



... let us take an excursion around the world!¹

Monumento y copia como práctica curatorial de las Exposiciones Internacionales y sus museos de colecciones, 1854-1929

Carolina B. García-Estévez

En diciembre de 2018, el Victoria & Albert Museum reabría el Cast Court tras un intenso periodo de rehabilitación. Su colección de vaciados de yesos de los principales monumentos y obras del arte, es una de las únicas que en la actualidad sigue emplazándose en el lugar original para el que fueron pensadas. Enciclopédica, exhaustiva y universal, el impacto que causaba a los visitantes del entonces South Kensington Museum de Londres se resumía “*as an excursion around the world*”, espíritu afín al que iluminó la experiencia de la Great Exhibition de 1851. En su origen, la doble función de los museos como talleres de aprendizaje y catalizadores de la crítica del público en general, situaba las colecciones de réplicas arquitectónicas a escala natural en el ambiguo terreno entre la academia y el mercado. La arquitectura para los museos asumía el riesgo de la definición del valor de la copia, su sentido pedagógico, y su circulación como manifiesto. El presente artículo fijará su atención en dos reproducciones del patrimonio arquitectónico español que son capaces de reconstruir ese itinerario: del Patio de la Alhambra al Pórtico de la Gloria.

PALABRAS CLAVE

Exposiciones Internacionales, Cast Court, Patrimonio y Memoria, Alhambra de Granada, Pórtico de la Gloria

KEYWORDS

International Exhibitions, Cast Court, Heritage and Memory, Alhambra in Granada, Pórtico de la Gloria

1. DE LA GALERÍA DE EXPOSICIONES AL MUSEO: LA FIJACIÓN DE LO EFÍMERO Y TRANSITORIO, 1854-1873

1.1 El Crystal Palace de Sydenham

El 11 de octubre de 1851, la *Great Exhibition of Works of Industry of All Nations* cerraba sus puertas en Hyde Park tras haber sido visitada por más de seis millones de personas. El éxito de la misma y el destino de gran parte de las colecciones que en ella se habían desplegado, pronto

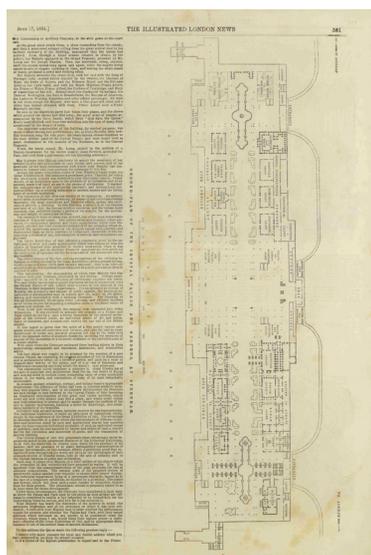
despertó en la sociedad inglesa la necesidad de dar continuidad al esfuerzo demostrado con la construcción del Crystal Palace. Su desmontaje en 1852 ofreció la oportunidad de reconstruirlo en un nuevo emplazamiento. Tan sólo dos años más tarde, el 10 de junio de 1854, el segundo Crystal Palace erigido en Sydenham sería inaugurado por la Reina Victoria.

Carolina B. García-Estévez

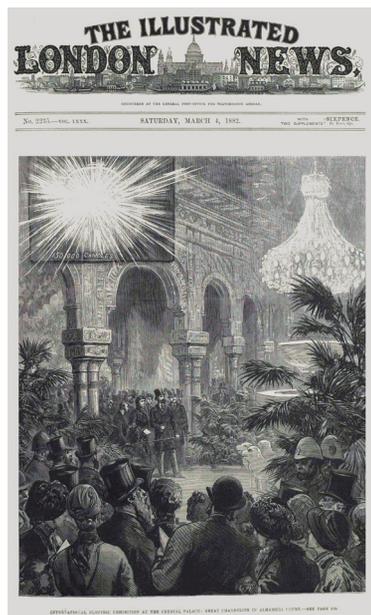
(Barcelona, 1980) Dra. Arquitecta en Teoría e Historia de la Arquitectura (UPC 2012), profesora Serra Hünter de Historia de la Arquitectura en la ETSA de Barcelona (ETSAB 2019), y Visiting Scholar de la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg y la University of Illinois Urbana-Champaign. Ha publicado en revistas como *Casabella*, *Lars*, *Boletín de la Institución de Libre Enseñanza*, *L'Avenç*, *ZARCH* o *PpA*. Miembro del equipo de trabajo del proyecto “La Arquitectura española en los medios de comunicación internacionales: publicaciones, congresos, exposiciones” (HAR2017-85205-P). Sus recientes investigaciones se centran en la historia de la arquitectura española como transferencia cultural con el contexto internacional y la invención del patrimonio desde la literatura y la circulación de sus imágenes. Entre sus contribuciones al arte y la arquitectura española del siglo XIX y XX, cabe destacar: *A.C. La revista del GATEPAC 1931-1937* (MNCARS, 2008); *Casa Bloc* (Mudito & Co. 2011); *Las Catedrales de Francia* (Abada, 2014); *Rafael Moneo. Una manera de enseñar arquitectura. Lecciones desde Barcelona, 1971-1976* (IDP 2017) y *Destino Barcelona, 1911-1991. Arquitectos, viajes, intercambios* (Fundación Arquia 2018).
Orcid ID 0000-0002-9109-1176

Fig. 01

El Arte en España, Sala X: Reproducción de la portada de Santa María de Sangüesa (Navarra, siglo XII). Barcelona, Palacio Nacional, 1929. © Archivo Fotográfico de Barcelona, AFB C.110.355.



