

Conocer Valladolid 2022

XV Curso de patrimonio cultural



REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA
PURÍSIMA CONCEPCIÓN



Ayuntamiento de
Valladolid

ÍNDICE

I . VALLADOLID SUBTERRÁNEO

- Nuevas cábalas sobre la autoría del hallazgo de la Edad del Bronce realizado en 1832 en las obras del canal de Castilla a la altura de Cigales (Valladolid)** 13
GERMÁN DELIBES DE CASTRO | Académico
- La población neolítica del valle medio del Duero: resultados del estudio del osario del dolmen de Los Zumacales (Simancas, Valladolid)** 31
ANGÉLICA SANTA CRUZ DEL BARRIO | Universidades de Salamanca y Valladolid
- Hitos en la formación del patrimonio arqueológico vallisoletano** 55
ELOÍSA WATTENBERG GARCÍA | Académica

II. VALLADOLID. ARQUITECTURA Y URBANISMO

- El convento y la ciudad. Apuntes sobre una Valladolid escondida (entre muros y tapias)** 77
JUAN LUIS DE LAS RIVAS SANZ | Académico
- Herramientas para la intervención en el patrimonio arquitectónico. Tecnología aplicadas al análisis y diagnóstico** 93
DAVID MARCOS GONZÁLEZ - JESÚS I. SAN JOSÉ ALONSO | ETSA, UVa

III. VALLADOLID ARTÍSTICO

- El desaparecido convento de la Madre de Dios, de Valladolid** 117
M.^a ANTONIA FERNÁNDEZ DEL HOYO | Académica
- Juan José Martín González (1923-2009). En el centenario de su nacimiento . .** 157
JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO | Académico
- «Donum civitati». La colección del Museo Nacional de reproducciones artísticas del Museo Nacional de Escultura** 173
ALBERTO CAMPANO | Museo Nacional de Escultura

IV. VALLADOLID INTANGIBLE

- El cine en Valladolid: precedentes y publicidad** 201
JOAQUÍN DÍAZ | Académico
- San Francisco de San Miguel. Vida, martirio e iconografía** 225
ROBERTO BLANCO ANDRÉS | Doctor en Historia

«Donum civitati». La colección del Museo Nacional de reproducciones artísticas del Museo Nacional de Escultura

ALBERTO CAMPANO | Museo Nacional de Escultura

El Museo Nacional de Escultura ha visto enriquecidas sus colecciones –en realidad duplicadas– a partir de la asignación de los fondos del extinto Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Se trata sin duda de una colección singular e importante y de un verdadero regalo para la ciudad¹, si bien aún incompleto, como veremos. Las líneas siguientes pretenden poner de relieve la naturaleza y el valor de esta colección, cuyas obras, aunque datadas a partir del siglo XIX, nos remiten a creaciones e ideas mucho más antiguas, conformadoras de una parte esencial de nuestra cosmovisión.

La Antigüedad creadora. La Antigüedad transmisora

El punto de partida de todo lo que a continuación comentaremos lo constituye la explosión de la creatividad griega. En un momento de lo que Jaspers denominó la Era Axial, la razón y el instinto se coaligaron en la Hélade para crear algo tan singular, tan certero, bello y fecundo que pese a la oscuridad, pese a la barbarie, pese al fanatismo, ha salido a flote una y otra vez, iluminando como un faro el devenir de la humanidad, a través de una serie de creaciones que nos hablan de orden, de observación, de preguntas, y quizás de respuestas aún pendientes.

¹ A ello alude el título de este texto, que es transcripción de la charla leída en la Academia de la Purísima Concepción el 2 de noviembre de 2022. Quiero agradecer a D. Manuel Arias y muy especialmente a D. Jesús Urrea, secretario de la institución, la oportunidad de haber podido presentarla.



Fig. 1. *Doriforo* y *Discóbolo*, dos de los más famosos estudios sobre el canon del cuerpo humano. Copias de réplicas romanas a partir de originales griegos del s. V a. C., Museo Nacional de Escultura, Archivo MNE.

En el terreno artístico, este impulso les llevó a intentar comprender las formas observándolas en profundidad y con detalle, tratando de hallar relaciones entre la parte y el todo, de modo que cada elemento pudiera ser entendido y explicado en relación al conjunto [fig. 1]. Y así, partiendo de imágenes que apenas se separaban del tronco o la roca originarios, fueron capaces de ir conquistando, gracias a una mirada nueva, despejada y meticulosa la maestría en la percepción y representación de la realidad.

Debemos al mundo romano el primer hito en la apreciación extranjera del legado griego. Pueblo en origen tosco, hábil para la guerra pero menos para la reflexión, los romanos quedaron deslumbrados por el genio heleno, y en la sucesión de conquistas que van desde Tarento a la guerra con Mitrídates, pasando por las tomas de Siracusa o Corinto, es decir, entre los siglos II y I a. C. sometieron a la Hélade a un enorme saqueo. Miles de estatuas fueron llevadas a Roma, aunque solo de algunas de ellas tenemos noticias, gracias a escritores como Plinio el Viejo, quien nos las describe dispersas por santuarios, teatros, basílicas y jardines. Otra imagen de este mismo fenómeno, apenas un atisbo de lo que debió ocurrir, nos la ofrecen los barcos que naufragaron en el Mediterráneo cargados con obras de arte en Sounion, Madhia, Antikitera o Riace.

Fue así como, en tiempos de Augusto, Roma llegó a ser una metrópoli monumental, a la altura de las más notables ciudades helenísticas. Pero concluida la época del pillaje, Roma

seguía sedienta de belleza griega. Para entonces ya no se trataba únicamente de satisfacer un anhelo estético, pues la posesión de bienes artísticos se convirtió en un rasgo de prestigio social, y ello dio lugar a una enorme demanda de arte, con el consiguiente encarecimiento de los originales griegos –a veces exorbitante, especialmente en el caso de la pintura– y al auge de la copia escultórica, fenómeno polifacético que incluía desde la recreación de obras arcaicas a la yuxtaposición de retratos romanos sobre cuerpos de esculturas griegas. También se replicaron directamente obras helénicas, a menudo engrosándoles las piernas o dotándoles de apoyos suplementarios, necesarios para robustecer las versiones marmóreas de los broncees autoportantes. Podemos condensar todo este desarrollo en la idea de que Roma triunfadora se rindió al genio griego, y la escultura aprendida en Grecia se distribuyó por todo el imperio: de Egipto a Britania y del Rin a Numidia.

En opinión de algunos investigadores, como Rune Frederiksen o John Boardman, esta masiva difusión del arte grecorromano no hubiera sido posible sin moldes, casi con seguridad elaborados en yeso.

Son pocos los testimonios directos conservados en este sentido, pero entre ellos hay uno excepcional. Se trata del hallazgo del taller escultórico de Bayas, activo en el Golfo de Nápoles entre los siglos I y II. Allí, entre el material de relleno usado para colmar una bodega, aparecieron 400 fragmentos escultóricos de escayola, correspondientes a un mínimo de 24 y un máximo de 33 estatuas, entre las que se reconocen el rostro del *Aristogiton* [fig. 2], fragmentos del *Harmodios*, de amazonas tipo Sciarra, Sosikles y Mattei, o de la *Atenea Velletri*, entre otras. Es decir, restos de moldes de famosas obras maestras griegas, en bronce, de los siglos V y IV a. C., sin duda correspondientes a un importante taller, que las usó para hacer copias en mármol a escala natural.

Pasado el gran momento de asimilación y recreación representado por el final de la República y



Fig. 2. Busto de Aristogitón elaborado a partir de copia romana de original griego (s. V a. C.) y fragmento de la misma obra hallado en el taller de Bayas (Italia) (ss. I-II), Museo Nacional de Escultura y Museo Arqueológico de los Campos Flégreos, Archivo MNE y Licencia Creative Commons, respectivamente.

el Alto Imperio, es decir, aproximadamente a partir de finales del siglo III, el arte romano cambia de rumbo y abandona progresivamente su venero clásico en favor de otras perspectivas, en un contexto de descomposición política, donde emerge el cristianismo como la gran fuerza religiosa, política e intelectual del futuro.

