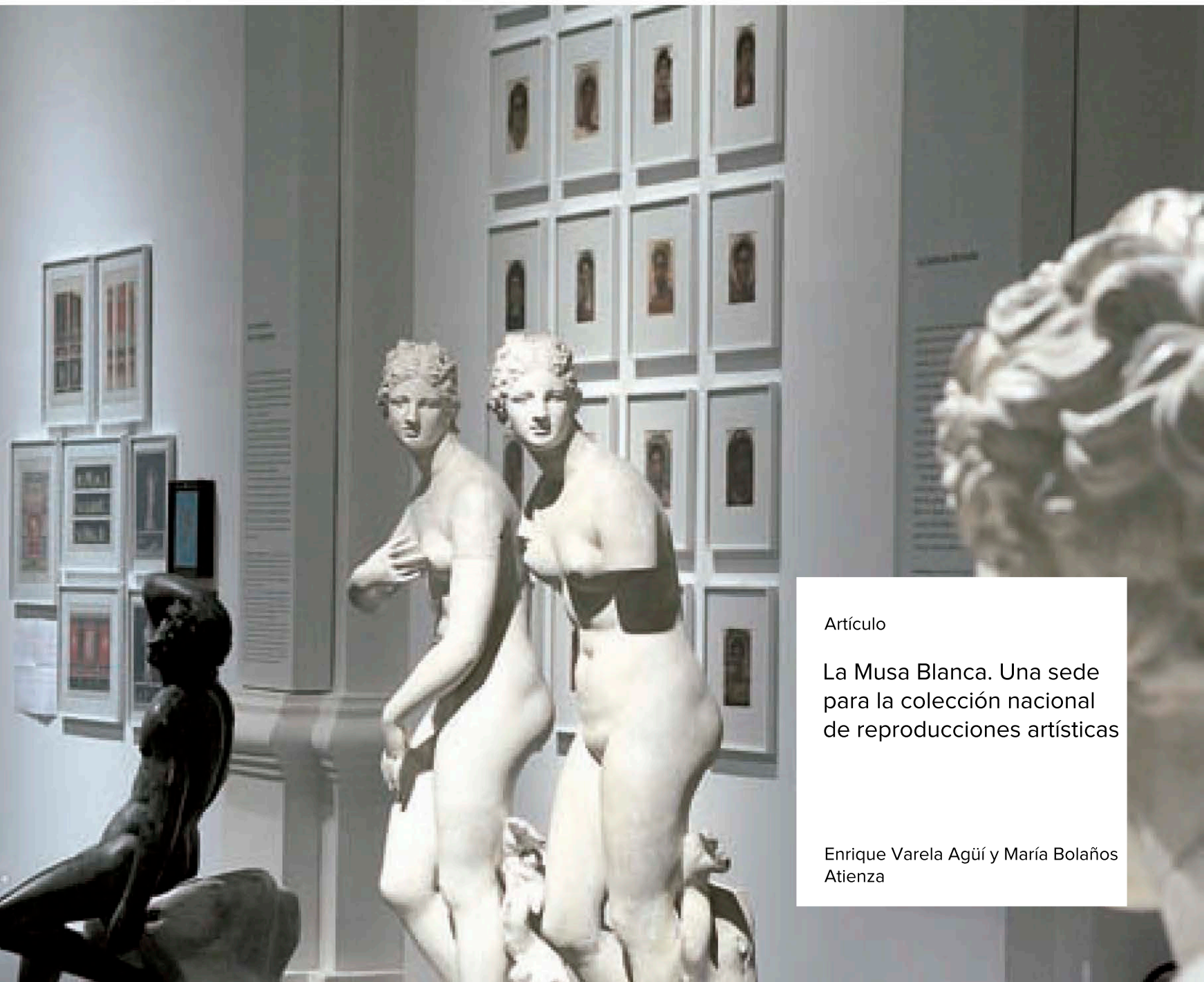


7-8/2011-2012



Artículo

La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas

Enrique Varela Agüí y María Bolaños Atienza



Figura 1. Acceso principal a la Casa del Sol. © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Platón –que tiene en su origen en el desdoblamiento en dos mitades de un ser unitario, que se buscan nostálgicamente y solo recuperan la felicidad en el reencuentro–, hasta los replicantes de *Blade Runner*; la imaginación más erudita y la más popular confluyen en esta fascinación por la imitación, la réplica, el “doble”, la falsificación, el espejismo, la repetición, los agentes dobles, el *déjà vu*, la semejanza, el *pastiche*, el sosias, el *bit* y, llanamente, la copia como tal.

Esa fascinación empieza a ser reconocida y degustada. El discurso despectivo con que había sido tratada en el pasado más reciente, en nuestro todavía cercano siglo xx, se diluye en beneficio del redescubrimiento de su atractivo, de su potencial cultural, de los valores inatendidos que encontramos en ese objeto subalterno: la copia saca a la luz el relativismo de jerarquías antes indis-

cutibles y es esencial para comprender nuestra historia cultural. Poco a poco, se abre paso la idea de que, aun siendo un capítulo censurado en las Historias del Arte convencionales, la relación de los hombres con el arte ha pasado siempre e irremediamente por su reproducción.

Su protagonismo en los debates intelectuales, en las prácticas sociales y en las tendencias artísticas contemporáneas es central. Desde hace 30 años, distintas corrientes del arte vienen practicando la “apropiación” de obras maestras y de imágenes artísticas ajenas, rehaciéndolas, citándolas o copiándolas literalmente, como una forma de rebelión que rechaza la idea de un arte elevado, trascendente y universal, y cuestiona las nociones de originalidad y autenticidad, por ser ideas metafísicas, ahistóricas. A ello se suma cierta tendencia intelectual, cierto alejandrismo, en tanto que la copia remite a una compleja temporalidad,

en la que se superponen el antes del original y el ahora de su reproducción, añadiendo una reflexión metafísica sobre el Tiempo. Pues efectivamente, toda copia encierra un enorme potencial evocador de un pasado que *está* y *no está* a la vez, que despidе cierto perfume anacrónico y roza con algunos ingredientes irónicos, nihilistas, de la sensibilidad de nuestro tiempo.

