



# Reproducciones y obras de arte, ¿es la copia una buena alternativa a la diáspora patrimonial?

Reproductions and Works of Art; is Copying a Good Alternative  
to Heritage Diaspora?

Zara Ruiz Romero

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

zmrurom1@upo.es

 0000-0002-7388-704X

Recibido: 16/08/2022 | Aceptado: 18/11/2022

## Resumen

*El patrimonio cultural enfrenta en la actualidad distintas problemáticas relacionadas con su conservación, su posesión, así como el lugar en el que debería resguardarse. Estas disyuntivas pueden además conllevar una pérdida patrimonial en distintos sentidos: la obra no se encuentra en su lugar de procedencia, se ha destruido de manera intencionada, o ha desaparecido por efecto del expolio, el robo, o por cuestiones relacionadas con su preservación. Con el objetivo de paliar la sensación de vacío que la ausencia del patrimonio puede ocasionar, se reflexiona en este escrito sobre la utilización de reproducciones. Para ello, se muestran un conjunto de ejemplos en los que la réplica se integra en las exposiciones y espacios culturales, cumpliendo una serie de funciones de manera más o menos exitosa, aunque sin pretender la sustitución del "aura" del original.*

## Abstract

*Cultural heritage is currently facing various problems related to its conservation, possession, and its holding place. These dilemmas can also lead to a loss of heritage in different ways: the work is not in its place of origin, it has been intentionally destroyed, or it has disappeared due to plundering, theft, or preservation issues. To alleviate the feeling of emptiness that the absence of heritage can cause, this paper reflects on the use of reproductions. To this end, a few examples are shown in which the replica is integrated into exhibitions and cultural venues, serving various functions to varying degrees of success, all without asserting any particular claim in replacing the "aura" of the original.*

## Palabras clave

Reproducciones  
Réplicas  
Patrimonio cultural  
Obras de arte  
Pérdida patrimonial  
Museos

## Keywords

Reproductions  
Replicas  
Cultural Heritage  
Works of Art  
Loss of Heritage  
Museums

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Ruiz Romero, Zara. "Reproducciones y obras de arte, ¿es la copia una buena alternativa a la diáspora patrimonial?." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 244-271. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7390>.

© 2023 Zara Ruiz Romero. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

La pérdida o diáspora patrimonial, la propiedad y el lugar en que las obras de arte deberían conservarse vertebran hoy día un encarnizado debate. En él se enfrentan los tradicionalmente denominados países “fuente”, contra aquellos que suelen poseer gran parte del patrimonio, sobre todo en los museos enciclopédicos o universales que, al estilo del Louvre y el Museo Británico, contienen piezas de (casi) todos los rincones del mundo. Al respecto, hallamos en el ojo del huracán diversas disputas de carácter intergubernamental, entre particulares, o entre museos, que fundamentan la agenda en torno a la defensa del patrimonio cultural.

Junto a las diversas reclamaciones, el patrimonio y las obras de arte se enfrentan a problemáticas como el expolio, el robo, la destrucción deliberada, o la ausencia de una buena conservación, en ocasiones motivada por la falta de recursos. Podríamos decir que, prácticamente, no pasa ni un solo día en que no encontremos alguna noticia que nos haga reflexionar sobre la fragilidad de nuestra herencia cultural. Con lo cual, teniendo este tipo de casos como referencia, en este artículo nos aventuramos a reflexionar sobre una ¿solución? o alternativa a veces planteada al dirimir sobre la pérdida patrimonial en todas sus vertientes: la realización de reproducciones.

### Qué entendemos por reproducción y cómo se han utilizado a lo largo de la historia

En primer lugar, nos gustaría considerar el significado del término “reproducción”, en este escrito tratado prácticamente como sinónimo de “copia” y “réplica”. La literatura científica resulta bastante prolífica al respecto, aunque en esta ocasión nos detenemos en las reflexiones de M.<sup>ª</sup> Josefa Almagro Gorbea. La investigadora expone cómo una reproducción genera una creación nueva, que puede tener cierto aporte personal y de reinterpretación por parte de quién la realiza. Además, menciona cómo una reproducción puede llevarse a cabo con una misma medida, o a escala, existiendo variaciones en los colores o materiales utilizados<sup>1</sup>. Esto último como parte de un proceso de diferenciación, evitando caer en la creación de los denominados “falsos históricos”.