02



03

Fig. 02
Planta general de Fine Art Courts en el Crystal Palace de Sydenham, 1854, *The Illustrated London News*, 17 de junio de 1854.

Fig. 03
"International Electric Exhibition at the Crystal Palace: Great Chandelier in Alhambra Court", *The Illustrated London News*, 4 de marzo de 1888.

De dimensiones considerablemente más amplias que el original, el nuevo edificio también difería en sus intenciones expositivas: el impulso comercial de la primera muestra de 1851 debía dar paso a un proyecto pedagógico global en 1854. Un propósito al que Owen Jones y Matthew Digby Wyatt dieron forma en su conocido dispositivo de los *Fine Arts Courts*.

La secuencia de patios debía mostrar a través de reproducciones y réplicas en yeso a escala real, los principios generales de una historia del arte universal: desde los patios egipcios, griegos y romanos –con especial énfasis en el patio de Nínive, la Casa Pompeyana o el Patio de la Alhambra– hasta la arquitectura bizantina, medieval y renacentista. El efecto del transeúnte se podría resumir anticipadamente desde las palabras exhortativas que encabezan este escrito, un anhelo panorámico que parece haber recorrido la historia de la arquitectura hasta nuestros días². La inmensa e infinita galería del nuevo Crystal Palace, bajo la iniciativa de Henry Cole, reunía en torno de su recorrido una premonitoria *Strada Novissima* de la historia de la arquitectura en la nueva Arca de Noé de Sydenham (fig. 02).

De cada uno de los patios fueron editados pequeños libros descriptivos de los espacios allí representados. Jones se ocupó, entre otros, del *Alhambra Court*³. Su introducción proporciona noticias de gran importancia sobre el proceso y la técnica utilizada en la reproducción de los fragmentos del monumento original. Ciencia y arte reconcilian esfuerzos, desde sus conocidas láminas de *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*, hasta su segundo viaje a Granada en 1837 para realizar el vaciado en yeso y las impresiones de prueba de sus láminas. Un equipo de artistas y artesanos industriales lo hizo posible, integrando la técnica histórica del ornamento en la moderna pedagogía de la arquitectura del momento. *The Alhambra Court* estaba formado por la yuxtaposición de dos recintos rectangulares: el Patio de los Leones junto a la secuencia de la Sala de la Justicia, la Sala de Abencerrajes y la Sala de Moldes final (fig. 03).

Del equipo de artesanos destacan los trabajos del taller de Rafael Contreras⁴, cuyas piezas producidas en Sevilla y Granada completaron el proyecto museográfico de Sydenham, para finalmente incorporarse en las colecciones permanentes del South Kensington Museum⁵:

"The Crystal Palace at Sydenham represents a number of key paradigms in Victorian culture: the emphasis upon visibility as a means of acquiring and conveying knowledge, the use of display as a vehicle of both education and entertainment, the desire to construct unifying historical narratives, and the emphasis upon rational recreation"⁶.

El pasado como invención y redescubrimiento es una de las constantes que ha guiado el espíritu de la tradición occidental. Las primeras colecciones de yesos de reproducciones artísticas forman parte, en su origen, de las iniciativas del poder real. Francisco I de Francia (1530) y Felipe IV de España (1640) fijaron su atención en una Roma que evocar desde las reproducciones de monumentos y estatuarias. Junto a ellos, el gusto de la aristocracia del momento se sumó a la moda de exhibir parte de esas piezas como fragmentos de sus colecciones particulares. En el otro extremo, arquitectos como John Soane en Londres o el pintor Johann Raphael Mengs en Dresde acumulaban importantes colecciones particulares para su uso didáctico. La revolución que supuso

Monumento y copia como práctica curatorial de las Exposiciones Internacionales y sus museos de colecciones, 1854-1929

la arqueología y los descubrimientos ilustrados de gran parte de los monumentos del pasado, formaría a toda una sociedad que hacía finalmente suyo el ideal de J.J. Winckelmann situando la escultura y el moldeado como la más elevada de las prácticas artísticas y académicas.

Si, según Aby Warburg “cada época tiene la Antigüedad que se merece”⁷, el pasado como invención y copia guía los pasos de esas primeras colecciones arquitectónicas a escala natural. Los Museos de Reproducciones Artísticas por primera vez no recogen una vida anterior, sino que se adhieren al éxito de la utopía del universalismo enciclopédico y sus gestos victoriosos de las Exposiciones Universales. Entre los pioneros se encuentra la *Gipsformerei*, fundada por el rey Federico Guillermo III en 1819 en Berlín con la intención de reunir el trabajo de importantes escultores del siglo XIX⁸. El inmenso busto de diosa Juno franqueando la *Junozimmer* en la *Goethes Wohnhaus* (1782-1832) junto al anacronismo de un reloj en su escena, aventura que una práctica exquisita por parte de las élites pronto sería asimilada por la nueva cultura de masas y espectáculo (fig. 04).