Este nuevo foco de atención ha contagiado a los historiadores del arte del pasado y cada vez son más las investigaciones que exploran historias alternativas a la visión humanista de las artes visuales elaborada en el Renacimiento (vasariana) y ponen el foco sobre las prácticas culturales de las élites, sobre la historia del gusto o sobre la recepción de la obra de arte, tal como han hecho ejemplarmente historiadores anglosajones como Francis Haskell o Peter Burke.



Figura 2. Vista general de la exposición permanente de la Casa del Sol. © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Un museo de museos

El siglo XIX, un siglo obsesionado por la Historia, creó un tipo de museo expresamente destinado a exhibir copias artísticas, con obras maestras de las grandes civilizaciones y de los monumentos nacionales de los países europeos. Respondían a un modelo nunca antes probado, pues si en todo museo, sus colecciones han tenido una vida anterior y han sido desplazadas de su lugar de origen, estos son los únicos cuyas obras se fabricaron expresamente como objetos museísticos: son, pues, una verdadera rareza institucional.

Su necesidad y el éxito inicial se debían a varias causas: en primer lugar, porque los modelos científicos del momento están dominados por la utopía del universalismo enciclopédico, y la museística decimonónica comparte este afán de “tenerlo todo” que primaba so-

bre otros valores considerados menores, como la autenticidad o la originalidad de la obra de arte.

Influyó, en segundo lugar, la obsesión por la Historia ya mencionada que domina la centuria. Toda la mitología decimonónica gira en torno a un historicismo casi fetichista, a una extrema sensibilidad frente a la noción de Tiempo, que se manifiesta de muchos modos: culto de las ruinas, teorías biológicas de la evolución, polémicas en torno al progreso y la decadencia, invención de la idea de patrimonio, manía restauradora, *revivals* arquitectónicos, y utopías del regreso y del ciclo. La cultura del siglo XIX contiene una enorme cantidad de *pasado*, entendido como autoridad y saber puro, y, también como salvación. Es probable que esta preocupación estuviese motivada porque el presente se vivía con un sentimiento de vértigo, de aceleración, que desconcertaba a los

contemporáneos con tantas novedades, inventos y nuevos fenómenos sociales. Quizá para compensar este dinamismo que traían el ferrocarril, el proletariado o las lámparas de gas de los nuevos tiempos, con la prosaica fealdad de la realidad industrial, una parte de la imaginación del XIX se encerró a solas con un montón de muertos para recorrer hacia atrás el curso de la historia. El éxito del museo como institución es una buena prueba de ello.

De este modo, crear museos con *sucedáneos* era una iniciativa plena de sentido instructivo que cumplía la función de extender el buen gusto. Así, todas las grandes capitales europeas (Berlín, París, Londres, Múnich, Copenhague, etc.) fundaron estos centros surgidos casi simultáneamente a finales del siglo, en coincidencia con las prospecciones arqueológicas de las grandes potencias europeas, y con



Figura 3. Vista general de la exposición permanente de la Casa del Sol. © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

En España, la más excelente colección de copias fue la formada para el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Fue una iniciativa política nacida en el seno del ambiente de la Restauración y propiciada directamente por el propio Cánovas del Castillo

la fundación de poderosas instituciones científicas dedicadas con entusiasmo al estudio de restos clásicos y orientales; 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 estos bienes inexportables, pero altamente prestigiosos: la piedra Roseta, los mármoles del Partenón, la Venus de Milo, las esculturas del templo de Afaia en Egina. Luego, con el nacionalismo romántico, entraron en una segunda fase, la del descubrimiento del genio nacional, depositado en las reliquias escitas, celtas, vikingas, germánicas o, en el caso español, ibéricas o visigodas.

Pero su función no era solo instruir; era, sobre todo, adoctrinar. Estas “bellezas prestadas” no admitían objeciones; eran apelaciones inmovilistas a un pasado ejemplarizante. Adoctrinaban estéticamente, fijando modelos de imitación que garantizaban la excelencia; adoctrinaban políticamente, pues fomentaban el orgullo de las raíces de la civilización europea y del genio nacional; adoctrinaban socialmente contra toda tentación de romper con el pasado; adoctrinaban moralmente, al ensalzar el anonimato del copista. Más que ningún otro, era un museo concebido en sí mismo para transmitir una visión dogmática, inapelable y cerrada del Arte y de la Historia.

En España, la más excelente colección de copias fue la formada para el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Fue una iniciativa política nacida en el seno del ambiente de la Restauración y propiciada directamente por el propio Cánovas del Castillo, un brillante político conservador, artífice del sistema político que había repuesto a la monarquía tras la experiencia republicana y cuyo programa ideológico era decididamente moderado. Que a su frente se designase a un conocido conservador del Museo Arqueológico Nacional, el granadino J. F. Riaño –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 las ambiciones y esperanzas que se depositaban en esta institución. El museo –que a comienzos de siglo sería seguido por otro en Bilbao, promovido por la sociedad local– destacó enseguida por la calidad de sus fondos, sobre todo, aquellos que compusieron los primeros ingresos constituidos por copias procedentes del British Museum, del Louvre, del Arqueológico de Nápoles, realizadas 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 (Brucciani, Hoffmann, Scognamiglio, Arrondelle, Christofle, Trilles, WMF, etc.)¹.