No debemos confundir una reproducción con una falsificación, realizada con la intención de engañar y hacerse pasar como verdadera. Tal como expone Luis Pérez-Prat Durbán, las falsificaciones de obras de arte generan “la confrontación del valor estético

1. M.<sup>ª</sup> Josefa Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” *Boletín de la ANABAD* 38, no. 3 (1998): 177-178.

con la autenticidad”, conllevando toda una incertidumbre acerca del valor real de ciertos objetos<sup>2</sup>. De hecho, el propio concepto de autenticidad resulta todo un galimatías, tanto si hablamos de copias, y cuanto más si introducimos a las falsificaciones. Se trata de un constructo que ha ido evolucionando con el paso de los años y que puede presentar una visión más o menos amplia. Desde la expresada por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*<sup>3</sup>, a los preceptos del *Documento de Nara sobre autenticidad* (1994), que reconoce cómo dicho concepto puede considerarse atendiendo a distintos puntos de vista y, por tanto, la reproducción de obras de arte podría aceptarse en ciertas situaciones<sup>4</sup>. Se trata de establecer límites a la realización de réplicas, para evitar que su multiplicación conduzca a situaciones no deseadas como la falsificación, la destrucción por desidia (aplicando la premisa: ya que puede recrearse, no es necesario cuidarlo), o una excesiva “disneylización” del patrimonio, que podría llevarle a convertirse en un “enorme pastiche de sí mismo”<sup>5</sup>.

Por lo tanto, consideramos como copia o reproducción la realización de una obra tomando como referencia al original, introduciendo ciertos cambios (en tamaño, materiales utilizados, color, textura, etc.) que impidan su confusión con el mismo. Y, en el caso de que esta pieza se exponga al público, su condición de réplica deberá estar señalizada, impidiendo equivocaciones con respecto a su creación y autenticidad.

Este breve apunte epistemológico, nos lleva en un segundo estadio a la necesidad de establecer una introducción al uso de la copia a lo largo de la historia. Desde la Antigüedad, romanos y griegos utilizaron moldes para realizar réplicas y producir recipientes, estatuillas, joyas... Muchas de las esculturas griegas que hoy día admiramos son copias romanas realizadas en mármol, entre ellas obras tan conocidas como el *Discóbolo* de Mirón, o el *Doríforo* de Policleto. Estas piezas, lejos de resultar carentes de estimación, aportan “un extraordinario valor documental, como el ‘gemelo desaparecido’, en tanto que documentan historias, pérdidas, manipulaciones y reconstrucciones de obras griegas y romanas, en ocasiones irre recuperables”<sup>6</sup>.

2. Luis Pérez-Prat Durbán, “La falsificación de obras de arte, ¿un problema internacional?,” en *El tráfico de bienes culturales*, eds. Luis Pérez-Prat Durbán y Antonio Lazari (Valencia: Tirant lo Blanch, 2005), 168.

3. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,” en *Discursos interrumpidos. I* (Madrid: Taurus, 1973), 77-82.

4. Ascensión Hernández Martínez, “¿Copiar o no copiar? He ahí la cuestión (la restauración monumental en la época de la clonación genética),” en *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red): XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004* (Palma: Comité Español de Historia del Arte, Universidad de las Islas Baleares, 2008), 2:1186.

5. Ascensión Hernández Martínez, *La clonación arquitectónica* (Madrid: Siruela, 2007), 64.

6. Enrique Varela Agüí y María Bolaños Atienza, “La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas,” *Museos.es: revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, no. 7-8 (2011-2012): 377.