04

1.2 El Memorándum de 1867

El creciente éxito y acogida de las Exposiciones Internacionales de París 1855 y Londres 1862 motivó a Henry Cole a regularizar un tratado marco para la reproducción y el comercio de obras de artes: “The knowledge of such monuments is necessary to the progress of Art, and the

reproductions of them would be of a high value to all Museums for public instruction”⁹ (fig. 05). Firmado por Gran Bretaña e Irlanda, Prusia, Hesse, Sajonia, Francia, Bélgica, Rusia, Suecia y Noruega, Italia, Austria y Dinamarca, España quedaría fuera, pero será destino de esas industrias al admitir:

“the commencement of a system of reproducing Works of Art has been made by the South Kensington Museum, and illustrations of it are now exhibited in the British Section of the Paris Exhibition, where may be seen specimens of French, Italian, Spanish, Portuguese, German, Swiss, Russian, Hindoo, Celtic and English Art”¹⁰.

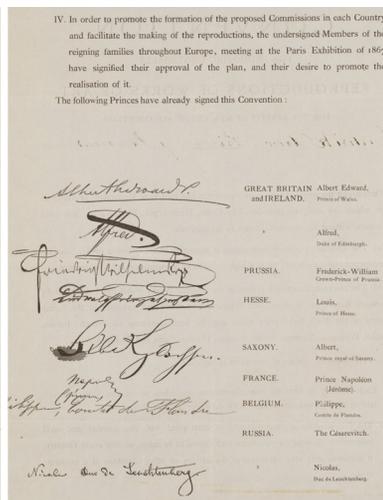
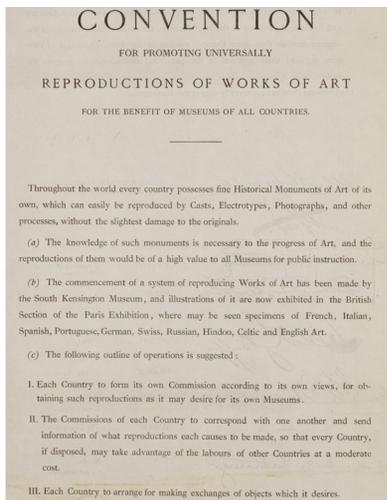


Fig. 04
Goethes Wohnhaus, Junozimmer. Weimar, 1782.

Fig. 05
Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries, A. Lainé and J. Havard, Paris, 1867.

Fig. 06
Trabajos en el Cast Court, 1873, V&A
Reports.



06

Parte de las reproducciones promovidas por el Memorándum de Cole hacen visible el poder colonial de Inglaterra en África y el sureste de Asia. Se movilizan diversas industrias y talleres de reproducción de monumentos, entre los que destaca la de Domenico Brucciani¹¹, ubicada en la *Galleria delle Belle Arti* -40 Russell Street, en Covent Garden- y activa desde 1864 al trabajar para algunas instituciones inglesas, como el British Museum y el Royal Architectural Museum. La Exposición Internacional de París en 1867 se acoge al convenio, y el viaje de la arquitectura de la Alhambra prosigue. En él participan la colección de yesos del taller de Rafael Contreras, con piezas presentadas en el *Grupo 1 - Sección 4* de dibujos y modelos de arquitectura con “modelos y reducciones de los fragmentos de arquitectura más interesantes del Palacio Árabe de la Alhambra”¹². Estos modelos fueron incluidos en un pabellón renacentista de estilo neo-plateresco construido por el arquitecto Alejandro de Gándara, junto a las reproducciones a escala reducida del mismo monumento de N. Pérez y los arabescos del sevillano J. Pelly, y la colección de grabados enviada por la Comisión de Monumentos Arquitectónicos, representada en Narciso Pascual Colomer, director de la Escuela de Arquitectura de Madrid.

1.3 The Cast Court en el South Kensington Museum

Como consecuencia directa del Memorándum de 1867, el 10 de Julio de 1873 el South Kensington Museum inauguraba *The Cast Court*. Su colección de yesos de los principales monumentos y obras del arte es una de las únicas que en la actualidad sigue emplazándose en el lugar original para el que fueron pensadas: el Weston Cast Court (46B), dedicado a la colección italiana; el Ruddock Family Cast Court (46A), que exhibe la Columna Trajana y numerosos yesos de fragmentos de obras de Inglaterra, España, Alemania, Francia y Escandinavia; y entre ambos, la Galleria Central (46) (fig. 06).

Concentran en un espacio la energía e ilusión de los curadores por reconstruir una historia virtual de la arquitectura europea, enciclopédica y universal, *fuera del tiempo*, como los anhelos de una excursión alrededor del mundo¹³ del escritor americano Moncure Daniel Conway al acceder a su espacio museográfico. Desde la creación en 1837 de la primera colección de yesos góticos en la Somerset House de Londres, hasta la posterior donación de maquetas arquitectónicas por parte del Royal Architectural Museum bajo la iniciativa de George Gilbert Scott, las colecciones del South Kensington Museum (1857-1866) fueron aumentando sus fondos, siendo testigo de ello los álbumes fotográficos como *Specimens in the Royal Architectural Museum, Westminster* (London), de Bedford Lemere & Co. Junto a las donaciones, entre los numerosos viajes emprendidos por Europa en busca de adquisiciones o reproducciones para la colección, destaca la visita de John Charles Robinson –su primer curador– a Santiago de Compostela en 1865, viaje que acabaría ejerciendo sobre él un fuerte impacto¹⁴. Ejemplo del arte descentrado que ha caracterizado el patrimonio arquitectónico español, la Catedral de Santiago escribe el punto y final de una arquitectura en movimiento desde las rutas devocionales del románico centroeuropeo.

