró antiguas estancias del castillo, sobresaliendo en este capítulo los enormes techos españoles de estilo mudéjar, procedentes en su mayoría de Teruel. Estas obras son uno de los grandes atractivos artísticos que sorprenden a los turistas, a causa de su origen, antigüedad y medidas. No obstante, fueron numerosos los techos españoles medievales que pueden conservarse en museos de Estados Unidos, aunque no necesariamente expuestos. Ello se ha debido al gran interés que desarrollaron los compradores y expoliadores de arte a principios de la centuria hacia estas magníficas obras, aunque la mayor parte de ellas se encuentran en residencias particulares y por ende, descatalogadas y sin datos sobre su historia e incluso su procedencia. Algunas de las estancias en las que se encuentran este tipo de techumbres dentro de la Casa Grande son la *Billiard Room* en cual procede de Barbastro, en Huesca. Esta cubierta se construyó en el siglo XV y tiene decoración morisca, fue comprada en 1930 por el gran agente Arthur Byne y alcanza once metros de largo en la disposición actual de la sala⁶⁶. La *Morning Room* alberga el denominado “Techo del Judío” realizado en Teruel alrededor de 1425 y originario de un alcázar del rey Alfonso V El Magnífico, teniendo actualmente más de nueve metros de ancho y casi cinco de largo⁶⁷. Por otro lado, encontramos en el *Private Gothic Study*, un techo inspirado en la configuración de las estructuras españolas de arcos de diafragma, siendo los artesonados de este procedentes de Palencia. En el dormitorio

⁶³ *Ibidem*, (Madrid: Cátedra, 2012):352-357

⁶⁴ *Ibidem*, 357

⁶⁵ Estilo artístico y decorativo que destaca por ser recargado, colorido, con diferentes formas, tamaños y texturas.

⁶⁶ José Miguel Merino de Cáceres, “Un techo de Barbastro en Norteamérica”, *Somontano*, (2002): 82-83

⁶⁷ José Miguel Merino de Cáceres, “El techo de la Casa del Judío” en Norteamérica”, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación Provincial de Teruel, no. 74, (1985): 142-165

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

de Hearst, la techumbre está organizada con fragmentos originarios de distintos techos turolenses. Por último, destacar ubicado en la *New Wing* un techo procedente de Salamanca del siglo XVI y comprado en 1930 también por Byne⁶⁸.

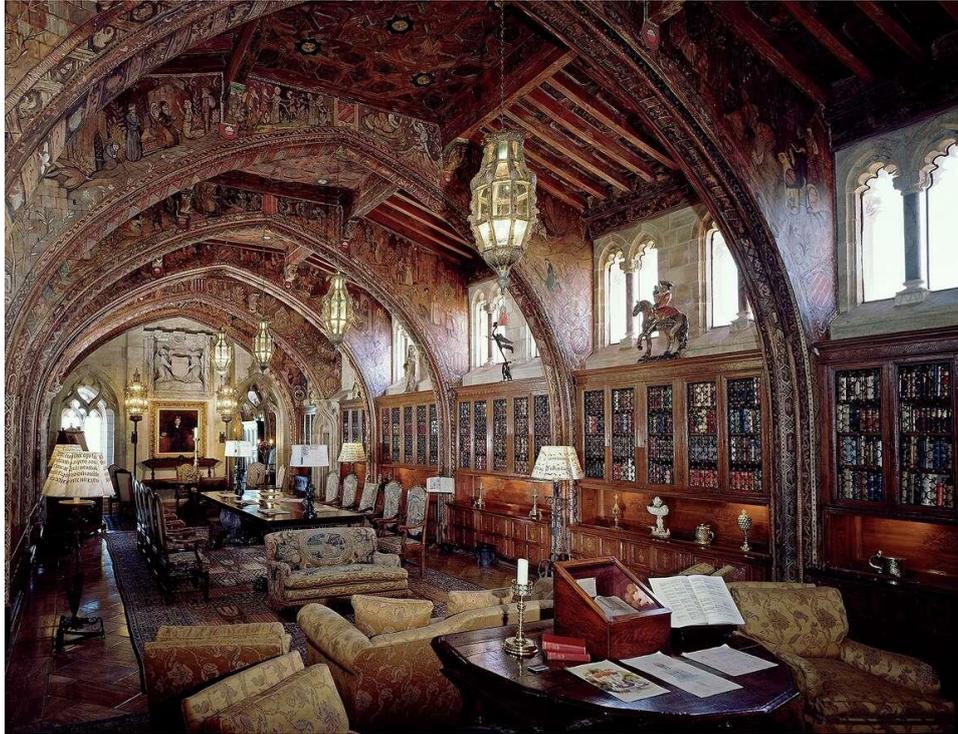


Imagen 4. *Gothic Study*, Hearst Castle. Fuente: Página oficial de Hearst Castle. <https://hearstcastle.org/>

En cuanto a la fachada del castillo, la principal es la estructura más coherente de todo el complejo. Aunque en general existe una mezcla poco armónica de estilos español, románico, gótico, morisco y renacentista, la arquitecta del proyecto Julia Morgan tuvo una inspiración clara en cuanto a la portada de castillo. La iglesia de Santa María la Mayor de Ronda fue fuente de inspiración en el diseño de esta. Por otro lado, en California durante esa época se había llevado a cabo el *Mission Style* como se ha tratado anteriormente, la cual sirvió de influencia para la arquitecta. Asimismo, lo hizo de forma fundamental también la antigua Misión de San Francisco de Asís, en la actualidad conocida como Misión Dolores en la ciudad de San Francisco. Cabe destacar en esta fachada su puerta principal, ya que es una copia exacta de la portada del palacio español del duque de Arcos, la cual se encuentra en la actualidad en el Alcázar de Sevilla. La venta de esta puerta estaba apalabrada con Hearst, no obstante el monarca Alfonso XIII pagó el dinero correspondiente a la ganancia que hubiera tenido su venta al magnate, con el fin de que dicha obra se quedara en España⁶⁹.

⁶⁸ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español*. W. R. Hearst: "El gran acaparador" (Madrid: Cátedra, 2012): 649-675

⁶⁹ *Ibidem*, 357-358



Imagen 5. Fachada principal de Hearst Castle. Fuente: Página oficial de Hearst Castle. <https://hearstcastle.org/>

Tras la venta de prácticamente todos sus bienes entre los años 1937 y 1942, San Simeón fue el único gran dominio que Hearst consiguió mantener bajo su propiedad. El magnate fallece en 1951, y a su muerte sus hijos heredan el complejo, el cual a causa de los altísimos costes de mantenimiento, mantuvieron hasta 1958. En ese año la propiedad pasó a manos del Sistema de Parques de California y en la actualidad Hearst Castle pertenece al registro nacional de lugares históricos desde 1972. Cabe destacar como dato de interés turístico en este análisis, que Hearst Castle recibe cerca de un millón de visitantes anualmente, los cuales pagan entre 35 y 100 dólares la entrada, dependiendo siempre del tipo de tour que decidan realizar. El castillo también cuenta, por sus enormes dimensiones, con varios estanques, fuentes y jardines que complementan el ecléctico complejo. En la actualidad el conjunto está considerado como monumento histórico del estado de California al que fue cedido en 1957. La propiedad cubre 1012 km² y 22,5 km de costa, formando parte del Parque Estatal de San Simeón, en San Luis Obispo⁷⁰.

⁷⁰ Información obtenida desde la página de Hearst Castle <https://hearstcastle.org/> (Consultado el 1 de octubre de 2023)

II. Análisis del recurso turístico.

El estudio de este recurso turístico se puede detallar a través de la realización de un análisis DAFO del mismo. Este estudio consiste en analizar el recurso dentro del sector con el objetivo de evaluar su situación actual a través de dos ópticas. Por un lado, estudiarlo desde un punto de vista interno, evaluando tanto sus puntos fuertes, como son las fortalezas y aquellos puntos más débiles como son las debilidades del mismo. Desde un punto de vista externo, se determinan las amenazas que sufre o que potencialmente puede sufrir, así como las oportunidades que tiene posibilidad de desarrollar.

En primer lugar, comenzaremos con el nivel interno, esto es; las debilidades de Hearst Castle. Aquí resaltamos el precio de coste para realizar una visita al castillo, ya que puede ser un precio relativamente alto y no estar al alcance de todos los turistas que querrían visitarlo. Por otra parte, la llegada y el acceso hasta él tampoco parece ser tan sencillo, debido a que la forma más rápida para llegar ahí es a cuatro horas en vehículo privado desde Los Ángeles. Asimismo, y en torno también a la accesibilidad del recurso es importante resaltar que los tours del castillo solo se realizan en inglés, sin posibilidad de realizar la visita en otros idiomas. El segundo punto, que también pertenece al origen interno del análisis, corresponde con las fortalezas del mismo. Aquí resaltaré la marcada personalidad del castillo, debido a una historia original y reconocida la cual es atractiva hacia el público en general. Cabe destacar que el tipo de turista que visita el castillo entra en la tipología de turista cultural, el cual por lo general se detiene más tiempo y gasta más dinero en las visitas que realiza. Además, el recurso cuenta con una gran diversidad, ya que la zona donde se encuentra Hearst Castle es realmente amplia, con mucha naturaleza en sus alrededores y con un gran inventario de piezas artísticas que poder ver, tanto pequeñas obras como paños o porcelanas, como techos enteros o recreaciones arquitectónicas totales.

Por otra parte, a nivel externo contamos con amenazas y oportunidades. En cuanto a las primeras, destacamos la competencia existente ante este recurso debido a que el castillo se encuentra en una parte de Estados Unidos (California) en la que no haría falta desplazarse hasta San Simeón o pagar dicha entrada para ver arquitectura perteneciente al *Spanish Revival Style*. A esta competencia turística se le ha de sumar la estacionalidad del recurso, siendo mayor en las épocas de primavera y verano además de una no muy elevada gestión de marketing y publicidad para atraer a nuevos visitantes. Por último, las oportunidades con las que cuenta Hearst Castle con las siguientes: esta tipología de recurso se encuentra dentro del sector del turismo cultural, lo que dentro del contexto de Estados Unidos, muestra una coyuntura interesante para poder llegar a un público que busca otras experiencias relacionadas con la historia del arte, la filosofía, la historia del pueblo estadounidense, etc. De esta manera, es una forma de abrirse a nuevos mercados y segmentos.

