



Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas

María Bolaños

Museo Nacional de Escultura, Valladolid, España
e-mail: maria.bolanos@mecd.es

Submitted: 4 August 2013; Accepted: 9 September 2013

RESUMEN: Del papel de la copia en la historia del arte; de los museos de reproducciones artísticas en Europa y de la colección española fundada a fines del siglo XIX; del fenómeno de la copia en la antigua Roma y en los sucesivos renacimientos y recuperaciones de lo antiguo que han pautado la tradición occidental; de las paradojas históricas y conceptuales que encierra la reproducción de esculturas; de la incorporación de la colección nacional de vaciados a los fondos del Museo Nacional de Escultura.

PALABRAS CLAVE: Copia; Vaciado; Museos de reproducciones; Antigüedad griega y romana; Anticomanía; Museo Nacional de Escultura

Cómo citar este artículo / Citation: Bolaños, María (2013) "Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas". *Culture & History Digital Journal* 2(2): e025. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.025>

ABSTRACT: *Borrowed Beauties: The National Collection of Artistic Reproductions.*- The role of the copy in the history of art; museums of art reproductions and the Spanish collection at the end of the 19th century; the phenomenon of the copy in ancient Rome and in the successive rebirths and recoveries of the classic in the Western tradition; historical and conceptual paradoxes that encloses the reproduction of sculptures; the incorporation of the national collection of casts to the National Museum of Sculpture.

KEYWORDS: Copy; Cast; Museums of reproductions; Antiquity; Anticomania; National Museum of Sculpture

Copyright: © 2013 CSIC. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0 License.

Toda obra realizada por un hombre puede ser copiada por otros hombres.

La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica.
W. Benjamin

PREÁMBULO

En 1506, apareció por azar en una viña romana el grupo escultórico del *Laocoonte*, una obra mítica hasta entonces desaparecida, pero de la que Plinio ya había hablado, ubicándola en el palacio de Tito.

Tanto esta mención como el episodio de la *Eneida* de Virgilio, en que se describe la historia de este sacerdote troyano asesinado por los dioses por advertir a sus compatriotas de las trampas tendidas por el enemigo, habían sido leídas con avidez por humanistas y artistas, que admiraban la escultura sin haberla visto jamás.

Así que cuando fue descubierto este inolvidable grupo, en el que el padre se retuerce en una espiral mortífera emparejada con las curvas de las serpientes que aprisionan y muerden los miembros de sus cuerpos torturados en máxima expresión

de patetismo —“¡es el Laocoonte del que habla Plinio!”—, exclamó Giuliano de Sangallo—, se desencadenó súbitamente una literatura de elogios, lo que en sí mismo era novedoso, porque suscitaba un ambiente de opinión pública hasta entonces ignorado. En pocas semanas, y a pesar de no saberse casi nada sobre esta escultura, los romanos asistieron a la invención de una obra maestra, ante la que desfilaron varios días y noches. La estatua, que fue comprada por el Papa, trazaba un antes y un después en la historia del arte: inauguraba el primer museo del mundo —el Belvedere vaticano—, “demostraba” la supremacía de la escultura sobre la pintura gracias a su expresividad, iba a ser reutilizada por la Contrarreforma como la cumbre del dolor cristiano y, sobre todo, se iba a convertir en el centro de una teoría de las emociones. Mil veces citado, copiado y parodiado, *Laocoonte* inspiró en los artistas ideas, formas y sentimientos, colonizando la memoria visual europea (Settis, 1999).

La decisión papal de comprarla obligó a todos cuantos aspiraban a poseerla, desde el rey de Francia hasta el *Comune* de Florencia, a conformarse con réplicas, esto es, con vaciados en bronce o en escayola. El más célebre fue el bronce hecho por un artista de renombre, Primaticcio, para el castillo de Fontainebleau, residencia del rey de Francia, Francisco I: fue el llamado “Laocoonte negro”. La copia, la primera importante de una obra antigua, causó sensación en toda Europa. Abría la posibilidad de que las joyas de la Antigüedad fuesen accesibles para artistas, aristócratas o eruditos, y convirtió esta forma subsidiaria de arte en un hecho familiar de abrumadora magnitud, en el que los artistas participaban activamente en un ambiente de rivalidad. Vasari cuenta, por ejemplo, cómo Bramante ordenó a Sansovino que modelase un Laocoonte en cera, para fundirlo en bronce, encargo que ofreció también a Zaccheria di Volterra, al español Alonso Berruguete y a Vecchio da Bologna. Cuando concluyeron sus réplicas, Rafael juzgó que Sansovino, aun siendo joven, había superado de largo a los demás. Desde entonces, el destino de la estatua quedó indisolublemente unido a sus reflejos, imitaciones, copias y alusiones, haciéndola cada vez más célebre y alzándola sobre un pedestal imaginario que la volvía inalcanzable y lejana, sedimentando sobre ella interpretaciones y lecturas (Settis, 1999: 5).

Desde ese día, la práctica de la copia fue inseparable, en la vida cultural europea, de la difusión de la Antigüedad (figura 1). Uno y otro fenómeno fueron esenciales en la modernidad surgida con el Renacimiento: sucesivas generaciones de humanistas y creadores confiaron en que todo avance cultural se lograba volviendo a los clásicos, y esta íntima familiaridad fue solo posible gracias a su infinita reproducción (Barkan, 1999: 2–26). Esta diferencia no era relevante, pues poseer una copia en yeso del *Laocoonte* o de la *Venus Médicis* era un signo

de distinción, que exigía pericia técnica, costes elevados, dificultades en el transporte y complicadas negociaciones diplomáticas a fin de conseguir la licencia del propietario para su reproducción. Así que, en la práctica, el arte antiguo y la técnica del vaciado nacieron y vivieron asociados, en una relación de mutua dependencia (Haskell y Penny, 1990).

