

Soledad Pérez Mateo

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Murcia (2000), con Primer Premio Nacional (2001). En el año 2004 ingresó por oposición en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. En la actualidad es conservadora en el Departamento de Documentación del Museo Romántico, responsable del control de los fondos museográficos y documentales. En el museo lleva a cabo el estudio de la colección de mobiliario y la coordinación del programa Domus gestionado por el Ministerio de Cultura español. Su línea de investigación se centra en la museología en su vertiente teórica y práctica, con especial atención al siglo XIX, así como el mobiliario y la escultura. Sus publicaciones se han centrado en coleccionismo, museología, patrimonio y mobiliario, en relación con la configuración de ambientes.

EL INTERIOR DOMÉSTICO: RETRATO DEL COLECCIONISTA DEL SIGLO XIX

Soledad Pérez Mateo

Resumen

La contemplación de imágenes que representan interiores domésticos permite adentrarnos en un mundo íntimo, convertido en legible, que nos revela la idea de apertura de la casa al mundo, pero también encierra el mundo en la casa, convirtiéndolo en una cuestión de apariencia. El coleccionista del siglo XIX considera su vivienda como una extensión orgánica de su propio yo por razones de prestigio social.

Palabras Clave: Interior Doméstico, Siglo XIX, Coleccionista, Bibelot

Abstract

The contemplation of pictures concerning domestic interiors allow us to enter an intimate world turned legible, revealing us an idea of a home opened to the world and also a world enclosed into the home, all becoming an appearance question. The nineteenth century collector considers his home as an organic expansion of oneself due to its possible significance as social prestige.

Keywords: Domestic Interior, Nineteenth Century, Collector, Bibelots

1. El concepto de interior doméstico

En la sociedad posmoderna, caracterizada por una revisión crítica del legado del racionalismo ilustrado, tal y como la entendía Lyotard, es necesaria la revisión de conceptos como interior doméstico, domesticidad o bibelot, que generalmente se asocian a una suerte de romanticismo ingenuo, vacío y superficial y que, por lo tanto, no revisten interés como objeto de estudio. No obstante, esta situación está cambiando en los últimos años debido a la proliferación de estudios sobre este tema, especialmente los procedentes del ámbito francés y anglosajón. Dichos conceptos resultan claves para entender nuestro trabajo y revelan dos aspectos fundamentales: la íntima relación entre el objeto y el sujeto dentro de un ámbito privado, y la caracterización psicológica del burgués del siglo XIX a través del interior de su vivienda. El interior doméstico es tanto un concepto como una manifestación material genuina del siglo XIX. Antes de este siglo, interior era un término que se asociaba a hechos como el estado del alma en su dimensión espiritual, el carácter privado, los asuntos internos de un estado o del territorio que pertenece a una región. A comienzos del XIX el término interior designará el espacio interno de una casa y lo que ésta quiere significar, teniendo en cuenta, además, el efecto estético que produce. Por lo tanto, va más allá de los límites físicos de la vivienda para llegar a relacionarse con el modo de vida y la psicología del sujeto que habita en ella. Y llega a convertirse en sinónimo de forma de vida burguesa, íntimamente unida a la consolidación de los roles familiares y de género, que otorgan a la mujer un papel relevante en el interior doméstico. Implica la realidad de la espacialidad interior y se materializa en la domesticidad, que se forma y reconoce a través de las experiencias y asociaciones personales del propietario. La casa es un espacio de privacidad que refleja y simboliza la totalidad del individuo. Define la elección estética de su morador. Esto es especialmente visible a través de la pintura, de la fotografía o de las ilustraciones existentes en los catálogos de exposiciones, de las revistas, de la prensa, de los libros de diseños, que recrean de forma ideal los distintos ámbitos privados de una vivienda, desde los espacios sociales y de representación hasta los que tienen un carácter más íntimo, en los que cada objeto ocupa su sitio. La contemplación de estos interiores domésticos implica varios niveles de significación y que es preciso tener en cuenta:

- La dimensión física del objeto;
- El espacio como reflejo de las teorías sobre las buenas maneras, las costumbres y la moda;
- La psicología del propietario-coleccionista.