Si en un primer momento este había tratado de ignorar la plástica clásica –«Dios cierra los ojos a los periodos de ignorancia», llegará a decir San Pablo–, los teólogos de los siglos II y III despreciarán las imágenes de emperadores, dioses y héroes como materia muerta y engañosa. Con el triunfo del cristianismo, el desprecio se convertirá en persecución e iconoclastia. Juan Crisóstomo, por ejemplo, puso en duda la citada frase de San Pablo, atribuyéndola a un escriba, y se publicaron leyes prohibiendo el culto pagano e instando a la

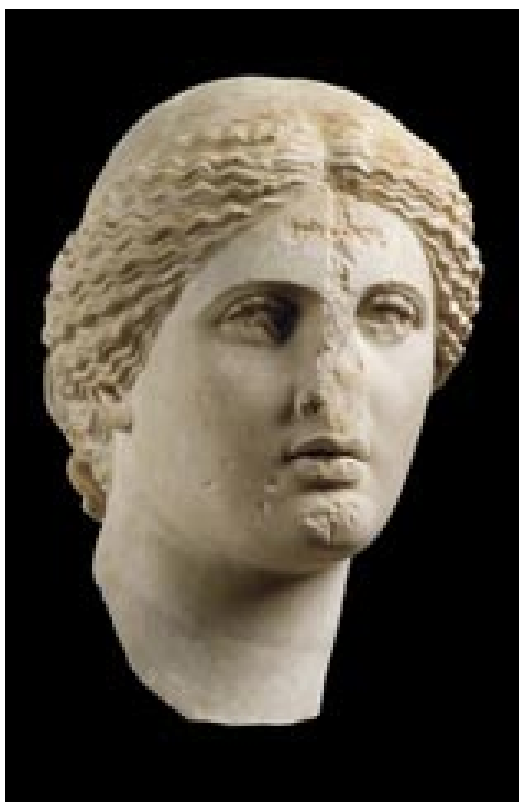


Fig. 3. Cabeza de Afrodita con cruz inscrita en el rostro, Museo Arqueológico Nacional de Atenas, Wikipedia, L. Creative Commons.

destrucción de estatuas y templos no cristianos a lo largo de todo el imperio [fig. 3]. A la devastación se sumaron las invasiones y sobre los restos del fabuloso museo que había sido Roma se fue edificando, poco a poco, la nueva capital de la cristiandad.

La fe marcó a hierro y fuego los mil años siguientes, y toda indagación y toda expresión se hicieron desde esa perspectiva. Ni la mentalidad ni las circunstancias propiciaban tornar la mirada hacia la Antigüedad. Y sin embargo esta nunca estuvo del todo ausente. Allí donde surgía orden y bajo la tutela de un poder fuerte se avivaron algunos de sus rescoldos. Así, se habla de los renacimientos de Nortumbria, carolingio, otoniano, o el del año 1200. Todos esos desarrollos medievales comparten un parecido modo de acercamiento, parcial y epidérmico, al mundo y al arte clásicos, no tanto revitalizado como reutilizado con fines diversos, pero siempre al servicio del poder y la fe.

Especial significado entre estas reviviscencias tuvo el conocido como Protorenacimiento del siglo XII, surgido en Francia

meridional, Italia y España, es decir, en lugares con importante sustrato clásico. En opinión de Panofsky, sus artífices lograron en ocasiones representaciones sorprendentemente clasicistas, que culminaron durante la plenitud del gótico, por ejemplo, en la obra de Nicolás Pisano, o en algunas figuras de la portada de la catedral de Reims.

Además de como fuente de inspiración artística, el arte y el legado de la Antigüedad fueron objeto de otro tipo de intereses y recuperaciones, vinculadas a aspectos diversos, entre ellos los legales y políticos. Por ejemplo, la escuela de glosadores de Bolonia llevó a cabo, a

partir del siglo XI, una labor de recuperación y actualización del derecho romano, cuyos planteamientos fueron utilizados, entre otros, por el movimiento de las comunas: una corriente política de tipo localista, surgida entre los siglos XII y XIV en Italia, en el marco de las disputas entre el papa y el emperador. En ciudades como Siena, Florencia o Peruggia, donde el movimiento comunal triunfó en algún momento, se recurrió a la estatuaria clásica como recurso para enfatizar la pretendida conexión con los tiempos y los supuestos ideales «romanos». Y tales símbolos fueron escrupulosamente barridos por la subsiguiente reacción conservadora, que hizo que las puertas de las ciudades, las fuentes, e incluso las nuevas monedas dejaran de aludir al pasado clásico y rindieran homenaje a la religión.

Pero no fueron estos poderes los únicos que pretendieron rentabilizar políticamente el naciente prestigio de la Antigüedad, y de la estatuaria clásica en particular. En sus querellas con el emperador, el sumo pontífice recurrió a una serie de elementos simbólicos que, afirmaba, habían sido entregados al papa Silvestre por el emperador Constantino –entre ellos seguramente la *Loba*, el *Camilo*, y especialmente el supuesto *Retrato ecuestre de Constantino*, (Marco Aurelio)– que desde el siglo VIII se erigían en la zona de San Juan de Letrán. Reivindicadas como símbolos de la heredada autoridad imperial, y al menos en tiempos avanzados erigidas sobre columnas, ofrecían un decorado prestigioso para los actos de la curia, evidenciando el pretendido vínculo entre el imperio romano y el papado, y dotando así a este último de un aura de legitimidad de la que carecía el moderno emperador del Sacro Imperio.

En este contexto de olvidos y descubrimientos parciales del legado de la Antigüedad, de puesta al servicio de unas u otras causas fue tomando cuerpo una noción de pérdida, un claro concepto de fractura en el curso de la historia, con el consiguiente sentimiento de enajenación, embrión de una decidida voluntad de recuperación.

Destaca en este proceso un nombre, Francisco Petrarca. Para él la Antigüedad no era un depósito de obras muertas, era un modelo vivo, apto para inspirar todos los ámbitos de la existencia, si bien el arte y literatura eran los terrenos ideales para enlazar con los antiguos. No mediante la imitación, sino a través de la recreación. No bastaba con reutilizar lo clásico, había que revivirlo a partir de los sus más nobles componentes. Según Panofsky, la «Edad Media había dejado insepulta a la Antigüedad, y alternativamente galvanizó y exorcizó su cadáver. El Renacimiento lloró ante su tumba y trató de resucitar su alma».

Del olvido al entusiasmo

Desde finales de la Edad Media las ciudades italianas, especialmente Florencia y Roma, ricas y expansivas, comenzaron a mirar con interés creciente hacia un pasado que, cada vez más, se quería recuperar, especialmente por parte de artistas e intelectuales adinerados. Los ejemplos son numerosos, pero sin duda uno de los más famosos es el señalado por Vasari a propósito de Squarcione de Padua, de quien dice que ya a mediados del siglo XV había utilizado moldes en escayola de obras clásicas para instruir a sus discípulos, entre ellos al joven

Mantegna. Poco a poco fue creciendo una auténtica pasión por lo antiguo, manifestada de diversas formas. Una de ellas fue el inicio del coleccionismo anticuario, primero en el ambiente florentino e inmediatamente después –y con mayor repercusión– en la Roma de los papas. En la capital de la cristiandad se vivieron, pues, algunos de los hitos que marcaron el inicio de la pasión anticuaria. Allí y quizás en relación con el descubrimiento por Lorenzo Valla de que la Donación de Constantino era una falsificación, el papa Sixto IV y sus cardenales decidieron, en la segunda mitad del siglo XV, retirar de la plaza de San Juan de Letrán, sede



Fig. 4. Antonello Gagini, recreación del *Niño de la Espina*, hacia 1507-1509, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, colección particular.

del poder pontificio, las estatuas antiguas que, investidas de gran significado político, habían apoyado la idea del papado como heredero de la autoridad imperial. Así, las obras antes citadas (*Loba*, *Camilo*, etc.) fueron trasladadas al Capitolio, sede del gobierno romano. Aunque ya eran conocidas, su nuevo emplazamiento facilitó en mayor medida su contemplación y acrecentó su fama [fig. 4]. Y ello dio lugar a tempranos intentos de réplica, como la que Antonello Gagini hiciera del *Espinario* (1507-1509), una interpretación aún un tanto libre de uno de los más exitosos modelos legados por la Antigüedad.