El Pórtico había sido encargado a finales del siglo XII bajo la tutela de Fernando II de León al escultor y arquitecto Maestro Mateo¹⁵. Una estructura de tres arcos, con un tímpano central que representa las visiones del Apocalipsis de San Juan y el trono de Cristo en Majestad¹⁶, en una escenografía similar en intensidad, según Robinson, al techo de la Capilla Sixtina de Michelangelo: "I consider it incomparably the most important monument of sculpture and ornament detail of its epoch, the 12th century, I have ever seen or heard of"¹⁷.

Cole encargó inmediatamente su réplica al taller de Domenico Brucciani. En noviembre de 1865, Brucciani viajó a Santiago para realizar los planos de los futuros moldes del monumento (fig. 07). El 2 de julio de 1866 partió de Londres rumbo a España con un equipo de artesanos. A favor del cuidado de la original policromía del pórtico, el proceso de vaciado se llevaría a cabo bajo la supervisión del profesor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el también pintor Juan José Cancela¹⁸. Sus trabajos se completarían en casi dos meses. Las grandes dimensiones del pórtico obligaron a exponer sus copias de manera fragmentada hasta que el 10 de julio de 1873 se inauguraba el Cast Court con él como pieza central¹⁹. No dejaría a nadie indiferente, al despertar en los visitantes "impressions that can scarcely be effaced, seeing the Cast Court for the first time seems a first glimpse of Mont Blanc"²⁰. La cima de un horizonte, cuyo sinuoso perfil abría camino a otros tantos museos que están por llegar: desde el *Musée des Monuments Français* (1882) de E. E. Viollet-le-Duc en París hasta el *Hall of Architecture and Sculpture en el Carnegie Museum of Art* de Pittsburg (1907)²¹.

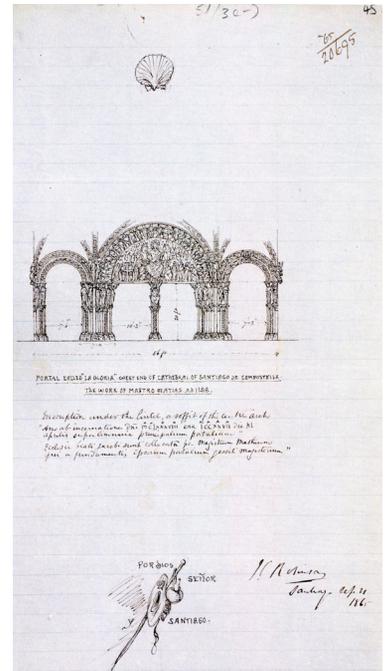
2. EL MUSEO A LA GALERÍA DE EXPOSICIONES: ARQUITECTURAS EN MOVIMIENTO, 1873-1929

2.1 The Centennial International Exhibition, Filadelfia 1876

En un viaje especular, muchas de las copias arquitectónicas que fueron concebidas para ocupar el interior de las Salas de los Museos y Academias pronto retornarían al lugar donde fueron por primera vez imaginadas y consumidas ante las masas. Ya fuera a través de su propia circulación

como préstamos o bien como nueva reproducción, el Patio de la Alhambra y el Pórtico de los Gloria inician nuevos itinerarios que nos permiten recons-

Fig. 07
John Charles Robinson, dibujo del Pórtico de la Gloria, 1865. © V&A Museum, Reports M/A/3/16.



07

truir las polémicas y manifiestos en torno a los estilos arquitectónicos del siglo XIX en los que se define el debate del momento: la invención del románico y el mozárabe desde la cultura modernista finisecular.

Parte de la colección de réplicas a escala real de la recién inaugurada Escuela de Arquitectura de Barcelona viajó a la Exposición Internacional de Filadelfia en 1876²² a través de dos recreaciones monumentales opuestas. Su intervención quedó recogida en la publicación catalana *La Llumanera de Nova York*²³, revista ilustrada editada por el escritor Arturo Cuyás Armengol y el dibujante Felip Cusachs. Entre sus páginas, las que acompañan a la sección española dan fe tanto de la fortuna del arabesco y sus réplicas como de las arquitecturas neoclásicas que acompañaban el proyecto museográfico de la muestra.

Junto a estas, parte de la colección de monumentos arquitectónicos que España presenta acaba siendo depositada en el Museo de Bellas Artes de Pensilvania y en los fondos de la Escuela de Artes Industriales, donde también ingresan los modelos en yeso de arquitectura árabe²⁴. Un año más tarde, y tras el éxito de la misma, se creaba por iniciativa del Presidente del Gobierno, Antonio Cánovas del Castillo, el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid (1877), situado en el entonces Casón del Buen Retiro²⁵ y bajo la dirección del profesor Juan Facundo Riaño²⁶. De su catálogo se deprenden las estrechas relaciones comerciales con Londres, destacando algunos fragmentos arquitectónicos del Partenón que “han sido hechos por el formador del Museo Británico D. Brucciani”²⁷. Es tan solo un ejemplo, pero que hace de la circulación comercial su verdadera razón de ser.