Y es que la Antigüedad no es, ni ha sido casi nunca, una época cualquiera de la cultura europea, una simple etiqueta cronológica: se ha constituido, por derecho propio, como una de las señas de identidad de nuestra tradición, un *tema-río*, una corriente poderosa que se ensancha a medida que se aleja de su origen (Cambiano, 1994: 21), un proyecto ético y artístico de fuerza contagiosa con la que sucesivas generaciones de artistas, eruditos y aficionados han revivido los ideales de los Antiguos, en un regreso constante y periódico, marcado por enfoques distintos: la continuidad, la imitación, la distancia, el estudio y, también, la repulsa (Settis, 2004; Pontiggia, 1998). Las conquistas de cada época —renacimiento, manierismo, barroco, neoclasicismo—, maduras y asumidas, eran, a su vez, legadas a la generación siguiente que reelaboraba su herencia con nuevas adquisiciones y pequeñas rupturas (Cuzin et al., 2000). Como resumió A. Warburg lacónicamente, cada época tiene la Antigüedad que se merece (Warburg, 2010).

UN MUSEO DE MUSEOS

Pero en las décadas finales del siglo XIX, en una fecha imprecisa, este sistema saltó por los aires: era un fenómeno minoritario aún, pero que anunciaba los cambios que iban a irrumpir una generación más tarde. Entre los artistas más avanzados, la Antigüedad empezó a perder su autoridad prescriptiva y la tradición grecolatina dejó de ser el único mundo a imitar. Se instauró entre artistas, escritores o intelectuales un ambiente de revuelta contra el pasado, una impaciencia experimentalista y se decretó el final de la subordinación a la tradición como un valor intocable y superior. Era algo más que la rebeldía generacional del discípulo contra el maestro. La tradición ya no era un cimiento reconfortante, sino una carga pesada, “un fardo invisible y oscuro”, según las palabras de Nietzsche, que doblaba la espalda del hombre moderno.

Fue entonces, en el contexto de esa crisis, de esa imperiosa necesidad de olvido, cuando, paradójicamente, se difundieron en todo el mundo occidental los museos de reproducciones artísticas, destinados a presentar las obras maestras de las grandes civilizaciones. Respondían a un modelo nunca probado, pues, si en todo museo sus obras de arte habían tenido una vida anterior (colecciones principescas, objetos de sociedades científicas, obras devocionales expropiadas a la Iglesia, etc.) y habían sido desplazadas de su lugar de origen, de su contexto y de su



FIGURA 1. W. Pether (a partir de J. Wright de Derby), *Tres hombres admirando el Gladiador a la luz de una vela*, 1769. Col. Francesc Furió. Reproducido con autorización.

función inicial, estos eran los únicos cuyas colecciones se habían fabricado *ex nihilo*, como objetos de museo desde su nacimiento; una auténtica rareza institucional, una forma “pirata” de museo, que alcanzó un gran éxito.

Éxito debido, en primer lugar, a que se trata de un tiempo aún dominado por la utopía del universalismo enciclopédico, por los alardes de las Exposiciones Universales y, en los museos, por el afán de “tenerlo todo”, de inventariar todo lo que se produce en los talleres del espíritu humano, por encima de valores secundarios, como la autenticidad.

En segundo lugar, porque en la apreciación de la obra de arte primaba la idea, la “cosa mental”, y no su plasmación material: la *Venus de Médicis* “está por igual” en el original que se exhibe en la Tribuna de los Uffizi como en la réplica que presidía las sesiones de la Sociedad de los Dilettanti, en el Londres ilustrado. Las réplicas que abundan en

las colecciones desde el Renacimiento hasta el siglo XIX se entienden como referencias ideales de la perfección y la belleza, como visiones platónicas, donde lo que importa es la Idea. Por eso, Carpeaux llevó a rezar a su prometida, en 1869, ante los vaciados de la obra de Miguel Ángel en la capilla de la Escuela de Bellas Artes.

Y, en tercer lugar, influyó la obsesión por la conciencia histórica que domina, claro está, la centuria; su extrema sensibilidad por los problemas del Tiempo, por la necesidad de conocer el pasado: el siglo XIX cultivó el amor por la ruina, inventó la arqueología, el concepto de patrimonio, la idea de monumento, el *revival* arquitectónico, la pintura de historia y la misma arqueología. El pasado es entendido como autoridad y saber puro; y, también como salvación, como medida interna para cada curso temporal. Quizá sirviese, por añadidura, para compensar tantas novedades de los nuevos tiempos —el

ferrocarril, el proletariado o las lámparas de gas—; lo cierto es que buena parte de la imaginación del XIX se encerró a solas con un montón de muertos, para recorrer hacia atrás el curso de la Historia.

De modo que crear museos-facsímil era una iniciativa plena de sentido y vigor. Y las capitales europeas (Berlín, París, Londres, Múnich, Copenhague) fundaron estos museos al calor de la oleada de anticomanía arqueológica, dedicados con entusiasmo como estaban al estudio de papiros, monedas, pirámides y Venus romanas. A medida que se iban haciendo nuevos hallazgos, y que estos llegaban a las salas de los museos, los talleres de copias fabricaban réplicas de semejantes tesoros, ahora prestigiosos.

Su función no consistía solo en instruir; buscaba, también, *adoctrinar*. Estas “bellezas prestadas” no admitían objeciones; apelaban a un pasado ejemplar, inmóvil de hecho. Adoctrinaban estéticamente, fijando modelos de imitación que garantizaban la excelencia; adoctrinaban políticamente, fomentando el orgullo de las raíces europeas y del genio nacional; adoctrinaban, en fin, socialmente contra toda tentación de romper con el pasado (figura 2).

En España, la más excelente colección de copias fue la formada para el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas (Almagro, 2000). Fue una iniciativa política propiciada por Cánovas del

Castillo, un político cuyo programa ideológico era decididamente moderado (figura 3).