Aún más trascendente fue la construcción del patio del Belvedere, que Julio II encargara a Bramante en 1503. Definido por la erección de dos largos pasillos cubiertos, pensados para unir dos estancias vaticanas, el recinto interior resultante fue planteado como zona ajardinada, conocida como Cortile del Belvedere. Pronto incorporó una imponente figura de *Apolo* que por esas fechas había salido a la luz y rápidamente adquirió gran fama, y enseguida le acompañaron otras: *Laocoonte*, *Cómodo como Hércules*, *Hércules y Anteo*, *Cleopatra*, *Venus Felix* o *Tíber*. Se creó de este modo un

museo de antigüedades privado, descargado de toda connotación política y dedicado únicamente a la contemplación estética. La idea de «mostrar el arte de esta manera –la noción del arte en sí mismo– era algo tan nuevo como único», afirman Haskell y Penny [fig. 5].

A partir de este momento, algunas de las obras antiguas recién descubiertas pasarán a convertirse en paradigmas, ejemplos de buen hacer y reflejos de un mundo cuya lejanía incrementaba su prestigio, que lógicamente revertía en sus nuevos propietarios, acicate para el anhelo de poseerlas.



Fig. 5. Hendrick van Cleve III. *Vista de los jardines de Vaticano y la basilica de San Pedro*, siglo XVI, a la izquierda, en segundo término, los jardines del Belvedere, Frits Lugt Collection, Wikipedia, L. Creative Commons.

El papa, la curia, reyes y aristócratas pugnaron por hacerse con las obras ya conocidas y las que iban saliendo a la luz, en el marco de una pasión coleccionista cada vez más intensa y con un epicentro claro, Roma, donde las mejores esculturas eran halladas y donde en su mayor parte se quedaban, celosamente acopiadas por las más poderosas familias romanas y florentinas, también napolitanas, bien representadas en el colegio cardenalicio. Fueron ellas quienes construyeron los grandes repertorios de las que serán para siempre consideradas obras maestras y a las que aún prestan apellido: los Médici, los Borghese, los Ludovisi, los Farnese o los Barberini.

Pero también surgía el interés por las antigüedades fuera de Italia, siempre en el entorno del poder y la cultura. Y la única solución que hallaron para obtener las ansiadas imágenes tridimensionales fue la de la réplica, ya generalizada y mayoritariamente realizada en escayola, un negocio que si por un lado era «extremadamente caro», según afirman Haskell y Penny, representó un paso muy importante en la difusión de la escultura clásica.

La vía fue iniciada tempranamente por Francisco I de Francia, quien encargó a Primaticcio la reproducción de varias esculturas. Y así, a partir de 1542, llegaron a Fontainebleau los moldes de las obras más famosas de Roma, especialmente de la colección pontificia del Belvedere (*Apolo*, *Ariadna*, *Laocoonte*, *Venus*, un *Mercurio*, etc.) pronto vaciadas en bronce. El rey francés consiguió de este modo recrear en París «una nueva Roma» y su proceder se convirtió en modelo de coleccionismo áulico, seguido, entre otros, por María de Hungría, Enrique VIII, Luis XIII o Carlos I de Inglaterra. En España contamos con un

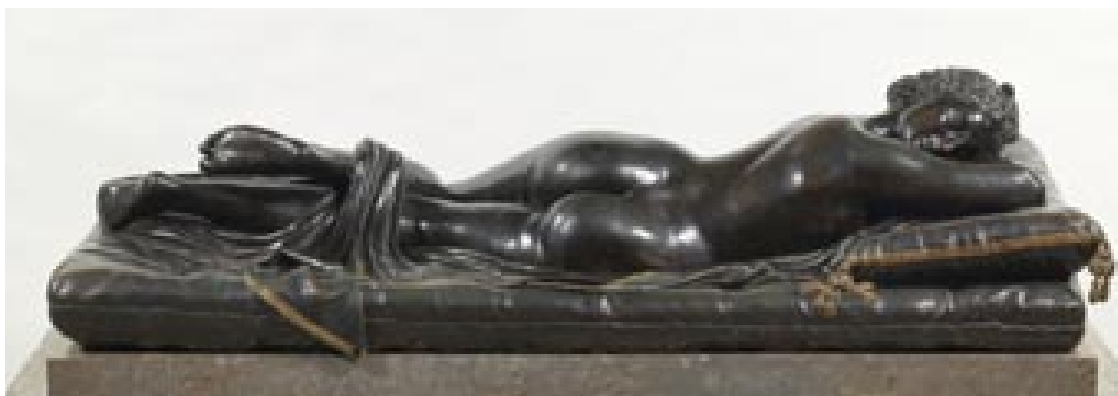


Fig. 6. Matteo Bonuccelli. *Hermafrodito*, 1652, vaciado en bronce de obra romana, posible copia de original helenístico, Wikipedia, L. Creative Commons.

ejemplo cercano y paradigmático: la encomienda que Felipe IV hiciera a Velázquez [fig. 6] para obtener réplicas de esculturas clásicas en Italia, lo que propició su segundo viaje, entre 1648 y 1651.

Desde otro punto de vista, este no es sino otro ejemplo del valor concedido a las copias en este momento, nada lejos del otorgado a los originales. Por ejemplo, sabemos que el humanista Marco Mantova Benavides, apasionado coleccionista e interesado por los retratos de personajes antiguos, poseía una magnífica serie de bustos originales, que completaba sin problemas con copias de otros célebres, como los *Domiciano* y *Caracalla* de la colección Farnesio o el *Vitelius* de la colección Grimani. Nicolò Stoppio, un agente neerlandés establecido en Venecia, afirmaba por su parte que el cardenal Granvela expresaba esta idea del siguiente modo: «Prefiero una obra moderna perfecta sacada de la antigüedad que una obra antigua imperfecta».

Con ello se pone de manifiesto que para los entendidos de la época primaba el valor latente en la copia de una gran obra –fruto de su absoluta semejanza– sobre su carácter subsidiario, e incluso este podía ser superior al de originales tenidos en menos. Y tal concepción se iba a extender largamente en el tiempo. Coleccionismo y copia formarán de ahora en adelante las dos caras de la moneda de la pasión por la Antigüedad. Comienza la larga Edad de Oro de las copias.

A lo largo del siglo XVII quedó consolidado el corpus principal de obras de referencia, la mayoría en manos de las dinastías ya citadas (los Borghese, Ludovisi o Barberini), y si «los dos últimos tercios del siglo XVII fueron más un período de consolidación que de descubrimientos» hacia 1730, tuvo lugar una nueva aportación de piezas de primer rango, procedentes fundamentalmente de la Villa de Adriano, e inmediatamente sumadas al elenco más selecto.

Pero más allá de esas incorporaciones el siglo XVIII destaca por haber lanzado hacia la escultura de la Antigüedad una mirada no menos entusiasta que la de las centurias precedentes, pero sí más meticulosa [fig. 7]. Pues fue entonces cuando se adquirió la clara conciencia de que la gran mayoría de las amadas obras antiguas no eran originales, sino copias, sin que ello menguara en absoluto su estima. La primera llamada de atención sobre su verdadera naturaleza fue temprana. En 1722 los Richardson publicaron una guía del arte de Italia, en la que

se constataba por vez primera que ninguna de las firmas de las estatuas correspondían a las citadas por Plinio o Pausanias como las mejores, y que existían varias réplicas diferentes de un mismo modelo. Concluyeron que las obras disponibles representaban apenas una parte mínima de todo lo que en su día existió y eran, en realidad, copias.

Con el tiempo se acumularon más evidencias. A principios del siglo XVIII el Discóbolo era bien conocido –sobre el papel–, pues lo citaban autores clásicos como Quintiliano y Luciano de Samosata. Por ello cuando en 1781 se descubrió un ejemplar de mármol en la colina del Esquilino, fue inmediatamente identificado por Carlo Fea y Visconti el Viejo como la célebre obra de Mirón. Pero sabían que esta era de bronce, lo que levantó sospechas con respecto a su originalidad. Las dudas fueron plenamente confirmadas diez años después, cuando se hallaron en Tívoli dos réplicas más de esta misma obra, también de mármol. Aunque ni en este caso ni en el análogo del *Apolo Sauróctono*, tal certeza disminuyó su estima.

