



ANTI-JUGUETES O LA «MEMORIA LÚDICA» TRAS UN CRISTAL: UNA APROXIMACIÓN AL MUSEU DEL JOGUET DE CATALUÑA A LA LUZ DE SUS PRECURSORES EUROPEOS*

*Anti-Toys or «Play Memories» behind a Glass: The Toy Museum
of Catalonia in the Light of its European Precursors*

Esther Alsina Galofré

Universitat de Barcelona. España

estheralsina@ub.edu | <https://orcid.org/0000-0003-0839-9207>

Oriol Vaz-Romero Trueba

Universitat de Barcelona. España

ovazromerotrueba@ub.edu | <https://orcid.org/0000-0001-8192-2047>

Fecha de recepción: 26/06/2024

Fecha de aceptación: 19/12/2024

Resumen: El Museu del Joguet de Catalunya, situado en Figueres, con su casi medio siglo de historia a sus espaldas, es el más antiguo de España dedicado a esa escurridiza y polisémica familia de objetos que llamamos «juguetes». En estas páginas veremos que la museología del juguete infantil se remonta a los albores del xx, sobre todo si tenemos en cuenta paradigmas como el museo de Sonneberg, en Turingia (1901), el del Victoria and Albert Childhood Museum de Londres (c. 1915) y el proyecto nómada del artista ruso Nikolai Bartram (1918). Todos ellos quisieron capturar, a su manera, la «memoria lúdica» en una vitrina. ¿Se convertirían así los juguetes de las pasadas generaciones en

* Este artículo ha sido posible gracias al generoso testimonio de Josep Maria Joan Rosa y su equipo del Museu del Joguet de Catalunya. Asimismo, la presente investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto «arsludi. i: Artefactos lúdicos en las artes y el diseño durante los siglos xix y xx en Catalunya», financiado por el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Barcelona entre enero de 2022 y diciembre de 2023 (código oficial AS017675).

Cómo referenciar este artículo / How to reference this article:

Alsina Galofré, E. y Vaz-Romero Trueba, N. (2025). Anti-juguetes o la «memoria lúdica» tras un cristal: Una aproximación al Museu del Joguet de Catalunya a la luz de sus precursores europeos. *Futuro del Pasado*, 16, pp. 387-452. <https://doi.org/10.14201/fdp.31761>

artefactos vaciados de alma y movimiento, en «antijuguetes»? El fundador del Museu del Joguet, Josep Maria Joan Rosa, nunca quiso tan insulso epíteto para su colección. En las siguientes páginas, trataremos de poner de relieve sus orígenes, allá por 1960, y las principales etapas del museo ampurdanés. Joan Brossa y Manuel Vázquez Montalbán, los historiadores Aurora Díaz-Plaja, Joan Perucho, José Corredor-Matheos, Àngels Anglada y Daniel Giralt-Miracle, así como los periodistas Joan Guillamet y Núria Munárriz, entre otros, loaron con su pluma la colección de Joan Rosa y su visionario camino de «retorno a la infancia», inspirado, a su vez, en el Spielzeugmuseum de Nüremberg, que había abierto sus puertas en 1971.

Palabras clave: Museos; Juguetes; Cultura material de la infancia; Memoria lúdica; Museu del Joguet de Catalunya; Josep Maria Joan Rosa.

Abstract: The history of the Museu del Joguet de Catalunya, located in Figueres, is almost half a century old. It is the oldest museum in Spain dedicated to that elusive and polysemic kind of artifacts that we call «toys». In this paper, we will see that the museology of children's material culture dates back to the dawn of the twentieth century, namely to paradigms such as the Sonneberg Museum in Thuringia (1901), the Victoria and Albert Childhood Museum in London (c. 1915) and the nomadic project of the Russian artist Nikolaï Bartram (1918). All of them wanted to capture their own «playful memories» in a showcase. Would the toys of previous generations thus become relics emptied of soul and movement, in other words, «anti-toys»? The founder of the Museu del Joguet, the Catalan artist Josep Maria Joan Rosa, never wanted such an insipid epithet for his collection. In the following pages, we will try to highlight its origins, back in 1960, and the main stages of its history. Joan Brossa and Manuel Vázquez Montalbán, the historians Aurora Díaz-Plaja, Joan Perucho, José Corredor-Matheos, Àngels Anglada and Daniel Giralt-Miracle, as well as the journalists Joan Guillamet and Núria Munárriz, among others, praised Joan Rosa's collection and its visionary path of «return to childhood», inspired, in turn, by the Nurnberg Spielzeugmuseum, which opened in 1971.

Keywords: Museums; Toys; Material Culture of Childhood; Play Memory; Toy Museum of Catalonia; Josep Maria Joan Rosa

Sumario: 1. Introducción; 2. Museografiar el juguete: un invento romántico tardío; 3. Sonneberg, Moscú y Londres: tres ciudades precursoras ; 4. Los «días geniales y lúdricos» de un ampurdanés: entre Figueres y Barcelona; 5. Navidad 1972: asalto al Palau Güell de Barcelona; 6. Un hotel para los juguetes de Joan Rosa... ¿o un mausoleo?; 7. Reflexión final: la «memoria lúdica» aún por exponer ; 8. Referencias bibliográficas.

Si pudiéramos mirar los juguetes a través de rayos X, reconoceríamos las huellas invisibles de las manos de sus amigos y, en ocasiones, los jirones que, como crueles libélulas, les imprimieron despiadados tratos. Pero ellos, leales, sabían que en cuanto los abandonaran se desvanecería su universo y quedarían inertes por el olvido, que era su muerte.

Antonina Rodrigo (2012, p. 21).

1. INTRODUCCIÓN

Uno de los filósofos más luminosos de nuestro siglo afirma que el juguete es puro tiempo; que todo lo que es viejo, al margen de su origen sacro, es susceptible de convertirse en juguete (Agamben, 2007, p. 101). Pero ¿en qué se convierte un juguete al envejecer, es decir, cuando deja de ser *juguete*? Como como se pregunta Rodrigo aquí arriba, ¿muere el juguete al ser expuesto en una vitrina de coleccionista? ¿Qué le ocurre cuando se archiva en las silentes y fuliginosas reservas de un museo? Podríamos zanjar la cuestión aduciendo tan solo que cualquier juguete ha sucumbido ya mucho antes: al ser abandonado o destruido por su joven dueño. Sin embargo, en las siguientes páginas procuraremos demostrar que algunos «exjuguetes» alcanzan lo que podríamos llamar una *vita postmortem*: un nuevo ministerio que el artefacto, ya vaciado de su función lúdica, adquiere al convertirse en entidad patrimonial.

Para abordar la cuestión, nuestro artículo se centrará en los orígenes del Museu del Joguet de Catalunya, en sus etapas y en sus principales referentes. Pues también nos interesa ofrecer una mirada sobre la museología del juguete en Europa. Pese a rehuir todo afán de compleción, exploraremos cuatro antecedentes continentales dedicados a recuperar la memoria lúdica infantil de las pasadas generaciones: los museos de Sonneberg, Moscú, Londres y Núremberg. Además, esperamos que dichos testimonios revelen la importancia que deberíamos otorgar en España al Museu del Joguet, fundado en Figueres por el artista, arquitecto técnico y coleccionista Josep Maria Joan Rosa (J. M. J. R.) en el último cuarto del siglo xx.

Además de contar con las valiosísimas informaciones que el propio Joan Rosa nos ha brindado para la ocasión, hemos revisado la crítica y las fuentes hemerográficas relativas a su colección. También acudimos a fuentes primarias y a bibliografía dispersa que nos han permitido reconstruir el contexto catalán inmediatamente anterior a la formación de la colección de Joan Rosa, incluyendo en este punto aquellas fuentes que lo conectan con el imaginario de sus homólogos europeos. Por último, creemos que el presente estudio nos ayudará a dilucidar la mutación ontológica sufrida por los juguetes museografiados.

En último término, con la presente contribución deseamos rendir homenaje a J. M. J. R. y su empresa, la cual ha cumplido más de sesenta años de singladura. El Museu del Joguet de Catalunya, arraigado desde principios de la década de 1980 en la capital del Empordà, se alza como la más antigua y extensa tribuna en nuestro país dedicada a la infancia y su cultura material. Hoy por hoy, el también artista visual Pep Canaleta Heras es quien sujeta el timón del museo, pero el soplo de Joan Rosa no ha dejado de impulsar sus velas y trinquetes. Y no es este un navío ligero, pues su bodega contiene decenas de miles de juguetes, cromos, tebeos y cuentos ilustrados, figuritas de pesebre, teatrinos y cajas de música, artefactos pertenecientes a la cultura material de la infancia y la cultura popular de nuestros antepasados.

Eso sin contar con las revistas especializadas, cartas, carteles, fotografías y catálogos de fabricantes de juguetes de todo el mundo, conservados en el Centro de Documentación y Archivo, situado en la tercera planta del museo.

Entristece comprobar, sin embargo, que la retrospectiva *Europa Ludens*, organizada por el Musée du Jouet de Mechelen en 1992, omite por completo la existencia de este museo, pionero en el territorio ibérico. Celebrada en vísperas de la unificación de los doce primeros Estados miembro de la Unión, la muestra pretendía dar a conocer las diferentes colecciones y museos de juguetes aflorados en los países que acababan de firmar el Tratado de Maastricht —12 de febrero de 1992—. Entre ellos se encontraba España, con el segoviano Nicolás Martínez Fresno como embajador en Bélgica aquel año. Veinticuatro museos aparecieron en el catálogo, incluyendo el recién inaugurado Museu Valencià del Joguet de Ibi, único citado para situar a nuestro país en el mapa. En cambio, el Museu del Joguet de Catalunya llevaba más de una década de singladura en su actual emplazamiento. Hoy por hoy, carecemos de explicación para tamaño descuido, más aún cuando, durante años, Joan Rosa recorrió toda Europa y parte de Estados Unidos con la intención de hallar la mejor fórmula museográfica para desplegar su colección de juguetes.

Sorprende que este tipo de museos no haya sido reconocido hasta fechas muy tardías, como demuestra la exposición 'Europa Ludens'. Los textos clásicos sobre el tema demuestran que estas peculiares Arcas de Noé de la infancia atesoran una modalidad de patrimonio desdeñada por los autores clásicos de la antropología, la historia del arte y los especialistas en museos (Rivière, 1993, p. 171)? En lo tocante a España, que allende nuestras fronteras se haga el vacío a los jitos y progresos de la cultura hispánica no es, por desgracia, algo nuevo. En cambio, resulta doloroso comprobar que la propia intelectualidad española adolezca de semejante desinterés; excepción hecha, cada uno desde su atalaya, de la filóloga Carmen Bravo Villasante (Bravo-Villasante, 1983a, 1983b), del arqueólogo Alberto Balil (1928-1989) (Balil, 1962) y de nuestro amigo, admirado poeta y polímata José Corredor-Matheos (1929) (Corredor-Matheos, 1981; 1999). Dejadedez que clama al cielo hoy más que nunca a tenor del ingente trabajo de enmienda que nuestros colegas europeos y americanos han logrado en las últimas décadas con relación a su propia historia de la infancia y a su patrimonio lúdico.

Podríamos excusar el «vacío» español debido a que en el contexto hispánico imperó el modelo de coleccionismo latino, afín al concepto clásico de *gloria* —entendida aquí como sinónimo de «honor» y «gravedad»—. En dicho modelo, las obras merecedoras de ser expuestas debían acompañarse de una presentación que potenciase su probidad y favoreciese el gozo estético (Gómez Martínez, 2006, p. 31; Taylor, 1945, pp. 12-15). En cambio, ¿qué gloria y qué gravedad puede ostentar un juguete de hojalata, un libro de cuentos y el envoltorio de una añosa golosina? Para vislumbrar algo parecido a la *noble sencillez* y *serena grandeza* en tan vulgares objetos se requiere de una mirada fuera de lo común, sensible a otra índole de

esplendor: una mirada capaz de maravillarse con la belleza sepultada en lo ordinario. En este sentido, la museología anglosajona y germánica, con sus célebres *Kunst und Wunderkammern* (Schlosser, 1988, pp. 233-235), se construyó sobre los cimientos del naturalismo filosófico, así como del individualismo y el subjetivismo kantianos, de clara raíz protestante. Este modelo insistía en apreciar «las maravillosas obras del Creador» a través de las también hermosas obras de su humana criatura (Alexander, 1996, p. 53). De ahí, por ejemplo, que T. S. Eliot llegase a afirmar en sus *Notes towards the definition of Culture*: «incluso el más humilde de los objetos materiales, que es producto y símbolo de una particular civilización, es un digno emisario de la cultura de la cual proviene» (Eliot, 1948, p. 92).

Del mismo modo que un tenedor o que un par de castañuelas, el juguete puede entenderse, pues, como un «testimonio objetivo de la subjetividad humana» (Arendt, 1958, p. 157). Sin embargo, posee *algo* que el tenedor y las castañuelas no suelen investir. Como recipiente simbólico, el juguete se transforma, deforma y reforma al paso de cada civilización, adentrándose en la dimensión del mito una vez esta da paso a la siguiente. En efecto, la función que brindamos al juguete depende estrechamente de las representaciones que nos hacemos de la infancia y su mundo, así como del lugar que esta etapa de la vida humana ocupa en una determinada sociedad. Démonos cuenta de que nuestras fantasmagorías sobre la niñez flotan en océanos de virtualidad, pues responden a nuestro pasado tanto como excitan las ideas que nos hacemos de nuestro futuro (Brougère, 1995, pp. 71-72). En cierto modo, niñas y niños han sido, y siguen siendo, el blanco predilecto de las proyecciones del adulto, distintas unas de otras según las épocas (Chombart de Lauwe, 1984, pp. 185-209). Desde este punto de vista, un museo de la infancia y de los juguetes no deja de ser el intento de cristalizar tan variopintas proyecciones, esto es, de conservarlas «de una vez para siempre», incluso, algunas veces, a pesar de ellas.

Sin embargo, los juguetes en vitrina han dejado de ser, en sentido estricto, juguetes. Pues ya no pueden ser jugados por el niño y, por tanto, no posibilitan la función para la que fueron creado (Figura 1). Aunque los rescatemos del vertedero, no regresan a su natural terreno de operaciones. Desde un punto de vista semiológico, el artefacto museografiado ha sido apartado del motor de asombro puesto en marcha por un niño particular; se ha desgajado del *logos* que, por un breve espacio de tiempo, le prestó un «aliento» y unos movimientos irrepetibles. Vuelve a ser *golem*, «materia tonta»: una carcasa sin vida (Idel, 2008). Bien lo describe Charles Baudelaire cuando retrata los sentimientos del chiquillo tras eviscerar su muñeca: «Mas, ¿dónde está el alma?», se pregunta el travieso angelito; a lo que el narrador responde, «aquí comienzan el estupor y la tristeza» (Baudelaire, 1853, p. 54; Baudelaire, 1961, p. 530). Es en ese preciso instante cuando se produce algo parecido a un desengaño místico y cuando el niño renuncia a su juguete. Es abandonado y arrojado al olvido. Solo en un porcentaje muy exiguo, este pequeño golem es rescatado de la fosa común por algún coleccionista romántico, gozando así de un feliz



Figura 1. Una visitante observa a través de una vitrina algunos de los juguetes expuestos en la muestra *Infancia y Arte Moderno*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 12 de diciembre 1998. © EFE/Alberto Estévez.

lavado y posterior restauración. Por lo tanto, las piezas que vemos en un museo no dejan de ser ruinas engominadas, artefactos caídos cuya *toilette* no puede disimular su nueva condición: la de ser unos «jubilados sin júbilo».

Peana, cartela y vitrina, higrómetro, focos, alarma y cámaras de vigilancia son algunos de los dispositivos que entierran al juguete antiguo en el camposanto de los fetiches. El objeto queda sometido a la presentación aséptica y a las reglas de culto del monumento lapidario, imposibilitando el jovial manejo de antaño. Más adelante veremos que, desde el comienzo, Josep Maria Joan Rosa luchó para repeler ese gélido tratamiento, al igual que algunas otras colecciones en las que él mismo se inspiró para dar forma a su museo (Figura 2). En su lugar, el objeto sufre el impúdico asesto de los «expertos», adultos que ya no saben ni quieren jugar sino con palabras de falsa sabiduría. Con suerte, el juguete de museo es felizmente contemplado por algún anciano visitante, un poeta involuntario o un muchachito que se lamenta al ver bajo cristal a tan vaciada creatura.

Digámoslo sin ambages: el juguete de museo es un «antijuguete». Ocurría algo semejante con aquellas muñecas de porcelana que, en fechas señaladas, se regalaban a las muchachas no tanto para jugar como en aras de la ostentación familiar y que debían guardarse bajo llave en la vitrina del salón. Dicho esto, aunque el juguete de museo ha perdido la voz del niño, conserva, no obstante, el susurro de todo un pueblo: sus formas, colores, materiales, mecanismos, lugar de fabricación



Figura 2. a) Johanna Sunder-Plassmann, *Boceto de una «nube» formada por caballos de madera flotando sobre una gran mesa ovalada*, Sala primera del Spielzeugmuseum de Núremberg, 2020-2021; b) Nuevo proyecto museográfico asentado sobre la novela del Premio Nobel de Literatura Orhan Pamuk: *Masumiyet Müzesi* («El Museo de la Inocencia»), 2008. © Spielzeugmuseum der Stadt Nürnberg (Museum Lydia Bayer), 2024.

y de exhumación constituyen un mapa de circunstancias que nos permite restituir algunos pedazos de una memoria colectiva tiempo ha esfumada. De ahí que podamos construir una historia milenaria de los juguetes, amparada a su vez por la hoy centenaria historia de los museos del juguete.

2. MUSEOGRAFIAR EL JUGUETE: UN INVENTO ROMÁNTICO TARDÍO

La colección iniciada en la década de 1960 por Josep Maria Joan Rosa en su casa de Figueras obedece, como veremos, a un suceso personal traumático. Pero responde asimismo a un *Sehnsucht* cuyas raíces se hunden en el imaginario literario, filosófico y pedagógico de principios del siglo XIX. Para entender el origen de los museos de juguetes debemos penetrar en el ataraxia del Romanticismo, esencialmente anglosajón y francés. Sus partidarios se arrogaron el credo rousseauiano del niño salvaje, «bueno por naturaleza», y reverenciado por su alejamiento del orden civilizado al igual que por la resultante «pureza» de su ingenio creador (Aguirre Romero, 1998; Bosetti, 1997, pp. 19-54; Brougère, 1995, pp. 63-96). El niño es capaz de fabricar pequeños mundos particulares, ya sea en una habitación o en medio del bosque. Como si de un demiurgo en miniatura se tratase, concierta sus fantasías a placer (Kind, 1936; Sandner, 1996). Su mirada altera la función primer de toda clase de objetos y rehúye nuestra percepción general del espacio y del tiempo. En cambio, el adulto, sometido al señorío de su experiencia, percibe una realidad regulada por su razón y sus costumbres.

¿No proclama el retorno a lo indómito la pedagogía de Friedrich Fröbel, así como los versos de Novalis, Friedrich Hölderlin, William Wordsworth y P. B. Shelley? ¿No lo hacen también las pinturas de Philipp Otto Runge, la literatura de Franz Brentano (Schaub, 1973) y los cuentos de E. T. A. Hoffmann? En estas y otras muchas composiciones románticas, la relación entre la niñez y la naturaleza es total, hasta convertirse la primera en Edad de Oro y la otra en su Arcadia. Por añadidura, los objetos de juego de ese niño mítico y místico se tornan instrumentos de su magia y, por ende, en artefactos dignos de reverencia.