Pero ese fulgor fue breve. En cierta manera la institución nacía, como sus homólogos europeos, con retraso; y aunque las antigüedades eran plenamente apreciadas en todos los países como un patrimonio valioso y aunque siguió siendo una fuente inspiradora para el arte académico, estas réplicas fueron perdiendo el favor y el interés del público. En cierto modo, representaban, por así decir, el canto del cisne de toda una tradición. Algo empezaba a cambiar que socavaba su razón de ser mientras que el ideal que los había inspirado –la subordinación a la tradición como un valor intocable y superior– empezaba a ser sustituido por una reclamación urgente de novedad y *olvido*. Desde los años treinta del siglo xx, empezaron a verse sumidos en una decadencia causada por la aparición de importantes competidores: la extensión de formas mecánicas de reproducción sustitutivas (la fotografía, sobre todo), la emergencia de formas de vida que empezaban a hacer más accesibles las colecciones “auténticas” –pues las clases medias comenzaban a conocer de primera mano los grandes museos europeos gracias a la facilidad de los viajes–, y, finalmente, las nuevas generaciones de artistas se alejaban de los modelos clásicos y de la imitación de lo antiguo como criterio de excelencia estética y emprendían una carrera en pos de “lo nuevo” que hacía

¹ Una más documentada investigación sobre las luces y sombras de este establecimiento madrileño, desarrollada por Mar Fernández Sabugo, será publicado en breve en el catálogo de la colección expuesta en la Casa del Sol, del Museo Nacional de Escultura.

inservible la visita asidua a los templos de la tradición, suplantados ahora por los tesoros que les descubrían las colecciones antropológicas, donde la escultura africana u oceánica les revelaba un mundo fascinante lleno de lecciones.

Un no-museo

El museo fue languideciendo, inactual, inservible, costoso, y en 1961, con el pretexto de una exposición sobre Velázquez, hubo de abandonar su sede del Casón. Empezó entonces una trayectoria tortuosa que ha durado medio siglo, con continuos cambios de sede (Palacio de Cristal del Retiro, Museo de América, Escuela de Bellas Artes, MEAC, Museo del Pueblo Español-Museo de Antropología-Museo del Traje), con sus coleccio-

nes parcial y, a veces, desganadamente instaladas, sometidas a pérdidas, al deterioro de sus fondos por las pésimas condiciones de conservación y los continuos traslados, a proyectos fallidos que no pudieron nada contra las llamadas de una minoría muy afecta, que apenas encontraba eco a sus reclamaciones, a excepción de su estancia en el Museo de América o su celebrada resurrección, como su última exposición en el MEAC, entre 1990 y 2002. A partir de entonces, los últimos diez años de este “no-museo”, almacenado en los sótanos del Museo del Traje, han sido los de un silencio total. Y si bien es cierto que sus colecciones han estado bien custodiadas, manteniéndose el trabajo interno de conservación, documentación, préstamos y atención a investigadores, se convirtió en una “bella durmiente”, dejó

Figura 4. El Museo de Reproducciones Artísticas en su sede del Casón del Buen Retiro (Madrid).
© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



de cumplir su función –sin sede propia, y, sobre todo, sin público–, para convertirse en un no museo.

No era una decadencia excepcional. En un coloquio internacional celebrado en París en 1997 sobre las colecciones de moldes, Henri Lavagne y François Queyrel daban cuenta de una historia repetida en toda Europa de alternancias entre el entusiasmo y la desafección, entre la pasión y la repulsa, hasta la caída definitiva en un fatalismo que había conducido a estos objetos a los almacenes más oscuros de museos y universidades, incapaces de encontrar un sitio propio en las preocupaciones e intereses culturales de su tiempo. Es cierto que en los países del área germánica algunas universidades han conseguido vitalizarlos, aunque nunca con el atractivo público de los restantes museos. Pero en el área mediterránea la situación es más incierta, con colecciones invisibles,

mal acondicionadas e inaccesibles para el gran público, como es el caso de varias gipsotecas provinciales europeas o algunas de mucho renombre, como la excelente de Versalles.

Con el paso de las décadas, con los cambios en la museología, en los modos y las modas museográficas, el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas irá quedando arrinconado y sepultado por el olvido; los proyectos frustrados y el desinterés de las corrientes culturales dominantes, que no ven en esta colección un punto de interés como para apostar por su viabilidad cultural, hacen el resto.

Así, las colecciones de reproducciones artísticas languidecen en los almacenes prestados del Museo del Traje, mientras otros nuevos proyectos de museos estatales se van formulando, haciendo realidad y lo van sepultando, arrinconando aun más. Desde ese año 2001, en el

que cierra al público la última exposición de obras del Museo de Reproducciones, el ministerio saca adelante los siguientes proyectos de museos, es decir, invierte en nuevas sedes, en nuevas museografías, o en nuevas instalaciones y equipamientos de los siguientes museos que abren al público con una imagen y servicios renovados: Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (2001), Museo Nacional de Escultura (Palacio de Villena) (2001), Museo Sorolla (2002), Museo de Bellas Artes de Valencia (4.ª fase) (2003), Museo Sefardí (2003), Museo del Traje (2004), Museo Casa de Cervantes (2005) Museo Casa de Dulcinea (2005), Museo de Almería (2006), Museo de Segovia (2006), Museo de León (2007), Museo Puget (Can Comasema) (2007), Museo de Bellas Artes de Granada (2008), Museo Nacional de Arqueología Subacuática, ARQUA (2008), Museo Nacional del Romanticismo (2009), Mu-



Figura 5. Desembalaje de la colección de bustos. © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

seo Nacional Colegio de San Gregorio (antiguo Museo Nacional de Escultura) (2009), Museo de Zaragoza, Sección Etnología (2010), Museo Cerralbo (2010), Museo Arqueológico de Córdoba (2011), Museo Arqueológico de Asturias (2011), Museo de Albacete (salas de Bellas Artes) (2011), Museo del Greco (2011), ampliación del Museo de Cádiz en Casa Pinillos (2011) y las salas de Arqueología del Museo de Albacete (2011).