Sin embargo, en la compleja vida cultural de este período de nuestra historia, el proyecto respiraba un perfume indudablemente “krausista”, que se enmarca en el contexto del reformismo educativo encarnado por la Institución Libre de Enseñanza, que, en su ideario pedagógico, entendía que el cultivo de la sensibilidad artística es el camino de la moral. La modernización cultural del país —su “desafricanización”, como la llamó Costa— exigía un sistema de instrucción basado, no en el seco aprendizaje teórico de los libros, sino en el contacto directo con los objetos del conocimiento: el paisaje, las obras de arte, los monumentos, y en consecuencia, el excursionismo, las lecciones *in situ* ante castillos, iglesias y palacios, las visitas a museos. Y al calor de ese ideal, dos grandes instituciones, el Museo Pedagógico Nacional (el gran proyecto de Cossío) y el Museo de Reproducciones Artísticas representaban esa ambición en el campo museístico. No por azar coinciden en la fecha de fundación (en torno a 1880), y en su misión, pues, cada uno en su esfera, estaban inspirados por el afán de democratizar el saber. Que, además, se designase director al granadino Juan Facundo Riaño —conservador del Museo Arqueológico Nacional, y uno de los intelectuales con más autoridad de la Institución Libre de Enseñanza, y de reconocido prestigio europeo—, y que se ubicase en un edificio noble como el Casón del Buen Retiro (1877) indican a primera vista las ambiciones y esperanzas que se depositaban en esta institución. Riaño viajó por toda Europa para adquirir copias en las colecciones más representativas de los museos europeos, empezando por los ciento cincuenta y seis vaciados de las esculturas del Partenón, base inicial en la creación del Museo, ampliada enseguida con los grupos del Laocoonte, la Alegoría del Nilo o la Gigantomaquia del altar de Pérgamo. El Museo destacó enseguida por la calidad de sus fondos, procedentes del British Museum, del Louvre, del Arqueológico de Nápoles, o de los Museos Capitolinos, realizados en los talleres de reputados formadores —es decir, de los responsables artísticos de todo el proceso de reproducción de la pieza—, ingleses, alemanes e italianos y también españoles. Son estos los Brucciani, Hoffmann, Scognamiglio, Arrondelle, Christoffle, Trilles, WMF, etc.

En 1892, en coincidencia con el IV Centenario del Descubrimiento de América, se añade una sala de arte renacentista y medieval; y, en 1897, para dar una visión total y más completa del arte clásico, se instala en un patio cubierto del edificio una sección de Arte Oriental (asirio-caldeo y egipcio) y griego arcaico. Poco a poco, en las décadas siguientes, y en estrecha dependencia con las recuperaciones estilísticas que se producen entre finales del siglo XIX y principios del XX, los fondos irán abarcando un



FIGURA 2. Copista en el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, hacia 1900. Autor desconocido.



FIGURA 3. Salón principal del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, en el Casón del Buen Retiro. Autor desconocido. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

arco cronológico y geográfico amplísimo, del Egipto faraónico a la Cantoría de Donatello, del arte ibérico al Pórtico de la Gloria o la Roma de Bernini, del Berruguete vallisoletano al Copenhague de Thorvaldsen, de la Micenas de Agamenón al Doncel de Sigüenza (Mélida, 1915). Poseía el Museo no solo escayolas, sino además bronce, papel, fotografías, relieves, galvanoplastias y todas las formas de la reproducción mecánica que el siglo XIX, el de las innovaciones técnicas ponía al servicio de la divulgación social y educativa (figura 4).

Pero ese fulgor fue breve (Almagro, 2000; Mélida, 1915). En cierta manera la institución nacía, como sus homólogos europeos, tarde; y pronto empezó a perder el favor y el interés del público. En realidad, eran el canto del cisne de toda una tradición. El ideal que los había inspirado —la subordinación a la tradición como un valor intocable y superior— declinaba ya, empezando a ser sustituido por el ansia de novedad y olvido que caracteriza a la década de 1920. Y se enfrentaban de hecho a serios competidores: a la fotografía, un medio mecánico

de reproducción asequible; a la facilidad y costumbre de los viajes, que permite a determinadas clases medias visitar los grandes museos europeos; y a un nuevo clima artístico e intelectual a finales del siglo XIX y principios del XX, que abominaba de la imitación de lo antiguo como criterio de excelencia estética, lo que hacía inservible la pasada asiduidad a los templos de la tradición, que se veían suplantados ahora por los museos antropológicos, donde descubrían, en la escultura africana o oceánica, un mundo lleno de lecciones muy vivas.

Y, sobre todo, se enfrentaba a una deslegitimización imparable. Desde las primeras décadas del siglo XX, la copia artística, que había gozado de plena legitimidad, empezó a verse como un epifenómeno degradado. En su lugar, se implantó con fuerza un culto a la obra de arte original y única, considerada como una reserva incuestionable de autenticidad. El espectador moderno veía en la copia una falacia ante la que solo se podía sentir desapego y decepción o casi un efecto de fraude, porque se presentaba bajo el disfraz de “lo mismo”, cuando se trataba al



FIGURA 4. *Talía*. Litografía de pintura pompeyana. Museo Nacional de Escultura. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

contrario de algo distinto. En suma, era la *no-obra de arte* por excelencia. Y se convirtió además, por contagio, en un capítulo censurado en las Historias del Arte.

En el caso español, el museo fue languideciendo, abandonado por la Dirección General de Bellas Artes. En un desesperado informe fotográfico de 1957, Lafuente Ferrari, su director, daba cuenta de cómo la humedad iba pudriendo los materiales, desconchando muros, techos, cornisas y pavimento, y estropeando las instalaciones, producto del abandono y de la ausencia de los más elementales recursos de conservación (figura 5).

En 1961 abandonó definitivamente el Casón. Empezó entonces una trayectoria tortuosa que ha durado medio siglo, con continuos cambios de sede, con sus piezas perdidas en los traslados, o sometida a pésimas condiciones de conservación. En esta peripecia destacan algunos proyectos incumplidos, como la construcción de una sede nueva en la Ciudad Universitaria de Madrid (que terminará por destinarse a Facultad de Bellas Artes), mientras se instalaba parte de la colección en el Palacio de América, del que será expulsado en 1983. Un segundo destino fallido fue el Centro de Arte Reina Sofía, concebido inicialmente como un espacio cultural polivalente,

pero que terminó por tener el destino hoy conocido. A fines de los noventa se traslada toda la colección a los garajes al MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo), y se organiza una antología de su sección clásica que estará expuesta al público entre 1991 y 2001, año en que regresa a los almacenes al ser el edificio destinado a Museo del Traje (figura 6). Los últimos años este museo, en los oscuros sótanos, han sido los de un silencio total, salpicados, una vez más, de intentonas fallidas de reinstalación y recuperación de su función pública: en el Museo de Etnología (1995), en el Palacio del Capricho (1998), en el edificio de Tabacalera (2004). Ninguna de estas prosperó (Fernández, en prensa). Y aunque sus colecciones hayan estado custodiadas, se hayan inventariado y ocasionalmente se hayan prestado a exposiciones temporales, terminó por convertirse en una “bella durmiente” —sin dotación, sin apenas personal, sin sede propia, y, sobre todo, sin público, y hasta sin futuro—, reducido a una existencia tan nominal como invisible: un no museo.