La idea no fue aceptada de modo general hasta la publicación, en 1764, de la *Historia del Arte de la Antigüedad*, de Winckelmann. En dicho texto no solo se reconocía abiertamente este hecho y se rectificaban iconografías erróneas, sino que, por vez primera, se proponía una acertada ordenación cronológica de las mismas. De hecho su obra supuso un replanteamiento general de cuanto se creía conocer, basado, según afirman estudiosos como Bianchi Bandinelli, en una concepción de base platónica, que evaluaba las obras de arte sobre la base de su proximidad a un modelo ideal «de abstracta perfección, algo análogo al mundo de las ideas de Platón».

No obstante, ni la aparición de modelos repetidos del *Discóbolo* o del *Apolo del Belvedere* ni su evidente carácter de réplicas atenuaron su prestigio; antes al contrario, cada vez se hicieron acreedoras de mayor admiración y estudio, y consecuentemente de multiplicación mediante la copia.



Fig. 7. Charles Townley y sus amigos en su galería de Park Street, estampa grabada por W. H. Worthington (1883) a partir de una pintura de J. J. Zoffani (1782). Museo Británico, Trustees of the British Museum.

El siglo XVIII, pues, profundizó en la idea del arte clásico como referencia absoluta en el terreno artístico. Sus expresiones más logradas serían consideradas los «apóstoles del buen gusto», según Diderot, y sus reproducciones en yeso fueron entendidas como sus inestimables pares, que multiplicaban los ejemplos y sus virtudes y constituían cauce ideal para aproximarse a la excelencia en el Arte. Josiah Wegwood, por ejemplo, sostenía que además de acrecentar la fama y el valor del original, ayudaban a extender el buen gusto, a instruir al público y a hacer progresar todas las artes. Aún más, su difusión, como la de los avances científicos, ayudaría a prevenir «el regreso a edades ignorantes y bárbaras».

Su perfección podía ser incluso abrumadora [fig. 8]. Chardin, por ejemplo, se quejaba de la tiránica disciplina de dibujar a partir de vaciados –«no habéis presenciado las lágrimas que han exigido este sátiro, este gladiador, esta Venus de Médicis, este Antinoo»–, y



Fig. 8. Johan Heinrich Füssli. *La desesperación del artista ante la grandeza de las ruinas antiguas*, Kunsthaus, Zurich, Wikipedia, L Creative Commons.

Goethe, tras contemplar el *Apolo del Belvedere* en el Vaticano, afirmaba haber sentido «su alma a tal punto atrapada... que sus ojos ya no veían». Había incluso quienes, como el escultor Falconet, afirmaban que la contemplación de los originales a plena luz en Roma propiciaba menos la reflexión que el cuidadoso estudio de los vaciados.

Mengs, el principal representante de estas ideas en España afirmaba que solo existían dos vías para aproximarse a la belleza plástica: la reconstrucción intelectual de la naturaleza, a partir de la selección de sus elementos más bellos, o el estudio de las obras que ya habían hecho esa selección. Y esta era la vía más segura y rápida. La atención a las esculturas de la Antigüedad, su estudio cuidadoso era, pues, fundamental para la creación artística.

Y por ello fue un ávido y exigente coleccionista de copias que, entendía, debían ser puestas a disposición de los artistas, tal y como él hizo al legar su colección a Carlos III y a la Academia de San Fernando.

No obstante este crédito, obtener matrices recientes y de calidad de las obras que encarnaban la excelencia era un asunto delicado y complejo, pues los propietarios eran reacios a permitir la obtención de nuevos moldes, debido al deterioro que podía entrañar el proceso. «Se cree que pierden mucho las estatuas con el peso del yeso... y con las unturas que se

les hacen para que no se pegue, quitándosele lo que aquí se dice pátina, y demuestra la antigüedad, y exponiéndose a que se rompan y maltraten», explicaba por entonces Manuel de Roda, embajador de España.

Pese a estas reticencias, a lo largo del siglo XVIII Roma se convirtió en un gran taller de copias, donde ya destacaban formadores con nombres propios, como Alessandro Mazzoni, Bartolomeo Matarelli, Bartolomeo Cavaceppi, o Vincenzo Barsotti, el último de los formadores que trabajó con Mengs, cuya biografía muestra el ascenso social de un humilde mercader ambulante a formador preferido por artistas y poderosos.

Así, a medida que avanza la decimotercera centuria, las colecciones de réplicas de escultura clásica eclosionaron en Occidente, desde Inglaterra a Polonia y desde Estocolmo a Roma, pasando por Berlín, Mannheim, Lauchhammer, o Venecia, sin olvidar Madrid o Florencia.

En la Edad de Oro de los museos de réplicas, la creación del Museo de Reproducciones Artísticas

Preparado el terreno durante las tres centurias precedentes, el siglo XIX consagra el éxito de los museos de reproducciones. Y las réplicas no solo ocuparon sus espacios propios, sino que colonizaron los museos tradicionales, como ocurrió, por ejemplo, en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid), en el Museo Británico, o en el Louvre, donde se recurrió a ellas para reemplazar a las esculturas que Francia tuvo que devolver en 1815.

Sin duda la devoción de los siglos anteriores está en la base de tal éxito, pero este también se apoya en el hallazgo de nuevas aplicaciones, que amplían su espectro de posibilidades e intereses. Fueron usadas, por ejemplo, para cubrir ausencias que se estimaban inadmisibles, para ofrecer la imagen completa de un original cuyas partes se conservaban en distintos museos, o a la inversa, para poder contemplar modelos en su estado inicial, desembarazados de las adiciones posteriores. Se recurrió a ellas para comparar piezas dispersas en colecciones alejadas y así estudiar meticulosamente obras, estilos, autores, periodos, etc., o precisar muchas identificaciones iconográficas hasta entonces confusas. También para dar a conocer los recientes hallazgos arqueológicos, fundamentalmente de arte griego, cuyos descubridores ya no se podían llevar. Y ello abrió a su vez la posibilidad de comparar el arte helénico y el romano, que apenas se comenzaban a distinguir: «sólo los museos de reproducciones pueden dar al artista el sentimiento de lo que es el arte griego por oposición al arte romano», afirmaba Felix Ravaisson, impulsor del museo de réplicas que existió en el Louvre entre 1898 y 1927.

Es más, para algunos eruditos, sabedores del carácter de copias que tenían los reputados conjuntos de obras maestras, como las del Belvedere, no era mucha la diferencia entre aquél templo del buen gusto y un escogido lote de reproducciones en escayola.

A esta corriente histórica se suma a partir de mediados del siglo XIX otra completamente distinta, pero que va a tener su reflejo en los criterios y objetivos que contribuyeron a la creación del Museo de Reproducciones Artísticas, merced a las convicciones de su primer director.

Se trata de una línea de pensamiento que tiene su origen en una reacción contra algunos de los aspectos negativos de la Revolución Industrial, en concreto contra la estela de fealdad y miseria que dejaba a su paso. Esto suscitó la crítica de algunos estetas e intelectuales, como William Morris, que comenzaron a cuestionar la calidad estética de los productos y afirmaron que su degradación no era sino un reflejo de cierta alienación del ser humano en el marco de los nuevos procesos productivos. Convicción que les llevó a interrogarse por el papel social del arte y el artista en la sociedad y acabó tomando cuerpo en el movimiento estético-técnico conocido como Arts&Crafts.

Sus postulados fueron sin duda una de las fuerzas impulsoras de la convocatoria de la Gran Exhibición de las Obras de la Industria de Todas las Naciones, celebrada en Londres en 1851, que a su vez dio lugar a la creación de un nuevo tipo de museo, cuya vocación era la de ofrecer a la contemplación del público –con especial atención a las clases trabajadoras– piezas de elevado nivel estético, tanto para educar y enriquecer culturalmente a la comunidad como para servir de modelos a las manufacturas contemporáneas: «unir el gran arte con las habilidades mecánicas», según las palabras del príncipe Alberto de Inglaterra.



Fig. 9. Vista del Patio de las Reproducciones del Museo Victoria y Alberto, fines del siglo XIX, Museo Victoria y Alberto, © V&A Museum.

La institución, muy pronto conocida como South Kensington Museum [fig. 9] (actual Victoria & Albert Museum), se mostró interesada en todo tipo de creaciones artísticas tradicionales, de todos los países. Para asesorarse en el ignoto campo de las artes decorativas españolas, eligieron a un estudioso de origen granadino, Juan Facundo Riaño [fig. 10], experto en arte y filología árabe. Contratado en 1870, Riaño se encargó de adquirir algunas piezas originales y sobre todo procurar reproducciones, fundamentalmente de bienes

inmuebles. Por ejemplo, de los edificios de Santa María la Blanca y San Juan de los Reyes, ambos en Toledo, encargados al formador José Trilles, ampliamente representado en las posteriores colecciones del futuro Museo de Reproducciones Artísticas.