Son, pues, 24 museos los renovados, creados o reabiertos al público, lográndose por primera vez –teniendo en cuenta el avanzado estado de la remodelación y la reapertura inminente del Arqueológico Nacional–, que todas las colecciones de los museos estatales de gestión directa estén abiertas al público. Solo el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas permanecía “durmiente”, como una llamativa “ausencia” de esa activa política de recuperación patrimonial; como el único museo estatal y de gestión directa de la administración central que seguía sin sede propia, sin presupuesto, sin plantilla, y, quizás tampoco, sin futuro.

Conscientes de esta excepcionalidad y en la voluntad de completar la plena disponibilidad pública de las colecciones nacionales, los responsables ministeriales impulsaron un proyecto de recuperación de la colección de reproducciones, buscando una solución realista que definitivamente pusiera fin a su trayectoria de inestabilidad; esto es, asumiendo la obligada moderación en la disponibilidad presupuestaria, lo que implicaba tanto reducir en lo posible la inversión en infraestructuras, como renunciar al incremento de recursos humanos. Esta perspectiva ha sido crucial en la elaboración del proyecto, que se ha planteado en todas sus fases siguiendo principios de racionalidad en el gasto, viabilidad de las actuaciones y sostenibilidad de la institución, dado el nuevo escenario cultural, económico o social.

El esfuerzo se concentró en dotar a la colección de sede estable, fomentando una plena accesibilidad pública, potenciada por una lectura renovada y

acorde con las exigencias de la sensibilidad de la sociedad del siglo xxi.

Este nuevo horizonte que se abría para un conjunto patrimonial oculto durante décadas encontraba en uno de los museos nacionales recién renovados, el Museo Nacional Colegio de San Gregorio de Valladolid un marco idóneo de integración, que, por varias razones, tanto conceptuales como coyunturales, ofrecía méritos, ventajas y capacidades para convertirse en el lugar de acogida ideal. La primera y más importante, el hecho de ser, desde hace casi 100 años, el único museo del Estado especializado en escultura, un género siempre secundario en los museos de Bellas Artes, pero sobre el que se advierte un cambio de tendencia y una curiosidad emergente. La importancia de potenciar el estudio y fomentar el interés hacia la historia de la escultura, de dar una mayor visibilidad a las colecciones escultóricas de los museos, con programas públicos, exposiciones y actividades educativas, podía permitir a esta institución convertirse en un museo de referencia entre los especialistas y el resto de los museos.

A ello se unía una coyuntura propicia: la disposición de un gran inmueble sin uso público, la Casa del Sol, que cumplía provisionalmente la función de almacenar piezas de gran tamaño de los fondos del museo. De este palacio del siglo xvi, una parte, la iglesia de San Benito el Viejo, en relativo buen estado de conservación, podía albergar, acoger, apadrinar la colección de reproducciones artísticas. Ubicada al final de la calle Cadenas de San Gregorio, la misma en la que se encuentran los otros dos edificios del museo (Villena y Colegio de San Gregorio), la apertura como tercera sede convertiría a este lugar privilegiado –calle peatonal, excelencia monumental, ubicación en el casco histórico– en una calle-museo, que daba al conjunto la posibilidad de “escenificar” en el espacio urbano todo su potencial público.

Esta operación de ampliación de las colecciones del museo aparejaba por sí misma nuevos cambios. Porque

no se trataba de un mera cuestión de magnitud (ya por sí misma decisiva al duplicarse los fondos museográficos, de 3.000 a 6.000, aproximadamente), sino que al incluir periodos más extensos, un mayor número de géneros y materiales y una diversificación de sus temas, el concepto de museo nacional de escultura, cobraba, a juicio del propio ministerio, una nueva actualidad, que aconsejaba recuperar el antiguo nombre, Museo Nacional de Escultura.

El cambio de nombre que el Ministerio de Cultura llevó a efecto en julio de 2008, se justificaba por la necesidad de “adecuar la denominación del museo al contenido de la colección”. La iniciativa estaba motivada por las limitaciones que presentaba la colección escultórica, “con una cronología que abarca desde el Renacimiento al Barroco, un predominio casi exclusivo de la madera policromada y la inclusión asimismo de numerosas piezas pictóricas”. Su sustitución por el nombre Museo Nacional Colegio de San Gregorio pretendía identificar el edificio que acoge las colecciones, el Colegio de San Gregorio, con el nombre del museo –a semejanza del Prado, el Louvre, o el Ermitage, que se conocen por el nombre de su edificio o de su ubicación– para poner de relieve este monumento, de gran relevancia artística y significación histórica, no solo en Valladolid sino en la España del Siglo de Oro.

Tomado este conjunto de decisiones, el 9 de diciembre de 2011 se publicaba en el BOE el Real Decreto 1714/2011, de 18 de noviembre, por el que se suprimía el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y se recuperaba el nombre del Museo Nacional de Escultura. En esa iniciativa confluían una serie de beneficios asociados:

- Apertura al público. Definitivamente los ciudadanos podían disfrutar de esta colección, tras 52 años de su salida del Casón y una década del cierre de su última exposición parcial.
- Sede específica. Se dota a la colección de una sede estable, la Casa del Sol, de la que carecía desde los años sesenta, causándola grandes perjuicios y daños.

- Nuevo discurso. Frente a la pérdida de función y al desinterés que en las últimas décadas este tipo de colecciones de reproducciones han sufrido a nivel internacional, languideciendo en los almacenes o restringiendo sus usuarios a sectores muy minoritarios, el ministerio propone un nuevo acercamiento a esta colección aportando una reflexión sobre el papel de la reproducción en la historia del arte, desde una perspectiva contemporánea que enlace con los intereses de la sociedad actual, en un momento en que se han reabierto y renovado los debates sobre la copia a la luz de las prácticas sociales derivadas de la sociedad de la información, de los derechos de propiedad, de la invención y universalidad de la imagen digital y de las nuevas formas de acceso a los contenidos culturales.
- Vinculación con la enseñanza. Durante generaciones estas colecciones justificaron su existencia por su papel en el aprendizaje artístico, basado en la incuestionable autoridad de la tradición. La nueva perspectiva de la formación artística no pasa ya por ese dogmatismo académico. Pero eso no significa que la colección se haya vaciado de su contenido educativo, que exige una actualización de sus presupuestos, que la haga interesante a los jóvenes artistas y a los estudiantes de arte. La ubicación en Valladolid ofrece ventajas desde este punto de vista por su relación con la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, con un Ciclo Formativo de Grado Superior en Escultura.