Durante el Renacimiento, la realización de réplicas fue una práctica habitual, con las obras grecolatinas que estaban comenzando a aflorar del subsuelo, y que fueron objeto de inspiración y de prestigio. Un ejemplo de ello serían las reproducciones realizadas al grupo escultórico de los Nióbidas griegos, por orden del duque de la Toscana, y que se expusieron en la Galería de los Uffizi en Florencia, para pasar en el siglo XIX a la Escuela de Bellas Artes de París<sup>7</sup>. E incluso, ya en época barroca, podemos medir el valor de las copias en las compras que realizó Velázquez en Italia para el monarca Felipe IV, que incluían una serie de vaciados más costosa que las propias obras de artistas reputados del momento, como Tintoretto y Veronese<sup>8</sup>.

En el siglo XVIII, la renovada pasión por la arqueología, la proliferación de las academias y, al fin y al cabo, el espíritu ilustrado intrínseco a la centuria, llevaron a las reproducciones de obras de arte a la cima de su importancia. Las escuelas y academias propagaron su utilización con fines pedagógicos, tanto para el alumnado, como para el público general, democratizándose de manera paulatina su acceso y disfrute, hasta el momento vetado a una clientela selecta, formada por las casas reales, la aristocracia y algunos intelectuales<sup>9</sup>.

Por su parte, el siglo XIX dio continuidad a esta tendencia, destacando su presencia en las mencionadas escuelas de bellas artes, como la de París, donde coexistían réplicas de obras grecolatinas, junto a creaciones del Medievo o la Modernidad, ampliándose el culto a piezas que no pertenecían exclusivamente a la idolatrada Antigüedad clásica. Las reproducciones se veían como “una manera altamente válida, útil y didáctica de enseñar al pueblo la cultura de la humanidad a través de los diferentes ciclos artísticos que estas obras podían representar”<sup>10</sup>. Esta “fiebre” por la réplica llegó a las exposiciones internacionales, siempre exponentes de las tendencias más actuales; destacando su presencia en la de París de 1855 o la de Londres en 1866. Esta última se distingue especialmente al resultar el germen de un memorándum para regularizar la reproducción y el comercio de obras de arte: *Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries* (París, 1867)<sup>11</sup>.

7. Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” 178.

8. Varela Agüi y Bolaños Atienza, “La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas,” 377.

9. Montserrat Lasunción Lascano, “Reconstruyendo los procesos de reproducción de monumentos: la huella sobre los grandes formatos del siglo XIX,” *Revista de arquitectura*, no. 24 (2022): 142, <https://doi.org/10.15581/014.24.138-153>.

10. Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” 179.

11. Carolina Beatriz García Estévez, “...let us take an excursion around the world’. Monumento y copia como práctica curatorial de las Exposiciones Internacionales y sus museos de colecciones, 1854-1929,” *RA: revista de arquitectura*, no. 21 (2019): 99, <https://doi.org/10.15581/014.21.96-107>.



Fig. 1. Vista de varias reproducciones. Museo Victoria & Albert, Londres, Reino Unido. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2016.

Con todo ello, originales y copias convivieron de manera armónica, pues no se valoraba únicamente la obra en sí, sino también la idea que esta transmitía. La misma copia era un objeto de prestigio, sobre todo si la obra replicada era considerada de categoría, al estilo del *Laocoonte*<sup>12</sup>. Del mismo modo que un hito clave en este sentido sería la creación de museos específicos para albergar reproducciones, con una clara función educativa, en una tendencia observable en distintas ciudades como Santiago de Chile, Berlín, París o Londres<sup>13</sup>. En esta última, destaca una institución que aún goza de renombre: el Victoria & Albert Museum, creada en 1850 y dotada con copias de obras tan conocidas como la *Columna Trajana*, el *David* de Miguel Ángel, las terceras puertas del baptisterio de Florencia (Fig. 1), o el *Pórtico de la Gloria* de la catedral de Santiago de

12. Varela Agüi y Bolaños Atienza, "La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas," 377-378.

13. Pedro Emilio Zamorano Pérez, Claudio Cortés López, y Alberto Madrid Letelier, "Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario," *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 47 (2016): 45-48; M.ª Josefa Almagro Gorbea, "La función pedagógica y didáctica del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas," *Boletín de la ANABAD* 44, no. 3 (1995): 226.

