

El Museo del Ideal



Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas

María Bolaños*

UN MUSEO DE MUSEOS

El siglo XIX, un siglo obsesionado por la historia, creó un tipo de museo expresamente destinado a exhibir copias artísticas que exponían las 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 obras de arte han tenido una vida anterior y han sido desplazadas de su lugar de origen, de su contexto y de su función inicial, éstos son los únicos cuyas colecciones se fabricaron expresamente como objetos museísticos: son, pues, una verdadera rareza institucional, que sin embargo tuvo una excelente acogida, pues respondían a necesidades intelectuales del momento: cumplían satisfactoriamente la utopía del universalismo enciclopédico, que en su caso se traducía en la importancia de una colección afanada en “tenerlo todo”, una especie de museo-diccionario en el que se reunían las grandes obras dispersas por los museos y monumentos del globo, un valor más meritorio, por ejemplo, que la autenticidad o la originalidad de las obras presentadas.

Satisfacían, además, la obsesión por la historia 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, la cual se manifiesta de muchos modos: culto de las ruinas, 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 debido a que 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. Y todas las grandes capitales del mundo (Berlín, París, Londres, Múnich, Copenhague, Buenos Aires, etcétera) fundaron estos centros surgidos casi de manera simultánea a finales del siglo, en coincidencia con las prospecciones arqueológicas de las grandes potencias europeas y con la fundación de poderosas instituciones científicas dedicadas con entusiasmo al estudio de restos clásicos y



Fotografías Museo Nacional de Escultura, Valladolid

orientales; de papiros, monedas, pirámides y Venus romanas.

A medida que se iban haciendo nuevos hallazgos y que éstos 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 sólo era instruir, sino 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 reunida para el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

Fue una iniciativa política propiciada en forma directa por el propio Cánovas del Castillo, un brillante político conservador, artífice del sistema político que repuso a la monarquía tras la experiencia republicana. Que a su frente se designase a un conocido conservador del Museo Arqueológico Nacional, J. F. Riaño –de reconocido prestigio europeo–, y que se ubicase en un edificio noble como el Casón del Buen Retiro (1877) indican las ambiciones depositadas en esta institución. El museo destacó enseguida por la calidad de sus fondos, sobre todo aquellos que compusieron los primeros ingresos constituidos por copias procedentes del Museo Británico, 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, Christoffe, Trilles, WMF, etcétera.

Pero ese fulgor fue breve. En cierta manera la institución nacía con retraso, 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 el canto del cisne de toda una tradición. Algo empezaba a cambiar que socavaba su razón de ser mientras el ideal que los



había inspirado –la subordinación a la tradición como un valor intocable– comenzaba a ser sustituido por una reclamación urgente de novedad y *olvido*. Desde la década de 1930 se empezaron a ver 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” y, finalmente, las nuevas generaciones de artistas que se alejaban de la imitación de lo antiguo y emprendían una carrera en pos de “lo nuevo” que hacía inservible la visita asidua a los templos de la tradición.

El museo fue languideciendo, inactual, inservible, costoso, abandonado por los poderes públicos, 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, con sus colecciones parcial y a veces desganadamente instaladas, sometidas a pérdidas, al deterioro de las obras por las pésimas condiciones de conservación y los continuos traslados, a proyectos fallidos. Los últimos 10 años de este museo, almacenado en los sótanos del Museo del Traje, han sido de un silencio total, pues aunque sus colecciones hayan estado bien custodiadas, se convirtió en una “bella durmiente” y dejó de ser, propiamente, un museo –sin dotación, sin personal, sin sede abierta y, sobre todo, sin público–, reducido a una existencia puramente nominal.