Gracias a ello, afirma Muñoz, Riaño adquirió una rica experiencia no tanto en la propia manufactura como en la gestión de sus encargos: supervisión, tiempos, precios, calidades, embalajes, envíos y trámites de exportación.

Fueron seguramente estos factores –junto con su conocimiento del inglés y el francés, así como de los principales museos de Europa– los que motivaron su designación en 1877, por el Presidente del Consejo de Ministros, Antonio Cánovas, como encargado de la formación de una colección destinada al Museo de Reproducciones Artísticas, creado ese mismo año por Real Orden de 31 de enero. Tras dejar su puesto como consejero del South Kensington, Riaño recorrió diversos museos europeos y realizó encargos de copias, en persona o a través de terceros, al tiempo que perfilaba la organización y el propio concepto del museo, del que fue nombrado director en noviembre de 1878, cargo que ejerció hasta el final de sus días, con una pequeña pausa entre 1881 y 1883.

Se asignó al naciente museo un inmueble emblemático del Madrid del Siglo de Oro, el Casón del Buen Retiro [fig. 11], un edificio mandado construir por Felipe IV, que contaba entonces con dos únicas estancias, la sala de entrada y el gran salón central, este último, pintado al fresco en época de Carlos II por Lucas Jordán, conservaba de aquél programa la decoración de la bóveda, con el tema de *La Apoteosis de la Monarquía Española*. Allí nuestro museo abrió sus puertas el 6 de enero de 1881, mostrando 156 piezas, la mayor parte de ellas vaciados de los mármoles del Partenón, su núcleo fundacional.

Se asignó al naciente museo un inmueble emblemático del Madrid del Siglo de Oro, el Casón del Buen Retiro [fig. 11], un edificio mandado construir por Felipe IV, que contaba entonces con dos únicas estancias, la sala de entrada y el gran salón central, este último, pintado al fresco en época de Carlos II por Lucas Jordán, conservaba de aquél programa la decoración de la bóveda, con el tema de *La Apoteosis de la Monarquía Española*. Allí nuestro museo abrió sus puertas el 6 de enero de 1881, mostrando 156 piezas, la mayor parte de ellas vaciados de los mármoles del Partenón, su núcleo fundacional.

La institución exhibió sus colecciones con un innovador montaje museográfico, que hacía amplio uso de la aún novedosa fotografía para mostrar las obras en su entorno, acompañadas de abundante documentación sobre su contexto artístico y cultural. Todo ello con una evidente vocación de servicio público, tal y como demuestra la frase que presidía la entrada al museo y la primera página de sus catálogos más tempranos: «El Museo se halla abierto todos los días del año, desde la ocho de la mañana hasta el anochecer. La entrada es



Fig. 10. *Retrato de D. Juan Facundo Riaño*, obra de autor desconocido, fines del s. XIX, Museo Nacional de Escultura, Archivo MNE.



Fig. 11. Tarjeta postal, vista de la fachada del Casón del Buen Retiro desde el Parque del Retiro, fines del siglo XIX, Archivo MNE.

pública y gratuita. Quien desee sacar copias o fotografías puede hacerlo libremente». Creemos que cabe percibir ahí el eco del planteamiento antes comentado, claramente enunciado en el discurso de respuesta del propio Riaño al pronunciado por José Casado del Alisal con ocasión de su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1885, donde afirma que «la mejora intelectual de todas las clases (es la) única y verdadera fuente de prosperidad de las naciones».

Según Almagro, en un primer momento se pensó en un centro especializado en escultura clásica [fig. 12], pero su campo se amplió casi inmediatamente y se incorporaron importantes lotes de réplicas de orfebrería de la Antigüedad así como escultura de otras épocas, al tiempo que incrementaba a buen ritmo su colección nuclear, mediante la adquisición de obras grecorromanas en los talleres de los más prestigiosos museos: Louvre, Museo Británico, Museos Capitolinos y Vaticanos, museos alemanes, etc.

Gracias a ello, ya en 1887 se habilita una zona en el ángulo noreste del edificio para la escultura romana y poco después, en 1892, coincidiendo con las celebraciones del cuarto centenario del descubrimiento de América, se inaugura una nueva sala en la planta principal, destinada a piezas de época postclásica, fundamentalmente Edad Media, muchas de ellas procedentes de la Exposición Histórico Europea, celebrada ese año. Las colecciones del Renacimiento y del Barroco tienen este mismo punto de partida.

La ampliación cronológica y cultural continúa con la apertura de una sección dedicada al arte egipcio y próximo oriental, en 1897, y en 1902 del recientemente descubierto arte ibérico, representado por una colección de reproducciones de piezas del Cerro de los Santos, a la que poco después se suma la Dama de Elche.

Aunque a principios de la siguiente centuria decrece en términos generales el ritmo de incorporación de piezas, que podría sugerir cierta ralentización, en 1920 la institución se ve dotada con un taller de vaciados, un servicio pensado para restaurar las colecciones existentes y, sobre todo, para generar obra propia. Ese mismo año se aprueba un Reglamento que, a falta de otras referencias, nos da una idea aproximada de la situación cuando establece con rotundidad que dicho taller será para uso exclusivo del centro y tendrá total dependencia de la dirección del mismo, o que puede realizar sus funciones tanto dentro como fuera de la institución, según dicten sus necesidades.

Llegamos así a la década de los veinte, en un momento en el que la réplicas viven otra época de relativo esplendor, al amparo de una cierta voluntad de conocimiento mutuo entre países diversos, en plena euforia de las exposiciones internacionales, gracias a su economía, relativa rapidez de producción y facilidad de transporte. Son varias las instituciones en las que cabe percibir este *floruit*, concretado en nuestro caso en la inauguración de seis nuevas salas y la remodelación de otras tres, para mostrar colecciones medievales y renacentistas españolas, italianas, belgas y francesas, todo ello en 1929 [fig. 13].

Durante la tercera década del siglo XX el museo continuaba funcionando a buen ritmo, y la Guerra Civil no supuso menoscabo serio para la colección, incluso en 1940 se aprobó un presupuesto para construir una galería en la planta primera. Es la última ampliación de un museo que en este momento llegó a contar con 21 salas.

Por entonces la institución se había consolidado en la vida de la ciudad. Conservamos algunos testimonios que nos la describen como «una polvorienta, abigarrada y útil almoneda»,



Fig. 13. Vista de la Sala de Arte Italiano en el Casón, hacia 1930, Archivo MNE.

Fig. 12. Vista del Salón Central del Casón, hacia fines del siglo XIX, Archivo MNE.

en palabras de González Serrano, o como un foco de atracción masiva para la juventud con inclinaciones artísticas, pues al parecer, sus estancias, abarrotadas de caballetes, fueron campo rendido a los artistas en ciernes, tal y como sostienen José Francés o Enrique Lafuente, quien afirmó que el museo «fue de hecho una escuela libre y gratuita de dibujo, en la que se formaron muchas generaciones de artistas y a la que acudieron, hasta su última clausura, muchos estudiantes del dibujo....».

No obstante, el mundo del «gran arte» ya ha abandonado estos salones; va por otros derroteros. Herederos, a la postre, del cuestionamiento al que el romanticismo sometió a los postulados neoclásicos, todos los istmos y su corolario, las vanguardias, coincidieron en criticar estos centros. Finalmente, la colección no pudo sobrevivir al desprecio al que la sometieron los herederos de quienes la habían encumbrado.

La década de los cuarenta marca un decidido declive de la institución, y de hecho, si hubiera que señalar una fecha concreta para el inicio de esta decadencia, seguramente podríamos

escoger el año 1941, cuando se modifica el Taller de Vaciados, reduciendo sus ocho plazas iniciales a dos fijas y declarando a extinguir las restantes. Es el fin del interés institucional, que en treinta años ha pasado del mimo a la incuria.