2.2 Exposición Internacional de las Industrias Eléctricas de Barcelona 1929

En el otro extremo y como punto final de nuestro recorrido, la magna exposición *El Arte en España* imaginada para las salas interiores del Palacio Nacional de la Exposición Internacional de las Industrias Eléctricas de Barcelona (1929) se plantea reunir por primera vez, como si del

interior de un museo de historia natural se tratara, los 4.840 objetos –entre piezas originales y reproducciones– que se van a distribuir en las 47 salas disponibles²⁸. Josep Puig i Cadafalch lidera el magno proyecto de fijar ese inventario iconográfico bajo la atenta mirada del historiador Manuel Gómez-Moreno y el diseño de los itinerarios a cargo de Macari Golferichs²⁹. De nuevo, el Pórtico de la Gloria del V&A Museum prosigue su viaje junto a la reproducción de Santa María de Sangüesa (Navarra), el retablo principal dedicado a San Pedro en la Catedral de Vic (obra de Pedro Oller en 1420) y la reproducción del Sepulcro de Carlos el Noble de Navarra y su mujer, Leonor de Castilla, en la Catedral de Pamplona (obra de Janín Lome de Tournai en 1416)³⁰ (figs. 08 y 09).

Entre las piezas, algunos objetos procedentes del Museo de Reproducciones Artísticas y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, finalmente adquiridas por el V&A Museum en su programa de intercambio de 1926. Destacan los relieves del Nuevo Testamento de Santo Domingo de Silos (1100)³¹ y los Capiteles / Pilastras de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, (1175-1200)³². Junto a estos, el Arco del interior de Santa María la Blanca en Toledo (1250-1300) y la esquina de los claustros del Monasterio de San Juan de los Reyes, obra de Juan Guas en Toledo (1477-1504)³³, adquiridas por Riaño en 1871. Arquitecturas descentradas, desde el mozárabe al gótico, y que emprenden el compromiso con respecto al ornamento como origen. En el ensayo “El Guix” (El Yeso) publicado en



08 A

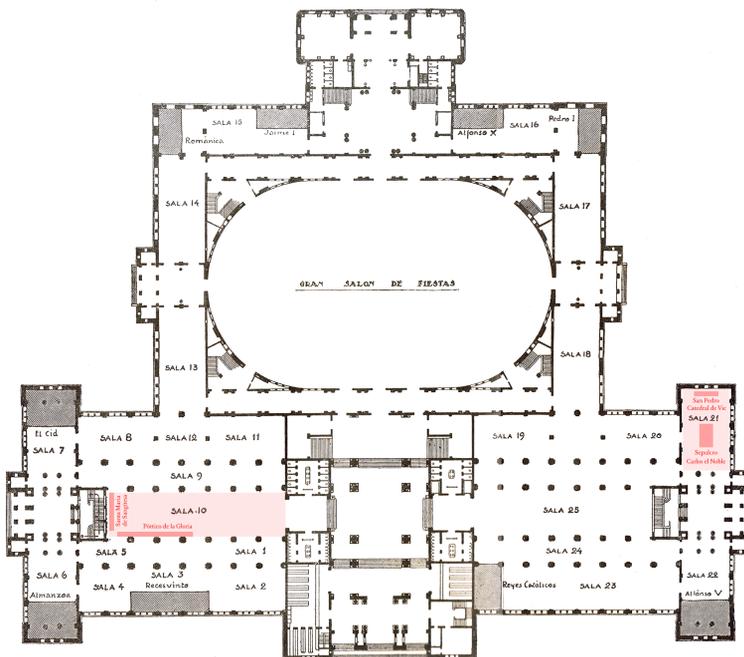


08 B

Fig. 08

A) El Arte en España, Sala X: reproducción de El Pórtico de la Gloria (V&A Museum) y Santa María de Sangüesa (Museo de Reproducciones Artísticas, Madrid). Barcelona, Palacio Nacional, 1929. © AFB C.110.381; B) Sala XXI: reproducción del retablo de San Pedro en la Catedral de Vic, frente a la reproducción del Sepulcro de Carlos el Noble de Navarra y su mujer, Leonor de Castilla, en la Catedral de Pamplona. Barcelona, Palacio Nacional, 1929. © AFB C6.465.17.

MUSEO DEL PALACIO NACIONAL
PLANTA BAJA



09

Fig. 09

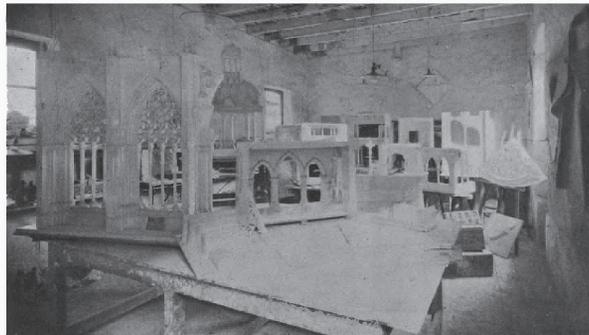
El Arte en España, plano del Palacio Nacional de las Artes y del proyecto museográfico de las 47 salas expositivas. Barcelona, 1929 [restitución gráfica de la autora, Salas X y XXI].

la revista *Arts i Belles Oficis* con motivo de la Exposición Internacional, Joan Sacs presenta la técnica del vaciado como un arte que oscila entre los dos extremos que hemos recorrido en nuestra exposición: la arquitectura del románico y el Islam³⁴, reclamando para la técnica manual la incorporación de la policromía perdida. Entre los maestros, a la altura del legado del taller de Rafael Contreras, se detallan las instalaciones de Pere Sunyer Olive-lla en Barcelona junto a su hijo Pere Sunyer i Julià³⁵ y su magisterio en el Ateneo Obrero de la calle Montcada. Sus obras y réplicas se incorporarían más tarde al Museo Arqueológico Municipal de la ciudad (fig. 10).