La mente romántica no solo confiere a la infancia un valor autoreferencial. Abraza lo que podríamos llamar la «infancia de la humanidad» y también «de la poesía y del arte» (Deonna, 1931, pp. 360, 357; Verneau, 1890). Lo que cuenta no solo es la infancia propia, rescatada a voluntad, sino también la infancia de todas las civilizaciones y de todas las cosas. El filósofo alemán Jean Paul alegaba en su *Levana* (1807): «bien sabemos que hay un tiempo en que la fantasía crea con más vigor que la adolescencia misma; y es en la niñez cuando igualmente fabrican los pueblos sus dioses, y no hablan sino con lenguaje poético» (Jean Paul, 1920, p. 137). No en vano, aunque medio siglo después, Baudelaire declara en *Le Spleen de Paris* (1857) que el juguete es la iniciación artística del niño:

Esta facilidad para contentar su imaginación confirma la espiritualidad de la infancia en sus rudimentos artísticos. El juguete es la primera iniciación del niño en el arte o, más bien, es la plasmación primera, hasta el punto de que, llegada la madurez, las obras perfeccionadas no darán a su espíritu los mismos calores, ni el mismo entusiasmo ni la misma fe. (Baudelaire, 1961, p. 583).

Como consecuencia de ese mismo espíritu romántico, la Exposición parisina de 1900 generó multitud de trabajos y reflexiones sobre el juguete y su relación con el arte y la artesanía de los pueblos. En dicha muestra, los prototipos industriales del momento convivieron con 1.400 artefactos antiguos. Habían sido prestados por más de medio centenar de coleccionistas, bajo los auspicios del archivero e historiador Henry-René D'Allemagne, uno de los mayores especialistas en artes decorativas y anticuariado de finales del siglo XIX. Su informe sobre el *Musée du jouet*, iniciado en 1887, acabó siendo un estudio histórico inédito y una referencia obligada para las generaciones venideras (Manson, 2021). Vino a sumarse a dicho informe el de Léo Claretie, célebre periodista y crítico literario de *Le Figaro* y de la *Revue de Paris*. Ambos autores loaron la importancia económica de la juguetería para la buena marcha del país. Y no era un simple capricho, pues dependía de una industria en constante progreso y tenía un impacto directo en la sociedad, pues «no podemos imaginar una familia sin juguetes». Más aún, «allí donde reside el niño, también está el juguete, que es el primer instrumento de la vida humana» (D'Allemagne, 1902, p. 8). Por su parte, Claretie sostenía, henchido de un romanticismo poético, que «debemos ver en el juguete al primer amigo y consejero del niño; de ahí que posea una magnitud decisiva sobre el espíritu de toda una raza; éste la conforma, la prepara y decide el porvenir de los pueblos» (Claretie, 1902, p. 235). Sobre aquella Exposición Universal también quiso pronunciarse el crítico de arte Auguste Marguillier:

Todos los diminutos objetos —sonajeros, muñecos, marionetas, soldados, recreos de todo tipo— que desde los griegos y romanos hasta nuestros antepasados del siglo XVIII hechizaron a innumerables generaciones en sus comienzos de la vida, estaban allí reunidos, hora tranquilos y como muertos. Mas, bajo su humilde apariencia, evocaban con singular autoridad la vida y costumbres de las que fueron testigos. (Marguillier, 1903, p. 257).

En 1913 el Palais Galliera, hoy Musée de la Mode de París, acogió una exposición de juguetes artesanales e industriales propiedad de aquellos primeros coleccionistas congregados por D'Allemagne (Capellà Simó, 2014, pp. 222, 223). Entre ellos, cabe citar al propio Claretie, la actriz Sarah Bernhard y el pintor Carolus-Duran. La citada exposición fue promovida por una sociedad fundada en 1905 bajo el nombre *L'art et l'enfant*, responsable de publicar un boletín homónimo, desde cuyo púlpito se proponía «cuidar de la estética del juguete, con el fin de hacerlo un elemento de educación artística». También se quisieron «reunir en un solo local todas las colecciones privadas, fundando de esta guisa el verdadero museo del juguete» (*La Unión Ilustrada*, 1916, p. 30). De tal sociedad fue nombrada presidenta honoraria la novelista Carmen Sylva, pseudónimo de Isabel de Wied, reina consorte de Rumanía.

En definitiva, allí donde arraigó el último espíritu romántico, con su peculiar mixtura de saturnina nostalgia, pietismo y panteísmo mágico, brotaron ansias

intelectuales a la vez de folclore y de artesanías remotas. La patrimonialización del juguete en la Francia de principios del siglo xx no fue un hecho aislado, sino el retumbo de lo que había sucedido en los territorios anglosajones y eslavos, a saber: la creación de protomuseos del juguete como expresiones de la «memoria viva» de cada nación, pues no olvidemos que el «nacionalismo cultural» es otro de los productos del Romanticismo europeo (López Sastre, 2010, p. 87; Müller-Funk, Schuh, 1999).

Tampoco podemos olvidar que el desarrollo que las artes del objeto experimentaron durante la segunda mitad del siglo xix se debió a la creación de escuelas especializadas, exposiciones nacionales e internacionales de productos y creación de museos cuyas colecciones de artes suntuarias estimularían un interés incipiente hacia prototipos serializados, hasta entonces excluidos del debate estético. Tal y como señala la historiadora del arte Pilar Vélez, el llamado debate arte-industria comportaba una reflexión sobre cómo las artes plásticas debían aplicarse a la fabricación industrial para que los nuevos productos fuesen útiles y bellos, pero también más viables en términos de costes de producción, esto es, más vendibles (Vélez, 2010, pp. 131-161). Debate, este último, que aparece también en diversas cooperativas de artes decorativas centroeuropeas de principios del siglo xx, como los Wiener Werkstätte, Artěl en Praga o la propia Bauhaus de Weimar (Vaz-Romero, 2021).

3. SONNEBERG, MOSCÚ Y LONDRES: TRES CIUDADES PRECURSORAS

Una de las primeras instituciones en aplicar las habilidades artísticas a proyectos de decoración y diseño de objetos cotidianos fue la antigua Escuela Industrial y Comercial de Sonneberg, en la región Turingia (Figura 3). Desde su fundación, en 1883, se impartían clases de dibujo, pintura, talla y modelado, así como teoría de las proporciones. El tipo de enseñanza desarrollado apostaba por un historicismo combinado con los *Naturstudium* o «estudios de la naturaleza» (Endreß *et al.*, 2008, p. 10). Además de la boscosa región de Erzgebirge, Sonneberg era el segundo pulmón de la industria alemana de juguetes, fabricados en madera y papel maché. Desde finales del siglo xviii, sus fabricantes introdujeron un exitoso prototipo: las arcas de Noé con ruedas. Así lo acredita el *Spielwaren-Magazin* de Hieronymus Bestelmeier, publicado en 1793 (Fritzsch, Bachmann, 1965, p. 52). En 1901, el *Berufsschuldirektor* Paul Kuntze propuso enriquecer las colecciones de la Escuela de Sonneberg con una serie de vitrinas dedicadas expofeso a la industria juguetera local, la cual, sea dicho de paso, había obtenido toda clase de elogios en las Exposición Universal de Chicago (1893), la de París (1900) y la de Bruselas (1910).

Por aquel entonces, la obra del litógrafo e ilustrador Karl Staudinger atrajo la atención del duque Georg II de Sajonia-Meiningen, quien le nombró *Direktor der Industrieschule* de Sonneberg en 1912. Formado con Franz von Stuck en la Academia



Figura 3. Museo alemán del juguete, Beethovenstraße 10, Sonneberg, 1901. Dresde: Sächsische Landesbibliothek, M4241. © Deutsche Fotothek / Walter Möbius.

de Múnich, y tras vivir en la conocida colonia de artistas de Dachau, Staudinger acrecentó el museo con vitrinas dedicadas a la industria de la porcelana, del vidrio y de los juguetes. A su llegada no contaba con la simpatía de los lugareños debido a su talante «modernista», pero Staudinger adquirió la colección de juguetes antiguos del arquitecto berlinés Oscar Usbeck y amplió el repertorio de muñecas gracias a su contacto en los grandes almacenes Tietz, asentados en Múnich y Berlín (Endreß *et al.*, 2008, pp. 18-19). Pese a la Gran Depresión de 1929 y el subsiguiente declive de la juguetería, el director de la Escuela de Sonneberg luchó para instaurar una política de adquisiciones basada en diseños contemporáneos. Su objetivo esencial no era otro que convertir el juguete en un vehículo educativo y de formación profesional. En 1928, llegó al Museo de Sonneberg la colección del psicólogo infantil Siegfried Bernfeld, junto con los primeros juguetes de la Antigüedad clásica.

Eso fue antes de que el gobierno nacionalsocialista impusiera un nuevo rumbo a la Escuela-museo. Las nuevas directivas de los años treinta tuvieron como consecuencia la militarización del sector juguetero y el retorno a los diseños populares. No obstante, Staudinger se hizo con gran parte de la colección del arqueólogo griego Pierre Mavrogordato y, tras los contactos con el explorador Julius Konietzko, hicieron su entrada los juguetes de América y Asia. Durante la guerra, la Escuela sufrió una progresiva degradación, hasta tener que cerrar sus puertas en 1944. Después de la Segunda Guerra Mundial, la adquisición de juguetes se limitó a productos de la RDA (Figura 4), del mismo modo que la Escuela fue reabierta por las autoridades a costa de eliminar la formación profesional. En 1960 se promulgó el *Documento sobre el desarrollo de la industria del juguete en el distrito de Suhl*, cuyo objetivo no era otro que el de acabar de «desprivatizar» la industria local.



Figura 4. Muñecas articuladas tradicionales de Sonneberg presentadas en la *Weihnachtsmesse* o «Feria navideña» de Dresde, RDA, 1950. Dresde: Sächsische Landesbibliothek, So 545. © Deutsche Fotothek, 2024.



Figura 5. Robert Johanson, *Retrato de N. D. Bartram frente a una de las vitrinas de su Museo*, Moscú, 1918-1921. Fotografía de dominio público.



Figura 6. a) Cubierta ilustrada por N. D. Bartram para *Игрушка. Ее история и значение* (*El Juguete. Su historia y su significado*), Moscú, Sytin Ivan Dmitrievich, 1912, 246 pp., 5 il./color y 114 dibujos monotinta); colección de artículos sobre juguetería de N. D. Bartram, V. Borutsky, Sergey Glagol, V. Kharuzina, V. Malakhieva-Mirovich; b) N. D. Bartram, Ekaterina Sergeevna Ovchinnikova, *Музей игрушки : Об игрушке, кукольном театре, начатках труда и знаний и о книге для ребенка* (*Museo del Juguete: Sobre juguetes, teatros de marionetas, los rudimentos del trabajo e investigación, y acerca de libros infantiles*), Leningrado: Academia, 1928, 62 pp.

En los mismos años en los que el vanguardista Staudinger pugnaba por modernizar los principios estéticos y técnicos del juguete de Sonneberg (Keil, 1956, pp. 494-504), el pintor, crítico y coleccionista ruso Nikolaï Dmitrievich Bartram liaba los bártulos de su museo de juguetes en el Moscú previo a la Revolución de Octubre (Figura 5). Como responsable del Museo Koustar de artesanía, bajo mando del departamento patrimonial de *Narkompros*, Bartram comenzó escribiendo un ambicioso artículo titulado «Sobre la capacidad de renacimiento en el arte de la juguetería popular», publicado en *Apollon*, revista literaria y artística de San Petersburgo (Bartram, 1912, p. 55). Sería el primer escrito de otros muchos (Figura 6). De manera similar a los pasos dados por Josep Maria Joan Rosa en Figueras, Bartram inauguró el museo con piezas de su colección. Eran juguetes y artefactos de los siglos XVIII y XIX, recogidos por él mismo entre el campesinado de Kursk, Vladimir y Nijni Novgorod.

Entre 1900 y 1903, el pintor ruso visitó diversos museos europeos e industrias, sobre todo en Suiza, Sajonia, Núremberg y la ya citada de Sonneberg. Siempre regresaba a su apartamento de Moscú con maletas cargadas de «rica pesca». También coincide con Joan Rosa por cuanto el museo arrancó en su propia vivienda. El moscovita tuvo que esperar al 17 de octubre de 1918 para trasladar la colección de su apartamento al antiguo hotel perteneciente a la viuda del químico Mikhail Losev, en el número 8 de la avenida Smolenskiy. Un traslado irrealizable de no ser por la mediación de Evdokiya Loseva, segunda esposa de Bartram.

La afición de este pionero coincide con la de un Vassily Kandinsky convertido en coleccionista de arte popular tras su expedición a la provincia de Vólogda, cuna septentrional de sus antepasados. El mismo pintor afirmaba en 1901: «mi primer arrebató por la etnografía es una historia que viene de lejos: cuando estudiaba en la Universidad de Moscú, una extraña intuición me hizo comprender que la etnografía respondía a un envite más artístico que científico» (Burini, 2018, pp. 117-148; Lindsay, Vergo, 1982, p. 42;). La «fuerte impresión» que todos aquellos objetos le causaron «en calidad de etnógrafo y jurista», confiesa Kandinsky al crítico André Dézarrois en 1937, le encaminó hacia su futura «obra abstracta» (Bill, 1963, pp. 134, 135, 212; Derouet, Boissel, 1984, p. 13), incluyendo los juguetes que formaban parte de su colección: el chamán de madera montado a lomos de un caballo-balancín, fotografiado por Nina Andreievskaja, más conocida como Madame Kandinsky, en la casa de Neully-sur-Seine (Weiss, 1986, p. 55, fig. 8, n. 42-43; 1995, pp. 66-67, figs. 60-65).

Para Bartram y Kandinsky, los juguetes y las artes populares eran mucho más que un asunto educativo: se habían convertido en un desafío estético y moral:

Al estar en la misma habitación que ellos [los juguetes], no nos sentimos solos y encontramos en los recuerdos que evocan una aceptación de la vida y motivación para seguir creando. [...] Las tiendas deben escoger sólo juguetes artísticos y rechazar con firmeza cualquiera que no cumpla con los requisitos del arte [...]. Mas, ¿entenderán los padres de hoy este imperativo? Prefiero esos juguetes fabricados, siglo tras siglo, por los más mayores de la aldea, no para ser vendidos, sino para ser entregados directamente a los niños. [...] De ahí la necesidad de un renacimiento de la creación popular en lo que al juguete se refiere. (Bartram, 1912, pp. 59-68).

Lejos de instrumentalizarlos, el coleccionista moscovita los consideraba cómicos y confidentes de cada niño, dando mayor valor a la fantasía que a la transmisión de una enseñanza concreta. Kandinsky y Bartram conocían bien las figuritas de madera talladas desde el siglo xv por los monjes de la Trinidad San Sergio, célebre monasterio levantado en Zagorsk, al nordeste de Moscú. Damas de la alta sociedad, húsares, cenobitas, caballos en carros y *troikas*, osos de las nieves y animales musicales de Bogorodskoye, así como las coloridas carrozas paisanas de Lishovo, en la antigua Nijni Novgorod, constituyen algunos de los imaginarios que dan forma a los juguetes coleccionados por Bartram (Figura 7). Artefactos, todos ellos, que dan sentido a las palabras de un antiguo maestro juguetero del Volga: «los niños prefieren que sus juguetes estén decorados como si de un cuento de hadas se tratase» (Burckhardt, 1987, p. 25). La juguetería de Trinidad San Sergio cautivaba a numerosos peregrinos. Verbigracia el primer juego de construcción ruso, inventado entre sus muros y conocido como la «Catedral de Santa Trinidad» (Hilton, 1995, pp. 123-131). Siguiendo de cerca a Rousseau, Baudelaire y los románticos alemanes, Bartram veía



Figura 7. De izquierda a derecha y abajo, Boyardos y hombres de la nobleza, c. 1901; carruaje y caballo con arnés, cochero articulado sobre una base rodante, Provincia de Vladimir, finales del siglo XIX; coche postal, pieza muy semejante a la que poseía V. Kandinsky, según fotografía conservada en el Musée National d'Art Moderne/Centre Georges Pompidou. © Oriol Vaz, 2024.

en la figura «primitiva» del agricultor ruso un compinche del niño, surtidores, ambos, inagotables de creatividad por su alejamiento de la civilización y su propensión al juego.

Tras la Primera Guerra Mundial, algunos coleccionistas moscovitas donaron objetos al Muzeĭ Igrushki. Acaso la adquisición más llamativa fue el conjunto de juguetes pertenecientes a la familia de Nicolás II. Tras la ejecución en 1918 del zar, la zarina Alejandra y sus cinco hijos y parte del servicio, sus pertenencias pasaron al Estado soviético. Los juguetes y autómatas de los jóvenes Romanov fueron remitidos a Bartram para engrosar su colección. Aunque el museo contó con tan lujosos y sórdidos objetos, la iconografía del cartel propagandístico diseñado en 1921 por el



Figura 8. Ivan Efimov, *Museo del juguete*, Moscú, 1921, litografía a color, 76,2 x 52,6 cm, Londres: Victoria and Albert Museum, inv. E.1853-1924. © V&A Museum, Londres, 2023.

escultor e ilustrador Ivan Efimov hace hincapié en los juguetes más característicos del campesinado tolstoiano, una estética que nos remite por igual a la obra de artistas coetáneos de la talla de Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova (Figura 8). Así, por ejemplo, el silbato de arcilla con forma de gallo que aparece en la parte superior del cartel simboliza el festival de primavera de Kirov y sus colores evocan aspectos clave de sus costumbres: el verde como recuerdo del bosque, el rojo como expresión de la fuerza y del sacrificio, así como el azul para aludir a las potencias del cielo.

El cartel de Efimov todavía sitúa el museo en la avenida Smolenskiy, pero entre 1924 y 1930 fue trasladado a un gran pabellón en la calle Kropotkine —hoy el Museo Pushkin—. La nueva ubicación permitió a Bartram ofrecer talleres sobre juguetería y cursos de fabricación para estudiantes y aficionados. Una reseña publicada en el *Heraldo de Madrid* de 1929 explica que:

El Museo [de Bartram] realiza experimentos muy curiosos referentes a la demanda de juguetes por parte de los niños. [...] Se pone entre sus manos muñecas hechas y partes de vestidos correspondientes al tipo de la figura. Se les entregan también pedazos de cartón para construir, y se observa la reacción de los niños frente a los juguetes, abandonándoles a su iniciativa. [...] Cerca del Museo hay, además, un curso del juguete de arte y un teatro de polichinelas, que demuestra cómo el teatro de los niños nace en cierto modo del juego. [...] Más de 70.000 visitantes pasan anualmente por el Museo de Juguetes, sin contar centenares de grupos compuestos únicamente de niños. (*Heraldo de Madrid*, 1929, p. 14).