El interior doméstico se concibe como un sistema abierto y portador de significados

no impositivos, subrayados por los propios objetos. Este interior se asemeja formalmente al gabinete de curiosidades pero, a diferencia de éste, se produce una relación empática más intensa entre el objeto y el sujeto, ayuda a la permanencia de los recuerdos, a la integración de la familia, dentro de la cual la mujer es el nexo de unión. Frente a la exhibición pública del gabinete o de la galería se encuentra la intimidad de la vivienda, que encierra un conocimiento subjetivo. Ambos son espacios interiores y, sin embargo, exponen colecciones de signo distinto, tanto en calidad como en funcionalidad. El interior doméstico posee unas connotaciones psicológicas y afectivas que van más allá de los conocimientos científicos o la delectación estética propia de los gabinetes o galerías. Es un espacio marcado por la memoria ya que forma parte de una historia vivida tanto en el pasado como en el presente. La cultura material asociada a estos interiores adquiere, pues, una enorme significación.

El afán de coleccionar cosas fue ante todo una costumbre burguesa (Otto y Pedersen, 1998), por lo que no resulta extraña la creación de museos privados en sus viviendas, donde las colecciones se convierten en el testimonio de la riqueza y del propio yo. La expresión de la identidad personal, propia del siglo XIX, se opone a la expresión de la representación social, característica del siglo XVIII. El coleccionista de objetos domésticos es un burgués: este fenómeno de reflejo de la autorrepresentación a través del objeto surge en el siglo XIX y llega a convertirse en un afán irresistible e irracional que Edmond de Goncourt definía en 1880 como “bricabracomania” (Saisselin, 1985, XIV).

2. Un objeto para cada habitación

Es indudable que la sociedad burguesa del siglo XIX presenta, en el contexto de su ámbito privado, un amor por los objetos que se asemeja a la pasión del coleccionista *per se* que ha existido a lo largo de la historia, con la exposición de sus más preciados tesoros en gabinetes y galerías. Es una pasión que va más allá de la del aficionado o del diletante. Estos objetos configuran un sistema en el cual “el sujeto trata de reconstituir un mundo, una totalidad privada” (Baudrillard, 2007:98). A la delectación por el objeto se le suma la identificación con el poseedor, dentro de un ámbito concreto. Cuando se contempla o se describe una vivienda burguesa se hace evidente que cada objeto posee su lugar en el universo privado de la alcoba, del despacho, del salón, del *boudoir* o del comedor.

El objeto se utiliza pero también se posee. En este sentido, es cierto que “todos los objetos son iguales en la posesión, en esa abstracción apasionada” (Baudrillard, 2007: 98). En el interior doméstico, el objeto se puede considerar un *objeto* de

colección ya que es poseído por el sujeto. Baudrillard definía el objeto coleccionado como aquel que se poseía y que, desprovisto de su función, tiene un componente subjetivo. Pero en el ámbito privado el objeto no solamente se posee sino que también tiene una función. Por lo que su significación es doble, es calificado y utilizado por el sujeto y, no por ello deja de ser un objeto de colección. Hay que tener en cuenta que no estamos en el ámbito de exhibición del gabinete o de la galería sino en el espacio privado. Rodea y acompaña al propietario en su vida cotidiana. Desde las pinturas hasta las cómodas, desde las esculturas hasta las porcelanas, desde el costurero hasta las tabaqueras, desde las cartas de visita a los carnets de baile, desde las fotografías hasta los relojes, desde los canapés hasta las cornucopias. Todos ellos no se satisfacen más que en una sucesión que configura un sistema en el que se remiten los unos a los otros.