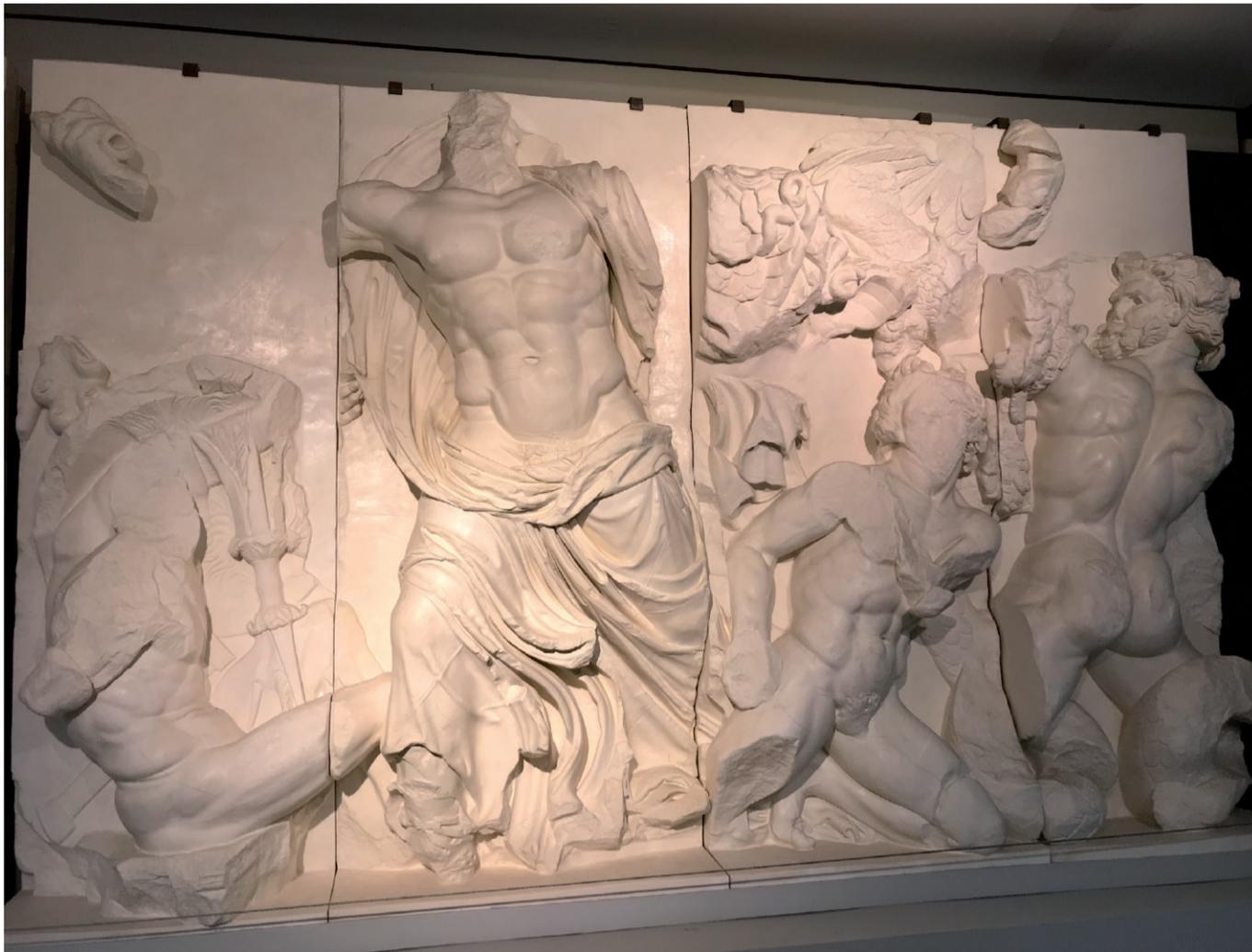


Fig. 2. Taller de reproducciones de los museos berlineses, reproducción de un fragmento del friso de la Gigantomaquia, *Altar de Zeus*, 1932. Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, España. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2019.