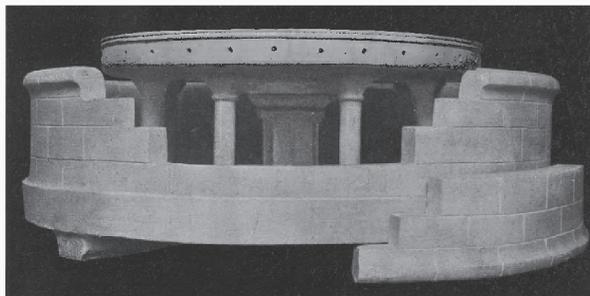
Fig. 10
 Joan Sacs, *El Guix*, *Revista Arts i Belles Oficis*, marzo 1929, pp. 46-51.

“Nada hay que decir sobre si estas reconstrucciones de yeso podrían ser útiles también a la arqueología. Veis, sino, en el adjunto grabado, qué resultado convincente en colaborar con el arquitecto César Martinell en la reconstitución teórica de la pica del claustro de Poblet que tanto hizo hablar ahora hace dos años. En vista de este resultado y otros aquí constatados por las reproducciones fotográficas se no puede por menos de pensar: ¡Si al menos los arquitectos que sabotearon la Barcelona gótica, con ocasión de abrir la vía Laietana, hubieran solicitado de este Pere Sunyer buenas reproducciones corpóreas de los numerosos casales y palacios medievales que se proponían destruir!”³⁶.

En la eterna contradicción entre ocultar el tiempo y preservar su forma, algo que el Austerlitz de W.G. Sebald nos advirtió desde la literatura: “El nuevo edificio de la Bibliothèque Nationale [...] era casi –dijo Austerlitz– la manifestación oficial de la necesidad que se anunciaba cada vez más insistentemente de terminar con todo aquello que tenía aún una vida en el pasado”³⁷. Y, a pesar de ello, recientes iniciativas³⁸ nos recuerdan que, en la nueva era de la reproductividad digital, las maquetas de yeso de nuestros monumentos ya son únicas. RA



Exposició de fi de curs celebrada a l'aula de l'Escola de Guixabres i de nocions d'ornamentació arquitectònica de l'Ateneu Obrer de Barcelona



Projecte de restauració de la pica del lavabo del Monestir de Poblet, segons les dades de l'arquitecte Sr. Cèsar Martinell, executat a l'Escola esmentada

Notas

01. CONWAY, Moncure Daniel, *Travels in South Kensington with Notes on Decorative Art and Architecture in England*, 1882.

02. Me referí con ello a la recientemente revisitada *Strada Novissima* de la Biennale di Venezia de 1980: SZACKA, Léa-Catherine, *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*, Marsilio Editori, Venezia, 2016. A tal propósito, sigue siendo imprescindible el artículo de Charles Jencks, "The Presence of the Past", *Domus* n. 610, octubre 1980.

03. *The Alhambra Court in the Crystal Palace, erected and described by Owen Jones*, Crystal Palace Library and Bradbury and Evans, Londres, 1854; junto a *Description of the Egyptian Court erected in the Crystal Palace by Owen Jones, Architect, and Joseph Bonomi, Sculptor, with and Historical Notice of the Monuments of Egypt y The Greek Court erected in the Crystal Palace*.

04. GÓNZALEZ PÉREZ, Asunción, "Rafael Contreras y sus maquetas de La Alhambra: de proyectos de restauración a objetos comerciales", *Las maquetas de la Alhambra en el siglo XIX: una fuente de difusión y de información acerca del conjunto Nazarí*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017, pp. 240-281. En línea: <http://hdl.handle.net/10486/679834>. Muchas de esas piezas finalmente regresaron a su lugar de origen en la exposición "Owen Jones y la Alhambra. El diseño islámico: descubrimiento y visión", organizada por el Patronato de la Alhambra y Generalife y el V&A Museum, en el Palacio de Carlos V el año 2011.

05. SANDHAM, Henry, *Catalogue of the Collection Illustrating Construction and Building Materials in the South Kensington Museum*, London, 1862, p. 156. Para más información: RAQUEJO, Tonia, "La Alhambra en el Museo Victoria and Albert. Un catálogo de piezas de la Alhambra y de algunas obras neozarías", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I-1, 1988, pp. 201-244, en línea: <http://hdl.handle.net/10514/88>

06. HELMREICH, Anne, "On the Opening of the Crystal Palace at Sydenham, 1854", *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. Dino Franco Felluga (ed.), *Romanticism and Victorianism on the Net* [05/02/2019].

07. WARBURG, Aby, "Conferencia sobre Rembrandt", *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010, pp. 173-178.

08. Nos referimos a escultores como Christian Daniel Rauch, Ludwig Wilhelm Wichmann, and Christian Friedrich Tieck. En 1830 se fusionaría con el Royal Prussian Museum, en la actualidad Staatliche Museen zu Berlin. La colección y fortuna de la misa queda recogida en: HELFRICH, Miguel, *Masterpieces of the Gipsformerei. Art manufacture of the Staatliche Museen zu Berlin since 1819*, University of Chicago Press, 2012.

09. *Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries*, A. Lainé and J. Havard, Paris, 1867.