A partir de entonces, la popularidad del lugar creció hasta el punto de rivalizar con la famosa Galería Tretiakov (Izergina, 1979, p. 142). Llamó la atención de Walter Benjamin, que visitó el museo de Bartram durante su viaje a Moscú en 1926, hecho que explica las posteriores publicaciones que el escritor alemán dedicaría al mundo de la infancia y de los juguetes (Brasó i Rius, 2020). En los años posteriores, los colaboradores del artista ruso se esforzaron por incluir una colección de retratos de infantes de la nobleza y la burguesía de los siglos XVII a XX, tanto de Rusia como de Europa occidental, junto con grabados y estampas antiguas y muebles infantiles. La decisión no acabó de agradar a las autoridades comunistas, pues el enfoque museológico rememoraba un «pasado» vedado. Debido a las crecientes fricciones políticas, el museo tuvo que trasladarse en 1930 a la pequeña localidad de Zagorsk, conocida como Sergiev Posad antes de que el gobierno eliminase la advocación a San Sergio. Casualidad o no, el museo se asentaba definitivamente en el corazón de la industria juguetera rusa, presidida por su célebre monasterio. Pero, al morir Bartram en 1931, su filosofía sobre el juguete como «espejo de vida y tradición» quedó sin valedores por ser considerada excesivamente reaccionaria y burguesa. Como bien demuestra Dulguerova (2021), la prensa soviética y los agentes políticos ahogaron las posteriores iniciativas del museo, y condenó que su fundador prefiriese «la belleza de la fantasía» al «grandioso realismo» del Estado.

El declive del proyecto de Nikolaï Bartram, cuyo museo no volvió a renacer hasta después del hundimiento de la Unión Soviética, se solapa con la transformación del Museo Bethnal Green de Londres, antepasado del actual Victoria and Albert Childhood Museum. El gigante de hierro y cristal fue inaugurado en 1872 por el Príncipe Alberto para exhibir inventos y productos industriales de todo el país (Figura 9). Medio siglo después, el ensayista, poeta, impresor y curador Arthur Knowles Sabin recibió instrucciones para reorganizar las colecciones de este retoño de la Gran Exposición de 1851 (Figura 10). Por sus grandes pasillos bordeados de balaustres pululaban, multitud de niños aburridos y ruidosos. Tan cariñosa observación dio paso a su deseo de reformar el museo y de convertirlo en un lugar más amable para con los más jóvenes súbditos de la Corona (Burton, Goodfellow, 1986, pp. 354-366). Inspirado en una exposición de arte infantil organizada en 1915 por el entonces director



Figura 9. «Art connoisseurs at the East End», título irónico que define a los dos personajes situados en primer plano, pertenecientes a la clase obrera, en una muestra de la colección de arte francés perteneciente a Sir Richard Wallace al Museo Bethnal Green. Estampa a doble página, publicada en *The Graphic* (19-IV-1873). Londres: The Wallace Collection, 2006.43.



Figura 10. Arthur Sabin en su taller de impresión, fotografía propiedad de la antigua Photo Press, 1931, cedida por la viuda de Sabin a la NPG en 1961. © National Portrait Gallery, Londres/Creative Commons BY-NC-ND, 2024.

del V&A Museum, Sir Cecil Harcourt Smith, Sabin comenzó a recopilar materiales y mandó colgar cuadros y dibujos a la altura de sus pequeños visitantes (Harris, 2013, p. 232). El mismo Sabin escribió con voz romántica:

No sólo de pan vive el hombre y desde el albor de las civilizaciones, cuando construyó la primera choza abovedada como refugio necesario para su esposa e hijo, sus obras mejores son aquellas resultantes de su entrega a los demás. Pienso en aquellos objetos hechos para los niños, cuyo pago no responde a monedas terrenales. Pues encarnan las cualidades más nobles del trabajo humano, mediante el idealismo de sus motivos y el devoto amor que las inspira. Así es como las cosas de la infancia se convierten, a su vez, en inspiración. (Burton, *Goodfellow*, 1986, pp. 365-366).

En 1925, dio paso a conferencias y actividades escolares, y creó un aula didáctica dentro del propio museo, cuyas ganancias sirvieron para contratar a varios profesores. La reina Mary, consorte de su Majestad Jorge V, legó un gran muestrario de muñecas y juguetes, algunos de los cuales procedían de la colección de la Reina Victoria. De hecho, ya existía un protomuseo en el propio palacio de Buckingham desde 1901:

En la familia real inglesa, hay costumbre de enseñar á los niños á cuidar muy bien de sus juguetes; cuando se cansan de ellos, no se les permite romperlos, sino que se les cambian por otros. Si el juguete despreciado es de gran valor ó interesante por cualquier concepto, pasa al museo; en caso contrario se regala á los hijos de cualquier empleado de palacio. La colección, dicho sea de paso, es de muy reciente creación, puesto que sólo data de cuando el rey actual [Eduardo VII] subió al trono. Antes, había ya costumbre de guardar los juguetes, pero sin coleccionarlos ni formar con ellos un museo. (El museo, 1907, p. 189).

Walter Tate contribuyó a la causa con sus propios artefactos. Con tales iniciativas, se asentaba poco a poco el futuro V&A Childhood Museum (Burton, 1997, p. 45). Los bombardeos de Londres durante la Gran Guerra trabaron el proyecto. Tras su reapertura en la década de 1950, el discurso museográfico pretendía demostrar la pujanza de la industria juguetera en Gran Bretaña. Desde 1960, la colección incluyó archivos de fabricantes, distribuidores y tiendas de juguetes, información de la industria textil para niños y materiales relacionados con la propia historia del edificio. Un archivo cuyos materiales nos recuerdan al actual Centro de Documentación del Museu del Joguet de Catalunya. En cambio, cuando el excéntrico sir Roy Strong fue nombrado director del V&A Museum, mandato que asumió desde 1973 hasta 1987, el romántico plan de Sabin pudo hacerse realidad en todo su esplendor. Las instalaciones de Bethnal Green recibieron nuevos fondos de las reservas de South Kensington, mientras que las piezas ajenas a la cultura material de la infancia



Figura 11. Render digital de la Sala *Adventure* en la *Imagine Gallery* del *Young V&A Museum*, antiguo *Beyhnal Green Childhood Museum* de Londres © *Picture Plane / V&A Museum*, 2020.

fueron enviadas a Kensington (Harris, 2013, p. 233). Desde entonces, la política del museo no fue otra que la de seguir incorporando donaciones y superar su imagen de mero depósito de juguetes. La puesta en escena de su patrimonio debía ayudar a construir una mirada holística sobre la infancia, capaz de brillar así sobre todas las demás instituciones rivales (Wood, 2012, p. 11).

En la actualidad, el discurso filo-romántico de su director, el historiador Tristram Hunt, no se ha distanciado en exceso del ideario fundacional de Alfred Sabin cuando afirma que el V&A Museum del siglo XXI aspira a «estimular la curiosidad de jóvenes y adultos, invitarles a que se adentren en el universo del diseño infantil de todos los tiempos». Algo que se hace patente en la reforma museográfica de 2020 (Figura 11). Hunt retoma incluso el color de los pedagogos románticos: «queremos dar herramientas a los niños y niñas de hoy en día, empoderarles para que se percaten de que cada acto de creatividad por su parte posee un gran impacto en el mundo, ya sea a través de la ropa, de una ciudad construida en *Minecraft* o de un juego mediante el cual iniciar una huelga escolar por el Clima» (Hunt, 2021).

La carrera hilvanada por Strong, que consistía en transformar *Bethnal Green* en «el único supermuseo europeo de la infancia», no carecía de sentido si tenemos presente que la segunda mitad del siglo XX se corresponde con el *baby-boom* de los museos en este ámbito. En 1953 se inauguró el *Erzgebirgisches Spielzeugmuseum* de *Seiffen*, histórica región juguetera situada a los pies de los Montes Metalíferos y que seguía de cerca la estela dejada por la Escuela-museo de *Sonneberg*. Tres años

después, abrió sus puertas el pintoresco Pollock's Toy Museum de Londres, situado en un ático cerca de Covent Garden, nutrido en sus inicios por la colección del impresor de teatros de juguete Benjamin Pollock y financiado por la acritiz Marguerite Fawdry (Fawdry, 1981, pp. 3-15; Powers, 1999, pp. 6-25).

Durante las dos décadas siguientes, se sucedería una vertiginosa sucesión de incoaciones museísticas. En 1971 surgía en Núremberg, la más antigua capital europea del juguete, el antedicho Spielzeugmuseum, seguido, tres años después, por el Musée du Jouet de Poissy, población situada a orillas del río Sena y aledaña al bosque de Saint-Germain-en-Laye. En 1975, se abrió al público parisino el Département des Jouets en el Musée des Arts Décoratifs. Desde 1885, las reservas del museo habían acumulado cientos de donaciones, formadas por toda clase de juguetes artesanales e industriales procedentes de todos los rincones del mundo, hasta conformar el muestrario considerado más importante de Francia. Pero no se concedió un espacio expositivo en el ala Marsan del Musée du Louvre hasta 1975 —excepción hecha de la muestra *L'Enfant à travers les âges*, celebrada durante la primavera de 1901 en las dependencias del Petit Palais (Kleine, 1901)¹—. En 1985 se colocaba al frente del Departamento la conservadora Monica Burckhardt, ella misma coleccionista de juguetes junto a su marido Jean-Louis, y quizá la etapa más notoria para nuestro tema en las Arts Déco de París.

La singladura transcurrida entre 1975 y 1985 trajo consigo otras consonantes, como el Spielzeug Museum de Salzburgo y el Museo del Juguete de Rodas, en Archipoli, el más antiguo de Grecia (1978). 1982 no solo es el año, como veremos, en el que abre sus puertas el museo figuerense de Joan Rosa, sitúa también el nacimiento, al otro lado del Atlántico, del Strong National Museum of Play de Rochester, quizá la mayor y más moderna colección en su género sobre el suelo estadounidense. De vuelta a Europa, las autoridades de Múnich, que habían visitado el Strong Museum, pusieron a disposición la vieja torre del Ayuntamiento para acoger la colección juguetera del cineasta, escritor e ilustrador Ivan Steiger (1983). Le siguió el museo de República Checa, emplazado en el antiguo Castillo de Praga (1994). En territorio ibérico, 1986 trajo consigo la inauguración del Museu do Brinquedo Português en Casa do Arnado —dieciochesco albergue de peregrinos compostelanos, situado junto al puente romano de Ponte da Lima—, así como el primer intento de apertura del Museo Valenciano del juguete, en Ibi, corazón de la industria juguetera, el cual no cuajaría para bien hasta 1992. Solo en 2007, y gracias a la colección de Don Álvaro Noguera, llega a Valencia L'Íber, Museo de los Soldaditos de Plomo, situado en el Palacio de Malferit, con quince salas de exposición para piezas históricas, como las fabricadas por Carlos Ortelli y Dotti, los hermanos Pera, Leonart, Lucotte y Facan (Fet a casa nostra), sin olvidar la procesión del *Corpus Christi* del maestro soldadero

¹ El cartel cromolitográfico de la exposición, realizado por Clémentine-Hélène Dufau, se conserva en el Petit Palais-Musée des Beaux Arts de la Ville de Paris, inv. PPG4724.

Vicente Juliá —marca Chauve—, los ejércitos hispanos diseñados por Ángel Comes, más conocidos como los «Miniploms» de Alymer.

Llegados hasta aquí, no podemos dejar de mencionar la creación del Musée Suisse des Jeux, en La Tour-de-Peilz (1987), el Sankt-Peterburgskiy Muzei Igrushki (1997) y La Memoria Gioccosa o Museo Storico Didattico de Roma (1999). Bien es cierto que dejamos en el tintero otras tantas colecciones retoñadas entre finales del siglo xx y principios del XXI en territorio europeo y americano. Pero este epígrafe concluye bajo tierra, o mejor, debajo de una isla. Se trata del Museo Bergrummet, situado en el islote Skeppsholmen de Estocolmo. Descendemos a una red subterránea de túneles, excavados durante la Segunda Guerra Mundial, con más de 2500 metros cuadrados para exposición. Allí se conserva, desde 2017, la colección de juguetes y cómics por Carl-David von Schinkel, conservada décadas atrás en su castillo de Tidö, uno de los baluartes barrocos mejor conservados de Suecia. El actual emplazamiento de la colección Von Schinkel, formado por galerías de roca irradiadas de coloridas luces LED, muestra al público acaso el mayor catálogo de juguetes escandinavos, rivales históricos de la juguetería alemana.

El periplo que hemos esbozado no es baladí, pues muchos de los museos y ciudades aquí descritos fueron visitados por J. M. J. R. entre 1970 y 1990 con el fin de no trocar su proyecto en un frío almacén de *antijuguetes* y tristes *golems* envitrinados. La consolidación de tan anchurosa red de museos fue acompañada de la publicación de guías especializadas y catálogos ilustrados, la venta de los cuales reflejaba, por otra parte, el creciente interés que el público en general expresaba por la historia de los juguetes de cada país, de cada región de Europa. En atención a aquellos lectores-espectadores del último trecho del siglo xx, cabe referenciar algunas de tales guías, como *Jouets et Poupées dans les Musées Français* (Damamme; Manson; Poisson, 1983), *Nuestros juguetes. Guía de los principales Museos Europeos* (Verger, 1991), *Juegos y juguetes en el Museo Etnográfico del Reino de Pamplona* (Ulibarrena, 1995), *¡Yo tenía uno de esos! Un siglo del juguete industrial en España* (García-Hoz; Valadés; Pascual, 1997).

4. LOS «DÍAS GENIALES Y LÚDRICOS» DE UN AMPURDANÉS: ENTRE FIGUERES Y BARCELONA

En el olvidadizo camino español, los folcloristas catalanes ya habían abonado el tema de los juegos, canciones y juguetes infantiles a finales del siglo xix. Valga recordar obras como *Jochs de la infancia* de Francisco Maspons (1874), *Jochs y joguines* de Eduard Vidal Valenciano (1893), así como los trabajos de Aureli Capmany, Rossend Serra Pagès y Joan Amades. Acredita el atolondramiento de nuestros historiadores que el primer gran tratado erudito sobre el juego, pionero en toda Europa por recurrir a las fuentes literarias de la Antigüedad clásica, fuese compuesto por

un español de principios del siglo xvii y se mantuviese inédito hasta finales del siglo xix. Nos referimos a los diálogos reunidos bajo el título *Días geniales ó lúdricos*, obra compuesta hacia 1626 por el sacerdote, abogado, poeta y anticuario carmonense Rodrigo Caro, cuya primera edición a cargo de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces no llegó hasta 1884. Algo se movía en aquella España decimonónica para que las diversiones de la «gente menuda» y «motivos de niñerías» empezasen a conquistar el gusto de sus variopintos lectores. Tal vez no fuese otra cosa más que la propia tormenta del Romanticismo nórdico, cuyo espíritu de juego y rebelión había logrado empapar, finalmente, la tierra de Gárgoris y Habidis.

Aunque el tema requeriría de un estudio en profundidad, no podemos olvidar el singularísimo impacto que tuvieron en España el panenteísmo filomasónico y la pedagogía mística de Karl Christian Friedrich Krause, seguidor, a su vez, de Fichte, Schelling y Fröbel. Nos referimos a la doctrina bautizada como *krausismo*, divulgada en nuestro país por el filósofo y educador Julián Sanz de los Ríos en la década de 1840, la cual sentó las bases para crear en Madrid la Institución Libre de Enseñanza, allá por 1876 (Capellán de Miguel, 1998, pp. 137-154). Institución que, a través de su célebre *Boletín*, concedió gran importancia tanto al deporte como al impulso lúdico y al trabajo manual en la formación del niño (Cossío, 1883, pp. 97-99; Machado, 1884, pp. 149-154; Cáceres, 2019, pp. 77-99). Muy a principios de siglo xx, el krausismo también dejó huella en Barcelona. Pues en 1901 surgió la Escuela Moderna, promovida por Francisco Ferrer Guardia, modelo e inspiración para otras que continuaron retoñando a nivel nacional e internacional (Pericacho, 2015).

En el ámbito del coleccionismo artístico, es preciso mencionar el repertorio de juguetes propiedad del polifacético y también romántico Apelles Mestres, el del pintor y escenógrafo Oleguer Junyent, continuado por su sobrina María, figurinista y restauradora, así como el de la ilustradora y escritora Lola Anglada (Capellà Simó, 2015, pp. 18-20). De todos ellos, Mestres fue el que mayor esperanza albergó en legar su colección al Museo de Barcelona. En una entrevista realizada por el industrial, comentarista teatral y redactor político Modest Sabaté (1909-1986), el anciano artista se dolía con la siguiente anécdota de la poca importancia que en España se había otorgado a la cuestión:

Un buen día recibí del entonces alcalde de la ciudad un oficio informándome de la pretensión de fundar un museo pedagógico y, sabiendo que yo poseía una colección de juguetes, que hiciese el favor de fijar las condiciones de la cesión. Mi respuesta fue que estaba dispuesto a donar mi colección al museo. Luego de tres días, recibo la visita de dos delegados municipales. Les dije que recogiesen todo cuanto fuere de su interés; tan sólo una condición les puse: la de construir una vitrina apropiada. Los dos delegados salieron de mi casa [con las manos vacías] para no volver a saber nada más de ellos ni del asunto. (Sabaté, 1930, p. 6).



Figura 12. Una de las vitrinas dedicadas a la colección de juguetes de Apel·les Mestres, con figuritas de soldados y animales-músicos fabricados con cartón-piedra en Cataluña a finales del s. XIX-principios del s. XX. Barcelona: Museu Etnològic, inv. MEB 1986-2-711, 1986-2-710, etc. © Oriol Vaz-Romero Trueba, 2023.

Como recuerda nuestro colega Capellà Simó, eran muchos los que deseaban un Museo de Juguetes para Barcelona, pero resultó un ideal frustrado. Tras el fallecimiento de Apel·les Mestres en 1936, su colección pasó a manos del Ayuntamiento de Barcelona, donde conoció siete años de húmedas llobregues. En 1942, fue llevada al Museo Etnològic (Capellà Simó, 2015, p. 20), donde aún duerme, en el práctico ostracismo de barceloneses y foráneos, aunque en mejores condiciones de conservación (Figura 12). Sobre todo, lo anterior, es inevitable destacar por igual la variopinta colección del escultor Frederic Marès (1893-1991), que fue donada a la ciudad de Barcelona en 1946 para inaugurar, dos años más tarde, su propio museo en el antiguo Palacio Real de los Condes de Barcelona. Entre la ingente cantidad de objetos allí congregados, más de medio millar corresponden a figuritas automáticas y trenes de juguete, marionetas y casas de muñeca, peonzas, yoyos, juegos de cartas, cajas de música, zoótrofos, linternas mágicas, juegos de mesa, máscaras, teatrillos, dioramas y otros objetos destinados a la infancia, incluidas las famosas etiquetas de «chocolatines».

El propio Marès, a sus ochenta y cinco años, confesaba que el origen de su colección no podría comprenderse sin el vínculo con los objetos de su niñez en Portbou:

Con apenas cinco años, quedé fascinado por los envoltorios de los chokolatines que mi madre nos compraba. [Por dentro, eran como de] papel de plata, [por fuera, eran] azules, encarnados y ribeteados de oro, con un cromó de dos niños jugando. En una cajita, guardaba los papeles, uno sobre otro. Pero un día me di cuenta de que era mucho más interesante guardarlos con el chokolatín entero, sin abrirlo. [...] Fíjese que prioricé la belleza del objeto al deseo de comerlo [...]. Enseguida me percaté de la belleza encerrada en los objetos insignificantes [...], me emocionaba en ellos y era para mí una cosa muy seria².