En definitiva, Hearst Castle cuenta con una intrahistoria realmente singular debido a su ideador, con su siempre fiel arquitecta Julia Morgan a la cabeza de sus alocados proyectos. Ciertamente, el castillo recibe la cantidad de visitantes que acoge debido principalmente a la propia historia de Hearst, conocida por *Citizen Kane*. Al público le llama la atención y desea conocer cómo fue y cerciorarse con su propio criterio de que las imágenes del largometraje sí que pertenecían a la realidad del personaje. No obstante, a día de hoy Hearst Castle es un espacio que visitan numerosos turistas anualmente y del que se pueden aprender varias cuestiones. Por un lado, valorar los objetos artísticos que allí se encuentran e impregnarse de la historia que los atañe. Por otro lado, es un espacio que permite poner en relevancia el

coleccionismo en Estados Unidos, a la vez que se puede analizar desde una óptica más crítica. Hearst no fue un coleccionista común, sino que desarrolló una pasión sin poner en valor realmente la cantidad tan elevada de piezas que estaba adquiriendo, otorgándoles otro espacio en el mundo pero no necesariamente un mejor provecho o utilidad.

Capítulo 4. FUNDACIÓN DE THE CLOISTERS.

I. George Grey Barnard y la creación de The Cloisters.

La creación del museo de The Cloisters hunde sus raíces también en el coleccionismo de obras de arte de origen europeo medieval. En este caso, el protagonista de la recolección de las piezas fue el escultor estadounidense George Grey Barnard (1863- 1938). De esta manera, nacerá en Nueva York en 1938 la sede filial del Metropolitan Museum of Art dedicada exclusivamente al arte medieval.

La vida de Barnard es interesante de cara a conocer el desarrollo de este coleccionismo que desembocó en la creación del museo. George Grey Barnard después de graduarse como escultor en el *Art Institute of Chicago*, pudo entrar en la *Académie des Beaux Arts* de París. Allí desarrolló su labor como escultor y ganó gran reputación gracias a su trabajo sobre mármol llamada *Struggle of the Two Natures in Man*, el cual estuvo expuesto en el museo Metropolitan durante varios años⁷¹. De vuelta a Nueva York, George Grey Barnard se encontró con un reconocimiento artístico por parte de las instituciones, sin embargo necesitaba más encargos de esculturas para poder subsistir económicamente, él y su familia. No obstante, poco después se abrió una comisión para realizar la decoración del nuevo capitolio del estado de Pensilvania y Barnard fue elegido como artista para realizar las obras. De esta manera se vuelve a mudar a Francia y comienza con el trabajo sobre mármol. En cambio, ni la financiación, ni los materiales ni tampoco el tiempo para realizar el encargo fueron suficientes, por lo que la obra quedó inacabada y Barnard, sin dinero. Debido a la necesidad, el escultor comenzó a comprar materiales como piedras de origen medieval que recogía de los granjeros locales, ya que estos tenían la costumbre de reparar sus casas con mampostería medieval de iglesias en ruinas que se encontraban por la zona⁷². De esta manera comenzó el comercio, de como él lo denominaba, “antigüedades”, viajando especialmente por el sur de Francia y comerciando con los comerciantes o traficantes de estos objetos. Barnard abandonó su propósito artístico de momento y emprendió esta ocupación con la que embolsaba una importante cantidad de dinero. Así pues, su negocio siguió adelante durante los primeros años del siglo XX, pero se vio acrecentada cuando en 1906 Barnard decide adentrarse en su proyecto de compra más ambicioso: la adquisición de elementos arquitectónicos de claustros medievales.

En la Europa bajomedieval se levantaron cientos de monasterios bajo dos órdenes principales; la cisterciense y la benedictina. Estas construcciones eran el reflejo del modo de vida y espiritualidad de clérigos que decidían retirarse lejos de las urbes y desarrollar su actividad de forma diferente. Por ello países como Francia, España, Alemania o Italia cuentan con restos de monasterios que fueron abandonados según el monacato disminuía su influencia,

⁷¹ Calvin Tomkins “The Cloisters ... The Cloisters ... The Cloisters ...” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 28, no. 7 (1970): 308

⁷² *Ibidem*, 308

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

incendiados por siglos de guerra, saqueados y expoliados por trabajadores de la tierra, y posteriormente por comerciantes de “antigüedades”. En este caso, tras semanas de búsqueda de objetos y elementos arquitectónicos en estas construcciones, Barnard consiguió adquirir fragmentos de estos elementos de cuatro monasterios de estilo gótico y románico en el sur de Francia: *Saint Michel de Cuxa, Saint Guilhem le Désert, Bonnefont en Comminges y Trie*⁷³.

Alrededor de 1913 Barnard ya tenía las suficientes piezas y despojos de los claustros, añadido a otros elementos, para poder exportarlos y fundar en uno de sus terrenos de Nueva York, su propio museo llamado The Barnard The Cloisters. En este centro, su creador reunió una aglomeración de elementos de diferentes características y orígenes. Tanto pequeñas piezas románicas y góticas como los patios de los claustros de los monasterios franceses. El objetivo de Barnard no era concretamente reproducir una abadía medieval, sino estructurar una escenografía arquitectónica, contando para ello con verdaderas piezas de origen medieval, para acercar y asombrar al público estadounidense a una construcción de aquella época⁷⁴.

Este museo y la exhibición de obras que en él se albergaban contaban con una singular disposición. El diseño de este se guiaba a través de una estructura que no seguía un disposición fija, sino que esta se regía por un orden más bien estético. No se perseguía de esta manera un objetivo puramente didáctico. Acercar la historia verídica al público estadounidense mediante la exposición de las piezas estaba lejos del ideario de Barnard, el cual creó una atmósfera artificial que imitaba a la Edad Media europea. A través de la luz de las velas que envolvían cálidamente las oscuras salas, el encuentro con trabajadores del museo vestidos de monjes o la yuxtaposición de piezas de distinta índole, se buscaba atraer al visitante a esta escena peculiar y generar tanto en ellos como en la prensa y a compradores, una gran curiosidad⁷⁵. El resultado de todo ello fue en gran parte positivo, aun temiendo que el método recompilar y exhibir de Barnard resultase incoherente y amateur, como sucedió con muchos otros coleccionistas de arte⁷⁶. La novedad que este tipo de museo y exposición produjo resultó muy atractiva y exuberante, generando entusiasmo por conocer lo que aquella exposición tenía para mostrar. No obstante, cuando el ansia de la novedad se fue reduciendo, el método museístico de Barnard fue puesto en duda. Las críticas al museo aludían al exceso de contexto que rodeaba las piezas artísticas, así como al extraño modo de exhibición de estas⁷⁷.

Sin embargo, pese a lo inusual del museo, la exposición de este experimento logró un gran éxito, atrayendo a un buen número de turistas, así como interesados por el arte, filántropos e inversores. De esta forma, en 1925 John D. Rockefeller Jr. le formalizó una oferta a Barnard; la compra de todo aquel conjunto con el fin de fundar un museo específico de arte medieval en la ciudad de Nueva York. Barnard aceptó dicha propuesta, convirtiéndose este trato como el primer paso para la creación de lo que en la actualidad es The Met The Cloisters.

⁷³ Calvin Tomkins “The Cloisters ... The Cloisters ... The Cloisters ...” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 28, no. 7 (1970): 308

⁷⁴ José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. (Madrid, Cátedra, 2023): 62-68

⁷⁵ Mary Rebecca Leuchak, “The Old World for the New”: Developing the Design for the Cloisters, *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 23 (1988): 257

⁷⁶ Como por ejemplo con la colección del alemán Hans von Aufseß (1801- 1872)

⁷⁷ Risham Majeed. “Excuse Me, Is This a Church? Display as Content at the Metropolitan Museum of Art”, *Journal of Museum Education*, Vol. 42, No 3, (2017); 263

II. Rockefeller y Rorimer como actores principales en la fundación de The Met The Cloisters.

El proceso de fundación del museo fue protagonizado por dos hombres. Por un lado, el filántropo John D. Rockefeller Jr. (1874 - 1960), primogénito de John D. Rockefeller (1839 - 1937), magnate estadounidense durante la *Gilded Age*, creando una importante empresa petrolera además de muchos otros logros a nivel empresarial. Rockefeller Jr. siguió el rumbo financiero de la poderosa familia neoyorquina, contribuyendo también económicamente a numerosos proyectos políticos y programas sociales. Obtuvo la educación universitaria *Bachelor of Arts*, desarrollando un enorme interés por el mundo de las artes, del que su mujer, Abby Aldrich, fue una gran coleccionista y mecenas. Destaca su labor de promoción cultural durante toda su vida, otorgando fondos para creaciones de instituciones culturales como el Modern Museum of Art, del que Abby fue cofundadora, el propio Rockefeller Center o la creación de The Cloisters. Asimismo, su labor de mecenazgo viajó más allá de las fronteras estadounidenses, financiando excavaciones en Luxor y Grecia, destinando recursos a bibliotecas universitarias de Tokio, Hong Kong, etc. y fondos para la restauración de monumentos franceses destruidos en la I Guerra Mundial⁷⁸.

Rockefeller poseía al norte de Nueva York un terreno boscoso bastante amplio que anteriormente había ofrecido gratuitamente a la ciudad, aunque esta lo rechazó debido a los amplios costes de mantenimiento. No obstante, con la oferta de compra aceptada por Barnard, el filántropo volvió a ofrecer el obsequio y hacerse cargo él mismo de los costes. De esta manera en 1930 la alcaldía de Nueva York aceptó el trato y se reservó parte de ese terreno para la construcción del futuro The Cloisters, en un prestigioso espacio dentro de un monte al norte de la ciudad con vistas al río Hudson, conocido como *Fort Tyron Park*⁷⁹.

El concepto de la nueva versión de The Cloisters fue adquirido por Rockefeller de una forma especial, ya que su ilusión era crear un espacio que evocara un viaje sensorial en el visitante a través del entorno natural y la propia arquitectura y arte de la Edad Media. *Fort Tyron Park*, al norte de Manhattan, reunía las condiciones necesarias para la idea del empresario. Alejado del centro de la gran ciudad, es lo más similar a un retiro monacal dedicado a la vida contemplativa que se podía permitir a escasos kilómetros de una de las ciudades más vibrantes del planeta⁸⁰. Esta concepción del nuevo museo fue desarrollada gracias a la colaboración del conocido conservador y director de museos James Joseph. Rorimer (1905 - 1966).