El objeto que decora el ámbito privado del propietario revela el concepto de cultura doméstica como cultura material, asociada al consumo, al bienestar, a la ostentación, al desorden calculado. Puede ser un objeto realizado por el propio habitante, en este caso especialmente por la mujer, o adquirido a anticuarios o en viajes al extranjero. La inexistencia de un mercado del arte organizado en España (galerías y casas de subastas) a la par que la atracción que ejercía París, hacía que muchos de los propietarios realizaran la mayoría de sus adquisiciones en el extranjero. Son obras que alternan entre la artesanía y el arte, entre el pasatiempo y la colección, entre el consumo y la imaginación. Los objetos adquiridos en el mercado del arte se suelen presentar como un exponente de la vanidad ociosa del burgués o del antiguo noble que los acumulaban en los interiores, permeables a la relevancia del mensaje moral que pudieran proyectar. La riqueza decorativa se convierte para muchos en sinónimo de riqueza moral (Bonet Solves, 1991: 70). Esta multiplicidad de objetos hace que en ocasiones el interior se convierta en un espacio difícil de habitar, como nos muestra la literatura española, por ejemplo, en las casas de Juan Cuadros, de Blasco Ibáñez (*Arroz y tartana*, 1894), la de las galdosianas Porreño (*La Fontana de Oro*, 1870) o el primer piso de la calle Ancha de Gil Foix en *La febre d'or* (1890-1892), de Narcís Oller. La cantidad y calidad de objetos revela la pérdida de la unicidad para dar paso a lo heterogéneo. En este proceso, el objeto se transmuta en bibelot.

El bibelot es un concepto de difícil precisión, que se asocia a conceptos como el *bric-à-brac*, el objeto de arte, el objeto decorativo, el ornamento, y a adjetivos como lo curioso, el kitsch, lo cursi, lo *chic*. El bibelot puede ser un objeto raro, refinado, artificial. Gómez de la Serna considera que, con el objeto cursi, como los adornos de aparadores, las flores, las estampas de almanaques, las porcelanas, los fanales, los pájaros disecados, los chineros, los guardapelos, “la casa adquiere intimidad

de museo de pequeñas cosas, de exposición de objetos hechos por los locos, los presidiarios, los enamorados y los autores cálidos de regalos de boda (1943: 35)”. El objeto cursi aporta a la casa un aire de humanidad, un lugar de evasión, un retorno al pasado y una mirada al futuro; está ausente de crueldad, es entrañable, es frágil por su delicadeza, “hay un drama enredado, un camino de recién casados, una ilusión perenne de adolescencia” (1943: 52). Se convierte en una suerte de descanso, de cobijo, de bálsamo para el individuo en la intimidad de su hogar. El citado autor señala que el siglo XIX aceptó lo cursi “como un ingrediente vital, como conservador de la paz, como anclaje seguro de su tiempo” (1943: 32) y lo defiende como “la birria que no llega a ser birria” (1943: 16), mientras que los más críticos lo señalan como sinónimo de mal gusto, ridículo, simulador de elegancia que llega a ser patético. El objeto cursi también presenta un carácter mueble, es decir, puede ser transportado, la mayor parte de las veces con un afán de exhibición, como por ejemplo “los papelitos muy raros de pasta, todos llenos de garabatos chinoscos”, un tesoro que Barbarita Arnáiz llevaba consigo para deslumbrar a sus amigas (*Fortunata y Jacinta*, Pérez Galdós, 1886-1887, ed. 2005:37).

La modernidad del bibelot reside precisamente en su asociación con cualidades estéticas consideradas superfluas como lo decorativo, lo bonito, lo doméstico, lo femenino, las artes menores (Watson, 1999: 16). La colección de bibelots estetiza el interior doméstico. Pero el bibelot también sirve para ser utilizado y poseído. Y consumido. La idea del consumo liga al bibelot con el kitsch ya que éste es consumido en el sentido que lo define Dorfles “el kitsch –o sea, el no arte, el objeto que tiene una apariencia artística sin tener la substancia de ella- ha aparecido sólo cuando era posible que se cumpliera un cambio de significados respecto a los significantes” (Dorfles, 1979: 224). Kitsch podían ser algunos de los objetos realizados por la mujer con materias primas como conchas, papel, pelo, plumas, es decir, aquéllos ajenos a cualquier consideración estética. En las publicaciones y tratados de hogar de la época, como por ejemplo *Young Ladies' Treasure Book* (1881-2) se reflejaba el hecho de considerar la creatividad como algo opuesto a la idea determinista del carácter blando de la mujer. Confiere a la creatividad doméstica una nueva dimensión estética, la de Arte Doméstico (Edwards, 2008: 47-49). Este Arte Doméstico está marcado por la individualidad pero también puede ser ornamental y decorativo.