NUEVAS ESCULTURAS PARA UN CENTENARIO MUSEO DE ESCULTURA

En noviembre de 2011 —por iniciativa del Ministerio de Cultura— se suprimía administrativamente este Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y su colección era adscrita al Museo Nacional de Escultura, con sede en Valladolid. El Ministerio venía sosteniendo desde hace años entre los ejes de su plan estratégico, el objetivo prioritario de abrir al disfrute público todas las colecciones del Estado y, tras haber renovado o creado veinticuatro museos en algo menos de diez años, esta era la única colección que permanecía como una llamativa “ausencia”. El Museo Nacional de Escultura se presentaba como un marco idóneo de integración, con condiciones, características y ventajas para convertirse en un lugar de acogida apropiado. La más evidente de ellas era el hecho de ser —desde hacía casi cien años—, el único museo del Estado especializado en escultura.

A ello se unía una coyuntura propicia: la disposición de un gran inmueble sin uso público, la Casa del Sol, que venía cumpliendo, provisionalmente y a la espera de su rehabilitación, la función de almacenar piezas de gran tamaño de los fondos del Museo. De este palacio del siglo XVI, perteneciente al Conde de Gondomar, una parte, su capilla o Iglesia de San Benito el Viejo, que hacía funciones de almacén, pero en relativo buen estado de conservación, podía albergar la colección de reproducciones artísticas. Situada al final de la calle Cadenas de San Gregorio, la misma en la que se encuentran los otros dos edificios del Museo (Palacio de Villena y Colegio de San Gregorio), la apertura como tercera sede convertiría a este lugar privilegiado —calle peatonal, grandeza monumental, ubicación en el casco histórico— en



FIGURA 5. Fotografías del informe de Lafuente Ferrari sobre el estado de la colección en el Casón, hacia 1957. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

una calle-museo, que da al conjunto la posibilidad de “escenificar” en el exterior urbano todo su potencial público (figura 7).

La iniciativa ha supuesto que los fondos escultóricos se han duplicado, al pasar de tres mil a seis mil piezas. Pero, además, ha obligado al Museo, desde



FIGURA 6. La colección de reproducciones en el almacén del Museo del Traje. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.



FIGURA 7. El acceso de la Casa del Sol, sede de la colección de reproducciones artísticas del Museo Nacional de Escultura. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

2012 (su fecha de apertura), a cierta *reconceptualización*, a reconsiderar sus objetivos y su naturaleza, sin desdibujar en absoluto su larga y singular memoria.

Primero, porque ensancha los límites cronológicos y espaciales de su colección histórica, circunscrita desde hace más de un siglo a la escultura en madera policromada, de carácter devocional, de los siglos XV a XVIII (Berruguete, Juni, Fernández y tantos otros). Este sincretismo artístico-religioso le ha prestado una personalidad intensa, por su fuerza emocional, por el patetismo del icono religioso, y por su significado en la narración histórica de la cultura espiritual española. Los nuevos huéspedes, por contraste, proceden de diversas civilizaciones: son estatuas clásicas, conjuntos arquitectónicos medievales, el Renacimiento italiano, ejemplares neoclásicos, escultura profana, obras célebres del arte egipcio o ibérico, que convierten a la colección añadida —a primera vista—, en un pequeño manual de toda la historia del arte, y no en sus originales, sino en esta práctica derivada, la copia, que posee una historia propia.

El resultado de este maridaje entre ambas colecciones escultóricas es un museo con dos derivas singulares, que lo aleja de las categorías usuales provistas por el modelo clásico de las Bellas Artes. De un lado, la imaginería católica, con un fuerte contenido popular y de alto efecto sensorial y dramático; un

“imperio de los sentidos”, basado en las emociones, el color, el oro, el dolor, la sangre; un receptáculo de lo sagrado a medio camino entre la aparición sobrenatural y la seducción visual. Del otro lado, una colección de copias, que representa un desafío intelectual, que se dirige a nuestra “materia gris”; que, por medio de un arte mecánico, imitativo y anónimo, nos hace reflexionar sobre nuestros hábitos mentales y sobre nuestras ideas adquiridas sobre el arte. De un lado, el trabajo personal del artista en la talla directa; del otro, la autoría impersonal y mecánica del formador; de un lado, la suntuosidad de la policromía, de otro la abstracción del blanco; de un lado, los iconos cristianos, del otro, los héroes olímpicos o sus dioses.

La primera parte representa la *imitación*, donde el escultor usando la talla directa logra una imagen realista. La segunda encarna la *reproducción*, que se sirve de medios mecánicos y obtiene una copia, igualmente idéntica. En nuestra visión del arte, esa frontera es jerárquica: la primera goza de gran prestigio social, porque se valora el talento creativo del artista, la invención formal, la originalidad, la sutileza espiritual. La segunda tiene por contraste una historia muda y oscura, ya que se ve en ella la semejanza impura y sin mérito de la repetición mecánica, del objeto anónimo, del copista artesanal, de la ausencia de originalidad, de materia sin



FIGURA 8. *Ariadna dormida* (Arrondelle, 1882. Vaciado en yeso) y *Magdalena en el desierto* (F. de Espinabete, s. XVIII).
© Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

imaginación. Desconocemos la historia y hasta el nombre de los formadores, excluidos de la historia académica del arte (Didi-Huberman, 2008: 13–34).