10. *Ibid.*

11. WADE, Rebecca, *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-Century Britain*, Bloomsbury Visual Arts, London, 2018.

12. Comisión Regia de España, *Catálogo general de la sección española para la Exposición Universal de 1867*, Madrid, 1867.

13. CONWAY, Moncure Daniel, *Travels in South Kensington with Notes on Decorative Art and Architecture in England*, 1882.

14. "A Glory to the Museum: the casting of the Pórtico de la Gloria", V&A Album, n. 1, 1982, pp. 101-108.

15. LABORDE, Ana; PRADO, Francisco, "La restauración del Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela", *Concha Cirujano*, n. 6, 2012, pp. 183-195.

16. "La culminación de la catedral románica: el Maestro Mateo y la escenografía de la Gloria y el Reino", Valle Pérez (ed.), 2013, pp. 989-1018.

17. V&A Archive, MA/3/16. Robinson's reports Box, pp. 17, 19.

18. *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra victoriana: la invención de una obra maestra*, Ministerio de Cultura, Santiago de Compostela, 1991, p. 94

19. En la actualidad se exhibe en el Ruddock Family Cast Court, Habitación 46A, Repro: 1886-50, V&A Museum.

20. *The Builder*, 1873.

21. Es posible seguir la fortuna de muchos de ellos a través de la página web de la *International Association for the Conservation and the Promotion of Plaster Cast Collections*: <<http://www.plastercastcollection.org/en/index.php>>.

22. Parte del inventariado de estos objetos forma parte de una investigación en curso llevada por la autora: "Monuments in Motion. Exhibiting the Full Scale Replicas from the Barcelona School Collection (1817-1929)", *Fascari Symposium IV: The Secret Lives of Architectural Drawings and Models: From Translating to Archiving, to Collecting and Displaying*, Kingstons School of Art, London. Department of Architecture and Landscape, June 27-28, 2019.

23. Algunos de los momentos de la misma quedaron reunidos en: n. 14 año III, Nueva York, junio 1876; n. 15 año III, Nueva York, julio 1876; y n. 17 año III, Nueva York, octubre 1876.

24. LASHERAS PEÑA, Ana Belén, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*, Universidad de Cantabria, Santander, 2009, p. 60. Junto a estos, la lista de expositores oficiales resumen la intervención arquitectónica en: "Departamento II. Educación y Ciencia". Clase 302. 117/ Escuela de Bellas Artes de Barcelona, programa (82); Clase 310. 346/ Real Academia de Ciencia y Arte (96); "Ingenieros, Arquitectura, mapas y representaciones gráficas", Clase 330. 404/ Miquel Garriga i Roca, Barcelona (103); Departamento IV. Arte. "Dibujos industriales y de arquitectura, modelos y decoraciones", Clase 441. 112/ José Oriol Mestres, Barcelona. Modelo arquitectónico; 113/ Federico Soler, Barcelona. Proyecto Arquitectónico; 115/ Miquel Garriga i Roca, Barcelona. Planos y proyectos de arquitectura; 116/ Ramón Tenas, Barcelona. Seis cuadros que componen proyecto de iglesia; 117/ Antonio Rovira y Rabassa, Barcelona. Proyecto de monumento. En: *Exposición Internacional de Filadelfia de 1876. Comisión General Española. Lista de Expositores*, Imprenta de T. Fortanet, Madrid, 1876. *Expediente general sobre la Exposición Universal de Filadelfia celebrada en 1876*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR 100, Exp. 2.

25. BOLAÑOS, María, "Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas", *Culture & History Digital Journal*, n. 2, 2013, e025, DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.025>.

26. TRUSTED, Marjorie, "In all cases of difference adopt Signor Riao's view: Collecting Spanish decorative arts at South Kensington in the late nineteenth century", *Journal of the History of Collections*, vol. 18, n. 2, 2006, pp. 225-236, DOI: 10.1093/jhc/fhl013.

Referencias bibliográficas

27. Red. *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas*, Madrid, 1881, p. 54. Entre las piezas que forman parte de la colección actual, relieves del extremo sur del frontón este del Partenón que fueron elaboradas por Domenico Brucciani–“Formatore & Modeller to the Science and Art Department” del British Museum y de la Royal Academy of Arts, y uno de los más reputados copistas de fines del siglo XIX– a partir de los originales conservados en el Museo Británico, mediante un complejo sistema de moldeado por partes (a la italiana), CR00006.

28. Para más información, consultar: Macari Gollerichs Losada, “Exposición de Barcelona. Palacio Central. Planta Piso Principal”, n. de registro 3213, tuboteca H3; Macari Gollerichs Losada, Comissió Especial Municipal del Parc i Palau de Montjuïc, n. d’expediente 107/47191, signatura topogràfica 5-00-H-8-00-C-47191. Archivo Municipal Contemporáneo de Barcelona, AMCB.

29. PUIG I CADAFLACH, Josep, “L’exhibició de l’Art d’Espanya a l’Exposició de Barcelona”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1927-1931, volum VIII, 1936; Red., *El Arte en España: guía del Museo del Palacio Nacional*, revisada por el Dr. Manuel Gómez-Moreno, Imprenta de Eugenio Subirana, Barcelona, 1929.

30. A ambos objetos les corresponden los ítems [4629] y [4630] del *El Arte en España: guía del Museo del Palacio Nacional*, op. cit.