Sin duda, la Barcelona de 1900 era un notable centro juguetero gravitando alrededor de sus diversas fábricas, comercios especializados, colecciones particulares y proyectos pedagógicos modernistas (Capellà Simó, 2014, pp. 225; Capellà Simó 2016, p. 339; Corredor-Matheos, 1981, p. 50 y ss.). Es significativa la primera traducción al catalán de un fragmento del discurso que Claretie ofreció durante el *Premier Congrès International d'Éducation et de Protection de l'Enfance* (1905), versión que se publicó bajo el título «Les joguines i l'educació» (Claretie, 1907, pp. 33-34). Sin embargo, en la Ciudad Condal nada se movería en favor de museografiar la cultura material de la infancia hasta que un céfiro del norte vino a sacudirla.

El viento de *tramuntana* y sus efectos sobre los habitantes del Ampurdán son hartó conocidos y han sido ilustrados por no pocos viajeros y poetas. En 1908, Joan Maragall (1960, p. 178) bautizó la comarca como el «Palau del vent» y, más tarde, Gabriel García Márquez se aventuró a dibujar su paisaje de esta guisa: «Nadie dejaba de pensar con temor en la tramontana, un viento de tierra inclemente y tenaz, que según piensan los nativos y algunos escritores escarmentados, lleva consigo los gérmenes de la locura» (García Márquez, 1992, p. 181). Hado o industria de la Providencia, en el mismo año de 1982 en que García Márquez glosaba la *tramuntana* de Cadaqués se inauguraba en Figueras, no muy lejos del antiguo pueblo pesquero, el primer museo de España dedicado al escurridizo y polisémico objeto llamado juguete. Quién sabe si, años antes, un fuerte contraviento empujó la locura romántica de Frederic Marés hasta la capital del Alto Ampurdán, depositándola, como si de un regalo de Reyes se tratase, en el hogar de Josep Maria Joan Rosa y Pilar Casademont Sadurní (Capellà Simó, 2015, p. 37). Pues es a este «loco tenaz» y a su mujer a quienes debemos los acontecimientos que narramos a continuación.

La primera edad del figuerense Josep Maria Joan Rosa, nacido en el difícil año de 1940, conforma, como tan a menudo sucede, el jardín secreto que guarda la respuesta a todo cuanto acometerá ese niño eterno condenado a crecer. El ensayista Juan

² La transcripción es nuestra. Entrevista realizada por Joaquín Soler Serrano para Radiotelevisión Española en el programa *Grandes personajes A Fondo: a fondo la memoria de las letras, las artes y las ciencias*, 5-11-1978, 59 min, color, B/N. Recuperado el 4 de octubre de 2021, de <https://www.youtube.com/watch?v=EPT7dAZ-ZZ4>.

Soto Viñolo (1933-2017), siete años más joven de J. M. J. R., define bien la atmósfera sentimental de dicho jardín, compartida por muchos de los de su generación:

Bombardeos en la Ciudad Condal preludiados por las sirenas de alarma y las carreras de nuestras madres llevándonos a los refugios y al metro. Lo que la escasez y el Régimen nos prohibieron, como ocurre siempre, lo suplimos con imaginación. Nos inventamos los juguetes, nos hicimos patinetes con cojinetes a bolas, espadas, corazas, caballos y los disfraces con trapos o restos de cortinas, teatrillos de polichinelas y marionetas, trenes y camiones con cajas de zapatos, cometas con hojas de periódicos engomados con harina mojada. Con un perchero roto, una rueda y una cuerda, Josep María Rosa se hizo su primer juguete, que instaló en la rebotica de la tintorería paterna en Figueras. [...] Con el paso de los años, reaparecieron juguetes de antes de la Guerra Civil, los teatrillos de cartón de Seix Barral, los juegos de mesa —la oca, las damas— de Agapito Borrás, de Mataró, el cine NIC con manubrio de los hermanos Nicolau... (Soto Viñolo, 2009, p. 49).

La primera etapa formativa de nuestro pionero ampurdanés se fraguó en los estudios de comercio de las Escuelas de La Salle, durante un período de nueve años. Enseguida comenzó a trabajar en la tintorería familiar, donde permaneció un total de cinco navidades, aunque, a decir verdad, su mente y su corazón estaban en alguna parte entre el dibujo y la fantasía. En palabras del mismo Joan Rosa: «era así un poco artista» (Gutiérrez Montañés, 2021, p. 207). Sus afanes creativos calaron lo bastante en la voluntad familiar como para permitirle trabajar en el taller de un arquitecto local, donde permaneció como delineante durante dos años. A partir de entonces, y por recomendación del mismo arquitecto, comenzó a estudiar el bachillerato nocturno con el fin de cursar estudios superiores de arquitectura en Barcelona. Su traslado a la capital catalana tuvo lugar en 1959 y combinó su formación universitaria con un trabajo en el bufete del aparejador Jordi Galí Figueras, dedicado al interiorismo y a la realización de cineramas³. ¿Pero cuándo penetró la pasión coleccionista en el espíritu del ampurdanés y cómo acabó transitando por caminos semejantes a los de Staudinger, Bartram y Sabin?

Según nos desvela el propio Joan Rosa, el detonador emocional de su ardor juguetero se remonta a un episodio acaecido aquel mismo año de 1959, cuando, regresado de Barcelona a su Figueras natal, se encontró con que el baúl de sus juguetes había sido arrojado al vertedero por mandato paterno a resultas de una reforma de la casa familiar. J. M. J. R. aún recapitula con cierto lustre baudeleriano los tesoros de aquella caja: un «gran oso», un teatrillo Seix Barral (c. 1915), alrededor del cual solían congregarse sus camaradas de juego callejeros, un Mecano traído

³ Un cinerama consiste en un sistema compuesto por tres proyectores situados de tal modo las imágenes que proyectan se van yuxtaponiendo sobre una pantalla bastante amplia, para dar lugar a cierta sensación de profundidad al espectador.

de Liverpool (c. 1920) y un cine NIC, patentado por los hermanos Nicolau Griñó de Barcelona en 1931. A semejanza de los ritos iniciáticos de los antiguos niños griegos y romanos que, al llegar a la adolescencia, debían entregar sus juguetes al pie de los altares de Dionisos y Afrodita, para luego ser arrojados en los vertederos sagrados aledaños al templo, es como si la infancia del joven ampurdanés se hubiese esfumado, de pronto, con aquel baúl:

Quizás la añoranza de aquellos objetos de cuando era pequeño fuese el motivo que me impulsó a recoger juguetes allí donde se hallasen. Dio también la casualidad de que apareció un nuevo material, el plexiglás, que era más blando y perecedero que el plástico, [...] y también menos duradero. La novedad llevó a que muchas tiendas quisieran desprenderse de todos aquellos hermosos juguetes fabricados a principios del siglo xx. Se vendían casi regalados. (Joan Rosa, 2021; cf. Ralston, 2007).

En efecto, la productividad de los moldes de inyección utilizados para fabricar figuras de plástico superó con mucho la fabricación de juguetes de madera, cartón y hojalata, los cuales requerían de un proceso más complejo y de una mayor manipulación individual. En el caso de los juguetes metálicos, el fabricante debía diseñar las plantillas, recortar las planchas y montarlas, encajar las cuerdas y mecanismos para que la pieza funcionase. En tiempos de Posguerra, lo más habitual era adquirir, en vísperas de la fiesta de los Reyes Magos, algún que otro muñeco de esa clase (Figura 13). En la década de 1960, cuando Joan Rosa comenzó a trabajar, «Barcelona era un hervidero comercial en el que podía adquirirse de todo».

Nuestro protagonista compraba todo cuanto le llamaba la atención, no solo muñecos y cachivaches infantiles, a pesar de que estos eran lo más asequible. Joan Rosa y Pilar Casademont, museóloga y cómplice vital del coleccionista —contraen matrimonio en 1969—, solían recorrer la calle Balmes de arriba abajo, husmeando en papeleras y contenedores. Curioseaban en las ferreterías de la Villa de Gracia y en los desguaces de los grandes almacenes a por nuevos artefactos. Pilar incluso se entretenía en arreglar algunos de ellos (Munárriz, 1982, p. 43; Planas, 2001, p. 21). En una entrevista realizada por el periodista Joan Guillaumet, nuestro devoto colector exponía el proceso de esta guisa:

Alguna vez han llegado a mis oídos rumores de que algún establecimiento dedicado a la venta de juguetes cesaba en el negocio. Yo me personaba allí y echaba un vistazo. Pedía que me enseñasen sus existencias. Me llevaban a veces a dependencias recónditas, donde se amontonaban muñecas y juguetes del año de la pera, que hacía muy largo tiempo habían pasado de moda. Algunos muñecos estaban sucios, rotos y acusaban el prolongado abandono. Empezábamos entonces a hablar de precio y por poco dinero me quedaba con todo. Luego, cuando ya lo teníamos en casa, mi mujer y yo nos dedicábamos a su restauración en los ratos libres. (Guillaumet, 1975, p. 4).



Figura 13. Carlos Pérez de Rozas (fotógrafo), Venta callejera de caballos de madera y juguetes en los días previos a la fiesta de los Reyes Magos, 2 de enero 1948. Barcelona, Archivo Fotográfico Municipal (=AFMB), núm. reg. 64205 / top. A-9-3-S4-200.

Una de sus primeras compras fue un pato autómatas y un payaso, adquiridos a Pere Teixidor, el juguetero de Can Llaunetes, un taller situado en la calle Perelada. «Para aquellos jugueteros y comerciantes —admite Josep Maria—, me había convertido en una especie de san Nicolás o de Papá Noel, pues me llevaba todos los juguetes que allí encontraba. Y como ya no podía amontonarlos en la pensión donde vivía, comencé a llevarlos a mi casa», el piso figuerense de la calle Doctor Burgas, para colocarlos en cajas y estanterías (Arranz, 2021). Así se expresó el escritor Narcís Pijoan en 1965 sobre aquel protomuseo y su propietario: «es uno de esos hombres que comprenden la tragedia humana y que se niegan, no obstante, a caer en ella». Tras el hombre se esconde un niño que «goza del reino de los cielos, con su propio mundo milagroso, de imaginaciones cándidas, romántico», en medio de su «cementerio de desechos» (Pijoan, 1967, pp. 1-3). Años después, Guillaumet añadiría: «nos sentimos presos como por una especie de magia benigna, haciéndonos retroceder en el tiempo, a lejanas sensaciones, que ya creíamos pasadas del todo,

pero que todavía descubrimos latentes en nuestro ser». Aquellos insignificantes artefactos eran los que «nos habían hecho abrir unos ojos como melones cuando pasábamos delante de los escaparates de los bazares durante los días del cielo navideño». Haciendo cuentas, Josep Maria Joan creía que «[debía] de tener dentro de su casa alrededor de unos ocho mil juguetes» (Guillamet, 1975, p. 5). Fue a finales de la década de 1960 cuando Casademont y Joan Rosa empezaron a barruntar la idea de abrir su colección al público.

Podría decirse que el artículo firmado por el pintor, museólogo y crítico de arte Joaquim Folch i Torres, publicado en la revista *Destino* con motivo de los Reyes de 1954, se convirtió en una especie de profecía para el proyecto de Joan Rosa:

o diría a cuantos conservan con amor un juguete —y creo que no son pocos— que en las colecciones y museos hallarán en su día un refugio digno que les permita ser conservados durante el relativo ‘para siempre’ de las cosas humanas. Las cosas que pertenecieron a nuestra infancia, y entre ellas principalmente los juguetes, suelen darnos, cuando somos mayores, una sensación muy directa de la fugacidad del tiempo. [...] Documentos del pasado, pues, a estos juguetes [...] que se guardan en las colecciones y los museos, los años, al pasar, añadieron a la carga sentimental que lleva cada uno ese interés más general de ser reflejo de aspectos de la vida privada de otros tiempos. Por consiguiente, debemos concederles categoría de material histórico, por lo cual se justifica el que modernamente hayan merecido la atención de quienes, velando por la conservación de todo cuanto pueda ilustrar la vida del pasado en el presente y en el futuro, fundaron en los museos públicos las secciones de juguetería antigua. (Folch i Torres, 1954, p. 9).

Valga recordar que, en sus viajes por Europa Occidental, Folch i Torres había conocido el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg, que guardaba ejemplares de juguetes romanos y medievales, el Bávaro de Múnich —no así la escuela de Sonneberg, que había quedado del lado comunista—, el de Artes Decorativas de La Haya, la colección de Artes Industriales de Basel, los de Cluny y Carnavalet en París, así como el ya citado de Bethnal Green (Folch i Torres, 1954, pp. 9-10). El escritor catalán concluye con este deseo:

Una carta a los Reyes Magos para el año que viene. Voy a escribirla, si Dios quiere, y a echarla en el buzón de nuestra benemérita asociación de «Amigos de los Museos», pidiendo a los divinos Magos que en la próxima festividad de los Reyes de 1954 nos traigan, si puede ser bien instalada en nuestro Museo de las Artes Decorativas, tras los balcones del Palacio de la Virreina, una exposición de todos los juguetes antiguos que existen en Barcelona. Los que se guardan en el propio Museo [...], en el de Industrias y Arte Popular del Pueblo Español de Montjuich y en el Museo Marés. Y los ejemplares de las colecciones de la señora Junyent de Armengol, de la señorita Lola Anglada, de don Manuel Rocamora, de doña Paquita Bosch de Salvans, de la señorita Carreras Candi, de don Joaquim Renart. Y de las otras que puedan existir. (Folch i Torres, 1954, p. 11).

También desde Madrid, en diciembre de 1969, el crítico de arte José Rodríguez Alfaro había publicado una breve columna titulada «Más de quinientas fábricas para abastecer a los Reyes Magos» acompañada del titular «la poesía se ha refugiado en los juguetes tecnológicos» (Rodríguez, 1969, p. 24). En ella, Alfaro discurre: «sería muy interesante la creación de un museo del juguete» y reconoce que «actualmente existen algunos buenos coleccionistas». Nombra al pintor abstracto Manuel Hernández Mompó, afincado en Madrid a finales de la década de 1950, de cuya poco estudiada colección de juguetes tenemos alguna noticia (García, 1958, pp. 11-12; Prados de la Plaza, 1978, pp. 11, 14, 16). Pero nada se dice del coleccionista de Figueras.

No fue hasta años más tarde cuando Joan Rosa logró cumplir el deseo expresado a los Magos de Oriente tanto por Folch i Torres como por Alfaro. Corría el año 1971 cuando, todavía activo en el Colegio de Aparejadores de Barcelona, el ampurdanés organizó la primera exposición de su colección. Algunos amigos y admiradores, como el pintor y crítico de arte José María de Sucre, Manuel Vázquez Montalbán y un joven Javier Mariscal fueron los instigadores de tamaña empresa. De hecho, parece que el propio Vázquez Montalbán fue quien sugirió a Joan Rosa la idea de mostrar su colección de juguetes aprovechando los aires navideños de la ciudad (Arranz, 2021).

5. NAVIDAD 1972: ASALTO AL PALAU GÜELL DE BARCELONA

El lugar propicio para realizarla resultó ser el Palau Güell, esa ecléctica fortaleza familiar construida a finales del siglo XIX por Antoni Gaudí a petición del conde Eusebio Güell. Con registro de entrada el 16 de diciembre de 1972, Josep Mas i Sala, secretario por aquel entonces del Colegio de Aparejadores, solicitó el permiso para celebrar una «Exposición de juguetes» ante la Secretaría General del Gobierno Civil de la Provincia de Barcelona (Figura 14). La autorización fue concedida para un período comprendido entre el 22 de diciembre de 1972 y el 8 de enero de 1973. Tres días después de la primera solicitud, la Unidad de Depósito Legal de la Jefatura provincial concedió también el permiso para publicar mil ejemplares del cartel publicitario (Figura 16). Así pues, hechas las gestiones oportunas con la Diputación de Barcelona —institución que, desde 1945, ostentaba la propiedad del palacio—, Joan Rosa trasladó desde Figueras una selección de objetos y se mandaron construir vitrinas de madera para la ocasión. La muestra se instaló en el sótano, las antiguas caballerizas que Gaudí levantó sobre columnas flexionadas de ladrillo y cerámica (Figura 15). Una rampa, por donde antaño circularon caballos y carrozas, conecta el espacio con la planta baja, mientras que un acceso helicoidal, muy pronunciado y pavimentado con guijarros, servía de escalera para el personal. La Diputación ya había organizado en aquel lugar varios talleres y exposiciones relacionadas con el teatro: *El Teatre de Cavall Fort* y *Wilfried Minks, realizaciones escenográficas* (1972), ya que en él se alojaba la sede del Museu d'Art Escènic desde 1957.

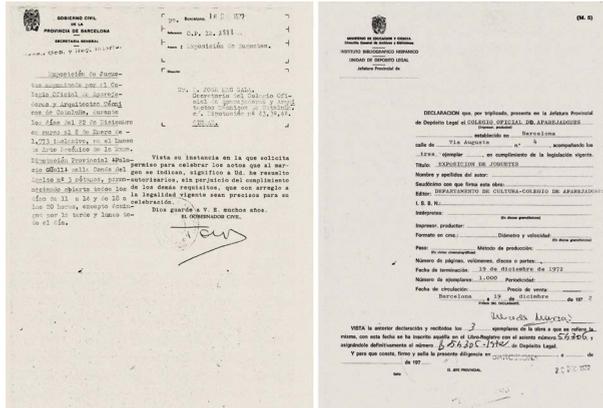


Figura 14. Documentos del Gobierno Civil de la Provincia de Barcelona, con referencia O. P. 12.3888 (izq.) y de la Unidad de Depósito Legal del Instituto Bibliográfico Hispánico para conceder el D.L. B 54306-1972. Imágenes cedidas por gentileza de Josep Maria Joan Rosa, Figueres, 2024.



Figura 15. Vista de la exposición, 23 de diciembre de 1972. Figueres: Fondo documental del Museu del Joguet de Catalunya (= FDMJC), imagen cedida por gentileza de Josep Maria Joan Rosa, 2024.



Figura 16. Joan Brossa, Cartel de la *Exposició de «joguets» de la col·lecció d'en Josep Maria Joan Rosa, Palau Güell: del 22 de Desembre de 1972 al 8 de Gener de 1973*, Centro Ina Serigráfico, 1972. AFMB, reg. 24108, cota 45.4/1108.

La semilla del primer museo de juguetes de España brotaba en un antiguo estable, bajo tierra, a pocos días de la celebración de la Navidad —insólito parecido con el nacimiento del Niño-Dios—. Gracias a las amistades e ingeniosa tenacidad de Joan Rosa, el acontecimiento quedó señalado en los anales de la cultura barcelonesa: por un lado, el montaje contó con la intervención del grupo de teatro independiente Putxinel·lis La Claca, formado en 1968 por los titiriteros Joan Baixas y Teresa Calafell: «tienen un amplio repertorio para niños y adultos que va desde textos propios a cuentos populares y guiones escritos por diversos dramaturgos» (Figura 17, a). Algunos de los diseños de personajes habían sido realizados por Joan Miró (García Muñoz, 1986, pp. 51-52; Baixas, 1991, pp. 14-20) y enseguida formaron parte del Departamento de Marionetas del Institut del Teatre (Figura 17, b). Se creó, asimismo, y por primera vez en Barcelona, una película titulada *Parafràstic 1*, un film de 16 milímetros con el fin de «devolver a la vida» los estáticos juguetes de las vitrinas: una nueva forma de estimular la imaginación y los recuerdos del espectador. La empresa corrió a cargo del cineasta Jordi Cadena, del guionista Gustavo Hernández, del fotógrafo Tomàs Pladevall, con música compuesta por Carles Santos. De hecho, en el actual Museu del Joguet de Catalunya, la música sigue estando presente y constituye uno de los hilos conductores de su discurso museológico.