Son dos ciclos temáticos con su propio perfil, entre los que, sin embargo, es posible trazar varios circuitos de ida y vuelta: por ejemplo, que la práctica de la escultura tiene una parte mecánica, a veces muy evidente, como es el uso de la máquina de puntos, que se implantó en el Renacimiento; o bien, la *poikilia*, la superficie coloreada de las esculturas de Praxiteles o de Nicias, un rasgo largamente olvidado y subestimado, que crea conexiones con las tradiciones europeas de los siglos modernos; también podría hablarse de la inspiración de los modernos en modelos antiguos o de las formas que adopta la *interpretatio christiana* de temas paganos —como, por ejemplo, Marsias / Cristo, *Nikés* / ángel, etc.— (figura 8).

Pero, aunque estas colecciones comprendan un extenso ciclo histórico (desde las civilizaciones primitivas hasta el umbral del arte contemporáneo), no pueden, ni quieren, formar un museo-diccionario. Sus contenidos se localizan en las periferias de la ortodoxia escultórica fijada por la Historia del Arte académica; algo ideal, pues, para desembarazarse de las ideas adquiridas, para proponer una amplitud de miras privilegiada, un potencial exploratorio de las colecciones muy estimulante y para ofrecer al visitante de hoy un campo poco trillado de disfrute y reflexión. Porque no se trata solo de un nuevo horizonte cronológico y temporal, sino también otro conceptual: el que abre un campo de reflexión sobre la disciplina de la escultura, su historia y su práctica. El vaciado, con su impureza, con su ambigüedad, obliga a repensar muchas ideas sobre la evolución, la transmisión y el progreso de la Historia del Arte (Boon, 2010).

Emerge, pues, una posibilidad de abordar la relación entre la copia y el original, sus deslizamientos cruzados, su continua metamorfosis, según los

lugares, épocas y civilizaciones (Hellman, 1991). Se trata de un fenómeno cuyo magnetismo desborda el mundo del arte: desde el hecho mismo de la reproducción biológica, hasta el mito del Adán, el androide hecho de barro, pasando por los “replantes” de *Blade Runner*, la imaginación más erudita y la más popular han confluído en esta fascinación por la imitación, el “doble”, la falsificación, el espejismo, la repetición, el *déjà vu*, la semejanza, el *pastiche*, el bit informático, el sosias y, llanamente, la copia como tal.

Y es, quizá, en la escultura donde la noción de autenticidad resulta menos adecuada (Rionnet, 1996; Wittkower, 1984), pues ignora cómo se producen los procesos técnicos de la fabricación de una escultura, donde lo que llamamos *obra auténtica* es la “copia” de un original, moldeado en barro o yeso, que el artista destruye. La escultura es un arte que se mueve en un terreno ambiguo, el de una autenticidad múltiple, impensable en la pintura.

LA BELLEZA ENTRE LOS ANTIGUOS, UNA BELLEZA DE LA COPIA

Es probable que fuesen las sociedades helenas y, sobre todo, latinas las primeras en tomar *conciencia histórica* del valor del arte y de la distancia que les separaba de sus antepasados, a los que veían con una perspectiva crítica o con admiración, pero, en todo caso, sabedores de la lejanía temporal y de la diferencia que mediaba entre ellos. Esto puede ayudar a entender por qué el fenómeno de la copia se prefigura en la cultura clásica con una fuerza y una decisión que desconocemos en épocas anteriores (Holtzmann, 2010: 372).

Se sabe bien hoy que la cultura romana no supuso la creación de una civilización novedosa, sino la implantación y el enraizamiento de la civilización helena. Todo indica que su sensibilidad era indiferente a la exigencia de autenticidad, de originalidad.

No encontramos alusión alguna en los autores de la época —como Plinio, la fuente más autorizada entre los antiguos—, al valor de una obra en razón de su originalidad, del objeto único y exclusivo —en realidad, la obsesión por la autenticidad solo se promovió en la Antigüedad tardía, cuando se insertó una religión nueva, en otro tipo de objeto cercano al artístico, aunque distinto, la reliquia cristiana, donde el certificado de autenticidad era imprescindible en su valoración— (Holtzmann, 2010).

Aunque la fascinación romana por lo griego data de antiguo, fue tras la conquista, a fines del siglo II a. C, cuando Roma, deslumbrada ante su rival, se helenizó aún más: se llenó de artistas y filósofos inmigrados y se convirtió en un gran museo de escultura griega (Arbor y Perry, 2005). Y para aquellos romanos que carecían de la fortuna necesaria para hacerse con obras griegas auténticas, prosperó un activo negocio de talleres especializados en producir copias en mármol, a veces sobre moldes de originales griegos, creándose colecciones formadas por originales griegos, copias de grandes maestros y recreaciones nuevas de obras antiguas. Más aún: solo gracias a este amor desenfrenado de los romanos por las obras de arte griegas, estas adquirieron un valor mercantil. Fueron los romanos con su bulimia coleccionista, los que dieron a Fidias, a Lisipo o a Policeto un prestigio que sus contemporáneos griegos nunca les reconocieron (Marvin, 2008). Así que toda nuestra admiración por el helenismo artístico nos ha llegado por el tamiz del pueblo romano, expoliador, despreocupado por la autenticidad y copista, que, en su nostalgia, seleccionó y reorientó nuestro conocimiento de las fuentes helénicas.

Cuando este hirviente mundo antiguo, tras haber permanecido enterrado durante los oscuros siglos medievales volvió a renacer mil años después, una vez más, el uso masivo de la copia artística fue fundamental, pues, como ya dijimos, las obras más admiradas —el citado *Laocoonte*, la *Venus de Médicis*, el *Ares Borghese*, el *Apolo de Belvedere*, el *Espinario*, el *Ares Ludovisi*, el *Hermafrodita*, el *Fauno de Pompeya*, la *Venus de Milo*— no salían de un estrecho círculo de propietarios, formado por el Rey de Francia, el Papa y sus parientes, la Reina de Suecia y el Rey de España o los electores alemanes.