A fines de la década de los cincuenta, el museo ya era un cadáver, acaso exquisito, pero cadáver. Ayuno de apoyos oficiales, superado en cuanto a rapidez y economía por otros medios de difusión de imágenes –fotografía, cine–, en un contexto de prosperidad económica que comienza a generar masificados viajes a las sedes de los originales, el museo ofrece una imagen lamentable. Y así lo recoge su director, Enrique Lafuente, en un demoledor informe elevado a la Dirección General de Bellas Artes [fig. 14], en el que habla del mal estado de los locales, que obligó a cerrar la planta alta,



Fig. 14. Vista de una de las estancias del Casón en 1957, Archivo MNE.

del mal estado de sus instalaciones, de la insuficiencia de espacio y sobreabundancia de piezas y caballetes en las salas, de problemas económicos y de personal. En suma, de una situación calamitosa.

En 1959, la Dirección General de Bellas Artes ordena que los fondos sean trasladados al Palacio de Velázquez, en el Retiro, con vistas a restaurar el Casón para acoger la exposición «Velázquez y lo velazqueño», a celebrar al año siguiente. Las obras son trasladadas «de forma poco ortodoxa», según piadosa descripción de una compañera y, en sus mismas palabras, «comienza el deterioro y la pérdida de piezas». Entre diciembre de 1960 y febrero de 1961, el rehabilitado edificio acoge la mencionada exposición, pero una vez cerrada se decide convertir el Casón en sede de exposiciones temporales de la Dirección General de Bellas Artes.

La larga ausencia y el resurgimiento (1960-2012)

Pese a este desahucio, no parece existir voluntad alguna de abolir el Museo, tal y como demuestra, por ejemplo, una Orden del Director General, Gratiniano Nieto, quien dispone que: por «estimar de urgencia que en el próximo curso académico (el Museo de Reproducciones Artísticas) pueda cumplir... la misión docente que tiene encomendada... entre tanto se construya la nueva sede... se verifique su instalación provisional» en el Museo de América, según proyecto del arquitecto Luis Moya Blanco, en el que colaborará Luis Martínez Feduchi [fig. 15].

Además de esta medida de carácter coyuntural y basándose, al parecer, en el citado informe de Lafuente Ferrari, en el que se defiende la necesidad de contar con un nuevo edificio, acorde con un planteamiento más moderno de la función del museo, se inician los pasos para la construcción de un inmueble nuevo, más grande —debía, al menos, doblar la superficie del Casón, estimada en 3.000 m²—, y con posibilidades de crecimiento ulterior. En diciembre de 1962, el Consejo de Ministros aprueba la edificación de la nueva sede, que habría de estar ubicada, como se defendía en dicho informe, en la Ciudad Universitaria «próximo a las Escuelas de Arquitectura y Artes Plásticas, y a la Facultad de Filosofía y Letras».



Fig. 15. Una de las salas del actual Museo de América, donde se exponía parte de la colección de reproducciones, hacia 1970-1980, Archivo MNE.

La dirección del proyecto, que se preveía concluir en tres años, fue encomendada al arquitecto Víctor D'Ors y poco después, el 14 de diciembre 1962, la obra es adjudicada a una constructora. Pero las cosas empiezan pronto a no ir bien. El inicio de la actuación se retrasa en torno a un año, debido a la falta de adjudicación del suelo y a la necesidad de desviar un trazado de alta tensión. Se hace necesaria una modificación del proyecto y la previsión de nuevos plazos. En 1964 dimite Lafuente Ferrari, y en 1966 cristalizan una serie de discrepancias entre el arquitecto y la empresa adjudicataria que, culpándose mutuamente, dejan el edificio sin acabar, a falta solo de algunos remates: el solado, pruebas de calefacción, cubrición de algunas zonas y otros detalles. En 1968, la empresa vio rescindido su contrato y el edificio, acabado en lo esencial, quedó cerrado. En los años siguientes se plantearon usos alternativos, hasta que quedó adscrito a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense. Es en estos oscuros momentos (1968) cuando recibe el título de Nacional (MNRA, en adelante) y queda adscrito al Patronato Nacional de Museos.

Con ocasión de la puesta a punto del Museo de América para la celebración, en 1992, del Quinto Centenario del Descubrimiento, la muestra del MNRA allí expuesta debe abandonar este museo para dejar lugar a la reorganización de sus colecciones. Y aún más mermada, pasa a dar testimonio de su existencia de iceberg en una pequeña muestra exhibida en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, donde ocupó «una única sala, vestíbulo y pasillo». Esta limitada exposición, inaugurada en octubre de 1991, recibió el nombre de Sala Anticuarium y solo era visitable previa cita telefónica, lo que determinó su orientación casi exclusiva a un público de alumnos, en su mayoría de primeros niveles educativos.

Mientras, se almacenan las colecciones no visibles, o al menos una parte de las mismas, en el edificio de la Ciudad Universitaria construido para ser su sede. Pero resultó no ser un sitio seguro y se conservan diversas cartas remitidas a la Administración por diferentes directores del museo, en las que denuncian la entrada nocturna en estos almacenes, alguna vez para hacer fotos, pero las más para causar destrozos y saquear [fig 16]. Se habla en algún caso de «más de 20 cabezas destrozadas», así como de acciones emprendidas para evitar «una total inundación».

Al mismo tiempo, se plantean una serie de proyectos de reubicación, todos interesantes o al menos razonables, pero que tendrán en común su falta de éxito. Hubo propuestas, hacia 1985, para alojarlo, junto con otras instituciones culturales, en el antiguo Hospital General de Madrid, que acabará albergando sólo al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Hacia 1993, se propuso la idea de que Reproducciones se trasladara a la sede del Museo Nacional de Etnología. El planteamiento era complejo e implicaba a varias instituciones y edificios. El punto de partida era la salida de las obras expuestas y custodiadas en el edificio del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo, inmueble que pasaría a acoger todas las colecciones etnográficas del Estado en una única institución, el Museo Nacional de Antropología, resultante de sumar las colecciones del antiguo Museo del Pueblo Español y las del citado Museo de Etnología. Estas últimas dejarían su sede en la madrileña glorieta de Atocha, que sería ocupada por el MNRA. Nada ocurrió como estaba previsto, una vez que se decidió cancelar el proyecto de Museo Nacional de Antropología y convertirlo en Museo del Traje.



Fig. 16. Vista del estado de algunas de las piezas de la colección del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas en el edificio construido para albergar el museo, h. 1980, Archivo MNE.

Hacia 1998 se planteó la posibilidad de alojar la colección en el madrileño Palacio del Capricho, en una operación a tres bandas entre Ministerio de Cultura, Ayuntamiento de Madrid y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Esta instalaría su colección y taller de vaciados en la llamada Casa de Oficios, edificio cercano al anterior, de modo que quedarían muy próximas, formando un notabilísimo complejo, las dos principales colecciones españolas de reproducciones artísticas. Tampoco esto se concretó, ni su traslado al edificio de la antigua Fábrica de Tabacos de Madrid, idea surgida en torno a 2004.

Mientras se cosechaban estos fracasos, se cumplía uno de los objetivos largamente perseguidos por la Dirección General de Bellas Artes: que todos los museos que de ella dependían estuvieran abiertos al público. Quince años atrás eso parecía una utopía, pero hacia el cambio de siglo era una realidad. Todos o prácticamente todos han sido renovados y todos están abiertos. Todo estaba por entonces a la vista, salvo el MNRA. Además, y también en los años finales del pasado siglo, las proscritas colecciones decimonónicas de réplicas habían comenzado a resurgir en todas partes: en Suiza, en Italia, en Brasil, en Alemania, en Francia, en España. Tras años de incuria, estaban siendo limpiadas, restauradas, reubicadas, puestas en valor y, en muchos casos, exhibidas al público.

Con las piezas ya agrupadas en los sótanos del Museo del Traje [fig. 17], bien almacenadas y con los inventarios actualizados, llegamos a febrero de 2011, cuando un Real Decreto del Ministerio de Cultura dicta la supresión del Museo Nacional de Reproducciones



Fig. 17. Algunas piezas de la colección de reproducciones artísticas del MNE en los almacenes del Museo del Traje (Madrid), en la actualidad, Archivo MNE.

Artísticas y la adscripción de sus colecciones al vallisoletano Museo Nacional de Escultura (MNE, en adelante), que en ese momento recupera su nombre, breve tiempo reemplazado por el de Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Se destina a tal fin uno de los inmuebles que el Ministerio había comprado en 1999 con destino al MNE: la iglesia de San Benito el Viejo, templo anexo a la Casa del Sol.