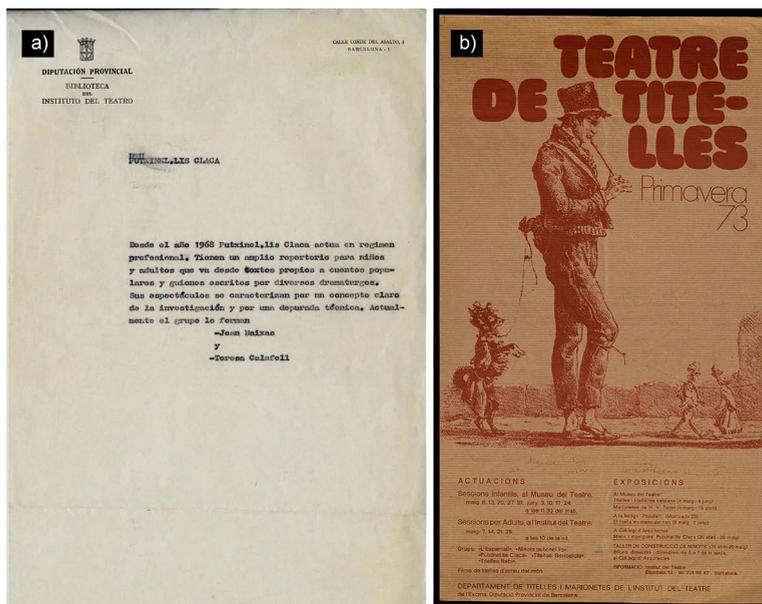


Figura 17. a) Texto sobre el régimen profesional de la compañía Putxinell-lis Claca, 1968. Barcelona: MAE, reg. 466858, top. B 827-27; **b)** Cartel del Teatro de marionetas primavera '73 (06/05/1973 - 24/06/1973). MAE, 203287, top. C0959. © MAE, Institut del Teatre, 2024.

La complicidad fraguada años atrás en el Colegio de Aparejadores entre J. M. J. R. y Joan Brossa condujo a que este último diseñase el cartel de la exposición (Figura 16). En él distinguimos tres objetos emblemáticos: un caballito de cartón, un instrumento musical de viento y una mariposa-autómata con tirador; figuras rubricadas por un soneto titulado *Dòmino*, que transcribimos en nota al pie (Brossa, 1982, p. 232)⁴. El formato de la muestra fue pionero en España, pues contaba con piezas de colección, imágenes en movimiento, música y performance teatral, todo ello envuelto en la piel del pintoresco castillo gaudiniano (Figura 18). Tal fue la afluencia de público y el éxito mediático cosechados que diversas instituciones clamaron por convertir el evento en una muestra itinerante.

⁴ «Arlequí es fica / a la butxaca dels pantalons la bossa de Pierrot. / Pierrot ha perdut, doncs, la bossa. / Dòmino, el gos de Pierrot, caça perdius / Al clar de la lluna. // Pulcinella i Colombina inviten Pierrot a sopar. / Pierrot està desolat. / D'un salt arriba Dòmino al mig de la taula / Amb els pantalons d'Arlequí. / Ja us podeu imaginar l'alegria de Pierroti. / L'endemà tornen els pantalons a Arlequí i brinden / A la salut de Dòmino. // Part darrera, / Un bastiment o bastudor recorre de dalt / A baix aquest poema. / La barra té a l'extrem una maneta. / Aixequem a poc a poc la barra, i el poema quedarà / Suspès er l'aire». Joan Brossa, Documento mecanografiado con anotaciones manuscritas a lápiz, publicado asimismo en: *Poemes entre el zero i la terra. Ball de sang (1941-1954)*. Barcelona: Crítica, 1982, p. 232. El documento original se conserva en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, núm. A.JBR.00768.001.085.



Figura 18. Pau Barceló (fotografías), *Exposición de juguetes, Palau Güell, actividad cultural del Colegio de Aparejadores, 22 de diciembre de 1972, Barcelona: MAE (Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques), reg. 327628, top. F 418-02.*

Por otro lado, debemos calibrar el triunfo de la muestra en base a la salud cultural de aquella Barcelona, marcada por la apatía de las autoridades en relación con la promoción de la cultura popular (Brasó i Rius, Torredadella, 2015a; Colell, Brasó 2016). Era una época propicia para las iniciativas privadas y los hervideros de cultura marginal, como el caso de Populart, la pequeña «tienda» situada en la calle Montcada regentada por Maria Antonia Pelauzy (Pibernat, 2016, pp. 215-231). El propio Vázquez Montalbán, que había escrito a menudo sobre «la sentimentalidad popular» hacia la infancia, el deporte y el folclore consideraba «los juguetes [...] como la “carne” del esqueleto de la Historia» de un país, coincidiendo en este punto con lo expresado, años antes, por Folch i Torres (Bellomi, 2010, pp. 95-96).

La reivindicación montalbaniana de los juguetes y los juegos deportivos revela su posicionamiento frente al desfavor mostrado por la alta cultura en general y por la ortodoxia marxista en particular hacia las expresiones de la «cultura del pueblo», entre las que podemos incluir también la canción, los seriales radiofónicos y la gastronomía. Pues todo ello, creía Montalbán, configuraba una subcultura necesaria, capaz de satisfacer la «necesidad épica de las personas» (Osua, 2015, p. 164):

Por eso son importantísimas las piezas subculturales, porque se convierten en huellas de la sentimentalidad, moralidad, sabiduría convencional y por lo tanto en índices del comportamiento de las masas. [...] Este carácter de huellas prescinde de la delincuencia superestructural perpetuamente ejercida sobre la cultura de masas. (Vázquez Montalbán, 1972, p. 10).

El ensayista ya había reivindicado en la revista *Triunfo* el concepto cultural de *camp*, extraído de la obra *Against interpretation* (1964) de la guionista y filósofa estadounidense Susan Sontag: «El camp es también, como dice la Sontag, un tierno sentimiento, un cierto franciscanismo visual con el que el intelectual puede contemplar los restos de todo tipo de batallas: temporales, históricas, personales, sentimentales», batallas que el juguete-artefacto recoge en su propia objetualidad y mediante los imaginarios colectivos que transporta (Vázquez Montalbán, 1969, p. 35). Por ende, no es de extrañar que el prolífico escritor dedicase varios artículos a la exposición del Palau Güell. Los dos textos principales se titularon «La noche de los juguetes vivientes», publicada en la revista *Triunfo* (Figura 19), y «Sueños de latón», aparecida en *CAU*, revista de construcción, arquitectura y urbanismo (Figura 20).



Figura 19. Manuel Vázquez Montalbán, La noche de los juguetes vivientes. *Triunfo*, 27/536, 6 de enero de 1973, p. 31.



Figura 20. M. V. Montalbán, Viejos sueños de latón. CAU, 18, marzo-abril 1973, pp. 46-47.

En el primero de ellos, Vázquez Montalbán afirma haberse pasado por el piso figuerense de Joan Rosa y se atreve a calificarlo de «antimuseo» y a su propietario de «visionario arqueólogo» del pueblo. En él, confiesa el escritor, miles de piezas de «carnes de entreguerras o posguerra con huellas de niños que dejaron de serlo» duermen en habitaciones, baúles, repisas, estanterías. Y su propietario rompe el hieratismo de la vitrina museística y las apresa entre sus manos: una tras otra, las devuelve a la vida dándoles cuerda y «revive sus glorias pasadas con una aplicación de artista viejo, aterrorizado por la jubilación». En esa visita nocturna a Figueras, el escritor reconoce que esos «juguetes vivientes», a los que llama también «empecinados cuerpecillos», provocan un revoltijo de sensaciones, entre el pánico y la ternura, la ingenuidad y el terror, «habitantes del pozo oscuro [...] de la conciencia infantil de los mayores». Y concluye:

Como recién llegados de una excavación, estos juguetes están cansados de tan largo viaje. Enseñaron el color y el movimiento a sus niños patronos. Les enseñaron el ademán afortunado, el error, la avería, la vejez, la muerte. [...] Entre estos juguetes y los de nuestros hijos hay la misma distancia corporal y espiritual que la que hay entre nuestros mayores y nuestros hijos. Para nuestros mayores no tiene sentido jugar con plástico o con la magia eléctrica. Para nuestros hijos no tiene sentido un juguete viejo, que obliga excesivamente la imaginación y el deseo. (Vázquez Montalbán, 1973a, p. 31).



Figura 21. Núria Munárriz, Juguetes rescatados del olvido. *La Vanguardia*, 10 de enero de 1982, p. 43.

En «Viejos sueños de latón», el creador del inspector Carvalho admite que la sociedad barcelonesa de los años setenta había quedado hechizada por la publicidad del «juguete de consumo», destronando así al «juguete amigo» de comienzos del siglo xx, que considero un «cómplice» necesario del niño —apreciación muy próxima, sea dicho de paso, a la visión romántica de Bartram—. En el inaplazable ocaso del juguete tradicional, «un hombre ha tenido la paciencia de recoger juguetes de la prehistoria del consumo», dice Montalbán. «La precaria carne de lata de estos juguetes ha alcanzado la protección post-mortem de este poeta de Figueras» y por eso podemos considerarlos en última instancia «como auxiliares antropológicos inestimables» (Vázquez Montalbán, 1973b, p. 47).

Los editores de *La Vanguardia* dedicaron una de las primeras portadas en color del rotativo dominical a la obra de Joan Rosa con cuatro columnas de Nuria Munárriz (Figura 21). Muchos que hasta entonces ignoraban dicha colección se

interesaron de pronto por ella. Es el caso del poeta J. V. Foix. A sus ochenta y nueve años, aquel que escribió «m'exalta el nou i m'enamora el vell» (Foix, 1980, p. 25), se sintió interpelado por la obra de J. M. J. R. Con motivo de un homenaje oficial por su relación con las tierras ampurdanesas, Foix habría dicho, antes de salir de Barcelona: «pero iremos al Museu del Joguet» —por este nombre se conocía ya el apartamento «anti-museo» de Figueras—, pues en la entrevista de *La Vanguardia* Joan Rosa declaraba que todo aquel que quisiera ver su colección tenía las puertas abiertas de su casa. Tuvieron parejo afán otras personalidades de la cultura, como Joan Brossa, miembros del grupo Dau al Set, entre ellos Antoni Tàpies, Joan-Josep Tharrats y Modest Cuixart.

Entretanto, cabe mencionar la iniciativa del sector juguetero de Ibi, que en el verano de 1976 consiguió transformar una escuela local en el primer museo de juguetes abierto al público. Sin embargo, la muestra de más de ochocientas piezas solo podía desplegarse durante los meses no lectivos del verano. En septiembre, las vitrinas, mesas y pasillos retomaban su función docente original, por lo que la iniciativa fue lo más parecido a un intenso pero efímero fogonazo (Pérez, 1976, p. 14). De hecho, no será hasta 1986, año de nacimiento de la fundación formada por el Ayuntamiento de Ibi, la Cooperativa Payá, la Generalitat Valenciana y la entonces Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, que tendrá lugar la búsqueda de una sede definitiva para el Museu Valencià del joguet d'Ibi (Avilés, 2013, pp. 174-179), inaugurada en 1990.

En cambio, la ronda de exposiciones itinerantes que generó la exposición del Palau Güell llegaría a mejor puerto con anterioridad al proyecto de Ibi. Entre 1973 y 1982, la colección de Joan Rosa itineró por Gerona, Olot y Bañolas, Granollers, Mataró, Terrasa, Tarragona y Lérida, también por Zamora y llegó hasta el Palacio de Congresos de Perpiñán en 1981. Cabe destacar que J. M. J. R. aprovechó aquellos años para recorrer Europa y Estados Unidos y explorar así decenas de museos dedicados a la infancia y los juguetes. Conoció de primera mano el Museo Pollock de Londres y el de Bethnal Green. En Alemania, viajó por Turingia y Baviera, hasta llegar al *Spielzeugmuseum* de Núremberg, que había abierto sus puertas allá por 1971 en el palacio renacentista de la familia Haller.

A finales del siglo XIX, la residencia pasó a ser una fábrica de conservas, caída en desuso tras los daños sufridos durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial (Stein, 1927, pp. 447). El caso de Núremberg nos sugiere algún parecido más con la historia de Joan Rosa, dado que la iniciativa se remonta a la pasión coleccionista iniciada en la década de 1920 por otro matrimonio: el de Lydia Bauer y su marido Paul Bayer, arquitecto municipal de la ciudad, luego continuada por su hija (Figura 22). La idea de recuperar un edificio patrimonial y de convertirlo en un monumento patrio a la «memoria lúdica» fue algo que J. M. J. R. tuvo muy en cuenta. No hay duda de que su periplo europeo, en especial la visita a Núremberg, fue clave en el desarrollo de los acontecimientos futuros:



Figura 22. Lydia Bayer, hija de Paul Bayer y Lydia Bauer, presenta piezas de la exposición *Holzspielzeug unterm Weihnachtsbaum* («Juguetes de Madera a los pies del árbol de Navidad») en el Museo de L. Bayer, Würzburg, diciembre de 1963. © Spielzeugmuseum Nürnberg, 2024.

Cuando ya acarreamos a mis espaldas unas sesenta exposiciones con el fondo de mi colección, tuve ocasión de visitar por primera vez, en la ciudad de Núremberg, un museo enteramente dedicado a los juguetes, de entre los más de doscientos cincuenta que hay sobre este tema en toda Europa. Dicha visita me sirvió sobremedida para comprender cómo podía organizar y presentar de manera estable el fondo de una colección de juguetes. (Planas, 2001, p. 21).

Aunque Joan Rosa no lo diga de forma explícita en la entrevista, lo que se grabó en su imaginación al visitar el Spielzeugmuseum de los Bayer es precisamente el esfuerzo por formular una museografía dinámica, capaz de integrar a los niños en su recorrido por las diferentes salas y de evitar a toda costa que las piezas expuestas se conviertan en asépticos antijuguetes. Nuestro «coleccionista de ilusiones», como le apodó Jaime Guillamet en 1980, confesaba entonces cuánto le agradaría que el Consistorio de su ciudad natal vislumbrase la oportunidad que supondría para la capital del Ampurdán el disponer de un museo de juguetes. Sobre todo, en un momento en el que el Teatro-Museo Dalí, inaugurado en 1974 y diseñado por el propio artista sobre los restos del antiguo Teatro Municipal, iba a integrar la futura Fundación Gala y Salvador Dalí, colocando así a Figueras en el mapa museístico internacional (Guillamet, 1980, p. 9).

6. UN HOTEL PARA LOS JUGUETES DE JOAN ROSA... ¿O UN MAUSOLEO?

Llegaba el final de la etapa errante para la colección de J. M. J. R. y el destino nos conduce a su ciudad de origen. A principios de 1980, se alzaba en la rambla principal de Figueras la sombra resquebrajada de uno de sus más renombrados edificios, el Gran Hotel París (Figura 23). De forma similar a lo que había sucedido con el Nürnberg Spielzeugmuseum, el edificio había sido un palacete del siglo XVIII. La obra corrió a cargo del ingeniero militar Pedro Martín Zermeño (Fontbona, 1982, p. 23).

Hijo del también ingeniero del Ejército Juan Martín Cermeño, Pedro había consolidado su carrera junto al infante don Felipe durante la campaña italiana contra Austria (1747). A finales de 1749, una Real Orden le destinó a Cataluña, puesto trascendental para su vida profesional y «para la historia del arte de aquel Principado»⁵. Primero bajo la Capitanía General del marqués de la Mina (1743-1767) y luego del conde de Ricla (1767-1772), Martín Zermeño intervino en obras de urbanismo y arquitectura como el puente del Llobregat, la fortificación de Lérida y la del sector de la Barceloneta. Ejemplo de esto último son el baluarte de Portal del Ángel y calle Tallers, junto a la muralla antigua de la ciudad. En Figueres se encargó de los planos de la Plaza de San Juan, de la antigua Alcaldía y del castillo de San Fernando (Capel Sáez, 1983, p. 93; Díaz Capmany, 1982, p. 29). Esta última obra fue emprendida como consecuencia del Tratado de los Pirineos. El Fuerte de Bellegarde en Le Perthus había pasado a manos francesas y, para suplir el baluarte en aras de posibles invasiones, se decidió construir una fortaleza en la colina de Figueres, de donde hubo que trasladar el convento capuchino de San Roque. La primera piedra del castillo fue colocada en diciembre de 1753 y la última en 1766.

Durante aquellos trece años, el nombre de Martín Zermeño resonó en toda la comarca y en Barcelona como reputado ingeniero del Rey, lo que propició que, en septiembre de 1767, ya liberado del compromiso de San Fernando, fuese solicitado por los Albert y Terradas. Aunque dicho encargo no consta en la reseña de Capel (1983, pp. 314-317), la familia, que era oriunda de Vilabertran, quería levantar la casa solariega en el centro de Figueres, frente a la *riera* —entonces todavía al descubierto, pues no se convirtió en rambla peatonal hasta 1832-1833—. El actual Museu del Joguet conserva parte de la obra original, a saber: el portal y un tramo de fachada, un triple espacio interior y la escalinata de acceso al primer piso. Sin embargo, han desaparecido la almazara y el depósito de agua. Ya iniciada la Guerra de Independencia (1808), sobre la puerta abierta a la calle Sant Pere, figuraba un algarismo indicando que la casa debía acoger a militares de graduación en caso de necesidad

⁵ Cantera Montenegro, J., «Pedro Martín Cermeño (o Zermeño) y García de Paredes», en: *Portal electrónico de la Real Academia de la Historia*, URL: <https://dbe.rah.es/biografias/20001/pedro-martin-cermeño-o-zermeño-y-garcía-de-paredes>, fecha de consulta: 25/06/2024.

—curioso presagio de su futuro empleo como posada—. En 1812, Mauricio Albert y Terradas fue nombrado alcalde de Figueres por orden del general francés Augereau, obteniendo poco después la baronía de Terradas (Bernils i Mach, 1990, p. 255), lo más probable por su abierta colaboración con las autoridades francesas. En cambio, el impacto de las Guerras Carlistas en la provincia trabó la prosperidad económica que la familia había ostentado hasta la segunda mitad del siglo XIX.

En 1901, Margarita Terradas y su marido, el hotelero Francisco Lagresa —que regentaba una fonda en la calle Álvarez de Castro—, transformaron el palacio en «casa de huéspedes», según consta en los Anuarios del Comercio de aquellos años⁶. Bajo el nombre Gran Hotel París, el edificio se convirtió en un referente de primer orden a ambos lados de los Pirineos. Disponían de salones con capacidad para seiscientos cubiertos y se ofrecía «cocina francesa». La sala general albergaba hasta trescientos comensales y disponía de garaje privado, algo asaz infrecuente para un mesón de la época. Se iniciaba así una era dorada para la ciudad, con espléndidas comidas, memorables Nocheviejas y visitas de huéspedes ilustres, como el escritor Josep Pla y el político y militar Francesc Macià. En los archivos de la ciudad, consta que en 1920 se firmó un proyecto de reforma de la fachada que no se ejecutó hasta doce años después. Un proyecto firmado por el arquitecto *noucentista* Pelayo Martínez Paricio, responsable, entre otros, de la reforma del vestíbulo de la Estación de Francia de Barcelona y el Palacio de las Artes Gráficas para la Exposición Internacional de 1929, en colaboración con Raimundo Durán Reynals, actual Museo de Arqueología de Cataluña. Martínez Paricio construyó una nueva planta encima del comedor, lo que le obligó a unificar toda la fachada y a sustituir la terraza original por una estrecha balconada, tal como aparece en la actualidad (Figura 23, a).