Con una dilatada formación en historia del arte, desarrolló casi toda su carrera laboral en el Metropolitan Museum of Art, siendo en un primer momento conservador y llegando a ser el director de este. Sin embargo, durante la II Guerra Mundial Rorimer fue reclutado por el ejército estadounidense con el objetivo rescatar aquellas piezas artísticas europeas de gran valor saqueadas por el régimen nazi, formando parte de la sección *Munuments Men*. Tras el parón de sus labores como conservador del museo, al término de la guerra Rorimer retomó su trabajo siendo ascendido a director de The Cloisters. Asimismo con él al frente, especializado en arte medieval europeo, se vivió la etapa en la que dirigió las instalaciones de varios complejos artísticos españoles tanto en The Cloisters como en el Metropolitan Museum of Art. En este

⁷⁸José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. (Madrid, Cátedra, 2023): 77

⁷⁹ Calvin Tomkins "The Cloisters ... The Cloisters ... The Cloisters ..." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 28, no. 7 (1970): 314

⁸⁰ José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. (Madrid, Cátedra, 2023): 77

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

último se dispuso en el museo dos grandes instalaciones arquitectónicas españolas, como el patio de Vélez Blanco o la reja de la catedral de Valladolid⁸¹.

Rockefeller y Rorimer mantuvieron una cercana comunicación a partir de los años treinta del pasado siglo. El empresario sabía a la perfección la idea que quería transmitir con este nuevo museo y el conservador tenía la formación adecuada para poder desarrollarlo. Gracias a la labor del arquitecto Charles Collens (1873- 1956), de la firma *Allen, Collens & Willis*⁸² de Boston se pudo llevar a cabo en el tiempo y forma que tanto Rorimer como Rockefeller deseaban⁸³. Collens llegó a entender el objetivo de Rockefeller, que era el de construir un castillo fortificado en el punto más alto del parque. No obstante, el filántropo tuvo que adherirse a las características del entorno en el que se iba a construir y a las estancias que se iban a colocar. El arquitecto, que dominaba el estilo neogótico, defendía la idea de no crear un museo que fuese una copia de un monasterio existente, ya que la construcción tendría que contar con su propia personalidad. Finalmente, gracias a los esfuerzos de Collens, logró integrar en su diseño la arquitectura tanto de piedra medieval como moderna, que reunió los requerimientos deseados y que obtuvo una óptima interpretación⁸⁴.

No obstante, para la fundación del centro se debieron cambiar numerosas cuestiones en su interior. Principalmente se debía modificar la extraña configuración de la exposición de las piezas que Barnard había instalado. Su colección fue integrada en este nuevo proyecto así como también parte de la propia colección de Rockefeller, sumado a otras nuevas compras. El magnate prefería para The Cloisters mayor protagonismo en la arquitectura, con el fin de que el público pudiera deambular tranquilamente en torno a esta y envolverse con el entorno artístico. Sin embargo, el visitante no debería entrar con la idea de encontrar realmente una imagen fiel a un monasterio medieval. Lo que The Cloisters pretende no es evocar a la perfección estas construcciones, sino crear una agrupación armónica de un conjunto de elementos arquitectónicos monacales, no exponer verazmente el sentido de la vida monástica cristiana medieval en Europa.⁸⁵

Inversamente a la idea de Barnard, este no aspiraba a recargar los espacios y cubrir las paredes con otros objetos o piezas de menor tamaño que restaran importancia a la propia arquitectura, pero sí moderadamente con sobrios tapices y paños. Concretamente Rockefeller mostró una especial inclinación hacia las colecciones de paños las cuales crecerían en tamaño a lo largo de los años. El empresario con la ayuda de Rorimer se dedicó a gestionar la compra de paños y tapices procedentes de España para el Metropolitan y The Cloisters, específicamente algunos originarios de la catedral de Burgos u otros de distintas colecciones personales como la de William Randolph Hearst⁸⁶.

Aumentando el fondo del nuevo museo con conjuntos procedentes tanto de coleccionistas de arte estadounidenses, de la propia colección de Barnard o a través de nuevas compras a anticuarios europeos, The Cloisters fue creciendo y construyéndose en un nuevo espacio y con

⁸¹ José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. (Madrid, Cátedra, 2023): 80

⁸² Asociación arquitectónica estadounidense que estuvo en activo desde 1904 a 1931.

⁸³ *Ibidem*, 85

⁸⁴ Mary Rebecca Leuchak "The Old World for the New": Developing the Design for the Cloisters, *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 23 (1988): 258-77

⁸⁵ José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. (Madrid, Cátedra, 2023): 87

⁸⁶ *Ibidem*, 81-84

una nueva visión. Esta se comprometió con la idea de los artífices del proyecto, que buscaban una integración de la arquitectura medieval con el visitante que caminará dentro de ella. Algunas de las obras del museo servían no sólo para ser expuestas sino que tenían una función en este espacio. De esta forma, las vidrieras ubicadas en las paredes exteriores permiten que la luz natural se filtre a través de ellas, ofreciendo a los turistas vistas de los jardines y terrazas del museo. Lo mismo ocurre con las puertas medievales que están colocadas como obras de arte pero que sirven como entradas indicando al visitante el camino hacia una nueva galería. La arquitectura que para Rockefeller y Rorimer debía ser lo esencial del centro, es a su vez contenedor y contenido. El entorno del museo combina lo moderno con lo antiguo, proporcionando al visitante una experiencia museística diferente y original. De esta manera se permite apreciar los objetos artísticos a través de un marco estético, apreciándose como elementos físicos que posibilitan conservar un significado funcional de ellos, en lugar de restos inmateriales y disociados de una época pasada⁸⁷.

En 1938 se inaugura The Cloisters como sede filial del Metropolitan Museum of Art dedicada al arte medieval, siendo el único museo estadounidense dedicado en exclusiva a esta tipología⁸⁸. Se articula mediante fragmentos de los claustros románicos comprados por Barnard, especialmente a través de su núcleo central, que se constituye a partir de una versión particular del claustro de Cuixà, sumado a muchos otros objetos artísticos como tapices, manuscritos iluminados, paños, mobiliario, etc. En el momento de la apertura, The Cloisters contaba con cuatro claustros medievales, una pequeña capilla y sala capitular, ambas románicas y otras estructuras menores de carácter civil y religioso. Se encontraba todo englobado en una nueva construcción de estilo neolombardo a la que posteriormente se le agregarían más estancias y piezas procedentes de otras colecciones⁸⁹.



⁸⁷ Susanne Emma Chadbourne, "Living Experiences of a Bygone Age: The Cloisters as a Modern Site of Medieval Art" *The International Journal of the Inclusive Museum*, Vol. 11, Issue 3 (2018): 47

⁸⁸ *Ibidem*, 47

⁸⁹ José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. (Madrid, Cátedra, 2023): 87

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

Imagen 6. The Cloisters. Fuente: Página oficial de The Met The Cloisters.

III. Análisis del recurso turístico.

The Met Cloisters se ubica en 99 Margaret Corbin Drive en el parque de *Fort Tyron*, al norte de Manhattan, en la ciudad de Nueva York. Su extensión es de aproximadamente 1,6 hectáreas y se encuentra a menos de 13 kilómetros del Metropolitan Museum of Art en la misma ciudad. Llegar a la entrada del museo es sencillo en transporte público, tomando la línea A de metro hasta la estación de la calle 190 y andando diez minutos, o se puede tomar también el autobús M4. Si se accede en vehículo privado, se puede utilizar el estacionamiento municipal del Parque Fort Tyron, el cual es gratuito⁹⁰.

En referencia a The Cloisters como recurso turístico, se señalan varios datos a tener en cuenta para realizar un análisis del mismo. En primer lugar, será el precio de cada entrada por visitante. Así pues, para aquellos procedentes de fuera del estado de Nueva York su tarifa será la siguiente. Los adultos pagarán su entrada a 30 dólares, los mayores de 65 años a 22, los estudiantes a 17 y los niños menores de 12 años y los miembros socios y patrocinadores tendrán entrada gratuita. No obstante, los residentes del estado de Nueva York, así como los estudiantes de Connecticut, Nueva Jersey y Nueva York pueden pagar la voluntad. En cuanto al horario de visita al museo: abre todos los días de 10 de la mañana hasta 5 de la tarde, excepto los miércoles que está cerrado. Posee varios servicios usualmente encontrados en los museos de un tamaño relevante, tales como la tienda oficial y un restaurante - cafetería al aire libre, abierto de abril a octubre. En consideración al aspecto de la accesibilidad del recinto, el museo defiende estar completamente comprometido a que su colección, programas, servicios y edificios sean accesibles para todos los públicos, añadiendo programas diferentes para aquellos visitantes con necesidades especiales⁹¹.

El museo se distribuye de la siguiente manera en su interior: existe la planta baja y la primera planta. En la planta baja algunas de sus principales salas son las siguientes. *The Treasury* es la sala 14 y se abrió por primera vez en 1988 con motivo de la celebración del 50 aniversario del museo. Esta reducida estancia hace referencia al tesoro que poseían las iglesias medievales en el cual se guardaban aquellos pequeños objetos con gran valor. Se compone principalmente de pequeños artículos de lujo adquiridos en los años posteriores a la inauguración del museo, sobresaliendo entre ellos aquellos pertenecientes a la colección de Joseph Brummer. La sala 10 es denominada *Glass Gallery*, la 11, *Bonefont Cloister*, claustro francés del siglo XIII que oculta en su interior un jardín de hierbas que aluden a esta tipología de jardines medievales, contando con especies documentadas en fuentes de origen medieval. La 12 *Trie Cloister*, la cual recoge el restaurante durante los meses de verano y el cual proviene del convento gótico carmelitano de *Trie-en-Bigorre* del siglo XV. Por último en la planta baja se encuentra la sala 9, la *Gothic Chapel*. Esta capilla gótica procede del siglo XIII y sus vidrieras son originarias del siglo XIV, ya que corresponden a la iglesia San Leonardo de Carintia y a la capilla del castillo de Ebreichsdorf, en Austria. Algunos de los aspectos relevantes de esta capilla gótica del museo es su contenido. En ella se halla la tumba del siglo XIII del cruzado

⁹⁰ Información obtenida desde la página oficial de The Cloisters. <https://www.metmuseum.org/visit/plan-your-visit/met-cloisters/spanish> (Consultado el 7 de octubre de 2023)

⁹¹ Información obtenida desde la página oficial de The Cloisters. <https://www.metmuseum.org/visit/plan-your-visit/met-cloisters/spanish> (Consultado el 7 de octubre de 2023)

francés Jean d'Aluye y la efigie sepulcral procedente del siglo XIV de Ermengol VII, conde de Urgell, una de las principales joyas de origen español del museo⁹².

En la primera planta se encuentran las estancias con la siguiente distribución. El *Romanesque Hall*, *Fuentidueña Chapel*, *Saint- Guilhem Cloister*, *Langon Chapel*, *Pontaut Chapter House*, *Early Gothic Hall*, *Cuxa Cloister*, *Nine Heroes Tapestries Room*, *Unicorn Tapestries Room*, *Boppard Room*, *Merode Room*, y por último *Late Gothic Hall*. Cabe destacar en estas estancias, por un lado la dedicada al monasterio segoviano de Fuentidueña y el cual debido al desempeño de Rorimer y otros factores se encuentra a día de hoy como una de las salas más visitadas del museo⁹³.