Allí se ha abierto al público, en febrero de 2012, tras un acondicionamiento somero del edificio una pequeña selección de reproducciones que evocan el núcleo fundacional de la colección y ofrecen, de nuevo, una panorámica de su fondo de escultura clásica, distribuidas conforme a un discurso museográfico estructurado en cinco apartados [fig 18].

El primero de ellos lleva por título «La invención de la Antigüedad» y en él se presentan algunas de las piezas que han ido configurando nuestro conocimiento de ese momento, como las efigies de El Fayún, el *Discóbolo*, o algunas figuras del Partenón. La idea a transmitir es que el arte de la Antigüedad no nos fue «otorgado» tal y como hoy lo conocemos, sino que es fruto de un laborioso y a menudo tortuoso proceso.

La segunda de las secciones, titulada «La belleza desnuda», alude –a través de piezas como el *Doríforo* o la *Venus de Médici*, con dos réplicas distintas– al proceso de indagación de los griegos sobre el cuerpo humano, en busca de una razón, una norma que encarnara la verdad plástica y reflejara, aún más básicamente, cierto orden cósmico.

La tercera parte está dedicada a la otra cara de la cultura griega, aquella que se reconoce en una esfera distinta de lo racional, de lo lógico, de lo ordenado. Lleva por título «Imágenes del furor» y está dedicada al mundo dionisiaco, a toda la realidad salvaje, más o menos manifiesta, que convive con el orden cotidiano.



Fig. 18. Vista del actual montaje de la Colección de Reproducciones en la Casa del Sol, Arch. MNE.

El cuarto grupo «Sabios y héroes», aborda la imagen clásica como modelo intelectual, moral o político. Junto a las grandes obras, como el *Apolo del Belvedere*, se encontraron muy tempranamente retratos a los que se pretendió identificar con personajes de la Antigüedad. Tenemos así supuestos o reales retratos de Séneca, de Platón, de Sócrates, de Aristóteles, de Alejandro Magno o de Augusto, que, muy a menudo, bajo el formato de copias, se distribuyeron por los gabinetes de la intelectualidad europea de la Edad Moderna.

Cierra el recorrido el conjunto denominado «Enigmas y fragmentos» y con él se pretende marcar el carácter no cerrado, incompleto, de nuestro conocimiento de la Antigüedad. Conservamos muy poco, y de ese poco es muy poco lo que sabemos.

Desde el primer momento esta exposición permanente se ha visto acompañada y reforzada por multitud de proyectos de diversa índole, desde lecturas de fragmentos de los clásicos o de *Memorias de Adriano* a conferencias dentro y fuera de España, para dar a conocer la colección, amén de numerosas charlas breves impartidas todos los años durante los meses de verano, en las que se han abordado temas de lo más diverso, que abarcan desde la iconografía a la mitología y desde los estilos artísticos de la Antigüedad a la cosmovisión que los sustenta. También se han presentado exposiciones anudadas en torno a la materialidad del yeso –elemento dominante en la colección del MNRA–, que han llevado a establecer el diálogo entre las copias clásicas y la obra de artistas contemporáneos como

Baltasar Lobo y Joan Miró. Las réplicas galvanoplásticas del mundo grecorromano han contado con una exposición propia, «Tesoros Eléctricos», que ha sido exhibida en nuestra sede, en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, y en el Museo de Reproducciones de Bilbao. Además de esta exposición monográfica varias de las réplicas han figurado en diferentes exposiciones propias y ajenas [fig 19]. La enumeración es larga pero no interesa tanto el número como la entidad de algunas de ellas –«Las Furias. De Tiziano a Ribera», en el Museo del Prado, o «Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad Pagana», en nuestra sede– como señalar la nuevamente naturalizada convivencia de originales y réplicas, en aras de una mejor transmisión de ideas y contenidos.

El encaje de esta recién llegada con la colección histórica del MNE ha resultado lógicamente armonioso, toda vez que no carece de sentido haber adscrito a nuestra institución –concebida

para poner de relieve el notabilísimo ciclo escultórico español de la Edad Moderna– una colección mayoritariamente escultórica. Sus puntos de interrelación y complementariedad son tan evidentes que apenas hace falta reseñarlos, pues si, por ejemplo, una de ellas muestra los orígenes remotos e inmediatos de la otra, esta a su vez, puede dar una idea más adecuada de lo que pudo ser el aspecto original de las obras clásicas, cuya policromía –ya no hay dudas al respecto– quizás resultara más similar al trabajo de nuestros pintores y policromadores que al coloreado indefectiblemente plano transmitido por actuales los intentos de reconstrucción cromática. Por no hablar de la extensión en el tiempo hacia épocas ausentes en la colección histórica del Museo, entre otras aportaciones.

No obstante y pese a todo esto, estamos lejos de poder decir que hemos logrado «resucitar» la colección de reproducciones. Algo se ha hecho, cierto, pero se trata de un resurgimiento parcial. Por ello actualmente estamos trabajando en hallar el modo de sacar a la luz, en la Casa del Sol, las enormes reservas de réplicas que se conservan en el madrileño Museo del Traje, en Madrid. Hablamos de un amplísimo elenco de piezas, que incluyen elementos arquitectónicos de gran formato –como portadas románicas (San Miguel de Estella) o conjuntos diversos (friso y metopas del Partenón)–, grupos escultóricos de grandes volúmenes, a menudo en bulto redondo (el *Nilo*, la *Victoria de Samotracia*, o el *Moisés* de Miguel Ángel). Así como de escultura exenta que va del arte egipcio a neoclásico, bustos, miniaturas, obra en papel (dibujos, fotografías y pinturas), o interesantes réplicas galvanoplásticas. El volumen de la colección y el espacio disponible hacen que, incluso en el mejor de los casos, no quepa pensar en una exposición al uso, sino más bien en un almacén visible, donde las obras, muy agrupadas, puedan ser contempladas por el público.



Fig. 19. Imagen de la exposición «El museo como divina comedia», 2021, Archivo MNE.

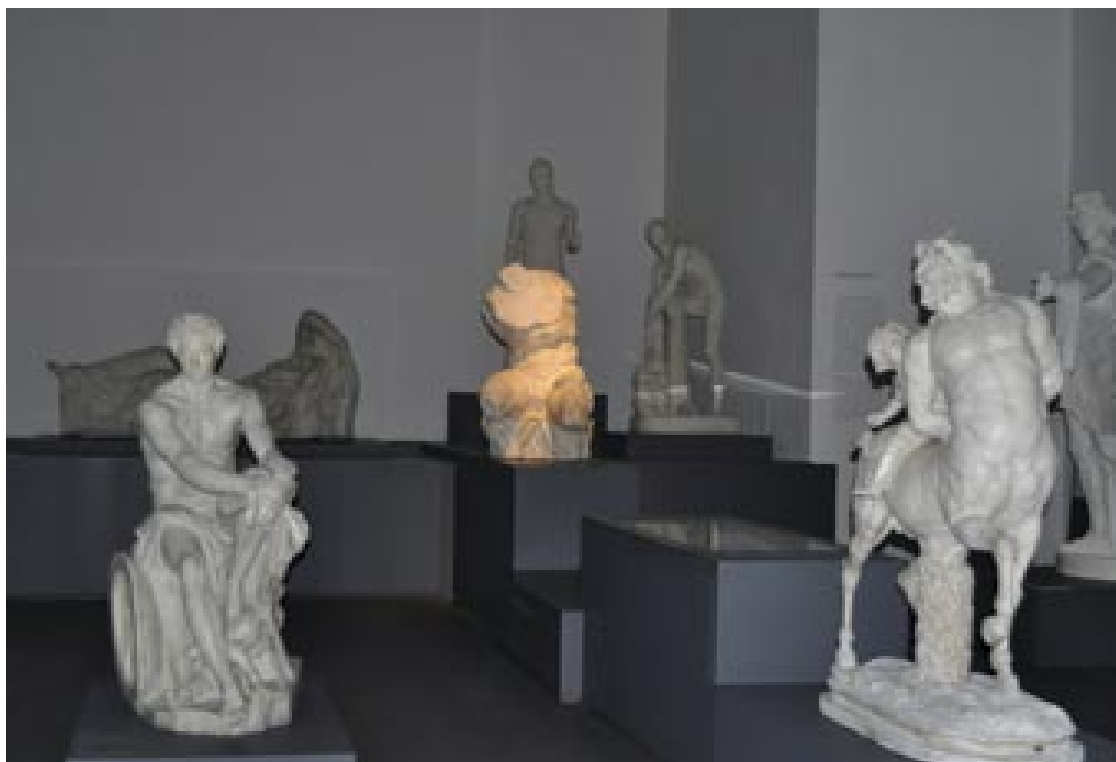


Fig. 20. Vista de algunas de las piezas la exposición de la colección de reproducciones artísticas en la Casa del Sol, Archivo MNE.