La *reproducción*, una vez que entró en las mentes, en las prácticas y en la organización cultural, ya no abandonó el escenario. Las grandes obras se copiaron en todos los materiales y formas y se fomentó una próspera industria (Lavagne y Queyrel, 2000). Fueron objeto de estudio entre los ilustrados —Goethe, Byron o Keats, cayeron atrapados por esta afición y fueron entusiastas compradores (figura 9)—, de disfrute para los amantes de la belleza, de ostentación en las Cortes europeas, de inspiración para los artistas. Despertaron el entusiasmo y la curiosidad de sucesivas generaciones de viajeros. Abundaron en los jardines, en los talleres



FIGURA 9. Colección de camafleos. Museo Nacional de Escultura. © Museo Nacional de Escultura.

de los artistas, en las casas de los ricos, en las bibliotecas, en las residencias campestres de los *gentlemen* ingleses (Kurz, 2000). Luego, reposaron en las chimeneas de los sabios de clase media, y terminaron sosteniendo lámparas de gas en los pasajes urbanos. Llegaron a alcanzar una presencia masiva.

Así se creó un cliché constituido por un puñado de estatuas que han conformado el imaginario visual de la escultura clásica, construido entre el XVI y el XIX según procesos complejos y circunstancias ya olvidadas. Como han estudiado Haskell y Penny en un libro ya clásico, algunas se han hecho famosas por el lugar en que fueron exhibidas (Patio del Belvedere o el Museo Napoleón de París); o por la opinión de un artista o de un hombre de letras influyente, como Miguel Ángel en el siglo XVI, o Winckelmann y Canova en el siglo XVIII, sin olvidar a Lessing, que formuló una teoría estética a partir del grupo helenístico del *Laocoonte* (Pommier, 2003). En otros casos, destacan por el capricho de un restaurador imaginativo, como sucedió con la *Venus de Médicis*, o por la rivalidad entre poderosos, como sucedió entre el Estado alemán y el francés con la

Venus de Milo. Sin embargo, hay algunas excelentes, como sucede con la estatua ecuestre de Balbo, que, al no poder tomarse copias más que clandestinamente, quedaron fuera de la cultura visual europea.

Esa repetición y el cliché formado fueron esenciales en la creación de una imagen de la Antigüedad incontaminada y resplandeciente, como el mármol o la nieve, pero no necesariamente verdadera, pues oculta el contraste entre un organizado discurso sobre los Antiguos y lo que en realidad tenemos de ellos: una colección de hallazgos accidentales que forman un conjunto lleno de fracturas, lagunas y discontinuidades.

EL RÍTMICO REGRESO DE LOS ANTIGUOS

De entre todos los fondos del Museo de Reproducciones, los correspondientes a la Antigüedad clásica eran idóneos para hablar de estas cuestiones —y por ello han sido elegidos para la exposición permanente de la Casa del Sol— (figura 10). Idóneos, ya de antemano, por su edad centenaria, pues se trata de las obras más antiguas de la colección, realizados en los talleres de mayor prestigio: Louvre, British Museum, Victoria & Albert Museum, Museos Vaticanos, Museo Arqueológico de Nápoles, Museos Capitolinos. De ahí la excelente calidad del vaciado, tanto en escayola como en bronce, que les da un mérito de primer nivel (Barthe, 2001).

La colección clásica de copias, al reunir físicamente las piezas más significativas en un espacio común del Museo de Escultura, puede hacer más visible una lectura abierta, que vaya escenificando en un doble entrelazamiento las obras maestras de la Antigüedad y sus recepciones e interpretaciones posteriores, inducidas siempre en el modo en que los objetos se deslizan de la copia al original en idas y venidas a lo largo de la historia, mostrando cómo lo que hoy conocemos como *Antigüedad* (artística) es un cliché constituido por un puñado de esculturas que han conformado el imaginario visual sobre esa tradición clásica.

Ya las primeras obras que abren la exposición (sección 1) ponen de manifiesto cómo la “anticomanía” (Laurens y Pomian, 1992) nacida en el Renacimiento y que pareció durante varias generaciones fijada en una imagen inmóvil se fue alterando a medida que los nuevos hallazgos arqueológicos de los siglos subsiguientes iban modificando las teorías y los juicios sobre la Antigüedad: desde Pompeya, en 1748, hasta el descubrimiento novelesco de Micenas, a fines del siglo XIX, pasando por hitos tan significativos como el “verdadero” descubrimiento de Grecia a lo largo del siglo XIX (Saint-Clair, 1983; Étienne y Étienne, 1990), desde los mármoles del Partenón en 1801 hasta Olimpia, u obras tan singulares como los retratos del Fayum (figura 11).

Todo ese recorrido está atravesado por algunos ideales que se han mantenido constantes en ese



FIGURA 10. El *Gladiador Borghese* en la exposición permanente de la Casa del Sol. © Mario Quijano. Reproducido con autorización.



FIGURA 11. Vista parcial de la exposición permanente en la Casa del Sol. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

retorno de lo antiguo que perduró a lo largo de los siglos con fuerza e imaginación, entrelazándose con nuevas interpretaciones y significados en razón de la variedad de sensibilidades, los cambios en el gusto, la búsqueda de nuevas miradas. Probablemente el valor más duradero del legado antiguo, el que se impuso en el gusto europeo con un dogmatismo incuestionable es su ideal de belleza (sección 2); una noción revolucionaria en su tiempo, porque, por añadidura, era algo más que una elección formal. Encerraba toda una visión del mundo, marcada por el orden y la armonía, una armonía que se extendía a todo el universo, pues, a los griegos, la idea de un mundo caótico les causaba perplejidad y dolor... Por ello, los griegos hicieron del desnudo la quintaesencia de la forma ideal, una imagen-resumen del mundo: primero Apolo, Ares o Venus, pero luego también Adán, David, Cristo, saciaron la imaginación artística durante siglos (Clark, 1981) (figura 12).

Este ideal clásico se consolidó desde el Renacimiento hasta el siglo XIX como un modelo digno de imitación, pues parecía garantizar la belleza perfecta. Todos los artistas se formaron copiando las obras maestras de la Antigüedad en las Academias, que llegaron a ejercer cierta tiranía sobre el gusto y a promover un estilo de belleza monótona y fría e insípida.