Con el objeto de completar el primer complejo inaugural de The Cloisters se buscó la compra de una iglesia románica. Desde el otro lado del océano, en una España pobre y atrasada existía en la localidad segoviana de San Martín de Fuentidueña una iglesia en un lamentable estado de conservación que desde hacía bastantes años solo servía como cementerio. Fue en unos de sus viajes por Europa cuando el empresario Rockefeller descubrió este complejo y comunicó a su compañero Rorimer sobre el deseo de adquisición de este. La dilatada gestión para la compra de la iglesia segoviana comenzó antes de estallar la Guerra Civil española, en 1935. No obstante, los años treinta fueron complicados para el desarrollo de las gestiones comerciales en este aspecto. Fue debido a la nueva legislación promulgada por la II República española respecto a la conservación de los bienes materiales, especialmente con la Ley de Tesoro Artístico de 1933, declarando este monumento como bien histórico-artístico. Tras la Guerra Civil, los años de posguerra y el franquismo posterior sumado al desarrollo y consecuencias de la II Guerra Mundial, se creó un ambiente en el que negociar con un país con unas políticas tan herméticas no fue viable. Sin embargo, tras los Pactos de Madrid en el año 1953 y la incipiente apertura económica del régimen franquista hacia el mercado internacional, se propició un nuevo escenario en el que llevar a cabo lazos de unión con la potencia norteamericana era óptimo. Fue en 1957 cuando el acuerdo fue firmado bajo la excusa de un intercambio de obras de arte, aunque el ábside de San Martín de Fuentidueña sí que tuvo un componente monetario, habiendo sido comprado por Estados Unidos⁹⁴.

Por tanto, con el fin de abrir una estancia en el museo en dónde poder encontrar una verdadera iglesia románica, denominada *Fuentidueña Chapel*, se llevó a cabo una gestión de venta que vale como ejemplo de lo ocurrido en España durante esta dilatada época en donde el valor de patrimonio histórico-artístico carecía de atractivo o importancia. En este caso, el interés por parte de la cúpula del régimen franquista por unir lazos con la potencia económica mundial como Estados Unidos fue más relevante que respetar la legislación que protegía al bien. El proceso fue largo y costoso debido precisamente a que la iglesia de Fuentidueña estaba bajo protección y no estaba permitida su salida del país. Asimismo, existieron diplomáticos, conservadores e historiadores, como el académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, César Cort i Botí, Leopoldo Torres Balbás, académico de la Real Academia de la Historia o el presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Segovia, Luis Felipe de Peñalosa quienes se posicionaron en contra de esta venta. Ellos defendieron la restauración y la puesta en valor de la iglesia en su país de origen, sin utilizar una política complaciente, también en el ámbito de las artes, hacia la potencia mundial⁹⁵.

⁹² José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. (Madrid, Cátedra, 2023): 95-97

⁹³ *Ibidem*, 332-38

⁹⁴ *Ibidem*, 332-38

⁹⁵ *Ibidem*: 332-38



Imagen 7. Fuentidueña Chapel Gallery. Fuente: The Met The Cloisters.

Por otro lado también destaco la estancia del museo denominada *Saint- Guilhem Cloister*. Este sería fundado cerca de Dijon, en Francia, siguiendo la regla de San Benito en el siglo IX como monasterio. En las centurias siguientes, debido a su ubicación y simbolismo, la abadía fue levantándose bajo un estilo románico y comenzó a cobrar popularidad como etapa que se debía visitar por los peregrinos en el Camino de Santiago. Hasta bien entrado el siglo XVI la abadía gozó de buena reputación, albergando a numerosos visitantes cada año. No obstante, a causa de las guerras de religión, la abadía fue saqueada y tuvo que vender parte de su patrimonio con el fin de poder costear las reparaciones necesarias. Posteriormente, durante la Revolución Francesa esta fue nacionalizada y tuvo diferentes funciones, además de sufrir otros incidentes como incendios u obras a lo largo de los años. Finalmente, la parte superior del conjunto fue comprado en Francia a mediados del siglo XIX e instalado en el jardín de la casa del comprador. En 1906 fue nuevamente comprado, esta vez por Barnard, el cual utilizó numerosos fragmentos del complejo para formar parte de su museo en Nueva York. Cuando Rockefeller lo adquirió posteriormente, se configuró una nueva disposición del claustro que se intuye, nada tuvo que ver con la aún a día de hoy desconocida distribución del claustro, el cual forma parte de uno de las estancias más relevantes de The Cloisters⁹⁶.

Es interesante de cara al estudio de este recurso turístico, realizar un análisis DAFO del mismo. De esta forma se puede examinar con más detalle, características del museo tanto a nivel interno, con sus debilidades y fortalezas como a nivel externo con sus amenazas y oportunidades dentro del sector turístico. Comenzando por las debilidades, The Cloisters es una sucursal enfocada al arte medieval europeo del conocido Metropolitan Museum. Este factor, es a la vez una ventaja y una desventaja. En este caso en concreto, podría jugar como inconveniente, ya que el reconocimiento internacional del museo puede ser eclipsado por la grandiosa fama y popularidad que posee el Metropolitan. De esta manera, los turistas pueden

⁹⁶ José Miguel Merino de Cáceres, *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. (Madrid, Cátedra, 2023): 92-95

interesarse únicamente por visitar este último ya que es aquel el que porta el renombre internacional y pueden no inquietarse por conocer esta parte más diferente de la fundación. Asimismo, como ocurre con muchos de los recursos turísticos tanto de tipo natural o cultural, se encuentra una concentración de visitantes en los meses de verano, y en los meses de invierno una menor tasa de visita. Ello se denomina estacionalidad de la demanda y afecta a la mayoría de aspectos en el sector turístico, por lo que siempre será una debilidad empresarial.

En referencia a las amenazas que puede sufrir el museo, destacan las dos siguientes. Por un lado, el requerimiento por parte The Cloisters en crear de forma constante programas, exposiciones temporales y actividades que resulten atractivas, con el fin de acercar a un público que no ha tenido contacto con anterioridad con el mundo europeo medieval. Es decir, desarrollar una museística cautivadora para aquellos turistas más primerizos en el arte medieval, así como para no defraudar a aquellos más veteranos. Además otra amenaza en la línea de la museística con la que el centro tiene que contar, es lidiar con la comparativa y juicio entre The Cloisters y un verdadero claustro europeo medieval, ubicado en cualquier lugar de Francia o España y marcar de manera contundente el objetivo y originalidad de este museo estadounidense.

Las fortalezas del recurso son numerosas. En primer lugar y como rasgo distintivo, este es el único museo en Estados Unidos dedicado a la arquitectura de claustros medievales de origen europeo. Esta característica le proporciona gran singularidad y atracción, la cual facilita acercar a miles de visitantes, que de otra manera quizás, no se podrían haber aproximado a la atmósfera medieval sin costearse un viaje a Europa. Como comentaba anteriormente, que el museo sea una sucursal dentro del Museo Metropolitano puede ser una ventaja, ya que dota a The Cloisters de renombre internacional y parte de la promoción o publicidad del museo ya se habría elaborado. Asimismo, el entorno del recinto es una de las esencias del museo, debido a que se encuentra dentro de un gran parque, *Fort Tyron*, ubicado sobre el río Hudson, algo que llama enormemente la atención de los visitantes. El minucioso cuidado de sus instalaciones, así como la colección que atesora el museo son algunas de sus fortalezas ante la competencia de otros tipos de recursos turístico-culturales en la ciudad de Nueva York.

Por último, en este análisis DAFO, estudiamos las oportunidades del museo. En ellas se destacan por una parte, las posibilidades de las que disfruta el museo en cuanto a ser un espacio de intercambio cultural con el mundo medieval, en este caso español. Por otra parte, al tratarse de una institución de considerables dimensiones, tiene la capacidad de ser lugar de exposición de obras cedidas por otros museos europeos de carácter medieval y moderno. Con todo ello, The Cloisters puede desenvolver nuevas estrategias de marketing para atraer a nuevos visitantes o intentar repetir la experiencia de algunos de ellos. No obstante, el museo resalta por el desarrollo de un turismo de marcada índole cultural en Estados Unidos y que conecta con la historia medieval europea.

Tras el análisis de The Cloisters como recurso turístico se pueden observar varias cuestiones interesantes. Por una parte, es un museo que honra el arte, especialmente a un tipo de arquitectura bajomedieval como fueron los claustros de los monasterios europeos de manera original y práctica, el cual cuida y atesora debidamente dichas obras artísticas, además de potenciar sus estudios e investigaciones. De esta manera se pueden advertir numerosas cuestiones positivas que el museo posee, aunque también cuenta con algunos puntos más débiles. Estos están relacionados, por un lado, con la percepción del turista hacia este tipo de museología, o la sombra que le puede hacer la sede principal del Metropolitan Museum of Art, al no desarrollarse como punto de interés turístico principal realizando un viaje a la ciudad de Nueva York.

Capítulo 5. CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS.

Existe mucho patrimonio histórico artístico español en Estados Unidos, y se puede encontrar en diferentes museos a lo largo del país. A pesar de que su ubicación no se halla ni en el mismo continente del que es originario, se puede afirmar que dichas obras de arte, en la actualidad se ubican en un entorno seguro. Puede resultar paradójico y contradictorio pensar en que el patrimonio artístico español pueda estar en un estado de conservación adecuado para su protección y divulgación en un lugar tan alejado en varios sentidos del que es natural. Sin embargo, son varias las causas que defienden esta situación a día de hoy. Por una parte, las causas y consecuencias de la venta del patrimonio histórico artístico en España durante la mayor parte de la primera mitad del siglo XX, fueron una sucesión de malas prácticas tanto políticas, económicas como culturales en la época. En la actualidad, se debe mirar con retrospectiva y valorar la mejor consecuencia que todo ello produjo.

Las piezas artísticas de valor que se vendieron a Estados Unidos en este proceso de venta del patrimonio fueron muy numerosas y de diversa índole. Algunas de ellas, vendidas por necesidad económica, otras por codicia o incluso también por interés político. Si bien es cierto que su periplo en muchos casos fue más amplio, cambiando de compradores y propietarios, países y continentes, hasta el último coleccionista o millonario norteamericano al que fuese a parar, y museo al que finalmente fuesen donados. Se debe asimilar que aunque la historia de estas piezas, muchas de ellas con enorme valor histórico y artístico, fue en parte inmoral y vergonzosa, a día de hoy se ha podido aprender de esta, valorando y recapacitando sobre aquel pasado no tan lejano.