Esculturas para un museo de escultura

Como ya se ha señalado, la iniciativa implica consecuencias de largo alcance y obliga al museo a repensarse, a reconsiderar sus objetivos y su naturaleza, sin por ello alterar un ápice su personalidad, sin desdibujar su larga y singular memoria.

Pero introduce, se quiera o no, variables nuevas a tener en consideración. En primer lugar, porque ensancha objetivamente su campo de acción más allá de los límites cronológicos, temáticos y espaciales de su colección histórica, formada por obras de carácter devocional o litúrgica, realizadas por grandes maestros españoles de la escultura en madera policromada, entre los siglos xv a xviii (básicamente). Este sincretismo artístico-religioso le ha otorgado siempre su peculiaridad, por su fuerza emocional y el patetismo del icono religioso, y por su valor en la narración de la historia de la cultura espiritual de nuestro país. Ahora, la incorporación de copias de esculturas procedentes de diversas civilizaciones, particularmente de las antiguas, pero realizadas en el siglo xix y xx, dilata ese marco inicial en el tiempo y en el espacio. Aparecen en el horizonte de la colección estatuas clásicas, conjuntos arquitectónicos medievales, el Renacimiento italiano, ejemplares neoclásicos, la escultura profana, obras célebres del arte egipcio o ibérico: un pequeño manual de toda la historia del arte, y no en sus originales, sino en esta práctica derivada, que posee una historia propia.

En segundo lugar, y quizá más importante, abre un campo nuevo de investigación y de especulación sobre la disciplina misma de la escultura, sobre su lenguaje, su historia y su práctica; sobre la idea del artista como autor y sobre los métodos de trabajo del escultor, sobre los caminos de la difusión de la obra escultórica y de las artes visuales en general, sobre el coleccionismo y el funcionamiento de la demanda y del mercado artístico, desde épocas muy tempranas. La colección nacional de reproducciones –valorada por su calidad, abundancia y antigüedad como una de las mejores de Europa– es importante por su papel documental respecto de las obras originales, pero más ampliamente, por extensión, y tras la simplicidad del punto de partida, adivinamos la riqueza y complejidad de un fenómeno interesante en sí mismo.

El resultado de este maridaje es un museo de escultura poco convencional,

con dos derivas bien singulares. Pues aunque, como se ha dicho, comprenda un extenso ciclo histórico (desde las civilizaciones primitivas hasta el umbral del arte contemporáneo), no es, ni quiere ser, un museo-diccionario. Sus fondos corresponden a dos periferias del canon fijado en las Historias del Arte tradicionales –moldeado, hay que decirlo, sobre la evolución de la pintura, obviando el diferencial que la historia específica de la escultura aporta a las artes visuales–: 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. Y en el extremo opuesto, una colección de copias, que constituye un desafío intelectual a nuestros hábitos culturales, que se dirige a nuestra “materia gris”; que, a partir de un arte imitativo y anónimo, nos hace reflexionar sobre nuestras ideas adquiridas, una colección que *estiliza* la belleza y también la violencia.

De un lado, pues, 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, del otro, la abstracción del blanco; de un lado, los dioses cristianos, del otro, los mitos olímpicos. Dos unidades temático-programáticas con su propio perfil, entre las que, sin embargo, es posible trazar circuitos de ida y vuelta, que pueden dar ocasión a interesantes indagaciones: la parte *mecánica* de la escultura hecha a mano, el papel de la policromía en la escultura griega, la inspiración de los modernos en modelos antiguos, las duplicidades iconográficas y compositivas. Es probable que la sumatoria de estas dos colecciones deje vacío lo que en los manuales se considera el núcleo de la escultura –si es que este existe–, en tanto que las piezas paradigmáticas de este género artístico apenas están presentes en estas colecciones.

La adición de estos dos grandes conjuntos abre al museo oportunidades

muy estimables para constituirse en una referencia internacional en el poco frecuentado ámbito de la escultura. Pues mientras la tradición museística europea ha venido a crear una injusta ecuación que identifica Bellas Artes con pintura y la mayoría abrumadora de museos artísticos son presentados, en realidad, como pinacotecas, en las que la escultura tiene un papel secundario o aparece limitada a una presencia, física y simbólica re-

sidual, apenas encontramos museos de escultura como tal (a excepción de los monográficos dedicados a un escultor o los arqueológicos): el *Bode Museum*, en Berlín; el *Bargello*, de Florencia; la Galería Borghese, de Roma, o incluso, en el campo contemporáneo, el *Lehmbruck Museum Center for International Sculpture*, en Duisburg (al incluir en su nombre la vocación escultórica), serían algunos pocos ejemplos.

Esta especialización ofrece al visitante de hoy un campo poco trillado de disfrute y reflexión y a la institución un potencial exploratorio de sus colecciones muy estimulante, que le permitirá, si sabe aprovecharlo, activar un terreno cultural no ocupado por ninguna otra institución, en aras de un reconocimiento público de su especificidad. Estos dos núcleos favorecen que el museo fundamente su política de investigación y sus programas



Figura 6. La colección en los almacenes del Museo del Traje. © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

públicos en la máxima amplitud de miras sobre la escultura en todos sus paradigmas históricos, estéticos y críticos, yendo más allá de las claves provistas por el modelo clásico de las Bellas Artes.