Y además de las dificultades meramente logísticas, es preciso tener presente que se trata de un proceso no exento de otro tipo de desafíos, algunos de carácter fundamental. Décadas de contestación han hecho de la innovación el sello de garantía de la obra de arte verdadera. Si innova es buena, si transgrede es que tiene algo que decir. Y a la inversa, todo lo que repite, lo que copia es, como mínimo, artesano, no artístico, carece de aura. Tal es el mensaje que ha empapado a la gran mayoría del público potencial de los museos.

¿Cómo hacer llegar a la gente los valores que encierra en sí esta colección? Más aún, ¿sabemos cuáles son esos valores?, ¿cuál es el valor de la copia en un contexto cultural que ensalza lo rompedor, la novedad del último minuto? ¿Nos atreveríamos a cuestionar la originalidad como valor absoluto? No quiero entrar demasiado en este terreno, pero queden dos notas al respecto. Primera, la de que la originalidad absoluta pasa por el conocimiento de todo aquello que no se quiere repetir. Así, en cierto sentido, «lo original» es una anti-copia, un negativo de algo, entendible no por que admira, sino por que rechaza –si es que el rechazo no es a veces otra forma de admiración–, pero en cualquier caso, inmersa en un mismo océano de precedentes e influencias. La segunda es que esta exaltación de la originalidad no es una verdad atemporal. No ha estado siempre ahí; al contrario, es bien reciente. Durante muchos años el núcleo de interés no radicó en cómo ser diferente sino en qué decir. Por eso, por ejemplo, Shakespeare no dudaba en utilizar motivos preexistentes y bien conocidos: podía insuflarles nueva vida para expresar la riqueza de matices de lo humano. Y ahí, sin duda, radica el valor, la actual razón de ser de esta colección. Bien conservadas, cuidadosamente presentadas, estas obras pueden ser para nosotros hitos de múltiples caminos.

El que nos remite al tiempo en el que fueron concebidas. Y al tiempo en el que fueron recreadas. Y al tiempo en que se recuperaron, a los seres humanos que las amaron como expresión de un ideal superior, y así hasta nosotros mismos, a indagar sobre nuestra percepción y nuestra escala de valores en materia de conocimiento y expresión artística. Un juego de espejos, enfocado a la raíz de lo humano [fig. 20].

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO, M.^a J. (1989): «El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Necesidad de su reorganización. Objetivos y finalidad», *Boletín de la Asociación Nacional de Archivistas, Bibliotecarios y Arqueólogos*, XXXIX, pp. 297-321.
- (1998): *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Catálogo del arte medieval cristiano*. Madrid.
- (2005): *Catálogo del Arte Egipcio y Caldeo-Asirio*. Madrid.
- BIANCHI BANDINELLI, R. (1982): *Introducción a la Arqueología como Historia del Arte Antiguo*. Madrid.
- BOLAÑOS, M. (coord.) (2013): *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Madrid.
- BOARDMANN, J. (1999): *Escultura griega. El período clásico*. Barcelona.
- CAMPANO, A. (2019): «Del museo nacional de reproducciones artísticas a la sección de reproducciones del Museo Nacional de Escultura. Trayectoria de una idea y una colección», en TORTOSA, T. (ed.) *Patrimonio arqueológico español en Roma "Le Mostre Intenazionali di Archeologia" de 1911 y 1937 como instrumentos de memoria histórica*. Mérida, pp. 479-504.
- FERNÁNDEZ POLANCO, A. (1989): *Fin de siglo: Simbolismo y Art Nouveau*, en PORTILLA SANDOVAL, F. J. y BOZAL, V. (coords.), *Historia del Arte* (vol. 42). Barcelona.
- FERNÁNDEZ-SABUGO, M. (2013): «Entre dioses y héroes. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: Historia de un éxodo», en BOLAÑOS, M. (dir.), *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura*. Madrid, pp. 29-48.
- FRANCÉS, J. (2004): «Prólogo», en ALMAGRO, M.^a J. (ed.) y DÍAZ LÓPEZ, G. *Algunos estatuarios de los siglos XV al XVIII*. Madrid, pp. 15-19.
- FREDERIKSEN, R. (2007): «Plaster Casts in Antiquity», en FREDERIKSEN, R. y MARCHAND, E. (eds.), *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlín / Nueva York, pp. 13-33.
- GONZÁLEZ SERRANO, P. (2004): «Copias y copistas: el neotacismo», en BLÁNQUEZ, J. M. PÉREZ, J. M. y BERNAL, D. (coords.), *Antonio García y Bellido. Miscelánea*. Madrid, pp. 263-292.

- GRAMACCINI, N. (2000): «Antiquité, Moyen Age et Renaissance», en CUZIN, J. P., GABORIT, J.R. y PASQUIER, A., (dirs. scient.), *D'après l'antique*. París, pp. 30-44.
- HASKELL, F. y PENNY, N. (1990): *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid.
- HOLTZMANN, B. (2000): «Aspects du goût antique por l'antique», en CUZIN, J. P., GABORIT, J.R. y PASQUIER, A., (dirs. scient.), *D'après l'antique*. París, pp. 23-29.
- JESTAZ, B. (2000): «Les premières copies d'antiques», en CUZIN, J. P., GABORIT, J.R. y PASQUIER, A., (dirs. scient.), *D'après l'antique*. París, pp. 45-52.
- MARTIN J. L. (2000): «Les moulages en plâtre d'après l'antique du musée du Louvre: une utopie du XIX^e siècle», en CUZIN, J. P., GABORIT, J.R. y PASQUIER, A., (dirs. scient.), *D'après l'antique*. París, pp. 78-82.
- (2016): «Exposer des moulages d'antiques: à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles». *In situ* [en línea] 28 | 2016 (mis en ligne le 21 mars 2016); DOI 10.4000/in situ 12357, [consultada el 28 de abril de 2016].
- Memoria sobre el Museo de Reproducciones, su situación y necesidades en relación con sus futuras instalaciones*, (copia mecanografiada), 1961, Archivo del Museo Nacional de Escultura (AMNE), Sección Reproducciones (SR), caja 117, carpeta 3.
- MENGS, A. R. (1989). *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura*, en ÁGUEDA VILLAR, M. (ed.), *Mengs. Tratado de la belleza*. Madrid.
- MORÁN TURINA, M. (1992): «Felipe IV, Velázquez y las antigüedades», *Academia*, núm. 74, pp. 234-258.
- MUÑOZ GONZALEZ, I. A. (2016). *Arqueología y política en España en la segunda mitad del siglo XIX: Juan Facundo Riaño y Montero*. [Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/675638/munoz_gonzalez_ignacioaitor.pdf?sequence=3, [consultada el 2/5/2023].
- NEGRETE PLANO, A. 2013: «La recepción de la antigüedad en la Academia a través de los modelos de yeso», en Negrete, A. (coord.), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. Madrid, pp. 81-93.
- NEGRETE PLANO, A. (2014): «Vicenzo Barsotti, formador del *cavaliere* Mengs. La ascensión social de un *figurinaio* en la Roma del siglo XVIII», *Goya*, 349, pp. 308-323.
- PANOFSKY, E. (1983): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid.
- RIAÑO, J. F. (1885). «Contestación al discurso de ingreso del Excmo. Sr. D. José Casado del Alisal». *Discursos leídos ante la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño, el 16 de mayo de 1880*. Imprenta de Fortanet, Madrid. <https://bibliotecavirtual.defensa.gob.es/BVMDefensa/es/consulta/registro.do?id=4444>
- WINCKELMAN, J. J. (2002): *Historia del Arte en la Antigüedad*. Barcelona.