Pero, aunque esta referencia es clave decisiva del rítmico retorno de los Antiguos, como lo ha llamado



FIGURA 12. *Venus Médicis*, en la exposición permanente en la Casa del Sol. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

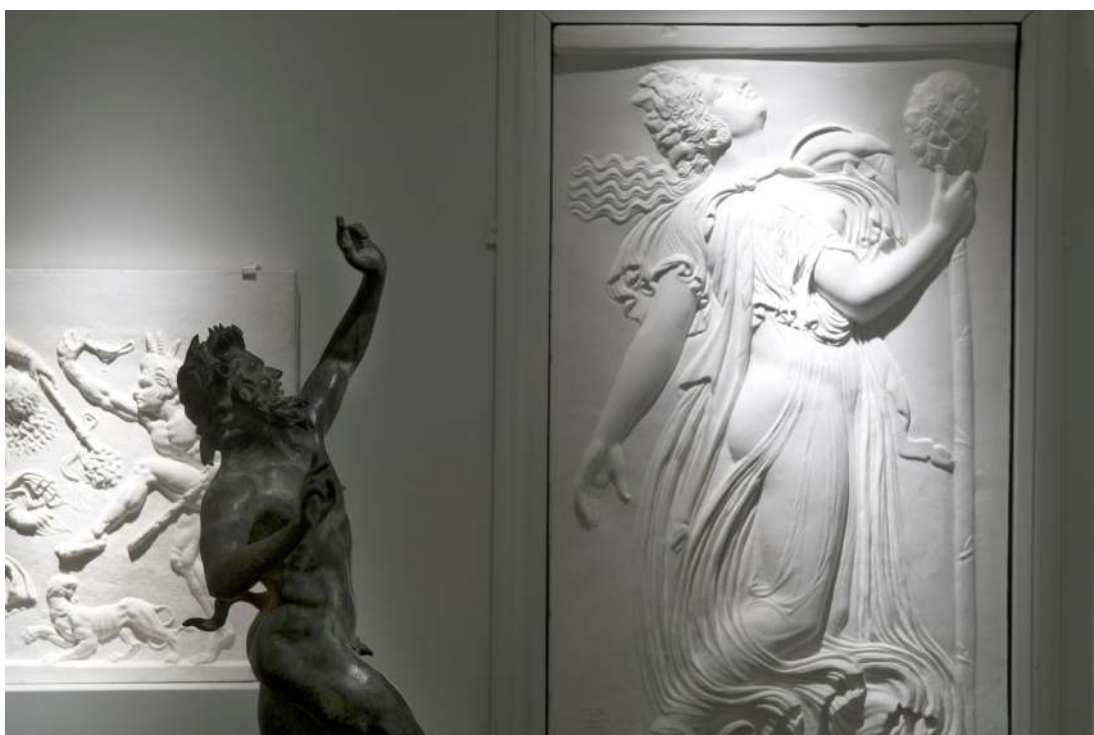


FIGURA 13. Sección 3, de la exposición permanente dedicada a Dionisos y sus ritos. Casa del Sol. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

S. Settis (Settis, 1986 y 2004), la fecundidad de lo clásico se actualizó con una mirada complementaria que abrió el camino a “otro” mundo antiguo, de formidable acogida en la sensibilidad contemporánea (figura 13). Nos referimos a ese “alma oscura” de la civilización antigua, representado por Dionisos y lo dionisiaco (sección 3). Dionisos es un dios marginal, errante y extranjero, protector de la vendimia y la fertilidad, de la demencia y el exceso humanos (*hybris*), que recupera la naturaleza animal del hombre en sus ritos protagonizados por ménades (“las que deliran”) y seres semianimales —silenos, centauros, sátiros—, quienes, embriagados por el dios (*enthousiasmos*), se abandonan a una locura violenta, que les dota de una libertad y una fuerza invulnerables (Dodds, 1994; Bonnefoy, 1996, Warburg, 2005). Lo dionisiaco será convertido por Nietzsche en el símbolo de una moral y una estética inconformistas: frente a la serenidad apolínea, Dionisos encarna una nueva relación con la vida, basada en el placer del instante, la inmersión en la experiencia del caos, la libertad frente a las convenciones.

Pero la Antigüedad no solo ha supuesto en la historia una fuente de inspiración para artistas. Muchos restos antiguos fueron interpretados en clave política y moral, porque ofrecían modelos de vida y lecciones históricas (sección 4). Recreaban, por ejemplo, un universo viril de guerreros y atletas,

que exaltaba el valor en el combate —desde los héroes de la *Iliada* hasta el gladiador romano—. Pero también proponían un universo de ideales filosóficos, ya que el ejercicio del poder implicaba una reflexión sobre las virtudes cívicas, verdad, la muerte y el cumplimiento del deber. La presencia en las bibliotecas de los sabios y los hombres de poder de bustos de emperadores romanos y filósofos era decisiva en su educación y en sus ocios eruditos, pues se convertían en antepasados morales que legitimaban su autoridad y sus conquistas (figura 14).

Sin embargo, por muchas certezas que nos suministre la arqueología y el enorme peso de la erudición acumulada en siglos de estudio, nada es tan evidente en el conocimiento de la estatuaria antigua como su carácter indescifrable y su carácter “histórico” (sección 5). Pues, cualquier proceso de reimaginar y restaurar la imagen original estaba atravesada por modas, intereses políticos o circunstancias de cada momento (figura 15). Aunque cabezas, torsos y miembros anatómicos fuesen coleccionados con avidez como reliquias sagradas; y aunque sucesivas generaciones de eruditos y artistas se dedicaron a completar sus cuerpos, a integrarlos en un contexto narrativo, a atribuirlos una personalidad, o a estudiar la lógica de una postura o de un gesto, lo que realmente nos ha quedado es un conjunto fracturado y accidental (Barkan, 1999: 119–167).