31. V&A Museum, Repro. A. 1926-14&17.

32. V&A Museum, Repro. A. 1926-10&12.

33. Realizados ambos por José de Trilles y Badenes (1871), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. V&A Museum, n. Repro. 1871-60 y 1872-261.

34. “Si tenim en compte que molta part de l’escultura de guix produïda durant l’edat mitjana (i abans també de l’Edat Mitjana) no era pas escultura emmotllada en guix, ço és, reproducció mecànica d’escultura elaborada amb altre material, sinó escultura tallada en la mateixa massa del guix, talment com avui dia encara alguns artistes esculpeixen el guix amb l’estilet o amb l’enfornador, ni més ni menys que si tallessin pedra o fusta. I ja és sabut que en l’arquitectura musulmana, el guix, que era el material constructiu predominant, particularment en l’arquitectura islàmica d’Espanya i del nord d’Àfrica, era tallat en la massa quan es volia produir *ataurique*,

lazo o bé epigrafia de bona qualitat”. SACS, Joan, “El Guix”, *Revista Arts i Bells Oficis*, març 1929, p. 46.

35. Ibid, p. 49.

36. Ibid, p. 51.

37. SEBALD, W.B. *Austerlitz*, Anagrama, Barcelona, 2010, p. 284.

38. 150 años más tarde, con motivo del Memorándum de Cole, el V&A Museum lanzó el proyecto *Reproduction of Art and Cultural Heritage* (ReACH, 2017), con el afán de preservar los lugares arqueológicos en riesgo. Un año antes, la 15th Bienal de Arquitectura de Venecia, *Reporting from the Front* (2016), evocó en la exposición *A World of Fragile Parts* el temblor ante el tiempo como destrucción, la negación de la historia y su propia ocultación en las réplicas.

• AA.VV. *The Cast Courts*. Angus Patterson y Marjorie Trusted, V&A Publishing, London, 2018.

• AGUERRE, Anaïs (et. Al.), *Copy Culture. Sharing in the Age of Digital Reproduction*, Brendan Cormier, (ed.), London, V&A Museum, 2018.

• ALMAGRO, M. José, *Museo de Reproducciones Artísticas. Catálogo del Arte clásico*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 2000.

• BOLAÑOS, María, “Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas”, *Culture & History Digital Journal*, n. 2, 2013, e025, DOI: <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.025>.

• BOON, Marcus, *In Praise of Copying*, Harvard University Press, Cambridge, 2010.

• BORBEIN, Adolf H., “Zur Geschichte der Wertschätzung und Verwendung von Gipsabgüssen antiker Skulpturen”, *Les moulages de sculptures antiques et l’histoire de l’archéologie. Actes du colloque international Paris, 24 octobre 1997*, Henri Lavagne and François Queyrel (eds.), Ginebra, 2000, pp. 29-43.

• C. ENLART, J. ROUSSEL, *Catalogue général du musée de Sculpture comparée au palais du Trocadéro*, Paris (ed. A. Picard & fils), 1910, nouvelles éd. H. Laurens, Paris, 1928, 1929.

• JONES, Owen, *El Patio de la Alhambra en el Crystal Palace*. Con estudios introductorios de Juan Calatrava y José Tito, Abada editores, Madrid, 2010.

• LASHERAS PEÑA, Ana Belén, “Modelos de arquitectura”, *España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900*, Universidad de Cantabria, Santander, 2009, pp. 566-578.

• LENDING, Mari, *Plaster Monuments. Architecture and the Power of Reproduction*, Princeton University Press, New York, 2017.

• MARTINEZ, Jean-Luc, “Exposer des moulages d’antiques: à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles”, *In Situ* [en línea], 28 | 2016, consultado el 1 de octubre de 2016: <http://insitu.revues.org/12537>; DOI: 10.4000/insitu.12537.

• MONTENS, Valérie, "La création d'une collection nationale de moulages en Belgique. Du musée des Plâtres à la section d'Art monumental des Musées royaux des arts décoratifs et industriels à Bruxelles", *In Situ* [en línea], 28 | 2016, , consultado el 1 de octubre de 2016, <http://journals.openedition.org/insitu/12564>; DOI : 10.4000/insitu.12564.

• MUÑOZ GONZÁLEZ, Ignacio A., *Arqueología y política en España en la segunda mitad del siglo XIX: Juan Facundo Riaño y Montero*, Tesis doctoral en Estudios del Mundo Antiguo, Universidad Autónoma de Madrid, 2016.

• WADE, Rebecca, *Domenico Brucciani and the Formatori of 19th-Century Britain*, Bloomsbury Visual Arts, London, 2018.

CATÁLOGOS

• *Exposición Internacional de Filadelfia de 1876. Comisión General Española. Lista de Expositores*, Imprenta de T. Fortanet, Madrid, 1876.

• *Guide to the Palace and the Park by Authority of the Directors*, Crystal Palace Press, London, 1878.

• *Catálogo del Museo de Reproducciones artísticas*. II. Artes Decorativas de la Antigüedad clásica. Con fotograbados de Laforta, Madrid, 1915.

• *Guía histórica y descriptiva del Museo de Reproducciones Artísticas*, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1918.

• *El Arte en España: guía del Museo del Palacio Nacional*, revisada por el Dr. Manuel Gómez-Moreno, Imprenta de Eugenio Subirana, Barcelona, 1929, [1ª, 2ª y 3ª edición].