Su éxito continuó hasta 1936. Si bien no sufrió bombardeo alguno, los estragos de la guerra y las penurias económicas que le sobrevinieron provocaron la decadencia del hotel. Los responsables del Museu del Joguet reconocen que uno de los episodios más truculentos de aquella etapa fue el que ocurrió el 20 de octubre de 1943. El brigadier Reginald Miles, un militar condecorado del ejército neozelandés, fue hallado muerto en su habitación del hotel figuerense, que, por aquel entonces, servía de refugio para familias de la nobleza belga, senadores franceses y el barón Philippe de Rotschild, con su esposa e hijos (1942). Pero también se alquilaba para organizar fiestas de oficiales alemanes destinados en la frontera con Francia (Calvet, 2010, p. 183). En este contexto, Miles había logrado fugarse de un castillo-prisión en Florencia, pasar a Suiza y desde allí, gracias a un puñado de agentes de la Resistencia, alcanzar los Pirineos españoles. El 16 de octubre de 1943, el neozelandés fue arrestado por la Guardia Civil en Queixans, municipio de la Cerdaña, y conducido a la comisaría de policía de Figueres. Allí manifestó su intención de dirigirse al

⁶ *Anuario del Comercio, de la Industria, de la Magistratura y de la Administración de España, sus colonias...*, Madrid, De Bailly-Bailliere, 1908 (Año XXX), vol. 2, p. 2318.

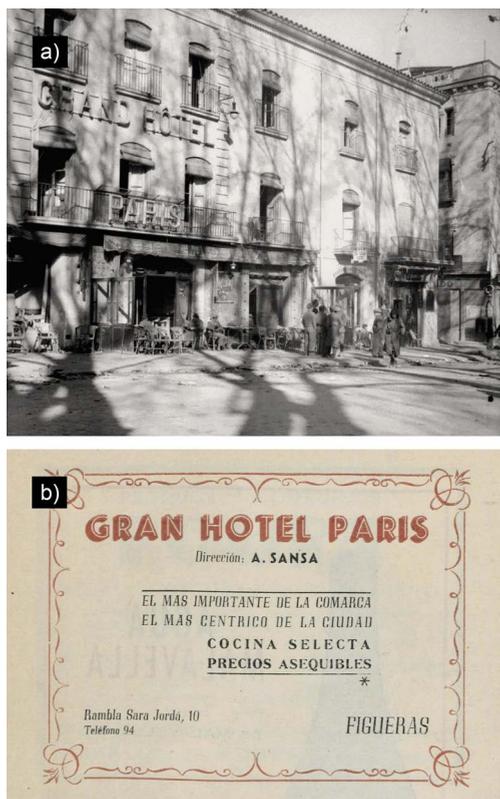


Figura 23. a) Albert-Louis Deschamps, Fotografía de prensa en la que se distingue la fachada principal del Gran Hotel París, 1939 (en el sobre original se lee «Guerre d’Espagne»), acetato de celulosa, 6 x 6 cm, Madrid: MECD (Centro Documental de la Memoria Histórica), ref. ES.37274.CDMH / Deschamps, foto 17, © MCD. Archivos Estatales de España; **b)** Anuncio publicitario del Gran Hotel París, publicada en: J. Gironella, *Figueras: Ferias y Fiestas de la Santa Cruz* (programa y folleto publicitario), Figueras, García de Pou, 1950, p. 8.

consulado británico de Barcelona, a las órdenes de cuyo ejército servía. Las autoridades españolas le autorizaron a alojarse en el Hotel París, aunque bajo estricta vigilancia. Se dice que el 19 de octubre cuatro agentes secretos visitaron al brigadier en su habitación, la 22. Al día siguiente, el propietario del establecimiento encontró el cuerpo de Miles colgado del tubo de la calefacción con la cuerda de la persiana. El embajador británico, Samuel Hoare, «manifiesta ante el ministro de Asuntos Exteriores español [el general Francisco Gómez-Jordana] su sospecha de que la muerte de Miles no fue debida a un suicidio, sino que tenía informaciones que implicaban a la Gestapo» (Calvet, 2010, p. 184). Jordana no tardó en hacer llegar a Hoare un informe completo incluyendo una supuesta carta que Miles habría dejado para ser entregada a su familia: el texto expresaba su firme voluntad de quitarse la vida, llevado por un gran hastío vital. Miles fue enterrado en el cementerio de Figueras, donde el ejército español le rindió honores de general.

Cuando ocurrió el incidente diplomático, Joan Rosa solo tenía tres años y no podía hacer más que jugar con los cachivaches de la tintorería paterna. Durante la década de 1940 y principios de 1950, el Hotel París siguió prodigándose como «el más importante de la comarca, el más céntrico de la ciudad», con «cocina selecta y precios asequibles» (Figura 23, b). La fama del hotel hizo que, al regresar Dalí a España en 1948, tras doce años de peripecias estadounidenses, el primer lugar donde acudió fuese el restaurante del hotel, gestionado a la sazón por Ermengol Sansa, «a quien en círculos locales se conocía por sus simpatías germanófilas» (Playà, 2020). Sin embargo, el mantenimiento del edificio se hacía cada vez más costoso y la calidad de los servicios descendió hasta que, a finales de la década de los setenta, no quedó otra más que echar el cierre.

Los Durán, familia de hosteleros ampurdaneses conocida desde 1855, se hicieron cargo del desabrigado palacete, aunque sin saber cómo sacar partido a sus ruinas. Según cuenta el director del Museu del Joguet, el Corte Inglés estuvo tentado de quedarse con el edificio. Por otro lado, el empresario Lluís Durán Simón, buen conocedor de la familia Dalí y amigo personal de Joan Rosa, había formado parte de los más de 90 000 visitantes que pisaron la exposición de juguetes que J. M. J. R. había organizado en Perpiñán. Conmovido por lo que allí pudo contemplar, Durán se apresuró a contactar con nuestro coleccionista para cederle el espacio del antiguo Hotel París como sede definitiva para su museo de juguetes, a lo que este último respondió:

Mañana iremos a verlo y decidiremos... ahora estoy en la cama. Debían ser las once de la noche. Al día siguiente, visitamos el lugar y, con toda mi habitual inconsciencia dije que sí. Sin duda, había sido el mejor hotel de la ciudad desde finales del siglo pasado, una célebre entrada a España desde el resto de Europa. Pero entonces se encontraba en muy malas condiciones: en el salón principal, mirando al techo, podías ver el cielo de Figueras. El tejado estaba hecho una «coca». (Joan Rosa, 2021).

No sin penurias económicas y pingües aprietos técnicos, el 18 de junio de 1982 abrió sus puertas el «Museu del Joguet», así llamado en tributo a la expresión popular catalana, cuyo correcto manejo quedó certificado por el lingüista Francesc de Borja Moll (Figura 24) (Sabater, 1990, p. 185). Para tratar de atraer a un mayor número de visitantes, se hizo coincidir la apertura con la Copa Mundial de Fútbol, cuya duodécima edición se celebró en España del 13 de junio al 11 de julio. La afluencia de público fue menor de lo esperado, ya que, según admite Joan Rosa, a ningún futbolista, periodista acólito o aficionado futbolero se le ocurrió visitar el museo (Figura 25). Aun así, los «joguets» de J. M. J. R. fueron vistos por unas 20 000 personas al concluir su primer año de estancia en el antiguo Hotel París. Empezaron, asimismo, a llegar varias donaciones privadas, lo cual obligó a establecer una política de adquisiciones.

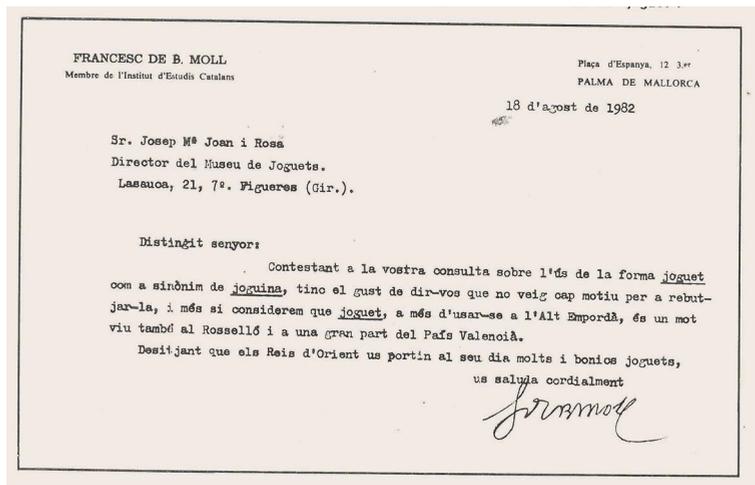


Figura 24. Carta mecanografiada de Francesc de Borja Moll Casanovas, miembro del Institut d'Estudis Catalans, validando la utilización de la palabra «Jogueta» como sinónimo de «Joguina» para el nombre del museo, Palma de Mallorca, 18 de agosto de 1982. © Figueras, FDMJC, gentileza de Josep Maria Joan Rosa.



Figura 25. Josep Maria Joan Rosa en una de las salas del primer piso del Museu del Joguet, Figueras, verano de 1982. © Figueras, FDMJC / Enric Matarrodona

Ejemplo de ello fue la donación que tuvo lugar en 1985 del caballito de cartón perteneciente al por entonces ministro de sanidad y consumo Ernest Lluch. Él mismo señaló ante la prensa que se trataba del regalo más importante de su vida, guardado celosamente en su casa hasta aquel día. Sin embargo, Lluch lo cedió con agrado a Joan Rosa «por si ello anima a otras personas a donar juguetes dignos de figurar en este interesantísimo museo, único en España» y que Joan Brossa acababa de bautizar como el «millor museu de l'Empordà». De hecho, el poeta donó la *Escombra de la bruja*⁷ y la caja de magia conocida como *El pequeño prestidigitador*, de la marca alemana Liliput⁸. También legó fotografías de infancia y creó para el museo pequeñas obras de teatro mímico, como *Les Angunies d'en Titella* y *La Família encantada* (George, Lladó, 2019, pp. 114-115).

Precisamente en el segundo aniversario del museo, el fundador de Dau al Set quiso dedicarle una *Sextina*, un poema semejante al que había compuesto en la Navidad de 1972 para la inauguración en el Palau Güell. Dicha *Sextina* dio lugar, meses después, a una carpeta ilustrada con tres aguafuertes de Antoni Tàpies⁹. A Brossa le habría gustado que su poema hubiese sido ilustrado por Joan Miró, por el carácter más festivo y naif de su mirada pictórica. El poeta se lo comunicó al pintor, pero su grave estado de salud no permitió ir más allá. El 25 de diciembre de 1983, fallecía Miró en su casa de Palma. Su esposa, Pilar Juncosa, donó con posterioridad hizo donación al Museo de un *siurell* de Sa Cabaneta, silbato antropomórfico de barro, tradicional de la isla, un juguete que siempre acompañaba al artista en su estudio de Mallorca¹⁰. Sea como fuere, el poema surrealista de Brossa celebra el éter nostálgico que se paladea en cada una de las salas y vitrinas del museo, dando pábulo a uno de sus temas predilectos: el vértigo que el tiempo excava en el ser ante la conciencia de su propia finitud: «La vida ha ido tumbándonos. Sopla en el hombre un deje de fiesta y feria, pues sólo el invierno cuenta sus días», a lo que añade, unos versos más allá: «Sentís en vuestros adentros los frutos de estas salas en las que polvo de ceniza no decora la hierba. Vieja alegría estas salas os endulza». ¿Son también los juguetes, encerrados en aquellas vitrinas, testigos de ese invierno ceniciento? ¿No se han convertido ya, por tanto, en antijuguetes sepultados en un mausoleo de infancias no retornables?

La voluntad de J. M. J. R. estaba muy lejos de querer convertir su museo en un panteón de juguetes «sin júbilo». En este sentido, a finales de la década de 1980, sus propósitos recibieron un impulso impagable gracias a una llamada de la

⁷ Donada el 18 de junio de 1990. Figueres: Museu del Joguet de Catalunya (= MJC), inv. 100251.

⁸ Donada el 25 de octubre de 1999. Figueres: MJC, inv. 103590.

⁹ Carpeta con una *Sextina* de Joan Brossa y tres aguafuertes de Antoni Tàpies, donada el 18 de junio de 1985, 48 x 37 cm, núm. 23/75, Figueres: MJC, inv. 100296.

¹⁰ MJC, inv. 104879.

escritora Anna María Dalí. La octogenaria hermana del pintor había encontrado su juguete favorito y estaba dispuesta a entregarlo al museo. Se trata de un famoso osito de peluche fabricado en 1910 por el taller alemán de Margarete Steiff. Un muñeco con el que Anna María y su hermano Salvador travesaban a diario (Figura 28, a). Sus padres, Salvador Dalí, notario de Figueras, y su esposa, Felipa Domènech, lo compraron durante un viaje a París. Como recuerda Anna María, lo sentaban en una pequeña silla de mimbre, a veces acicalado con sombrero, para acompañar a la familia durante las comidas.

En 1925, el pelele llegó a manos de Federico García Lorca, durante su estancia estival en Cadaqués. Anna María lo contaba así a la biógrafa granadina Antonina Rodrigo: «Cuando Federico vino a mi casa por primera vez, [...] yo tenía 17 años. Entonces una chica de mi edad era mucho más niña que ahora. Figúrate que yo todavía me entretenía jugando con Osito, que era el único juguete que conservaba de mi infancia». Ella lo vestía con un delantal, zapatillas y un sombrero. «A mi hermano le gustaba ponerle libros de filosofía entre sus patitas: “para que se instruya”, decía» (Rodrigo, 2012, p. 23). Al ver que el osito no tenía nombre, Lorca lo bautizó como «Don Osito Marquina», pues, según adujo, «seguramente este juguete es pariente del dramaturgo Eduardo Marquina porque se le parece mucho» (Rodrigo, 1981, p. 118). Lo mencionó asimismo en dos cartas firmadas desde Granada. La primera, en agosto de 1927, dice así: «El Osito me ha puesto una postal contándome no sé qué cosa de Marquina y diciéndome que casi me habéis olvidado pero que él no puede olvidarme por la admiración que me tiene y por lo bien que lo he tratado», a lo que Lorca añade: «Dentro de unos días le mandaré un bastón. Te ruego se lo digas. Saluda a tu hermanito el tontito (¿sabes?) ¿chabes?». La segunda carta enviada por Federico a «Pirulita» —así el cariñoso mote que le había puesto a Anna María— es de noviembre del mismo año y describe la intoxicación con fiebre que ha padecido en su casa natal. Y se disculpa con el juguete diciendo: «A Don Osito Marquina le contestaré muy pronto. Es mono y remono» (García Lorca, 1994, p. 998).

La hermana de Salvador Dalí recuerda que Federico lo escondía en los lugares más inverosímiles y le divertía verla buscarlo inútilmente por todas partes. «Hasta que yo, enfadada, le preguntaba: “Federico, ¿dónde está el osito?” Entonces él me respondía que no lo sabía y que tenía cosas más serias en las que pensar. El juego duraba hasta que veía que yo estaba enfadada de verdad y él fingía haberlo encontrado. Por eso en una de sus cartas me dice: “Le darás muchos besos al osito. Hace cuatro días me lo encontré fumándose un puro en el monumento de Colón”» (Rodrigo, 1981, p. 118; García Lorca, 2013, p. 101). Este muñeco peludo conserva, como explica Rodrigo, las huellas de Anna María y de dos artistas universales del siglo xx. Esto es, quizá, lo único que ha podido salvarlo de convertirse en un antijuguete de museo. Pues, al sobrevivir a la infancia de sus ilustres dueños permite que hoy revivamos a través de sus cartas y dibujos la memoria lúdica que propició y que podamos admirarlo restaurado en el Museu del Joguet.

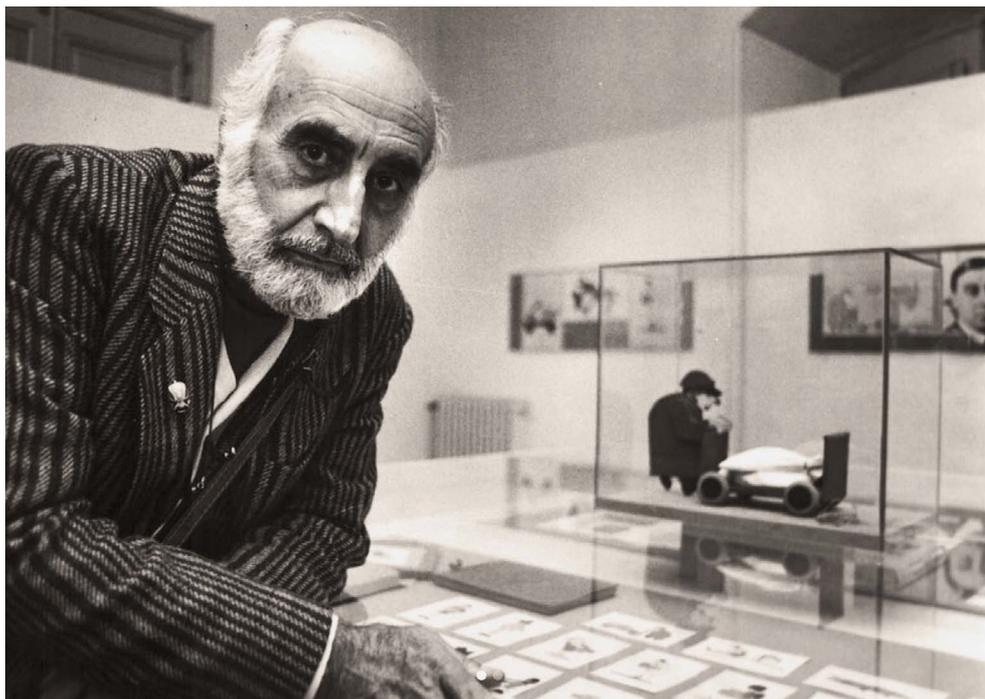


Figura 26. Lluís Serrat (fotógrafo), Josep Palau i Fabre en una visita al Museu del Joguet, frente al muñeco articulado 'Ciril·lo' construido por su padre hacia 1917. Fotografía publicada en *El Punt* (15 de noviembre 1991), p. 24.

En aquellos comienzos del museo, el poeta y dramaturgo Josep Palau Fabre también legó uno de los más preciados juguetes; en este caso, uno construido por su padre, el poliédrico artista Josep Palau Oller (Figura 26). Nos referimos al *Ciril·lo*, muñeco de madera, con tres pies giratorios, que encarna a uno de esos mozos de transporte con gorra y traje azules que trabajaban en la Estación de Francia a principios del siglo (Figura 28, b). Tanto fascinó la figurita al poeta Joan Salvat-Papasseit que este escribió: «en Barcelona, Josep Palau i Oller piensa y fabrica deliciosos juguetes, como este hombrecillo de nariz aguilera, joroba y grandes orejas, que empuja una carreta. [...] Su belleza rivaliza con los últimos juguetes expuestos en Bellas Artes con motivo de la exposición de Arte Francés» (Salvat-Papasseit, 1917, p. 680). Corría el verano de 2001 en la playa de Grifeu cuando Palau i Fabre susurró a Joan Rosa: «Ciril·lo nació el mismo año que yo, en 1917, pero él vivirá muchos más años, porque está en buenas manos, y me gustaría que, alguna vez, cuando yo ya no esté, se acordara un poco de mí y de cuando jugábamos juntos».