Aunque el objeto del interior de la vivienda revela las preferencias estéticas de su propietario, existe una parte considerable de lo que denominamos colección doméstica, que impregna el carácter de las estancias. Las colecciones domésticas son el testimonio de la predilección de la mujer por el bibelot. La mujer, más que ningún otro miembro de la familia, es la que lo produce y consume. El hecho de que

la producción de tales objetos se asocie más a la mujer que al hombre se debe en parte a las filosofías deterministas del siglo XVIII (Messer-Davidow, 1989, 47-50) que asocian a la mujer como hacedora del hogar. De ahí que más que verse como objetos artísticos se consideren expresión de las virtudes femeninas, asociadas a la paciencia, a la diligencia, al cuidado y detalle que su ejecución requiere. Pero estos objetos no sólo son sinónimo de felicidad sino que, en opinión de autores como Logan, van más allá al considerarlos una manifestación de la ansiedad, del aburrimiento o de la depresión (1995: 213). Otros añaden que tienen un efecto regulador ya que mitigan la soledad y la tristeza y reducen las tensiones y frustraciones (Baudrillard, 2007: 97; Cardinal and Elsner, 1994: 8). En cualquier caso, es evidente que los objetos que acompañan a la mujer en su vida diaria tienen cierto efecto catártico, como se deduce de publicaciones de la época como *The Habits of Good Society*, (1859). La colección doméstica de bibelot tiene un valor narrativo y culturalmente expresivo, unido a los conceptos de producción, consumo, mediación, género e identidad (Edwards, 2008: 38). Basada principalmente en criterios afectivos, contribuye a personalizar el interior de la vivienda y a enfatizar la noción de intimidad, más que el resto de colecciones. Noble (2004: 253) considera que en la vivienda, estos objetos ayudan a constituir una cultura material de lo amoroso.

El bibelot configura el microcosmos personal del habitante como coleccionista. Dentro de la vivienda adquiere su verdadera carta de naturaleza. Cada uno encierra una historia, diferentes niveles de uso y posesión y significación en relación con el resto de objetos. En suma, los objetos que contemplamos en cada habitación reflejan actitudes sociales, expresiones de la propia identidad y una elección estética, ya que revelan su gusto y constituyen un escaparate social y una manera de entretenimiento o pasatiempo.

3. El propietario-coleccionista

A diferencia de siglos anteriores, en los cuales los objetos quedaban reclusos en espacios acotados como los gabinetes o las galerías, en este momento invaden la casa y quedan expuestos por todas las estancias y así la vivienda en su totalidad pasa a reflejar el alma del morador. Se crea una suerte de *Stimmung*, como la llama Mario Praz, que muestra la intimidad resultante de la relación del espacio y los objetos que contiene. Se puede decir que el propietario se convierte en un coleccionista de objetos a los cuales utiliza para construir su vivienda como una representación de sí mismo. Responde a la idea romántica de la casa como tesoro de objetos ya que siente el deseo de poseerlo todo en un ámbito determinado (Rheims, 1965: 13).

La vivienda burguesa del siglo XIX se caracteriza por la presencia de habitaciones destinadas a usos concretos. Esta individualización, de influencia francesa y, en menor medida, inglesa, implica una especialización de los objetos custodiados en ellas. Cada espacio se destinaba a una función y, por lo tanto, determinaba el tipo de objeto. El espacio va unido a la trayectoria vital del propietario. El burgués del siglo XIX concibe su vivienda como una manifestación de su idea de lujo más que una autocomplacencia por los logros conseguidos en cuanto a su ascenso social y económico. El concepto de lujo se materializa a través de los objetos, cuando se mostraban a las visitas. Las formas, los colores y los sentimientos estaban unidos formando parte de un lenguaje de comunicación entre el propietario y la visita (Hereu i Payet, 1990: 107). Este lenguaje comunicativo expresa un mundo en miniatura, en el que el procedimiento de representación de los objetos se asemeja a la descripción narrativa. La representación y la descripción del mundo físico convergen en un espacio común donde los signos se exponen en relación uno con otro y con el mundo. La ficción de la representación lingüística equivale a la pictórica: ambos procedimientos permiten la miniaturización del mundo, en definitiva, la captación de la fisicidad del objeto, que se hace palpable a través de la acumulación.