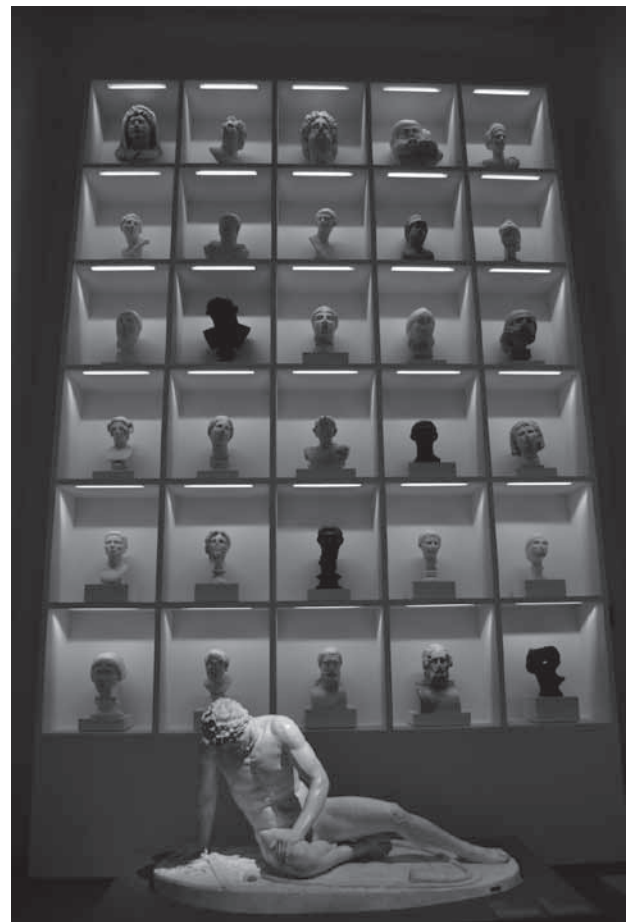
No era una decadencia excepcional. En un coloquio internacional celebrado en París en 1997 sobre las colecciones de moldes, Henri Lavagne y François Queyrel daban cuenta de una historia repetida en toda Europa de alternancias entre el entusiasmo y la desafección, entre la pasión y la repulsa, hasta la caída definitiva en el fatalismo, incapaces de encontrar un sitio propio en las preocupaciones e intereses culturales de su tiempo.

ESULTURAS PARA UN MUSEO DE ESCULTURAS

En noviembre de 2011, una decisión del Ministerio de Cultura decretaba la supresión administrativa del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas y confiaba sus colecciones al Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Tal iniciativa implica amplios efectos en órdenes distintos: los fondos escultóricos del museo literalmente se duplican –de tres mil a seis mil piezas–, pero sobre todo lo obliga a cierta *reconceptualización*. Una reconceptualización que no desdibuja su larga y singular memoria pero que introduce nuevas variables. En primer lugar, porque ensancha de manera objetiva 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 siempre le ha otorgado su peculiaridad debido a su fuerza emocional y el patetismo del ícono religioso, así como por su valor en la narración de la historia de la cultura espiritual de España. Ahora la incorporación de copias de esculturas procedentes de diversas civilizaciones, en particular de las antiguas, pero realizadas en los siglos xix y xx, dilata ese marco inicial en el tiempo y el espacio.

En segundo lugar, y quizá más importante, se abre un campo nuevo de investigación y de especulación sobre la disciplina misma de la escultura, sobre su lenguaje, su his-





toria 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 su extensión y, tras la simplicidad del punto de partida, adivinamos la riqueza y complejidad de un fenómeno interesante en sí mismo.

Se debe señalar que el resultado de este maridaje es un museo de escultura con dos derivas muy singulares, pues aunque 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–: por un lado la imaginería católica, con un fuer-

te 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. Por un lado, pues, el trabajo personal del artista en la talla directa; por el otro, la autoría impersonal y mecánica del formador. Por un lado la suntuosidad de la policromía; por el otro la abstracción del blanco. Por un lado los dioses cristianos; por el 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 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 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, donde la escultura tiene un papel secundario, mientras que apenas encontramos museos de escultura como tal –a excepción de los monográficos, dedicados a un escultor, o los arqueológicos.