Fueron llegando donaciones relevantes año tras año, como una caja de figuritas de plomo representando la procesión del Corpus Christi de la Catedral

barcelonesa, obra del taller valenciano de Víctor Leonart hacia finales del siglo XIX¹¹. En la década de 1990 también engrosaron las filas de la colección los instrumentos del Mago Zarcia¹², un muestrario de muñecas de todo el mundo heredadas por Stella Folch-Corachán —hija del empresario y mecenas Albert Folch, nieto de Santiago Rusiñol, y de Margarita Corachán, sucesora del célebre cirujano—. Eran muñecas y figuras rituales con las que, sea dicho de paso, la pequeña Stella jugaba a la hora de la merienda, mientras el escultor Eduard Serra, amigo y colaborador de los Folch, se entretenía en catalogar: «jugaba con las piezas Fang, jugaba con las piezas Baoulé, les ponía vestiditos..., no era consciente de lo que aquello significaba y mis amigas me decían “¡qué cosas más feas tiene tu padre!”»¹³. También cabe destacar los más de trescientos rompecabezas legados por el ingeniero industrial Francesc Castanyer i Figueras: unos juguetes fabricados para estimular a ciertos enfermos con dificultades cognitivas, así como juguetes matemáticos que solo podían resolverse mediante algoritmos. Dichos rompecabezas fueron motivo de una exposición temporal celebrada en la Sala Oberta del museo en 2016. Joan Rosa recibió asimismo una donación muy especial del pintor y crítico de arte Lluís Marsans. Se trataba del magnífico, aunque aún poco conocido *Circus K* (Figura 27). Veinte años después de la obra que emprendió Alexander Calder en el París de 1926, Marsans se inspiró en los circos ambulantes de su infancia y que aún recorrían la España de 1950. Bien lo había apuntado el periodista Sebastià Gasch en 1933: «El circo ambulante que, amén de ser dirigido por el jefe de alguna de las dinastías circenses tradicionales [...] se dirige también a un público ingenuo, de barriadas o de pueblo, que se divierte de lo lindo, pues el nomadismo [...] es la verdadera esencia del circo»¹⁴. Marsans creó vehículos y muñecos propios, pero también incluyó otros, como el león, procedentes de personajes del TBO Eustaquio Morcillón y Babalí. Todas las figuras podían ordenarse y formar un largo tren con el que partir en busca de nuevos destinos imaginarios.

¹¹ MJC, inv. 103511.

¹² MJC, inv. 112518.

¹³ Entrevista audiovisual a Stella Folch realizada por Esther Alsina para la revista *E-art Documents* de la Universitat de Barcelona, url: <https://www.youtube.com/watch?v=gG02q9F5DXs>, fecha de publicación: 15/3/2013, fecha de consulta: 26/06/2024.

¹⁴ La traducción es nuestra: «El circ ambulant que, ultra ésser dirigit generalment pel cap d'una de les tradicionals dinasties de circ i ésser compost d'individus d'aquesta gran familia, s'adreça també a un públic ingenu de barriada o de poble, que s'hi diverteix de valent, el circ ambulant [...] és el circ a l'estat pur». Gasch, S., «(Un circ ambulant) Una tarda amb la família Frediani», *Mirador*, 26/03/1933, fragmento citado en Guillamon (2022, p. 95; cf. Gasch, 1947).



Figura 27. Lluís Marsans, *Circo / Cirque / Circus K*, 1950, madera pintada, tejido y alambres, medidas variables, MJC, inv. 101233. © Museu del Joguet de Catalunya / Ramiro Elena.

Otra de las adquisiciones más extravagantes tuvo lugar cuando Joan Rosa se hizo con la colección de muñecos, silbatos y objetos de arte popular que el artista Guy Selz había recogido a través de sus viajes por el mundo (Figura 28, c). Esta «colección de colecciones» fue donada por sus hijos Dorothée y Philippe en 2009 (Altaió, 2010). Fruto de la misma colaboración, llegó al Museu del Joguet un conjunto de muñecos de trapo sexualizados, tejidos por la misteriosa «Madame Zka», paciente interna de un hospital psiquiátrico de París, y que, en su momento, interesaron sobremanera a André Breton y a Fernand Léger. En 1962, Selz les dedicó un artículo ilustrado con fotografías en la revista surrealista *La Brèche* (Figura 28, d). El propio Selz había obtenido tan curioso botín gracias a la mediación de su amigo, Jean Dubuffet, quien los había conservado en su casa durante años (Thompson, 1995, p. 59). Antijuguetes o no, las muñecas y muñecotes de Madame Zka, con su estocada dionisiaca, siguen desafiando a la lógica apolínea que aletea sobre el todo el primer piso del museo.

Gracias al tesón de J. M. J. R., llegaron nuevas obras que podríamos definir como «carismáticas», a medio camino entre el juguete de artista para niños y la «escultura juguetona» para adultos. Entre sus donatarios, destacan los nombres de Josep Obiols, Guglielmo Achille Cavellini, Albert Ràfols-Casamada, Modest Cuixart, Josep Guinovart, Claes Oldenburg, Joan Rabascall, Aube Breton, Francesc Abad, Javier Mariscal, Frederic Amat, así como Pascal Comelade y su famosa orquesta de



Figura 28. a) Don Osito Marquina, perteneciente a Anna María Dalí, tejido, felpa y madera, 40 x 22 x 23 cm, MJC, inv. 100249; b) Josep Palau i Oller, *Ciril·lo*, 1917, madera, tejido y pintura, 21 x 13 x 31 cm, MJC, inv. 103064; c) Pez con ruedas fabricado por un artesano japonés hacia mediados del siglo xx, donación del artista Guy Selz, madera pintada, 12 x 4,5 x 23 cm, MJC, inv. 111811; d) de izquierda a derecha: muñecos eróticos confeccionados por Madame Zka antes de la Segunda Guerra Mundial, tejido bordado, celuloide, plástico, 50 x 18 x 6,5 cm, 36 x 14 x 8,5 cm, MJC, inv. 100249, 103064, 111811, etc. (las imágenes en blanco y negro de los muñecos proceden de la revista *La Brèche. Action surréaliste*, No. 2, mayo de 1962, pp. 32-35, figs. 3, 8, 9).



Figura 29. Osito de peluche equilibrista, autómatas que circula todos los días del año por un cable de acero sostenido en el vacío, sobre la escalera principal del Museu del Joguet de Catalunya. © Esther Alsina Galofré, 2023.

juguetes. Tan variopinto repertorio de artefactos y miradas artísticas evitó que el hotel-museo se convirtiese en mausoleo. Por otra parte, la propia exposición de 1972 en las caballerizas del Palau Güell, realizada con la música de Carles Santos, las imágenes en movimiento de Jordi Cadena y la performance de la compañía Claca, auguraba el trazado multisensorial e interactivo —hoy lo llamarían «experiencia inmersiva»— que Joan Rosa soñaba emplear para su colección. No hay más que ver, asimismo, la efusión de luz, color, tramas y ligazones que palpita en las salas del antiguo Hotel París; la poesía piadosa de las casitas de muñecas iluminadas enfrentada a la irreverencia verbenera de algunos muñecos y artefactos totémicos, la suave aunque eficaz compañía de un hilo musical siempre cambiante en la mayoría de los espacios temáticos y el movimiento de figuritas autómatas en lugares inesperados, como el osito equilibrista (Figura 29) y la maqueta ferroviaria construida por Andrés Costa Pedro en la década de 1960, con locomotoras siempre en marcha, impulsadas por un verdadero sistema de catenaria en miniatura.

Hasta 1995, el Museu del Joguet de Figueras siguió siendo una institución de carácter privado abierta al público, capitaneada por el propio J. M. J. R. y por Pilar Casademont. Ante la dificultad de mantener tan heterogéneo recinto en su óptimo funcionamiento, y tras el anuncio de la puesta a la venta del terreno, el matrimonio fundador, junto a su hija, Anna Joan Casademont, sintió la apremiante necesidad de

transformarlo en una fundación para la defensa de la cultura lúdica y del derecho del niño a jugar. La operación, fraguada en 1997, comportó la cesión gratuita de toda la colección a la nueva entidad. Solo así se logró que se involucraran las administraciones públicas, esto es, el Ayuntamiento, la Diputación de Girona, el Consejo Comarcal del Alt Empordà y el Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña.

La propiedad del edificio quedó en manos del cabildo figuerense y la Fundación Museu del Joguet de Catalunya obtuvo la cesión de uso. Como recuerda el escritor y parlamentario Josep Maria Salvatella i Suñer, el proyecto de J. M. J. R. encendió «calurosos elogios en boca de los representantes de los grupos parlamentarios» y gozó de una «insólita unanimidad» en los plenos parlamentarios (Salvatella, 1998, pp. 37-38). Fue un período en el que se acometieron reformas y acondicionamientos del antiguo Hotel París, hasta que el 12 de diciembre de 1998 el museo volvió a abrir sus puertas. Tanto en el primer período, transcurrido entre 1982 y 1995, como tras la reapertura en diciembre de 1998, el museo y luego fundación recibieron numerosos premios autonómicos, nacionales e internacionales, mayormente por la innovadora apuesta museográfica, basada en lo que Joan Rosa había aprendido de sus homólogos alemanes, británicos y norteamericanos.

El antiguo palacete de los Terradas, hotel de las más altas intrigas durante la Segunda Guerra Mundial, se ha convertido en un edificio abierto a viandantes de todas las edades y condiciones, con siete espacios expositivos y discursivos, un archivo y centro de documentación, nutrido por miles de libros especializados, catálogos, fotografías, cartas y documentos originales, muchos de ellos inéditos; archivo que merece seguir siendo investigado, como lo hacen, sin descanso, la conservadora del museo e historiadora del arte Eva Pascual Miró, y su actual director, Pep Canaleta. También son dignas de mención las campañas de integración social que el equipo del museo ha prodigado por la región, llevando cajas enteras de juguetes, postales, cuentos ilustrados a instituciones como la penitenciaría de Figueras, la Asociación de Enfermos de Alzheimer o Cáritas Alt Empordà, por citar algunas de las más elogiadas en la prensa.

7. REFLEXIÓN FINAL: LA «MEMORIA LÚDICA» AÚN POR EXPONER

Llegados a este punto, cabe retomar la pregunta que nos hacíamos al inicio de estas páginas: ¿mueren para siempre los juguetes al convertirse en objetos patrimoniales? ¿O bien algunos de ellos alcanzan una especie de resurrección o *vita postmortem*? Juan Soto Viñolo señaló en una ocasión que los museos de juguetes no pueden evitar convertirse en escaparates de nuestros recuerdos infantiles, pues aquí están «quietas, pero en movimiento nostálgico» miles de piezas autobiográficas (Soto Viñolo, 2009, p. 50). En este sentido, el Museu del Joguet de Catalunya siempre ha conservado una vertiente que lo empareja con el Museo Sentimental de Frederic

Marès y el museo romántico de Bartram. Sin embargo, Joan Rosa nunca lo concibió como un «templo para nostálgicos de tiempos mejores». Entre otras cosas, porque cada vez quedan menos visitantes capaces de revivir recuerdos de infancia asociados a los artefactos allí conservados. Los nuevos visitantes, más y más jóvenes, muchos de ellos asiduos aborígenes del *metaverso*, tendrán que contemplar aquellas piezas bajo vitrina como lo que son: las custodias de una época que ellos no han vivido y el rastro de una sociedad que, tal vez, ni siquiera sus padres han conocido. Pero acaso el creciente desajuste generacional actúe aquí como revulsivo, es decir, como una verdadera *epifanía* o descubrimiento para los más jóvenes. Ellos contemplarán los viejos juguetes como algo completamente nuevo. La nostalgia de algunos coleccionistas se tornará, ahora, en regocijo, pues traerá consigo el entusiasmo de quien se siente descubridor de un nuevo continente; un mundo que siempre estuvo ahí, antes que él —o ella—, pero cuyas costas se le aparecen como un territorio virgen, como aquella *Isola dei giocattoli* pintada por Alberto Savinio en 1930.

Por esta razón, el «hotel para juguetes» creado por J. M. J. R. es hoy, más que en 1982 —y mucho más que en 1972—, un lugar repleto de recuerdos apenas recordados y, por consiguiente, un espacio abierto por entero a las experiencias de asombro de las nuevas generaciones de visitantes. A pesar de las estrategias inmersivas introducidas por los responsables del museo, los antijuguetes de Figueres ya no pueden activar la «memoria lúdica» de sus primeros propietarios. Pero quizá sí puedan despertar en quienes ahora les contemplan unas imágenes y unos deseos de juego aún no escritos, no menos auténticos.

Museos como este se alzan «como un bosque encantado, que, ante la inevitable ruptura de los juegos y aventuras de sus dueños-niños, un día quedaron estáticos»; mas hoy pueden volver a ser «entes vivos que generan fantasía» (Rodrigo, 2012, p. 21), aunque solo sea al observarlos por breve tiempo y a través del cristal. ¿Y no se asemeja dicha alquimia a la que se opera cuando contemplamos una obra de arte o al leer un libro rescatado del desván? El museo es «una sólida aportación a nuestra arqueología cultural e industrial» de nuestro país y nos habla de su diálogo, no siempre fácil, con el resto de Europa. Aunque, por encima de todo, «intentamos dar nueva vida a los juguetes» (Delclós, 2022). En una entrevista de Martí Font, Joan Rosa confesó:

Nunca ha sido del todo un museo exclusivamente «del juguete», explica, «en 1984, por ejemplo, hicimos una exposición de galletas que tuvo un eco extraordinario». Y tampoco se identifica con cierto tipo de coleccionista que valora el objeto en función de su precio. «Nosotros tenemos algunas piezas que valen mucho dinero, pero las ponemos junto a cosas que no valen nada. Los coleccionistas que vienen y miran la gran pieza se sorprenden de que esté junto a otras menores. Pero nosotros no intentamos exponer “cosas importantes”, sino darle un sentido a la totalidad». (Martí Font, 2010).

A lo largo de estas páginas, no hemos dejado de referirnos a Joan Rosa como «coleccionista», aunque sabemos que tan aparatoso título no es el que más le atrae. Él ya confesaba en 1980 que no colecciona juguetes de manera estricta, sino que «los guarda» más bien. A su juicio, la diferencia estriba en que «el coleccionista es un señor que busca poseer, por sistema, una muestra representativa y completa de un objeto determinado, ya sean sellos, mariposas o coches en miniatura», como sería el caso de Marès. «Lo que yo hago —añade el de Figueres— es algo mucho más sencillo: si hemos de ser más precisos, colecciono juguetes de todo tipo, de todas las épocas y de todos los países, pero sin la preocupación de los catálogos, ni de poseer series completas». Joan Rosa se guía por el principio muy subjetivo de aquello que más le cautiva, «aquello que se me antoja como parte de la memoria popular y que podría dar forma a algún tipo de museo, casi antimuseo, del juego y de la ilusión» (Guillamet, 1980, p. 9).

Al «hotel de los juguetes» de Figueres le quedan territorios históricos por conquistar, lagunas que colmar —quizá hacia un pasado anterior al siglo XIX— y también seguir mirando a ese futuro que está por escribir, en el que «los videojuegos aíslan a los niños» cada vez más, según advierte Joan Rosa. Pero este museo dispone ya de materia suficiente para reconstruir eso que el Ejecutivo actual llama —aunque yerre en la falta de pluralidad de su contenido—, «memoria histórica» de España. Pues, como recordaba Eliot, incluso un «humilde» juguete trae consigo a todo un pueblo, a toda una civilización, siempre y cuando seamos capaces de observarlo con atención. Esto último emparenta a Joan Rosa con el ideal filosófico de Bartram, del mismo modo que su deseo de ensalzar la industria juguetera catalana le vincula con el prisma regionalista de Kuntze en Sonneberg. Pero quizá el rasgo más significativo de Joan Rosa es su capacidad para seguir soñando con nuevos proyectos y para seguir abriendo las puertas de su casa a todo el mundo, pequeños y mayores, poderosos y humildes, artistas y científicos, tradicionalistas y *posthumanistas* del «metaverso descarbonizado». Pues J. M. J. R. ha comprendido algo que solo unos pocos han alcanzado en el Occidente moderno, esto es, que: «al tirar del hilo del juguete, viene tras él la totalidad del hombre, con todo su mundo» (Corredor-Matheos, 1999, p. 12). Una certeza que eleva el juego y la memoria lúdica a una categoría trascendente del ser, sobre la cual edificar, tal vez, la salvaguarda de nuestra alma. Pues los museos de juguetes no solo confirman el decreto «juego, luego existo». Al mirarlos, sus sigilosos huéspedes también nos susurran: «aún existimos», así que aprovecha: «juega con nosotros y conócete a ti mismo».