Se suele decir que la decoración se concentra más en los espacios de representación, en concreto en el salón de recibir y en la sala, ya que eran los espacios de mayor significación social y simbólica del propietario. En efecto, son lugares de culto a la apariencia, pero también constituyen un nexo con los espacios privados, donde se rinde culto a la vida doméstica. Ambos lugares de culto, el representativo y el íntimo, se llenan de objetos que tienen asignados su forma y su orden en el mundo privado. De nuevo la literatura nos lo muestra, por ejemplo, en las viviendas de don Benigno Cordero (Pérez Galdós, *Los Apostólicos*, 1879) y en la sala de los Villaamil (Pérez Galdós, *Miau*, 1888). Llenan todo el espacio, desde el suelo hasta el techo. Los objetos de los espacios de representación suelen ser obras de arte, retratos de la familia, copias de obras de arte, relojes, exquisitas porcelanas mientras que los objetos de los espacios íntimos suelen estar ligados a la mujer y consisten en cajitas de diferentes formas, tamaños y funciones, objetos de costura, rosarios, devocionarios, fotografías, tarjetas de visita. Cuando son objetos masculinos hay piezas de fumar, de despacho, de escritorio. En general, es evidente que, debido a la interiorización que experimenta la vida doméstica, tanto el mobiliario como el resto de objetos que forman parte de la decoración se relaciona con el diseño del espacio interno y con la imagen que de él se tiene desde el exterior (cerrado, estático y sin revelar su complejidad intrínseca). Es una acumulación subjetiva, ligada a la funcionalidad del espacio, que tiene más de acumulación y collage que

de ordenación taxonómica. La acumulación doméstica de objetos revela la actitud social y la expresión de la propia identidad.

Coleccionista de objetos pero también coleccionista de estilos. En la decoración de su mundo privado, el propietario refleja su búsqueda de un estilo. Lo que implicaba un conocimiento de las tendencias imperantes en la moda, difundida a partir de las publicaciones de manuales del buen gusto y catálogos y revistas de diseños, y de las exposiciones nacionales e internacionales, en especial las de París y Londres. La acumulación de objetos configura una suerte de *horror vacui*, con una mezcla de estilos. Los objetos se disponen a lo largo de los paramentos, en el solado, sobre las chimeneas. Cada uno de éstos no suele poseer un valor por sí mismo sino en relación con el espacio en el que se ubica. El efecto total es una aproximación estética a la decoración interior de la época. En suma, el deseo de crear una sensación de lujo y una expresión del orden burgués, rasgos que señala Ridaura Cumplido como comunes a los interiores burgueses del siglo XIX (2006: 145). Orden burgués pero también estudiado desorden, acentuado por la multiplicidad de pequeños objetos. La sensación de equilibrio o de dinamismo dependía de la función del espacio. En general, en las estancias privadas, asociadas a la tranquilidad, prima el orden, en contraposición a las zonas de carácter público o espacios de representación, donde el desorden fomenta un juego de asociaciones y de imaginación (Ridaura Cumplido, 2006: 146) que hace explícito el deseo de prestigio.

Con la acumulación, la burguesía pretende emular a la nobleza y crea una forma característica de entender la vida familiar, como consumo y como confort (Ridaura Cumplido, 2006: 147). Dicha búsqueda conlleva a la creación de distintas maneras de decorar los espacios privados. La utilización de los colores, el mobiliario y la decoración interior revela una mayor o menor homogeneidad dependiendo del gusto del propietario por un estilo u otro. La influencia francesa se revela en los estilos Luis XV, Luis XVI, Imperio y Regencia, que se van a repetir con frecuencia en los interiores decimonónicos españoles, por ejemplo en el Antosalón y Salón de Baile del Museo Romántico (Madrid); en los salones Luis XV y Luis XVI del palacete de La Quinta, de la familia Selgas; en el Salón de Baile del Palacio del marqués de Campo, posteriormente de Berbedel (Valencia); en el salón del palacio de los barones de Vallvert (Valencia). Además de los estilos franceses, se ponen de moda otros como el medieval; el renacentista, como las salas de Can Verí (Palma de Mallorca) o el oriental, como en el Salón Oriental del Museo Cerralbo (Madrid) o el salón japonés del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes suntuarias “González Martí” (Valencia). En la pintura son hermosos los ejemplos de interiores medievales como los de Alexandre Du Sommerard, el impulsor del Museo de Cluny,