Viejas prácticas, ideas contemporáneas

¿Qué papel le cabe cumplir hoy a un museo de copias, teniendo en cuenta que el contexto en el que nació y la función para la que se creó ha perdido vigencia? Sabiendo que nuestra relación con la copia ha cambiado completamente; que la frontera copia/original es una frontera que se ha entendido de manera distinta según se viviese en la Roma de Augusto, en el Fontainebleau de Francisco I, en la Venecia ilustrada de Farsetti, o en el Nueva York de los años ochenta; conscientes de cuánto depende la autenticidad de una obra de arte del contexto de su pre-

sentación; partiendo de la renuncia a utilizar una colección con intención adoctrinadora... Sabiendo todo eso, decimos, se impone enfocar esta colección en términos distintos al papel que se le asignó en 1880. En esa nueva mirada no puede dejarse de ver en paralelo la explosión de las técnicas de reproducción que la cultura ha conocido en la última década del siglo xx y sobre todo en esta primera del siglo xxi, porque es un fenómeno sin precedentes: nos invaden copias de todo tipo. Contemplando ahora estas réplicas del Museo de Reproducciones no podemos por menos de compararlas con la explosión digital, con la imagen virtual o con el planeta *google* –que es también, a su modo, un museo de museos y una biblioteca de bibliotecas, algo así como una “universidad del mundo”–, pues en cierto modo la función de *sustitución* que han cumplido en sus respectivas épocas es semejante. E inversamente, mirando este entorno digital, no pode-



Figura 7. La iglesia de San Benito el Viejo, antes de iniciarse las obras de reforma.
© Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

mos considerarlo como un fenómeno tan inédito, sino como la reedición, a otra escala, pero con componentes similares, de lo que debió de ser, hacia 1450, la extensión de la imprenta y del grabado, del vaciado en yeso, de las reducciones y agrandamientos de obras originales y, en un sentido genérico, de las relaciones que los hombres de todos los tiempos han establecido con estos simulacros.

Enfocado así, emergen aspectos de esta compleja y fascinante relación entre la copia y el original, fluctuante a lo largo del tiempo. Solo el siglo xx trazó una frontera rigurosa. Pero, durante generaciones, originales antiguos y copias modernas convivieron con naturalidad, pues lo que se valoraba no era la materialidad de la obra, sino la idea forjada por el artista y su plasmación formal, la *cosa mentale*, como había dicho Rafael: la *Venus de Médicis* “estaba” tanto en el original como en un vaciado de calidad, porque una y otra recogían la creación del artista. Entendidas como referencias ideales de la perfección y la belleza, como encarnaciones de un modelo, las réplicas que abundaron en las colecciones desde el Renacimiento hasta el siglo xix derivaban de una concepción platónica de la obra de arte, en la que su concreción material posee solo un segundo grado de verdad con respecto a la Idea. Por eso, Carpeaux, en 1869, llevó a su prometida a rezar ante los vaciados de la obra de Miguel Ángel en la capilla de la Escuela de Bellas Artes.

Pero más allá de la perspectiva “filosófica”, se impone recordar datos históricos y técnicos incuestionables. El más importante sería que muchas de las estatuas que admiramos como originales (El *Discóbolo*, el *Doríforo*, la *Venus de Médicis*, el *Laocoonte*, etc.) son, en realidad, copias hechas en la Roma antigua de obras griegas que se han perdido. No nos hacemos idea hasta qué punto los antiguos copiaron a los antiguos. Casi siempre se trata de reproducciones en mármol de obras originalmente realizadas en bronce, y en este paso de un material a otro sufrieron adaptaciones que alteraron su aspecto inicial, impuestas por las exigencias propias de la piedra (su estabilidad, su fragilidad, etc.).

Nunca conoceremos, por ejemplo, el *Canon* de Policeto, escultor que realizó sus obras en bronce, de la que no se conserva ninguna, porque sus copistas romanos, que fabricaron las réplicas en mármol, hubieron de engordar sus piernas para dar mayor firmeza a la estatua. Aportan, por ello, un extraordinario valor documental, como el “gemelo desaparecido”, en tanto que documentan historias, pérdidas, manipulaciones y reconstrucciones de obras griegas y romanas, en ocasiones irrecuperables.

Hay que añadir a esto, que en la escultura, la relación original/copia es distinta a otras artes. Primero, porque, en algunas técnicas, el vaciado es la primera fase, la original, del proceso creativo en la realización de una obra. Así, en una obra de bronce o en mármol lo que se considera la obra auténtica es la “copia” de un original previo moldeado en barro o yeso, que con frecuencia el artista destruye. Pero, además, porque la escultura pone en práctica una autenticidad múltiple (impensable en la pintura). En la actualidad muchos escultores que trabajan en el campo de la figuración están realizando el trabajo que hacían antiguamente los formadores, integrando la copia en el proceso creativo.

La posesión de una copia era estimada como un signo de prestigio y se valoraba muy por encima de la posesión de hallazgos auténticamente antiguos pero menos distinguidos. Tener una copia del *Laocoonte*, por ejemplo, era un privilegio costoso y exclusivo, que daba distinción a su dueño. Las dificultades y gastos para realizar este tipo de réplicas, así como las complicaciones diplomáticas para obtener su préstamo, hacían de esta vertiente del coleccionismo una prerrogativa de reyes, inalcanzable para los particulares, que no podían competir en este ámbito y que cuando conseguían vaciar un duplicado de una obra famosa se sentían más felices que cuando adquirían una obra auténtica pero, después de todo, menor. La elevada tasación que estas piezas alcanzan en los inventarios es bien expresiva del interés que suscita la escultura. Así, lo que más impresionó en la corte de las compras que hizo Velázquez en

Entendidas como referencias ideales de la perfección y la belleza, como encarnaciones de un modelo, las réplicas que abundaron en las colecciones desde el Renacimiento hasta el siglo xix derivaban de una concepción platónica de la obra de arte, en la que su concreción material posee solo un segundo grado de verdad con respecto a la Idea

Italia para el rey fueron los vaciados en escayola y las copias en bronce de las estatuas clásicas obtenidas gracias al influjo de Inocencio X, por encima de los Veronese y los Tintoretto.