En algunas coyunturas, como en el desmesurado caso de coleccionismo de Hearst u otros coleccionistas millonarios a los que el arte y la historia no le generaba especial interés, es difícil sentir cierta gratitud por su labor en el escenario estudiado. Sin embargo, han existido muchos otros que han puesto en valor, de una forma que no podría darse en la misma época en España. Pese a las compras-ventas fraudulentas, engaños, tratos, etc. acontecidos en el proceso de devastación del patrimonio español, en el otro lado del océano sirvió en un primer momento para enriquecer la colección de arte de un personaje. Posteriormente para acercar esta a un gran público, el cual se encuentra enormemente alejado geográficamente del contexto al que pertenece dicha colección de arte.

Capiteles, vidrieras, techos de iglesias románicas o góticas, tapices, cerámicas, mobiliario, escultura, retratos, trípticos o elementos funerarios hispanos entre otros, son algunas de las piezas artísticas que tienen su origen en la España medieval y que como la mayor parte del patrimonio, se encontraría aún a día de hoy en el lugar originario. De esta forma, lo que significa poder contemplar todo ello de primera mano, apreciando el lugar y la época del cual procede, fue y es para el público estadounidense un regalo que deben apreciar.

En relación a las instituciones que han amparado la protección del patrimonio español en Estados Unidos, a lo largo de los años la labor de la *Hispanic Society Of America* ha sido destacada. Esta ha sido uno de los principales espacios de unión entre el mundo artístico e histórico español y estadounidense. Dentro de esas paredes se encuentran alrededor de 18.000 piezas de gran valor. Objetos artísticos como pinturas, esculturas o mobiliario entre otros,

además de un importante fondo bibliotecario se encuentran en esta institución. Esta sirve no sólo como espacio físico en el que almacenar y preservar el patrimonio, sino que también es una referencia hacia la relación entre estos dos mundos. En él se han exhibido exposiciones desde que su fundador Archer Milton Huntington las dirigía hasta la actualidad, con el traspaso de exposiciones temporales desde museos emblemáticos de arte hispano, como el Museo del Prado. No obstante, desde hace unos años, la institución está padeciendo algunas dificultades. Esta crisis se dio por comenzada alrededor de 2021 cuando los trabajadores de la fundación decidieron sindicarse por su complicada situación laboral. El museo cuenta con una plantilla muy escasa y la fundación no está recibiendo los fondos necesarios para poder seguir manteniéndola de una forma óptima, como se vino haciendo siempre. Los recortes financieros que se han llevado a cabo han tenido como consecuencia carencias en las instalaciones, falta de mantenimiento y una insuficiencia en los cuidados de un espacio tan relevante para la conservación y preservación del patrimonio.

Por otro lado, en España existe numerosa legislación sobre la conservación del patrimonio histórico y cultural en la actualidad, y como se ha podido analizar en el presente trabajo, no siempre ha sido así. La creación de una legislación fuerte que proteja los bienes artísticos e históricos fue un proceso largo y costoso que comenzó a principios del siglo XIX, construyéndose bajo un contexto enormemente cambiante a nivel político y social. Sin embargo, dado las características del país, fue esencial establecer un código que amparase el inmenso patrimonio con el que contamos desde la Prehistoria. Esta nación converge del legado de otras de origen europeo distintas entre ellas, sumado al propio pasado indígena del territorio norteamericano. Un conglomerado de diversas culturas que fue creciendo y afianzándose como propio a la vez que consolidándose como potencia económica mundial. Es por ello que no encontramos una legislación propia en Estados Unidos sobre la protección del patrimonio cultural en la actualidad, aunque cada Estado tenga sus propias políticas al respecto, asunto del que no concierne este estudio.

Asociaciones como la *American Alliance of Museum* (AAM) fundada a principios del siglo XX y con sede en Washington D.C, defiende la promoción cultural del conjunto de museos estadounidenses. Es una asociación sin fines de lucro y tiene como objetivo reunir estándares comunes a la red de museos en el país, así como una mejora en el desarrollo de las prácticas llevadas a cabo por estos organismos. La alianza está compuesta por miles de museos y numerosos miembros profesionales como conservadores, diseñadores, relaciones públicas, educadores y voluntarios. Asimismo, promete reunir diferentes temas de interés para la exposición y protección de las obras que componen los museos, así como diseñar proyectos de cooperación entre todo el conjunto de museos estadounidenses.

Existen fundaciones y agencias en el país que tienen como misión apoyar económicamente el desarrollo de nuevos centros relacionados directamente con las Humanidades y las Artes así como respaldar proyectos culturales. Los museos, espacios de gran valor no sólo artístico e histórico sino también de carácter tecnológico, científico o temático, forman parte de esta inmensa red de centros de interés cultural, necesitado tanto de respaldo económico como político y social. La *National Foundation on the Arts and the Humanities*, que fue fundada en 1965, es la principal agencia perteneciente al gobierno federal de Estados Unidos que tiene como objetivo desarrollar políticas nacionales dedicadas a otorgar apoyo a aquellas instituciones, dentro del ámbito de las Humanidades y las Artes, que promuevan la conservación del patrimonio cultural del país. De esta gran fundación nacen posteriormente otras subagencias para continuar con la labor de completar las diversas categorías del entorno cultural, tales como *National Endowment for the Arts*, *Institute of Museum and Library*

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

Services, o el Federal Council on the Arts and the Humanities. De esta forma, aunque carente de una legislación tan longeva y compacta como la que existe en España, en Estados Unidos se trata de financiar y proteger a los centros ligados a la cultura de una forma privada, siguiendo de esta manera la línea de gestión del país.

En definitiva, los museos estadounidenses donde se muestran las obras de arte español son un espacio seguro para la conservación y difusión de la historia de arte española. No solo actúan como un factor estático y pasivo en la cuestiones de divulgación sino que se siguen prestando colecciones de arte español procedentes de otros museos. Uno de los más relevantes museos de arte hispano en Estados Unidos, el Meadows Museum en Dallas alberga una enorme colección de arte español que poco o nada tiene que envidiar de otros museos españoles. Este fue inaugurado en 1965 siendo fundado por el empresario Algur Hurtle Meadows, el cual donó su colección de arte a la Universidad Metodista del Sur, de la que es dependiente el museo. En este centro se exponen obras, especialmente de pintura, de su colección permanente, además de contar con varias exposiciones temporales anuales en las que se muestran algunas de estas obras sumadas a otras de otros orígenes europeos, como pueden ser de Italia, de Flandes o de Alemania.

La primera exposición perteneciente a la colección del Museo del Prado en viajar a Estados Unidos se presentó en el Museum of Fine Arts de Houston en 2012 bajo el título de *Retrato de España. Obras maestras del Prado / Portrait of Spain. Masterpieces from the Prado*. Con el fin de acercar más el arte español a territorios internacionales, esta exposición ha exhibido obras que recorren cuatro siglos de historia española, contando con obras de artistas como Velázquez, Goya, El Greco o Murillo. Posterior y recíprocamente en 2017 se inaugura en el Museo del Prado la exposición *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico*. En ella se mostraban más de doscientas obras integradas en la colección de la institución neoyorquina. En esta exhibición se encontraban piezas del fondo documental de la biblioteca de la *Hispanic Society of America* así como esculturas, dibujos, mobiliario o piezas arqueológicas o de artes decorativas. La exposición contó con un éxito notable, obteniendo unas 485.000 visitas en sólo cinco meses⁹⁷.

En definitiva, existe un sólido vínculo entre la museología relacionada con el arte español en Estados Unidos con la forma de preservar el arte hispano más allá de nuestras fronteras. Fueron varias las causas que conllevaron la devastación del patrimonio español, y por ende el desarrollo de museos centrados en el arte español en aquellos territorios dónde había sido trasladado y comprado. En la actualidad, pese a que esas numerosas piezas de arte no son expuestas en su lugar de origen, sí que lo son en un país que guarda relación con su pasado español y que es consciente del valor de este y de su arte. Asimismo, se debe hacer una puesta en valor de la relación de España con Estados Unidos en el ámbito de la diplomacia cultural. Las instituciones norteamericanas sirven en algunos casos como ambientes donde converge la actividad cultural española con la estadounidense. A través de seminarios y exposiciones en colaboración con organismos como el Instituto Cervantes, la Casa de América, Fundación Consejo España-EEUU, instituciones educativas, etc. Se crea un entorno para compartir y crear relaciones formativas sobre las relaciones del pasado y el presente de ambos países⁹⁸.

⁹⁷ “El Museo del Prado presenta por primera vez en EE.UU. cuatro siglos de historia de España a través de los grandes maestros de sus colecciones”, *Museo del Prado*, 14 de diciembre de 2012

⁹⁸ Para más información véase las páginas de La Fundación Consejo España- EEUU: <https://spainusa.org/> y el Portal del Hispanismo del Instituto Cervantes: <https://hispanismo.cervantes.es/> (Consultados el 1 de noviembre de 2023)

Capítulo 6. DEL COLECCIONISMO PRIVADO A LA CREACIÓN DE LOS PRIMEROS MUSEOS EN EEUU.

I. Coleccionismo privado en Estados Unidos.

La construcción de los primeros museos, así como otras instituciones de carácter cultural como bibliotecas de universidades que se levantaron en Estados Unidos pueden relacionarse directamente con el hecho de que numerosos millonarios desarrollaron una labor de coleccionismo particular que posteriormente se transformó en la creación de museos, como espacio común donde las cuantiosas obras de arte, de todo tipo, tamaño y origen pudieran estar expuestas al público. Este hecho revela que la manera de financiación a día de hoy de los museos estadounidenses, en su mayor parte, es de carácter privado. Su origen bebe del coleccionismo propiamente privado que ha derivado en un proceso de subvención procedente de distintas fundaciones y donantes, actuando como una especie de mecenazgo.

Los coleccionistas norteamericanos con una sensibilidad filantrópica por el arte donaron sus colecciones a museos, formándose de esta forma una red de museos en Estados Unidos en los que se exponen numerosas obras de origen europeo, que acercan al pueblo norteamericano a la historia de este continente. En Estados Unidos existió una época dorada del coleccionismo, relacionada directamente con la etapa de desarrollo de los principios del capitalismo. Aquellos magnates y millonarios estadounidenses encontraron en el coleccionismo de antigüedades una forma de redimir su alma y espíritu del agitado mundo empresarial y financiero del que procedían. Estas jóvenes fortunas dirigieron parte de sus patrimonios hacia la adquisición de obras de arte de gran valor, ya que vieron en ello también una inversión segura, con el fin de hacer de sus residencias un espacio donde encontrar historia y arte del viejo continente. Dentro de los principales coleccionistas norteamericanos cabe destacar figuras como Potter Palmer, Isabella Stewart Gardner, Pierpont Morgan, la Familia Havemeyer o Henry Walter, Charles Deering, John D. Rockefeller Jr., entre muchos otros⁹⁹.