que creó una serie de interiores románticos en su vivienda de la rue de Menars o los interiores de estilo griego como el dibujo de John Soane para la Drawing Room de Taymouth en Perthshire (conservado en el John Soane's Museum, Londres). Este carácter abigarrado se expresa con claridad en las descripciones de nuestros escritores naturalistas y realistas de la segunda mitad del siglo XIX como las de Pérez Galdós con el palacio del marqués de Fúcar en *La familia de León Roch* (1878), el del padre de Anselmo en *La sombra* (1870) o el universo de objetos de Pardo Bazán en *La tribuna* (1882), *Insolación* (1889), *El Tesoro de Gastón* (1897) o *El Niño de Guzmán* (1900). Existen ejemplos paradigmáticos de fotografías que ilustran las estancias de *Los Salones de Madrid* (1950) y los salones del apartamento de Napoleón III en Saint-Cloud así como las estancias de la reina Victoria, conocidas a través de las acuarelas de Fournier y Van Moer, conservadas en el Musée National du Château, en Compiègne.

El propietario construye su casa como una imagen de sí mismo, que encierra los contenidos de su mundo. El objeto como signo de estatus y de identidad, como valor estético y funcional, expresa las ideas existentes en el siglo XIX sobre el individuo, la sensibilidad y el gusto de la época. El interior doméstico refleja el sueño del burgués: cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa.

Obras literarias de referencia

- Blasco Ibáñez, V: *Arroz y tartana* (1894)
- Oller, N.: *La febre d'or* (1870)
- Pardo Bazán, E: *La tribuna* (1882)
- Pardo Bazán, E: *Insolación* (1889)
- Pardo Bazán, E: *El Tesoro de Gastón* (1897)
- Pardo Bazán, E: *El Niño de Guzmán* (1900)
- Pérez Galdós, B: *La Fontana de Oro* (1870)
- Pérez Galdós, B: *La sombra* (1870)
- Pérez Galdós, B: *La familia de León Roch* (1878)
- Pérez Galdós, B: *Los Apostólicos* (1879)
- Pérez Galdós, B: *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) (ed. 2005, Madrid: Santillana)
- Pérez Galdós, B: *Miau* (1888)

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (2007): *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.
- Bonet Solves, Victoria. (1991): “José Gallel y Beltrán: Perspectivas y paisajes. Una profesión”. *Cuadernos de Arte: Ars Longa*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, nº 2. Valencia: Universidad.
- Cardinal, Roger y John Elsner (1994) : *Cultures of Collecting*. London : Reaktion.
- Dorfles, Gillo (1979): *El devenir de la crítica*. Madrid : Espasa Calpe.
- Edwards, Clive (2008): “Women´s home-crafted objects as collections of culture and comfort, 1750-1900”, en Potvin, J. y A. Myzelev (eds) : *Material cultures, 1740-1920: the meanings and pleasures of collecting*. London : Ashgate.
- Gómez de la Serna, Ramón (1943): *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Hereu i Payet, Pedro (1990): “Lujo e interior burgués en la segunda mitad del siglo XIX”, *Anales de arquitectura*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Messer-Davidow, Ellen (1989): « For Softness She: Gender, Ideology and Aesthetics in Eighteenth Century England, Keener, F. and S. Lorch (eds.): *Eighteenth Century Women and the Arts*. New York: Greenwood Press.
- Logan, T (1995): “Decorating Domestic Space. Middle Class Women and Victorian Interiors », V. Dickerson (ed) : *Keeping the Victorian House*. New York : Garland Press.
- Noble, G (2004): “Accumulating Being”, *International Journal of Cultural Studies*,7 (2).
- Otto, Lenne y Lykke Pedersen (1998): “Collecting Oneself-Life Stores and Objects of Memory”, *Etnología Scandinavica*, 28.
- Ridaura Cumplido, Concha (2006): *Vida cotidiana y confort en la Valencia burguesa (1850-1900)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Rheims, Maurice (1965): *La curiosa vida de los objetos*. Barcelona: Caralt.
- Saisselin, Remy (1985): *Bricobracamania, the Bourgeois and the Bibelot*. London : Thames and Hudson.
- Watson, J (1999): *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*. Cambridge : Cambridge University Press.