FIGURA 14. Colección de bustos griegos y romanos de distintas procedencias. Casa del Sol. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

Por eso, si en origen estas colecciones fueron concebidas con una mirada prescriptiva, como modelos inapelables y dogmáticos —en un axioma de este género: “éstas son las obras maestras de la humanidad; ésta, y no otra, es la norma del gusto”—, ahora la colección se inscribe en una propuesta contemporánea, más modesta pero más amplia, en la que la copia no se vea como un sucedáneo de segundo grado con respecto al original, como una *no-obra-de-arte*, sino como un “hecho de civilización”, que nos instruye sobre originales perdidos que conocemos gracias precisamente a estas reproducciones y que por tanto tienen un precioso valor patrimonial; que nos ayuda a comprender la formación de los artistas y cómo se configuró el gusto de las elites, cuáles eran los contenidos de las colecciones, qué imagen del pasado se hicieron las generaciones de su propio pasado o cómo los Modernos se han servido de los Antiguos para reinterpretarlos (Deloche, 1995).

Vivimos sumergidos en un mundo de copias. Forman parte de nuestro escenario social, como en la Roma renacentista o en el Londres del XVIII (Boon, 2010). Hoy, más que nunca, los debates culturales, la moda, la explosión digital, las tendencias del arte actual a la apropiación, la cita y la repetición, y otras realidades contemporáneas nos revelan que el antagonismo entre original y copia esconde múltiples paradojas (Schwartz, 1998). Por ello, una colección de copias produce, en nuestros hábitos



FIGURA 15. *Hermes atándose una sandalia*, *Ares Borghese* y *Laocoonte*. Casa del Sol. © Museo Nacional de Escultura. Reproducido con autorización.

artísticos, una inquietud muy “sana”, al desorientar nuestra visión: es un revulsivo para nuestros hábitos estéticos, pues se presenta como el “avatar” de una producción seriada, cuyo “realismo no es un realismo de estilo, sino el realismo de una huella, de un calco” (Didi-Huberman, 2008: 119), lo que mortifica nuestra idea de la semejanza y nos hace interrogarnos sobre la fragilidad de la materia y sobre las paradojas de la historia; sobre los límites de la verdad, la identidad y lo original. Nos confunde, porque evoca obras del pasado que “están” y “no están” a la vez. Y revela, en definitiva, que el problema de “lo falso” es un falso problema.

BIBLIOGRAFÍA

- Almagro, M. José (2000) *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte clásico*. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid.
- Arbor, Ann y Perry, Ellen (2005) *The Aesthetics of Emulation in the Visual Arts of Ancient Rome*. College of the Holy Cross, Cambridge.
- Barkan, Leonard (1999) *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the making of Renaissance Culture*. Yale University Press, New Haven y Londres.
- Barthe, Georges-L. (2001) *Le plâtre: l'art et la matière*. Créaphis, Paris.
- Benjamin, Walter (1973) “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”. In *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid: 17–57.
- Bonnefoy, Yves (1996) *Diccionario de las mitologías. Grecia*. Destino, Barcelona.
- Boon, Marcus (2010) *In Praise of Copying*. Harvard University Press, Cambridge. <http://dx.doi.org/10.4159/9780674047839>
- Cambiano, Giuseppe (1994) *Le retour des Anciens*. Belin, Paris.
- Clark, Kenneth (1981) *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*. Alianza, Madrid.
- Cuzin, Jean-Pierre, Gaborit, Jean-René, y Pasquier, Alain (editores) (2000) *D'après l'antique*. Louvre, Paris.
- Deloche, Bernard (1995) “Pourquoi sauver les musées du moulages?”, en *Modèles et moulages*, editado por Mossière, J. y Prieur, A., Limonest, Lyon: 75–80.
- Didi-Huberman, Georges (2008) *La Ressemblance par contact*. Minuit, Paris.
- Dodds, Eric R. (1994) *Los griegos y lo irracional*. Alianza, Madrid.
- Étienne, Roland y Étienne, Françoise (1990) *La Grèce antique: archéologie d'une découverte*. Gallimard, Paris.
- Fernández, Mar (en prensa) *Entre dioses y héroes. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: historia de un éxodo (1877–2011)*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- Haskell, Francis y Penny, Nicolas (1990) *El arte y el gusto de la Antigüedad*. Alianza, Madrid.
- Hellman, Marie-Christine (1991) *Vrai ou faux? Falsifier, copier, imiter*. Bibliothèque Nationale, Paris.
- Holtzmann, Bernard (2010) *La sculpture grecque*. Le Livre de Poche, Paris.
- Kurtz, Donna (2000) *The Reception of Classical Art in Britain. An Oxford Story of Plaster Casts from the Antique*. Archeopress, Oxford.
- Lavagne, Henri y Queyrel, François (2000) *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*. EHESS-Droz, Paris.
- Laurens, Annie-France y Pomian, Krzysztof (1992) *L'antico-manie. La collection d'antiquités aux 18e et 19e siècles*. EHESS, Paris.
- Marvin, Miranda (2008) *The Language of the Muses: The dialogue between Greek and Roman Sculpture*. Getty Publications, Los Angeles.
- Mélida, José (1915) *Museo de Reproducciones Artísticas. Artes decorativas de la Antigüedad clásica*. Madrid: Imprenta Hijos de Tello.
- Pommier, Edouard (2003) *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Gallimard, Paris.
- Pontiggia, Giovanni (1998) *Contemporanei del futuro. Viaggio nei classici*. Mondadori, Milán.
- Rionnet, Florence (1996) *L'atelier de moulage du Musée du Louvre. 1794–1928*. RMN, Paris.
- Saint-Clair, William (1983) *Lord Elgin, l'homme qui s'empara des marbres du Parthénon*. Macula, Paris.
- Schwarz, Hille (1998) *La cultura de la copia*. Cátedra, Madrid.
- Settis, Salvatore (editor) (1986) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*. Einaudi, Turin.
- Settis, Salvatore (1999) *Laocoonte. Fama ed stile*. Donzelli, Roma.
- Settis, Salvatore (2004) *Futuro del classico*. Einaudi, Turin.
- Warburg, Aby (2005) *El renacimiento del paganismo*. Alianza, Madrid.
- Warburg, Aby (2010) «Conferencia sobre Rembrandt», *Atlas Mnemosyne*. Akal, Madrid: 173–178.
- Wittkower, Rudolf (1984) *La escultura: procesos y principios*. Alianza, Madrid.