El coleccionismo privado en el caso particular de Hearst fue realmente diverso. Debido a su extraordinariamente amplia colección se pueden encontrar objetos de carácter excepcional, otros muchos mediocres y por último algunos verdaderamente malos. Por importantes marchantes de arte de la época y por otros coleccionistas, Hearst no fue considerado como uno bueno en realidad, sino más bien resaltan en él su afición por acumular más que por valorar. Asimismo su carácter peculiar, excéntrico e indeciso no ayudaban en el proceso de transacciones comerciales. No obstante, pese a resaltar esa tendencia de Hearst hacia el coleccionismo megalómano, cabe profundizar en una idea que el magnate siempre quiso poder desarrollar y que no tuvo el éxito esperado; la apertura de su museo.

Este proyecto se ideó con el fin de abrir un museo para la Universidad de Berkeley, y en honor a la madre de Hearst, gran apasionada del coleccionismo de arte y filántropa. El museo nace con la idea de regalar a la ciudad un espacio dónde albergar piezas de arte medieval. Aunque existe en la actualidad poca información y documentación sobre el transcurso de este proyecto. Sí que se sabe que la idea de construcción de este espacio se desarrolló coetáneamente

⁹⁹ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador" (Madrid: Cátedra, 2012): 187-222

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

con las primeras andanzas por parte de Rockefeller para la construcción de The Cloisters Museum, alrededor de la década de los años veinte.

A nivel arquitectónico el conjunto que albergase tantas obras de arte debería ser reflejo del gusto por el arte y por la historia. De este modo, la idea del magnate no sólo se ciñó a un solo edificio, sino que el proyecto contaría con un complejo arquitectónico denominado *Phoebe Hearst Memorial Complex*, ubicado en el campus de Berkeley. En él se podría encontrar un gimnasio para mujeres, un auditorio, un teatro y el espacio expositivo protagonista: un museo dedicado al arte de origen medieval. De todos ellos, el que realmente sí salió adelante hasta el día de hoy fue el *Phoebe Apperson Hearst Memorial Gymnasium for Women*, acabado en 1926. Debido a la compra de más empresas periodísticas por parte del magnate, comunicó a su arquitecta Julia Morgan, que la idea de seguir adelante con el proyecto se vería paralizada, y de hecho nunca llegaría a cumplirse¹⁰⁰.

Pese a que ya son sabidas las luces y sombras de la vida del magnate, es interesante poner en relieve dos cuestiones en este contexto. Por un lado, aunque el proyecto del museo de Hearst se viera fracasado, se debe tener en cuenta que su idea primordial era que este fuera un espacio seguro para parte de las miles de obras de su enorme colección. De esta manera, se resalta una labor filantrópica en él y el deseo de contribuir con una nueva etapa a nivel cultural en el país norteamericano; la creación de museos histórico-artísticos. Por otro lado, se debe ser consciente que muchos de los museos estadounidenses que cuentan con obras y piezas de origen medieval europeo son conservadas debido a que su origen procede de la amplia colección del californiano. Esto sucedió a través de dos vías; por una parte, tras la gran recesión económica de 1929 se realizaron abundantes subastas de objetos artísticos. Gracias a ellas se pudieron ampliar otras colecciones tanto privadas como aquellas que fueron destinadas a engrandecer el fondo de los primeros museos. Por otra parte, el propio Hearst donó parte de su colección en diversas ocasiones, así como también lo hizo la fundación que lleva su nombre. Algunos de los museos que fueron en gran medida favorecidos por su colección serían algunos de reconocimiento internacional como el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el M.H. de Young Museum o el California Palace of the Legion of Honor, entre otros¹⁰¹.

Sin embargo, como se ha visto a lo largo del presente trabajo, el coleccionismo privado que se dio en Estados Unidos desde finales del siglo XIX hasta mediados del pasado siglo XX, aunó orígenes bastante similares. Fueron principalmente familias adineradas, gracias al próspero desarrollo industrial y agrícola del país lo que produjo el nacimiento de una clase social pudiente que tuviera los medios necesarios para poder llevar a cabo sus gustos más opulentos. Coleccionar obras de arte de origen europeo medieval desde un país tan lejano en historia y geografía no puede ser una afición para todo el pueblo. Sin embargo, cultivar un afán por el arte y la historia es una característica individual.

El creador del primigenio The Cloisters Museum, Barnard realmente no tuvo que ver con las particularidades anteriores. Es por ello que cabe destacar su labor como coleccionista, ya que no trabajó como agente comercial en la coyuntura de compras y ventas de arte desde Europa. Barnard no procedía de una familia adinerada, y su profesión fue la de escultor. No obstante, el ambiente del arte para los propios artistas no suele ser similar al de los compradores de este. Es por ello que nace desde la necesidad económica en el extranjero y a través de

¹⁰⁰ José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"* (Madrid: Cátedra, 2012): 357-364

¹⁰¹ *Ibidem*, 520

compras de objetos artísticos que Barnard desarrolle un coleccionismo que desembocó en la apertura de su museo.

II. Museología en Estados Unidos.

En la etapa que atañe a este estudio, la museología que se desarrolló en Estados Unidos intentaba lograr una tipología de exposiciones en particular. Su objetivo era mostrar las piezas artísticas, a la misma vez que enseñarlas en un sentido pedagógico y en un contexto histórico de fácil entendimiento para un público amplio. El concepto de museo, especialmente el de temática medieval y temprano moderna europea, se convirtió en un espacio en el que se creaban interacciones sensoriales entre el espectador y la obra, con el espacio que la envolvía. El museo buscaba encantar y transportar al público, a través de dos elementos; por un lado cautivarlo con la propia colección de arte de una manera directa y visualmente sencilla. Por otro lado, a través de la exhibición de la pieza. Las salas de los museos y sus entornos serían considerados medios mediante los museos de arte ayudarían al visitante a interpretar las obras ahí expuestas. De esta manera se producía una relación más activa y participativa entre el visitante y la obra¹⁰².

El territorio estadounidense es realmente amplio y las ofertas turísticas que promete son enormes. El número de visitantes tanto nacionales como extranjeros, se inclinan hacia un descubrimiento cultural de las grandes ciudades como Nueva York, Chicago o Los Ángeles, así como el turismo de naturaleza en los numerosos Parques Nacionales y en ciertas zonas, el de sol y playa, como en el estado de Florida o Hawái. Asimismo, el turismo de carácter histórico-artístico tiene una gran afluencia, concentrado en su mayor parte en territorios concretos como en las zonas de Nueva York, Washington D.C, Boston o Filadelfia. Esta tipología de turismo se ha desarrollado en gran parte gracias a la creación de museos como espacios que expongan objetos históricos de gran valor. Dentro de ella se pueden distinguir algunas categorías de manera sucinta.

Existen museos de carácter técnico y tecnológico como el Museum of Science and Industry¹⁰³ en Chicago o el National Air and Space Museum en Washington D.C, entre otros. Algunos dedicados a las ciencias biológicas como el American Museum of Natural History en Nueva York o la California Academy of Sciences. En cuanto a las galerías destinadas al estudio de historia también se puede encontrar aquellos dedicados a la historia indígena del país, como son el National Museum of the American Indian en Washington D.C o el Heard Museum en Phoenix. La historia del pueblo norteamericano también ha sido concentrada en diversos espacios como el National Museum of American History o el National Museum of African American History and Culture, ambos también ubicados en la capital del país.

En lo que concierne a los museos que guardan relación con la historia de arte, destaca esta tipología como aquella que recibe un importante número de visitantes. Espacios como el Metropolitan Museum of Art o el Museum of Modern Art en Nueva York, el Museum of Fine Arts de Boston, la National Gallery of Art en Washington D.C o el Art Institute de Chicago, entre muchos otros. Todos ellos guardan valiosas colecciones de arte, procedentes de distintos orígenes cronológicos y geográficos. Aunque con sus diferencias, debido a las

¹⁰²Susanne Emma Chadbourne, "Living Experiences of a Bygone Age: The Cloisters as a Modern Site of Medieval Art" *The International Journal of the Inclusive Museum*, Vol. 11, Issue 3 (2018): 38-39

¹⁰³ Museo que reúne importantes piezas históricas como un Uboot alemán y diferentes barcos y exposiciones. Para más información sobre su colección véase: <https://www.msichicago.org/explore/whats-here/>

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

especializaciones artísticas e históricas de cada uno de ellos, todos comparten algo: colecciones de arte de origen europeo, especialmente de carácter medieval y moderno.

Museos de reconocimiento internacional como los anteriormente citados, que acogen a millones de turistas anualmente, albergan miles de obras de arte que no proceden del país en el que se están exponiendo, Estados Unidos. Estos espacios no exhiben de una forma aislada y concreta colecciones cedidas desde sus países y museos de origen, sino que contienen un número muy elevado de este tipo de obras, procedentes en muchos casos de la Europa bajomedieval. Este hecho sugiere varias cuestiones; por una parte, el proceso de adquisición de estas colecciones especialmente desarrollado durante la primera mitad del siglo XX, y por otra parte, el valor que estas obras artísticas guardan en el otro lado del océano.

Las colecciones de arte de aquellos millonarios coleccionistas de arte estadounidenses desde finales del siglo XIX y principios del XX, fueron cedidas a los museos a través de las donaciones personales de ellos mismos o de su descendencia, o por medio de compras o subastas, formando y nutriendo de esta red de museos en Estados Unidos. Algunos de los museos que albergan colecciones de arte de origen europeo medieval. Tales como: Museo Isabella Stewart Gardner en Boston, Museo Legion of Honor San Francisco, The Nelson-Atkins Museum of Art en Kansas City, The University of Arizona museum of Art, entre otros.

No obstante, destaca por varios motivos el primer museo que se levantó en Estados Unidos; The Metropolitan Museum of Art. Este es posiblemente uno de los museos más relevantes en el mundo y se ubica en el distrito de Manhattan, en Nueva York. Fue levantado en el año 1870 pero se inauguró en 1872, siendo sus fundadores Eastman Johnston, George Palmer Putnam y John Taylor Johnston. El origen de la creación de esta institución se remonta a 1866, cuando en París, un grupo de estadounidenses propusieron la idea de acercar el arte europeo que tan próximo tenían en Francia, al pueblo estadounidense. El proyecto causó una óptima acogida por parte de empresarios, artistas y filántropos por lo que comenzó a reunir una importante cantidad de obras artísticas para la colección del futuro museo¹⁰⁴. El Metropolitan Museum of Art de Nueva York acoge una enorme colección de obras de arte, y gran parte de ellas cuentan con un origen europeo. Sin embargo, en la actualidad se está prestando atención tanto en la academia americana como en sus museos, a nuevas colecciones y exposiciones. Aquellas enfocadas en el papel y la representación de la mujer en la sociedad, así como otorgando visibilidad a espacios coloniales¹⁰⁵.