Finalmente, la copia ha jugado históricamente un papel fundador en la imaginación del artista. Desde el Renacimiento, las técnicas de reproducción conocieron un auge extraordinario: grabados, estampas, vaciados, agrandamientos y reducciones formaban parte del escenario físico y mental en que se desenvolvía la creación del artista, en cuyos talleres la presencia de estos materiales era una compañía inspiradora y muy valorada. Su valor formativo, educativo era esencial. No hay pedagogía artística sin copia. Durante siglos, el papel rector desempeñado por las Academias de Arte ha sido esencial en la construcción de la ortodoxia en la enseñanza. Todos los artistas se han formado académicamente copiando las obras maestras de la Antigüedad.

¿Por qué los Antiguos?

Aunque los fondos de la colección de reproducciones son numerosos y abarcan un arco cronológico y geográfico amplí-

simo, del Egipto faraónico a la Cantoría de Donatello, de la Baza ibérica a la Roma de Bernini, del Berruguete vallisoletano al Copenhague de Thorvaldsen, de la Micenas de Agamenón al Doncel de Sigüenza, la exposición permanente que el museo presenta está centrada en la colección de sus clásicos grecorromanos. Una elección motivada por tratarse de los fondos más antiguos, ya centenarios, del museo y por la excelente calidad de las copias, pero también, porque hace aflorar un fenómeno central de la narrativa expositiva ya mencionado: que los antiguos fabricaron masivamente copias de otros antiguos que les precedieron. El fenómeno de la copia está prefigurado en la cultura clásica con una fuerza y una decisión que desconocemos para épocas anteriores, no solo porque es probable que fuesen las sociedades helena y latina las primeras en tomar conciencia histórica del valor del arte, sino por algo más interesante aún: que la Antigüedad fue indiferente a la exigencia de autenticidad, que para nosotros resulta primordial. No encontramos en Plinio, por citar a la fuente más autorizada sobre la manera de ver el arte entre los antiguos, la menor alusión al valor de una obra en razón de su originalidad, en tanto que objeto único

y exclusivo (el único tipo de objeto cuyo valor depende de su autenticidad serán las reliquias sagradas).

Por lo demás, el uso masivo de la copia artística ha sido inseparable, en la historia europea, de la difusión de la Antigüedad. Uno y otro fenómeno fueron elementos entrelazados en la Era Moderna que emerge en el Renacimiento, a partir de la cual sucesivas generaciones confiaron en que todo avance cultural se lograba volviendo a los clásicos, y esta íntima familiaridad fue solo posible gracias a su infinita reproducción, a las innumerables copias, series de réplicas, variantes, agrandamientos y reducciones. Ese papel jugado por la reproducción es fundador: antes de imitar lo antiguo, había que conocerlo y, por tanto, transmitirlo; y para ello duplicarlo, hacer copias exactas, accesibles, asequibles.

Desde comienzos del siglo *xvi* hasta fines del *xix*, el gusto de los hombres cultos se alimentó de imágenes y restos arqueológicos griegos y romanos, indistintamente originales o copiados –ya que poseer una copia en yeso del *Laocoonte* o de la *Venus de Médicis* era un signo de distinción, que implicaba una gran pericia técnica, costes elevados, dificultades en el transporte y una diplomacia de alto nivel para conseguir el favor del propietario para sacar la reproducción–. Así que, en la práctica, el arte antiguo y la técnica del vaciado nacieron y vivieron asociados en una relación de mutua dependencia.

Este fenómeno hizo que se configurase un ideal fijo del buen gusto basado, como han señalado F. Haskell y N. Penny, en un limitado grupo de esculturas que, por representar la cumbre de la belleza y de la civilización, alcanzaron una gran difusión entre las gentes cultivadas, copiadas en todos los materiales y formas: la toma de vaciados en escayola a partir del original fue un paso esencial en su valoración mundial.

Entre los siglos *xvi* y *xix* se hicieron más y más familiares. Inspiraron grandes obras maestras, ideales políticos y morales, y teorías estéticas y filosóficas. Fueron objeto de examen entre los anticuarios, de disfrute entre los amantes de la belleza, de ostentación en las cortes

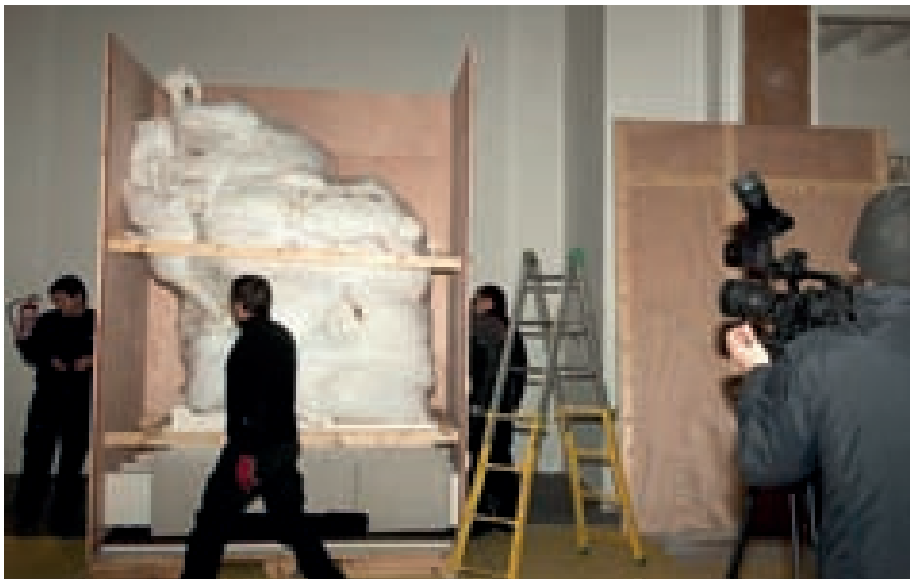


Figura 8. Desembalaje del grupo de *Laocoonte*. © Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

europas, de inspiración para los artistas. Despertaron el entusiasmo y la curiosidad de sucesivas generaciones de viajeros. Abundaban en los jardines, en los talleres de los artistas, en las mansiones principescas, en las academias, en las bibliotecas, en las casas de campo. Reposaban en las chimeneas de los sabios de clase media o sostenían lámparas de gas en los pasajes urbanos. Llegaron a alcanzar una presencia masiva.