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Traducción de S. Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguirre Romero, J. (1998). Niño y Poeta: la mitificación de la infancia en el romanticismo. *Especulo, Revista de Estudios Literarios*, 3(9). Recuperado el 29 de septiembre de 2021, de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero9/ninoroma.html>
- Alexander, E. P. (1996). *Museums in Motion. An Introduction to the History and Functions of Museums*. Walnut Creek: Altamira Press.
- Altaió, V., et al. (2010). *La col·lecció de col·leccions de Guy Selz*. Barcelona, Figueras: Actar, Arts Santa Mònica, Museu del Joguet de Figueres.
- Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Arranz, Marta (2021, 1 de octubre). Josep Maria Joan Rosa: Més que el joc, crec que ha canviat la manera de jugar. *Hora Nova*. Recuperado el 5 de octubre de 2021, de <http://www.horanova.cat/josep-maria-joan-rosa-mes-que-el-joc-crec-que-ha-canviat-la-manera-de-jugar>
- Avilés Valls, P. (2013). El Museo Valenciano del Juguete de Ibi, un proyecto en marcha. *Canelobre: Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 62 (Ejemplar dedicado a: *Joguets. Un siglo de historia del juguete en Alicante*, coord. José Ramón Valero Escandell y Alfonso Payá Benedito).
- Baixas, J. (1991). ¡El trabajo teatral es asunto vuestro! Miró, Saura, Matta y el Teatre de la Claca. *Puck. El títere y las otras artes*, 2, pp. 14-20.
- Balil, A. (1962). Muñecas antiguas en España. *Archivo español de Arqueología*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1962, 35, pp. 70-85.
- Bartram, N. D. (1912). O možnosti vzroždenija v igruške narodnogo tvorčestva. *Apollon*, 2.
- Baudelaire, C. (1853, 17 de abril). La morale du joujou. *Le Monde Littéraire*; recogido en Baudelaire, C. (1961). *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

- Bellomi, P. (2010). El concepto de cultura en la revista *Triunfo* (1970-1978): el aprendizaje de la libertad. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14, pp. 85-108. <https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0383>
- Bernils i Mach, J. M. (1990). La Rambla de Figueres. *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 23, pp. 251-308.
- Bill, M. (ed.) (1963.), *Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler*. Berna: Benteli.
- Bosetti, G. (1997). *L'enfant-dieu et le poète : Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX^e siècle*. Grenoble: Université Stendhal, ELLUG. <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.5208>
- Brasó i Rius, J. (2017). *El joc, un element clau per la historia de la renovació pedagògica*. (Tesis inédita de doctorado). Universitat de Barcelona, Barcelona. Recuperado el 17 de noviembre de 2024, de https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/119228/1/JBR_TESI.pdf
- Brasó i Rius, J., García Ferrero, J. (2020). Juegos y juguetes libres. La filosofía y obsesión de Walter Benjamin. *El Futuro del Pasado*, 11, pp. 441-455. <https://doi.org/10.14516/fdp.2020.011.015>
- Brasó i Rius, J., Torredabella Flix, X. (2015a). Anàlisi i classificació dels jocs de la infància de Joan Amades en funció de la seva lògica interna i del gènere dels practicants (1674-1947). *REIRE. Revista d'Innovació i Recerca En Educació*, 8(2), pp. 18-42, <https://doi.org/10.1344/reire2015.8.2822>
- Brasó i Rius, J.; Torredabella, X. (2015b). «El marro», un juego tradicional y popular en la educación física española (1807-1936). *Revista Complutense de Educación*, 26(3), pp. 697-719. https://doi.org/10.5209/rev_RCED.2015.v26.n3.44680
- Brasó i Rius, J.; Torredabella, X. (2022). La libertad vigilada. En torno a la invención del juego educativo en España. *Márgenes, Revista de Educación de la Universidad de Málaga*, 3(1). <https://doi.org/https://doi.org/10.24310/mgnmar.v3i1.12795>
- Bravo-Villasante, C. (1983a). *Antología de la literatura infantil española*. Madrid: Doncel.
- Bravo-Villasante, C. (1983b). Retratos de niños, y niños en la pintura. En AA. VV., *El niño en el Museo del Prado* (pp. 17-23). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

- Brossa, J. (1982). *Ball de sang (1941-1954)*. Barcelona: Crítica.
- Brougère, G. (1995). *Jeu et education*. París: L'Harmattan.
- Burckhardt, M. (1987). *Le jouet de bois de tous les temps, de tous les pays*. París: Fleurus, Musée des Arts Décoratifs.
- Burini, S. (2018). Kandinsky y el arte popular: su viaje iniciático a Vólogda. En *Kandinsky. Pequeños mundos*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Burton, A.; Goodfellow, C. (1989). Arthur Sabin, Mrs. Greg and the Queen. *V&A Album*, 4.
- Burton, A. (1997). Design History and the History of Toys: Defining a Discipline for the Bethnal Green Museum of Childhood. *Journal of Design History*, 10(1), pp. 1-21.
- Cáceres, J. (2019). Presencia y relevancia de los juegos populares en el Boletín de la Institución Libre de Enseñanza. *Revista histórica de la educación*, 38, pp. 77-99.
- Calvet, J. (2010). *Las montañas de la libertad: el paso de evadidos por los Pirineos durante la Segunda Guerra Mundial, 1939-1944*. Madrid: Alianza Editorial.
- Capel Sáez, H. (ed.) (1983). *Los Ingenieros militares en España, siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Ediciones de la Universidad de Barcelona, Cátedra de Geografía Humana.
- Capellà Simó, P. (2014). La història de la joguina: estat de la qüestió d'una reconstrucció disciplinària. *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, 24, pp. 219-242.
- Capellà Simó, P. (2015). El col·leccionisme de joguines a Catalunya en temps de Lola Anglada. En Bassegoda, B., Domènech, I. (eds.), *Antics i nous col·leccionistes: Materials per a la història del patrimoni artístic de Catalunya* (pp. 13-38). Barcelona: Memoria Artium.
- Capellà Simó, P. (2016). La industria de la muñeca en España a través de sus invenciones, 1883-1914. *El Futuro del Pasado*, 7, pp. 353-405.

- Capellán de Miguel, G. (1998). La renovación de la cultura española a través del pensamiento alemán de Krause y el krausismo. *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 22, pp. 137-154.
- Chombart de Lauwe, M. J. (1984). Changes in the representation of the child in the course of social transmission. En Farr, R. M., Moscovici, S. (eds.), *Social Representation* (pp. 185-209). Cambridge, París: Cambridge University Press, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.
- Claretie, L. (1902). Jeux et Jouets. *Rapport du jury international. Groupe XV. Industries diverses. Deuxième partie. Classes 98 à 100*. París: Imprimerie nationale.
- Claretie, L. (1907, 15 de junio). Les juguines i l'educació. *Futurisme. Revista Catalana*.
- Collell-Colomer, X.; Brasó i Rius, J. (2016). El joc popular de la xarranca. Estudi a través dels llibres i del folklore català. Possibles aplicacions en l'àmbit escolar. *REIRE. Revista d'Innovació i Recerca En Educació*, 9(2), pp. 82-105. <https://doi.org/10.1344/reire2016.9.2926>
- Corredor-Matheos, J. (1981). *La Joguina a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62.
- Corredor-Matheos, J. (1999). *El Juguete en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cossío, M. (1883). El trabajo manual en la escuela primaria. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 7/202.
- D'Allemagne, H.-R. (1902). *Musée rétrospectif de la classe 100. Jeux et jouets à l'exposition universelle internationale de 1900 à Paris. Rapport du Comité d'installation, Saint-Cloud*. Imprimerie Belin frères, s.f. Vuelto a publicar bajo el título: *Histoire des jouets*. París: Hachette, 1902.
- Damamme, J., Manson, M., Poisson, F. (1983). *Jouets et Poupées dans les Musées Français*. Courbevoie: C.E.R.P.
- Delclós, T. (2002, 24 de abril). La fascinación por el juguete. *El País* (Cataluña). Recuperado el 5 de mayo de 2024 de <https://elpais.com/espana/catalunya/2022-09-24/la-fascinacion-por-el-juguete.html>
- Deonna, W. (1931). *Dédale: ou, La statue de la Grèce archaïque*. París: De Bocard.

- Derouet, C., Boissel, J., eds. (1984), *Kandinsky. Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*. París: Musée National d'Art Moderne.
- Díaz, A. (1995). *Petita història del Museu del Joguet de Catalunya*. Barcelona: Editorial Mediterrània.
- Díaz Capmany, C. (1982). *El castillo de San Fernando de Figueras: su historia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Domines Veliki, M., Duffy, C. (2020). *Romanticism and the Cultures of Infancy*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Dulguerova, E. (2021). Potentialité du jouet dans la pensée de Nikolai Bartram. *Strenae, Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, 17. <https://doi.org/10.4000/strenae.6183>
- Eliot, T. S. (1948). *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber & Faber.
- El museo de juguetes del rey de Inglaterra (1907, 18 de septiembre). *Alrededor del Mundo*.
- Endreß, J., Schwämmlein, T., Spanier, H. (2008). *Festschrift anlässlich des 125. Jahrestages der Gründung der Fachschule für Technik und Gestaltung als Industrieschule Sonneberg*. Sonneberg: Staatlichen Berufsbildenden Schule.
- Fawdry, K. (1981). *The Story of Benjamin Pollock and Pollock's Toy Museum*. Londres: Pollock's Toy Museum.
- Foix, J. V. (1980). Sol, i de dol. *Antologia poètica*. Barcelona: Edicions 62.
- Folch i Torres, J. (1954, 2 de enero). Juguetes antiguos: museos y colecciones. *Destino*.
- Fontbona, F. (1982). Cermeño, Pedro Martín. *Gran Enciclopedia Catalana* (p. 23). Barcelona: Grup Enciclopèdia Catalana, vol. 5.
- Fritsch, E.; Bachmann, M. (1965). *Deutsches Spielzeug*. Hamburg: Schröder.
- García Berlanga, L. (1958). *Siete notas sobre pintura y algo de Hernández Mompó*. Madrid: Ateneo, Cuadernos de Arte.

- García-Hoz, R., Valadés Sierra, J. M., Pascual Sellés, J. (1997). *¡Yo tenía uno de esos! un siglo del juguete industrial en España*. Catálogo de exposición en el Centro Municipal de Las Dehesilla, Leganés, enero-marzo 1997. Madrid, Las Dehesillas, Museo Nacional de Antropología, Centro Municipal de Las Dehesillas.
- García Lorca, F. (1994). *Obras, VI, Prosa, 2, Epistolario*, ed. Miguel García-Posada. Madrid: Akal.
- García Lorca, F. (2013). *Querido Salvador, Querido Lorquito. Epistolario 1925-1936*, eds. Víctor Fernández y Rafael Santos Torroella. Barcelona: Elba.
- García Márquez, G. (1992). *Doce cuentos peregrinos*. México: Diana.
- García Muñoz, F. (1986). La claca. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 1986, pp. 51-52.
- Gasch, Sebastià (1947). *El circo y sus figuras*, prólogo de Alfredo Marquerie y diez aguafuertes originales de Emili Grau Sala. Barcelona: Editorial Barna.
- George, D., Lladó, J. (2019). *La 'commedia dell'arte' a Catalunya*. Alicante: Union de Editoriales Universitarias Españolas.
- Gómez Martínez, J. (2006). *Dos museologías: las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea.
- Guillamet, J. (1975, 5 de enero). En el filo de la ilusión. Juguetes salvados del olvido. *El Correo Catalán*.
- Guillamet, J. (1980, 19 de diciembre). Totes les joguines de la nostra infantesa. *Avui*.
- Guillamon, J. (ed.) (2022). *Joguets i escriptors. 40 anys del Museu del Joguet de Catalunya* (catálogo de exposición). Barcelona/Figueres: Ajuntament de Barcelona/Museu del Joguet de Catalunya.
- Gutiérrez Montañés, M. (2021). Josep Maria Joan i Rosa y el Museu del Joguet: un ejemplo de interés por el juguete nipón. *Mirai. Estudios Japoneses*, 5, pp. 205-211.
- Harris, R. (2013). The Foundling Museum and the V&A Museum of Childhood: museum's representation of childhood. En Darian-Smith, K.; Pascoe, C. (eds.),

Children, Childhood and Cultural Heritage (pp. 222-239). Londres, Nueva York: Routledge.

Heraldo de Madrid. (1929, 21 de abril).

Hilton, A. (1995). *Russian Folk Art*. Bloomington: Indiana University Press.

Hunt, T. (2021). Transforming the V&A Museum of Childhood. Recuperado el 4 de septiembre de 2021, de <https://www.vam.ac.uk/info/transforming-the-va-museum-of-childhood>

Idel, M. (2008). *El Golem. Tradiciones mágicas y místicas del judaísmo sobre la creación de un hombre artificial*. Madrid: Siruela.

Izergina, A. N. (1979). O moem otce, hudožnike N. D. Bartrame. En Bartram, N. (1979). *Izbrannye stat'i. Vospominanija o hudožnike* (pp. 139-151). Moscú: Sovetskij hudožnik.

Jean Paul [= Johann Paul F. Richter] (1920). *Levana, o teoría de la educación*. Madrid: Ediciones de la Lectura.

Joan Rosa, J. M. (2021). *Entrevista a Josep Maria Joan Rosa, Museu del Joguet, Figueres*, 1 de abril de 2021, Herva Films, publicado el 6 de mayo de 2021. Recuperado el 4 de octubre de 2021, de https://www.youtube.com/watch?v=rV4AsHi_pL8

Key, E. (1906). *El siglo de los niños*. Barcelona: Henrich & Cía. Editores.

Keil, O. (1956). *Ein Gang durch das Deutsche Spielzeugmuseum in Sonneberg*. Leipzig: Urania Verlag.

Kind, H. (1936). *Das Kind in der Ideologie und der Dichtung der deutschen Romantik*. Dresde: Verlag M. Dittert.

Kleine, M. (1901). *Conférences données au Petit Palais: exposition de l'enfance*. París: Bureaux de l'Enfant.

La Unión Ilustrada. (1916, 25 de mayo).

Lindsay, K. C., Vergo, P. (eds.) (1982). *Kandinsky: Complete Writings on Art*. Boston: G. K. Hall.

- López Sastre, G. (2010). David Hume, Liberalismo y Cosmopolitismo En López Sastre, G., Sanfélix Vidarte, V. (eds.) (pp. 85-100). *Cosmopolitismo y nacionalismo, de la Ilustración al mundo contemporáneo*. Valencia: Universitat de València.
- Machado y Álvarez, A. (1884). Juegos infantiles españoles. *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 8/174.
- Manson, M. (2021). Le jouet, objet historique et patrimonial. *Strenæ*, 17. <https://doi.org/10.4000/strenae.6038>
- Maragall, J. (1960). Empordà. En Maragall, J. (1960). *Obres completes* (pp. 178-179). Barcelona: Selecta, Biblioeca Perenne, 1960.
- Marguillier, A. (1903, 1 de marzo). Histoire des jouets, par Henri René D'Allemagne. *La Gazette des Beaux-Arts*.
- Martí Font, J. M. (2010, 28 de enero). Más allá del juguete. El Museu del Juguete de Catalunya adquiere una nueva dimensión con la Colección de Colecciones de Guy Selz. *El País*. Recuperado el 7 de febrero de 2022, de https://elpais.com/cultura/2010/01/28/actualidad/1264633201_850215.html
- Mendoza, C. (1888, 22 de septiembre). Impresiones de la Exposición Universal de Barcelona. *La Ilustración Ibérica*.
- Müller-Funk, W.; Schuh, F. (1999). *Nationalismus und Romantik*. Viena: Turia und Kant.
- Munárriz, N. (1982, 10 de enero). Juguetes rescatados del olvido. *La Vanguardia*.
- Osua, J. (2015). Intelectualidad y deporte: el análisis crítico y subcultural de Manuel Vázquez Montalbán en la década de 1970. *Cercles. Revista d'Història Cultural*, 18, pp. 163-179.
- Pérez, Á. (1976, 17 de julio). Primer museo español del juguete en Ibi (Alicante). *Diario de Burgos*.
- Pericacho Gómez, F. J. (2015). La renovación pedagógica española. Un estudio a través de escuelas emblemáticas: de finales del siglo XIX hasta el final de la Dictadura franquista (1975). En *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación. Arte, literatura y educación* (vol. 1, pp. 522-529). Vic: Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya.

- Pibernat, O. (2016). Popular: basar d'artesanía i Ateneu de la Cultura Popular. En Mitrani, A. (ed.), *L'interiorisme comercial com a patrimoni: una aproximació des del món del disseny* (pp. 215-231). Barcelona: EINA, GRHED.
- Pijoan, N. (1967). Juguines antigües, J.M.J. *VII Fira del Dibuix i de la Pintura, Figueres*. Figueras: Casino Menestral Figuerenc.
- Planas, X. (2001, marzo-abril). Josep Maria Joan i Rosa, l'ànima del Museu del Joguet. *Revista de Girona*.
- Playà Maset J. (2020). ¿Qué general se suicidó en el edificio que alberga el Museo del Joguet? *La Vanguardia*. Recuperado el 20 de junio de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20200615/481772838137/general-reginald-miles-figueres-hotel-paris-gestapo-suicidio.html>
- Powers, A. (1999). Undercover surrealism: the story of Pollock's toy museum. *Things*, 10, pp. 6-25.
- Prados de la Plaza, F. (1978). *H. Mompó*. Bilbao: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Serie Pintores.
- Ralston, A. (2007). *Plastic Toy Cars of the 1950s and 1960s*. Dorset: Veloce.
- Rivière, G. H. (1993). *La Museología. Curso de museología/textos y testimonios*. Madrid: Akal, 1993.
- Rodrigo, A. (1981). *Lorca, Dalí: una amistad traicionada*. Barcelona: Planeta.
- Rodrigo, A. (2012). El osito de Anna Maria Dalí. En *Los veinte primeros años de Salvador Dalí. Álbum familiar*. Figueres: Museo del Juguete de Cataluña.
- Rodríguez Alfaro, J. (1969, 8 de diciembre). Más de quinientas fábricas para abastecer a los Reyes Magos... *Hoja del Lunes de Madrid*.
- Sabaté, M. (1930, 5 de enero). Juguines i col·leccionistes. *La Veu de Catalunya*.
- Sabater Siches, E. (1990). *Diccionari ideològic*. Barcelona: Barcanova.
- Salvat-Papasseit, J. (1917, 15 de febrero). Josep Palau i els nens. *Vell i Nou*.

- Salvatella Suñer, J. M. (1998). *De la patria més bella i estranya: cròniques parlamentàries*. Gerona: Brau.
- Sandner, D. (1996). *The Fantastic Sublime, Romanticism and Transcendence in Nineteenth-Century Children's Fantasy Literature*. Londres: Westport: Greenwood Press.
- Schaub, G. (1973). *Le génie enfant: Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano*. Berlín, Nueva York: Walter de Gruyter.
- Schlosser, J. (1988). *Las Cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío. Una contribución a la historia del coleccionismo*. Madrid: Akal.
- Soto Viñolo, J. (2009). *Los años 50: una historia sentimental de cuando España era diferente*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Stein, E. (1927). *Nürnberg. Monographien deutscher Städte*. Berlín, Friedenau: Deutscher Kommunalverlag.
- Taylor, F. H. (1945). *Babel's Tower: The Dilemma of the Modern Museum*. Nueva York: Columbia University Press.
- Thompson C. W. (1995). *L'autre et le sacré: surréalisme, cinéma, ethnologie*. París: L'Harmattan.
- Ulibarrena Arellano, J. (1995). *Juegos y juguetes en el Museo Etnográfico del Reino de Pamplona*. Pamplona: Museo Etnográfico del Reino de Pamplona, Publicaciones de la Fundación Mariscal D. Pedro de Navarra.
- Vaz-Romero, O. (2021). *Jouer la création, jouer pour combattre. Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance, 17*. Recuperado el 3 de marzo de 2024 de <http://journals.openedition.org/strenae/6199>. <https://doi.org/10.4000/strenae.6199>
- Vázquez Montalbán, M. (1969, 20 de diciembre). De la *kulturkampf* a la *culturcamp*. *Triunfo*.
- Vázquez Montalbán, M. (1972). *Cancionero general del Franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Lumen, tomo I.

- Vázquez Montalbán, M. (1973a, 6 de enero). La noche de los juguetes vivientes. *Triunfo*.
- Vázquez Montalbán, M. (1973b). Viejos sueños de latón. *CAU. Revista de Construcción, Arquitectura y Urbanismo*, 18, pp. 46-47.
- Vélez, Pilar (1997). *Les arts industrials a Catalunya entorn de 1898*. Iola, Wi: Krause Publications.
- Vélez, Pilar (2010). Les arts industrials: bellesa, utilitat, economia. *Barcelona quaderns d'història*, 16, pp. 131-161. Recuperado el 17 de noviembre de 2024, de <https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/226095/333190>.
- Verger, J. M. (1991). *Nuestros juguetes. Guía de los principales Museos Europeos*. Barcelona: Novofer.
- Verneau, R. (1890). *L'enfance de l'humanité (I. L'Âge de Pierre)*. París: Hachette.
- Weiss, P. (1986). Kandinsky and Old Russia: An Ethnographic Exploration. *Syracuse Scholar*, 7(1), art. 5.
- Weiss, P. (1995). *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- Wood, S. (2012). *Museum of Childhood*. Londres: Victoria and Albert Museum.