Este centro se crea con anterioridad a la apertura del museo filial dedicado en exclusiva al arte medieval europeo, The Cloisters, y no ha parado de crecer desde su nacimiento a finales del siglo XIX. Asimismo, dada la relevancia y el interés que llevaba floreciendo en una parte de la sociedad estadounidense por el arte español, se estableció en el museo un lugar específico para mostrar dicho arte. Bajo el nombre de la *Spanish Gallery*, se crea una sala dónde se encuentra un fragmento del renacimiento español: el patio renacentista del almeriense castillo - palacio Vélez Blanco. Esta obra tiene sus orígenes a principios del siglo XVI, entre 1505 y 1506 y fue construida bajo las órdenes de Pedro Fajardo y Chacón, primer marqués de los Vélez y bajo también la dirección de artistas italianos. Su estilo es de carácter español aunque su

¹⁰⁴ José Miguel Merino de Cáceres, María José Martínez Ruiz. De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961). Madrid, Cátedra, 2023: 71

¹⁰⁵ Para más información sobre esta tipología de exposiciones en el Metropolitan Museum of Art visite: <https://www.metmuseum.org/exhibitions>

decoración tiene una marcada naturaleza florentina¹⁰⁶. En este ambiente cabe destacar también la ubicación de la reja de coro de la Catedral de Valladolid del año 1793, la cual desde 1956 se encontraba en el Metropolitan Museum of Art como legado de la Fundación Hearst. Ello fue a causa de la venta por parte del cabildo al comerciante Arthur Byne en 1929, y que posteriormente fue parte de negociaciones entre el museo norteamericano y las autoridades españolas con el fin de que la reja volviese a su lugar de origen, a cambio de elementos del patio de Vélez Blanco que aún quedaban en España. No obstante, el regreso no sucedió, y el enrejado de la Catedral de Valladolid, se encuentra al igual que el patio, en una de las salas principales del museo neoyorquino¹⁰⁷.

Sin embargo, como muchas otras obras de arte españolas, esta forma parte de un museo estadounidense, es decir, también fue vendida al país norteamericano a principios del siglo XX. En 1904 fue cuando el conjunto arquitectónico fue comprado por el XVIII duque de Medina Sidonia siendo extraído del castillo y transportado hasta Marsella, desde el puerto de Cartagena. A su llegada a Francia fue comprado a su vez por el anticuario J. Goldberg y vendido al millonario estadounidense George Blumenthal, viajando en 1913 hasta la mansión del magnate en Nueva York, lugar donde permanecería hasta la muerte de este en 1941. Blumenthal había cedido sus colecciones y propiedades, tanto al museo del que fue presidente desde 1934, el Metropolitan Museum of Art, como a la filial de The Cloisters. No obstante la reconstrucción del patio renacentista se llevó a cabo en 1963, esperando casi dos décadas su reinstalación, finalmente ubicada en la nueva ala de dicho museo¹⁰⁸.

La historia de los museos en Estados Unidos se encuentra íntimamente relacionada al coleccionismo de carácter privado. La propia historia de la museología en el país norteamericano ha nacido a la vez que se ha desarrollado el coleccionismo de los nuevos millonarios, y posteriormente las donaciones de partes de este a los nuevos centros. A través de este proceso, como labor filantrópica de los empresarios donantes de arte, nacería un nuevo turismo de carácter cultural, ligado al acercamiento de las clases pudientes norteamericanas con la historia y el arte del viejo continente.

Capítulo 7. CONCLUSIONES.

Los objetivos abordados para el estudio de la venta del patrimonio cultural en España fueron varios. En primer lugar, comprender las causas que ocasionaron una serie de actos que tuvieron como consecuencia la existencia de numerosos museos en Estados Unidos que albergan miles de obras de arte procedentes de España. En segundo lugar, mostrar ejemplos reales, sólidos y enormemente diferentes entre ellos, como fueron esas dos tipologías de millonarios y coleccionistas de arte español.

Mediante este análisis se han podido constatar varias cuestiones. Por un lado, la parte negativa del proceso de adquisición de patrimonio español por las nuevas fortunas norteamericanas en un momento en el que la sociedad española permanecía en una etapa de estancamiento cultural y educativo. El hecho de que un proceso como este se haya podido dar

¹⁰⁶ José Miguel Merino de Cáceres, María José Martínez Ruiz. *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. Madrid, Cátedra, 2023: 71

¹⁰⁷ José Miguel Merino de Cáceres, María José Martínez Ruiz. *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. Madrid, Cátedra, 2023: 301-03

¹⁰⁸ *Ibidem*, 72

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

en España, no hace sino vislumbrar el bajo nivel de implicación en el desarrollo de la conservación y la promoción cultural, histórica y artística del país. Por otro lado, y como parte positiva del proceso, existe una importante puesta en valor del patrimonio español en Estados Unidos, promoviendo y fomentando el estudio de las artes hispánicas en el otro lado del océano.

A través de coleccionistas como Hearst, en los que el objetivo principal era compilar sin valorar, o a través de otros como Huntington en los que el coleccionismo nace de un interés y un saber, en la actualidad se pueden visitar los recursos turísticos como consecuencias de sus legados. El Hearst Castle, que atrae a miles de visitantes no solo por el atractivo que presenta la figura de su ideador, William Randolph Hearst o a su vez The Cloisters, museo filial del Metropolitan Museum of Art de Nueva York especializado en arte medieval europeo.

En definitiva, como se ha estudiado a lo largo de este trabajo, son muchas las obras de arte pertenecientes al patrimonio español que se encuentran o se han encontrado fuera de sus fronteras naturales. Se debe hacer una puesta en valor sobre el transcurso y los periplos que estas han sufrido, así como poner en relieve el punto en el que se hallan en la actualidad. Estados Unidos, como país estudiado en este análisis, presenta y conserva numerosas obras de arte españolas, que son expuestas en sus museos y explotadas turísticamente. La explotación de un recurso al otro lado del océano presenta la forma en la que se puede emplear este de diferentes procedimientos y modos, aunque teniendo siempre en cuenta el valor que tiene el lugar dónde se está exponiendo y por qué es precisamente ese mismo y no otro.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA.

I. Fuentes.

Real Orden de 29 de julio de 1835, en *Gaceta de Madrid*, nº 217, el 4 de agosto de 1835.

Real Orden de 27 de mayo de 1837, en *Gaceta de Madrid*, nº 907, el 28 de mayo de 1837.

Real Orden de 13 de julio de 1844, en *Gaceta de Madrid*, nº 3608, el 28 de julio de 1844.

Decreto de 16 de diciembre de 1873, en *Gaceta de Madrid*, nº 350, el 16 de diciembre de 1873.

Ley de 13 de mayo de 1933 relativa al Patrimonio Artístico Nacional, en *Gaceta de Madrid*, nº 145, el 25 de mayo de 1933.

Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, *Boletín Oficial del Estado*, 29 de junio de 1985.

II. Bibliografía.

Aguilar Parra, Melissa. "Patrimonio monástico español en América. A favor de su estudio, difusión y conservación" *Revista Grafía* Vol.16, 1 (2019): 105-132. DOI: 10.26564/issn.1692-6250

Alegre Ávila, Juan Manuel. "El patrimonio histórico español: régimen jurídico de la propiedad histórica" *AFDUAM*, no.19 (2015): 213-251. ISSN 1575-8427

Alpers, Svetlana. "The Museum as a Way of Seeing". En *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, editado por Ivan Karp y Steven Levine, 25-32. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1991.

Álvarez Junco, José; Shubert, Adriá. *Nueva historia de la España contemporánea (1808-2018)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

Barnet, Peter; Wu Nany. *The Cloisters: Medieval Art and Architecture*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

Bennett, Tony. "Civic Seeing: Museums and the Organisation of Vision". En *A Companion to Museum Studies*, editado por Sharon Macdonald, 263-81. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

Bonet Correa, Antonio. "Semblanza del hispanista Archer Milton Huntington, fundador de la Spanish Society of America". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Vol. 24, no. 47 (2015): 7-12. ISSN 0214-2821

Breck Joseph y de Forest Robert W. "The Acquisition of George Grey Barnard's Cloisters and Gothic Collections by The Metropolitan Museum of Art" *The American Magazine of Art*, Vol. 16, no. 8 (1925): 438-441

Bueno Fidel, María José. *Arquitectura y Nacionalismo. Pabellones españoles en las exposiciones universales del siglo XIX*. Málaga: Universidad, 1987.

Bustamante, Jesús. "Museos, memoria y antropología a los dos lados del Atlántico. Crisis institucional, construcción nacional y memoria de la colonización". *Revista de Indias*, Vol. 72, no. 254 (2012): 15-34 DOI:10.3989/revindias.2012.002

Byers, John. "The Influence of Adobe in California: A Traditional Adaptation". *California Arts & Architecture*, Vol. 35, no. 4 (1929): 29-33

Cahn, Walter. "Romanesque Sculpture in American Collections. IV. The Isabella Stewart Gardner Museum, Boston" *Gesta* 8 (1969): 47-62

Chadbourne, Susanne Emma. "Living Experiences of a Bygone Age: The Cloisters as a Modern Site of Medieval Art" *The International Journal of the Inclusive Museum*, Vol. 11, Issue 3 (2018): 37-50. DOI: 10.18848/1835-2014/CGP/v11i03/37-50

Chong, Alan. "Mrs. Gardner's Museum of Myth". *RES: Anthropology and Aesthetics*, Vol. 52 (2007): 212-20

— "The Gothic Experience: Re-creating History in American Museums". *Journal of the History of Collections*, Vol. 27, no. 3(2015): 481-91

Cuenca López, José María. "Identidad, ciudadanía y patrimonio. Análisis comparativo de su tratamiento didáctico en museos de Estados Unidos y España" *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 194-788, (2018): 1-13. DOI: 10.3989/arbor.2018.i788

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO
ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

Cuenca López, José María; Martín Cáceres, Myriam y Schugurensky, Daniel. “Educación para la ciudadanía e identidad en los museos de Estados Unidos. Análisis desde la perspectiva de la educación patrimonial” *Estudios Pedagógicos* Vol. XLIII, N° 4, (2017): 29-48. DOI: 10.3989/arbor.2018.788n2007

Curran, Kathleen. *The Invention of the American Art Museum: From Craft to “Kulturgeschichte”, 1870-1930*. Los Ángeles: Getty Publications, 2016.

Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. New York: Routledge, 1995.

Fernández de Paz, Esther. “De tesoro ilustrado a recurso turístico: el cambiante significado del patrimonio cultural” *PASOS*, Vol. 4, no.1(2006): 1-13. ISSN 1695-7121

Fu, Albert. “Contradictions in California’s Orientalist Landscape: Architecture, History and Spanish - Colonial Revival” *Cities*, Vol. 28, no. 4 (2011): 340-46

— “Materializing Spanish-Colonial Revival Architecture: History and Cultural Production in Southern California”. *Home Cultures*, Vol. 9, no. 2 (2012): 149-171. DOI: 10.2752/175174212X13325123562223

García-Gutiérrez Mosteiro, Javier. “Monumento y lugar. Reflexiones sobre el extrañamiento de monumentos”. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, no. 3 (2012): 20-33. ISSN 2171-956X

Gebhard, David. “The Spanish Colonial Revival in Southern California (1895-1930)” *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 26, no. 2 (1967): 131-147 DOI:10.2307/988417

Gellner, Arrol. *Red tyle style. America’s Spanish revival architecture*. New York: Viking Studio, 2002.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “Arquitectura de raíces hispanas: entre los «Estilos californianos» y el Neocolonial (1880-1940)” *Universidad de Granada-Editorial Atrio*, (2014): 1-29

— “Identidades españolas en América a través del arte y la arquitectura. Escenarios de entresiglos (1890-1930) y prolongaciones en el tiempo”. *Historia y política. Ideas, procesos y movimientos sociales*, Vol. 36 (2016): 191-210. DOI: 10.18042/hp.36.08

Harris, Neil. “Period Rooms and the American Art Museum”. *Winterthur Portfolio*, Vol. 46, no. 2-3 (2012): 117-38

Hernando Sebastián, Pedro Luis. 2018. “Vendedores, coleccionistas y marchantes de arte. El patrimonio aragonés emigrado en los museos y colecciones de Estados Unidos” En *El Patrimonio Histórico-Artístico aragonés fuera de Aragón*, eds. M^a del Carmen Lacarra Ducay, 135-176. Zaragoza: Institución Fernando El Católico.

Howe, Samuel. “An American Derivative of The Spanish Renaissance: The Inspiration of Spain in American Architecture as Seen in Adaptations of the Mission Style of California” *Arts & Decoration (1910-1918)*, Vol. 6, no. 2 (1915): 81-84, 108

Husband, Timothy. “Creating The Cloisters”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol.70, no. 2-3(2012):117-38

Ingle, Marjorie. *Mayan Revival Style. Art Deco Mayan Fantasy*. Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1984.

Kropp, Phoebe S. *California Vieja: Culture and Memory in a Modern American Place*. Berkeley: University of California Press, 2006.

Landais, Hubert. "The Cloisters or the Passion for the Middle Ages". En *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, editado por Elizabeth C. Parker y Mary B. Shepard, 41-49. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.

Leuchak, Mary Rebecca. "The Old World for the New": Developing the Design for the Cloisters, *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 23 (1988): 257-277

— "Imagining and Imaging the Medieval: the Cloisters, Virtual Reality and Paradigm Shifts". *Historical Reflections*, Vol. 23(1997): 349-69

Lint Sagarena, Roberto. "Building California's Past. Mission Revival Architecture and Regional Identity". *Journal Of Urban History*, Vol.28, no. 4 (2002): 429-444. DOI:10.1177/0096144202028004003

López, Teresa. "Galiza vista por Archer Milton Huntington: A Note-Book in Northern Spain (1898)". *Madrygal*, Vol. 23, no. Especial (2020): 232-250. DOI: 10.5209/madr.73610

López-Menchero Bendicho, Víctor Manuel. "El desplazamiento de estructuras arqueológicas en España. Trasladar para conservar, conservar para difundir" *Conservar Patrimonio*, no. 13-14, (2011):11-26. E-ISSN 2182-9942

Maier Allende, Jorge. "La arqueología en el coleccionismo de Archer Milton Huntington" Real Academia de la Historia, Comunicación presentada en el Seminario Internacional: Perspectivas y reflexiones sobre el coleccionismo de Archer Milton Huntington (1870-1955), Toledo, 12 de junio de 2014

Majeed, Risham. "Excuse Me, Is This a Church? Display as Content at the Metropolitan Museum of Art", *Journal of Museum Education*, Vol. 42, No 3, (2017) 258–272. DOI: 10.1080/10598650.2017.1343540

Martín Ruiz, Elisa. "Dualismo turístico durante la Guerra Civil Española. Salvaguarda del patrimonio cultural vs. promoción turística", *PASOS*, Vol. 20, no. 4 (2022): 901-22 DOI: 10.25145/j.pasos.2022.20.060

Martínez García, Pedro. "Fronteras coloniales. La recepción del descubrimiento de América desde la Exposición Universal de Chicago (1893) a la Exposición Universal de Sevilla (1992)". En *Fronteras de la Península Ibérica en la Edad Media. Nuevos horizontes conceptuales*, coordinado por Javier Villaverde Moreno y Eduardo Jiménez Rayado, 161-173. Madrid: Dykinson, 2023.

Martínez Pino, Joaquín. "La gestión del Patrimonio histórico artístico en el siglo XIX. Fuentes para su documentación" *Revista Tejuelo*, no. 12 (2012): 10-21. E- ISSN 1888-2838

Martínez Ruiz, M^a José. "Luces y sombras del coleccionismo artístico en las primeras décadas del siglo XX, el Conde de las Almenas", *Goya Revista de Arte*, no. 307-308 (2005): 281-329.

— "Historias sobre robos y ventas en la Catedral de Segovia y algunos templos de la diócesis", *Estudios Segovianos*, n.107 (2007): 301-335.

— "Raimundo y Luis Ruiz: pioneros del mercado de antigüedades españolas en EE UU." *Berceo*, no.161 (2011): 49-87. ISSN 0210-8550

HEARST CASTLE Y THE CLOISTERS COMO RECURSOS TURÍSTICOS DEL PATRIMONIO
ESPAÑOL EN ESTADOS UNIDOS

— “La venta y el expolio del patrimonio románico de Castilla y León: el caso de las pinturas murales”, en Jose Luis Hernando Garrido (coord.), *La diáspora del románico hispano: protección al expolio*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, (2013): 13-57.

— “Arcadio Torres Martín y sus negocios al servicio del tráfico de obras de arte desde España a Estados Unidos”, *Archivo Español de Arte*, Vol. 94, no. 374, (2021): 143-162. DOI:10.3989/aearte.2021.09

Mayer, Melinda M. “A Postmodern Puzzle: Rewriting the Place of the Visitor in Art Museum Education”. *Studies in Art Education*, Vol. 46 (2015): 356-58 DOI:10.1080/00393541.2005.11651796

Mc Millan, Elizabeth Jean. *California Colonial: The Spanish and Rancho Revival Styles*. United States of America: Schiffer, 2002.

Mc Neill, Karen Ann. “Building the California Women’s Movement: Architecture, Space, and Gender in the Life and Work of Julia Morgan”. Tesis Doctoral, University of California, Berkeley, 2006.

— “Julia Morgan: Gender, Architecture, and Professional Style” *Pacific Historical Review*, Vol. 76, no. 2 (2007): 228-268. DOI: 10.1525/phr.2007.76.2.229

Merino de Cáceres, José Miguel. “El techo de la Casa del Judío” en Norteamérica”, *Teruel, Insituto de Estudios Turolenses*, Excma. Diputación Provincial de Teruel, no. 74, (1985): 142-165

— “Un techo de Barbastro en Norteamérica”, *Somontano*, Vol. 7 (2002): 75-85

— “El coleccionismo americano y la expatriación del románico hispano: portadas, claustros y ábsides”, en Jose Luis Hernando Garrido (coord.), *La diáspora del románico hispano: protección al expolio*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, (2013): 94-131.

Merino de Cáceres, José Miguel; Martínez Ruiz, María José. *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: «el gran acaparador»*. Madrid, Cátedra, 2012.

— *De Fuentidueña a Manhattan. Patrimonio y diplomacia en España (1952-1961)*. Madrid, Cátedra, 2023.

Mullenneaux, Lisa. “Doing Good and Making Trouble: A Look at Helen Hunt Jackson” *Ploughshares*, Vol. 45, no.1 (2019): 188-96

Paulsen, Krista E. “Strategy and Sentiment: Mobilizing Heritage in Defense of Place” *Qualitative Sociology*, Vol. 30, no. 1 (2006): 1-19 DOI:10.1007/s11133-006-9051-8

Rorimer, James Joseph. *The Cloisters: The Building and the Collection of Medieval Art, in Fort Tryon Park*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1938.

— *Medieval Monuments at The Cloisters: As They Were and as They Are*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1941.

Schrader, J.L. “George Grey Barnard: The Cloisters and The Abbaye”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 37, no. 1 (1979): 1-52

Sepúlveda, Charles Anthony. "California's Mission Projects: The Spanish Imaginary in Riverside and Beyond". Tesis doctoral. Universidad de California, 2016. <https://escholarship.org/uc/item/1pp931x8>

Sharp Young, Mahonri. "George Grey Barnard and The Cloisters". *Apollo Magazine*, Vol. 106 (1977): 332-39

Smith, Elizabeth Bradford. "George Grey Barnard: Artist/Collector/Dealer/Curator". En *Medieval Art in America: Patterns of Collecting, 1800-1940*, editado por Elizabeth Bradford Smith, 133-142. University Park: Palmer Museum of Art, 1996.

Socias Batet, Inmaculada. "El reverso de la historia del arte marchantes y agentes en España durante la primera mitad del siglo XX". Comunicación presentada en Seminario: *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, 2010. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5345684>

— "Archer Milton Huntington (1875-1955): Mecenazgo, coleccionismo y comercio del Arte". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Vol. 4, no. 47 (2015): 13-44. ISSN 0214-2821

Starr, Kevin. *Material Dreams: Southern California through the 1920s*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Tomkins, Calvin. "The Cloisters ... The Cloisters ... The Cloisters ...". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 28, no. 7 (1970): 308-320

Tortosa, Trinidad y Mora, Gloria. "La actuación de la Real Academia de la Historia sobre el Patrimonio Arqueológico: Ruinas y Antigüedades". *Archivo Español De Arqueología*, 69 (1996): 191-217. DOI: 10.3989/aespa.1996.v69.239

Weitze, Karen J. *California's Mission Revival*. Los Ángeles: Hennessey & Ingalls, 1984.