VIEJAS PRÁCTICAS, IDEAS CONTEMPORÁNEAS

¿Qué papel le cabe cumplir hoy a un museo de copias, con base en que el contexto donde nació y la función para la que se creó ha perdido vigencia? ¿A sabiendas de que nuestra relación con la copia ha cambiado por completo? ¿Conscientes de que la frontera copia-original 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 la década de 1980?

Es imposible dejar de ver en paralelo la explosión de las técnicas de reproducción que la cultura ha conocido en esta primera década del siglo XXI, porque se trata de un fenómeno sin precedentes: nos invaden copias de todo tipo. Contemplando ahora estas réplicas en yeso y bronce no podemos menos que 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”–. De manera inversa, al mirar este entorno digital no podemos considerarlo como un fenómeno tan inédito, sino como la reedición, en otra escala pero similar a 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.

Se abre entonces la posibilidad de enfocar esta colección no bajo una perspectiva descriptiva, ilustradora, sino bajo una consideración “metamuseal”. Si en su origen fueron concebidas con una finalidad dogmática que venía a imponer a los visitantes un mensaje inapelable: “Éstas son las obras maestras de la humanidad; ésta, y no otra, es la norma del gusto”, ahora la colección pide una revisión crítica y una mirada “historizadora”: “Éstas son las obras que, por razones de gusto o interés, fueron consideradas en el pasado obras maestras”. Su recuperación pasa, pues, por inscribirlas en un contexto amplio, en una mirada coral, en una historia de largo ciclo, que no sólo contemple la copia como lo que suponía en 1880, sino como un “hecho de civilización” propio de la historia global de nuestra cultura artística: fomentando la reflexión sobre nuestros hábitos estéticos, indagando sobre la “historia de la historia del arte”, haciéndose cargo a la vez de nuestra fascinación por la falsificación, el “doble”, la réplica y todas las formas de la reproducción mecánica. Por tanto, sobre los límites de la verdad, la identidad y lo único, sobre el *aura* de la obra original y sus fronteras; sobre el papel que la copia desempeñó en la formación de los artistas, en el gusto de las élites, en el coleccionismo, en la visión que las generaciones del pasado construyeron sobre un pasado más remoto. Evaluar las fronteras entre la copia y el original lleva a interrogarse sobre el artista y el estatus de creador, sobre el objeto en sí mismo y su valor, sobre la sociedad y la mirada que proyecta sobre la obra de arte.

Lleva a suscitar, en suma, ejercicios y lecturas interpretativas que se enlacen con las preocupaciones intelectuales y estéticas del presente para dar respuestas solventes a la curiosidad del hombre de hoy ❖

* Directora del Museo Nacional de Escultura, Valladolid

Bibliografía

- Almagro, María J., *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del arte clásico*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 2000.
- Barkan, L., *Unearthing the Past. Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1999.
- Barthe, G.-L., *Le plâtre : l'art et la matière*, París, 2001.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- Boon, M., *In Praise of Copying*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- Cambiano, G., *Le retour des Anciens*, París, Belin, 1994.
- Deloche, B., “Pourquoi sauver les musées du moulages?”, en J. Mossière y A. Prieur, *Modèles et moulages*, Lyon, Limonest, 1995.
- Etienne, R. y R., *La Grèce antique: archéologie d'une découverte*, París, Gallimard, 1990.
- Haskel, F. y N. Penny, *El arte y el gusto de la Antigüedad*, Madrid, Alianza, 1990.
- Hellman, M.-C., *Vrai ou faux? Falsifier, copier, imiter*, París, Bibliothèque Nationale, 1991.
- Lavagne, H. y F. Queyrel, *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie*, París, Ehes-Droz, 2000.
- Mélida, J., *Museo de Reproducciones Artísticas. Artes decorativas de la Antigüedad clásica*, Madrid, 1915.
- Schwarz, H., *La cultura de la copia*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Settis, S., *Futuro del classico*, Turín, Einaudi, 2004.