Su popularidad responde a procesos complejos y circunstancias ya olvidadas, pero en su momento decisivas. Unas lograron el reconocimiento por el prestigio inherente al lugar en que fueron exhibidas (el Cortile del Belvedere de Roma o el Museo Napoleón de París); a veces se hicieron famosas rápidamente; otras lograron el reconocimiento después de décadas; ahora nosotros, unas veces, reconocemos la justicia de su fama, porque responden plenamente a las exigencias de nuestro gusto; en otras ocasiones nos sorprendemos de su pasado prestigio, no siempre fácil de compartir: la opinión de un artista o de un hombre de letras influyente, como Miguel Ángel en el siglo XVI o Winckelmann o Canova en el XVIII. Basta recordar a Lessing, que formuló una teoría estética tomando como punto de partida el grupo helénico del *Laocoonte*. A veces también por el capricho de un restaurador imaginativo, como sucedió con la *Venus de Médicis*, o por una tendencia en la erudición –y aquí Winckelmann, con su encendido elogio del Apolo de Belvedere, lo convirtió en una de las metas del Grand Tour de la aristocracia europea–, por un hallazgo bien publicitado o por la rivalidad que despertó entre poderosos, como sucedió con la Venus de Milo, una joya del Louvre, que podría haber sido alemana en la competición desenfrenada que libraron las grandes potencias para hacerse con los mejores hallazgos arqueológicos griegos. Otras, sin embargo, a pesar de ser muy admiradas, como la estatua ecuestre de Balbo, al no poder tomarse copias, 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.

Este carácter históricamente móvil de la Antigüedad clásica encierra un formidable potencial crítico. La colección clásica de copias del museo, al reunir físicamente las piezas más significativas en un espacio común, puede hacer más visible una lectura abierta, al sugerir que lo que hoy llamamos arte clásico es fruto del azar, de la idealización, de las manipulaciones, de las atribuciones infundadas, de las variaciones en el gusto de las distintas generaciones, de las conveniencias políticas, de las adiciones modernas.

No se ha tratado, pues, de reeditar un museo arqueológico de serie B, con facsímiles más o menos afortunados. Si en su origen estas colecciones fueron concebidas con una finalidad dogmática cuyo mensaje a los visitantes era inapelable –“estas son las obras maestras de la humanidad; esta, y no otra, es la norma del gusto”–, ahora la colección pide una mirada “historizadora” que permita comprender que la Antigüedad, en realidad, es inconexa, difícil de leer, abierta y siempre permeable a las solicitudes modernas.

La colección se inscribe así en un contexto amplio, en una mirada coral, en una historia de largo ciclo, en la que la copia no es un sucedáneo, sino un “hecho de civilización”, que hoy nos permite reflexionar sobre el papel que desempeñó en la formación de los artistas, en el gusto de las élites, en el coleccionismo, en la imagen que las generaciones del pasado se hicieron de su propio pasado; que nos insta a indagar sobre la “historia de la historia del arte” e iluminar nuestra fascinación por el “doble”, la réplica, la falsificación y todas las formas de la reproducción. Y, por tanto, sobre los límites de la verdad, la identidad y lo único, sobre el *aura* de la obra original y sus fronteras. Suscitando, en suma, ejercicios y lecturas interpretativas que enlacen con

las preocupaciones intelectuales y estéticas del presente, nos ayuden a relativizar nuestros hábitos estéticos, y estimulen la curiosidad del hombre de hoy. Porque, como decía un personaje de Faulkner: “El pasado nunca está muerto. Ni siquiera es el pasado”.

Bibliografía

- ALMAGRO, M.^a J. (2000): *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte clásico*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- BARKAN, L. (1999): *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the making of Renaissance culture*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- BARTHE, G.-L. (2001): *Le plâtre: l'art et la matière*. París: Editions Creaphis.
- BENJAMIN, W. (1973): “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BOON, M. (2010): *In praise of copying*. Cambridge: Harvard University Press.
- CAMBIANO, G. (1994): *Le retour des Anciens*. París: Belin.
- DELOCHE, B. (1995): “Pourquoi sauver les musées du moulages?”, en Mossière, J. y Prieur, A., *Modèles et moulages*. Lyon: Limonest.
- ETIENNE, R. y F. (1990): *La Grèce antique: archéologie d'une découverte*. París: Gallimard.
- HASKELL, F., y PENNY, N. (1990): *El arte y el gusto de la Antigüedad*. Madrid: Alianza.
- HELLMAN, M.-C. (1991): *Vrai ou faux? Falsifier, copier, imiter*. París: Bibliothèque nationale.
- LAVAGNE, H. y QUEYREL, F. (2000): *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*. París: EHESS-Droz.
- MÉLIDA, J. R. (1915): *Museo de Reproducciones Artísticas. Artes decorativas de la Antigüedad clásica*. Madrid.
- SCHWARZ, H. (1998): *La cultura de la copia*. Madrid: Cátedra.
- SETTIS, S. (2004): *Futuro del classico*. Turín: Einaudi.