Compostela. En España, concretamente en la capital, nació en 1877 el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, cuyas colecciones contemplaban obras de arte clásico, medieval, renacentista o barroco, adquiridas mediante la compra a talleres especializados, por medio de intercambios entre los propios museos y, más esporádicamente, por donaciones<sup>14</sup>. En el País Vasco encontramos el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, una institución fundada en 1927 con el objetivo de que el público pudiese apreciar piezas dispersas por distintas partes del mundo. El museo (aún vigente), contiene reproducciones de obras significativas de la historia del arte, destacando piezas grecolatinas como parte del conjunto escultórico del Partenón, del *Altar de Zeus* (Fig. 2), la *Venus de Milo*, la *Victoria de Samotracia*, o el *Laocoonte y sus hijos* (Fig. 3)<sup>15</sup>.

14. Almagro Gorbea, 223-238.

15. Inmaculada Gangoiti, "Ese gran desconocido: el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao," *Bidebarrieta: revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, no. 6 (2000): 32-33.



Fig. 3. Museos Vaticanos, reproducción del *Laocoonte y sus hijos*, 1934. Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao, España. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2019.

No obstante, ya entrado el siglo XX este tipo de colecciones y museos comenzaron a considerarse desfasados, llevándose a cabo en muchos casos su reorganización y reubicación<sup>16</sup>. Por ejemplo, el mencionado Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, en 1961 abandonó el Casón del Buen Retiro y fue desplazándose por distintas sedes hasta su actual inclusión en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid<sup>17</sup>. Será en fechas más actuales, de las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI, cuando volvamos a asistir a una revalorización del culto a la copia, con obras de este tipo en espacios de referencia, de acuerdo con una serie de funcionalidades que mencionaremos a continuación. Quizás este devenir se deba a la influencia de nuevas corrientes museológicas y museográficas, en las que la didáctica ocupa un papel esencial; e incluso su uso podría verse acentuado por el movimiento que llama a la descolonización del museo, en la búsqueda de colecciones más “blancas”, desprovistas de connotaciones imperialistas, y donde las réplicas tienen sin duda un cometido esencial.

16. Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” 180.

17. Varela Agüi y Bolaños Atienza, “La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas,” 366-379.

## Uso y función actual de las reproducciones

Tal como hemos puesto de manifiesto, la realización de réplicas resulta una constante en la historia de la humanidad, y continúa hoy día en plena vigencia. Su función responde a varias circunstancias, como acercar a la población piezas que están en distintas partes del mundo, asumir un papel didáctico o servir, en los últimos años, en entornos con personas de diversidad funcional, al resultar cercanas y fáciles de manipular.

Su presencia es destacada en instituciones culturales como el Museo Americano de Historia Natural (Nueva York), que recurre a ellas para complementar su discurso, indicando su condición en las cartelas. Durante una visita realizada en 2022, pudimos observar una copia de la *Venus de Willendorf* (Fig. 4), cuyo original se localiza en el Museo de Historia Natural de Viena, resultando relevante al ser una de las estatuillas más famosas de la prehistoria. Del mismo modo, en el área dedicada a la América precolombina, junto a piezas originales, observamos copias de una cabeza olmeca de gran tamaño, de la *Piedra del Sol* –el conocido calendario azteca–, así como la reproducción a escala de templos de origen prehispánico.

Entre las anteriores destacamos la réplica de la tumba del Señor de Sipán (Fig. 5), sobre todo, porque no es la primera vez que tenemos la oportunidad de observar una recreación de estos enterramientos. Los restos originales se resguardan en el Museo de



Fig. 4. Reproducción de la *Venus de Willendorf*. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York, EE. UU.  
© Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2022.



Fig. 5. Reproducción del enterramiento del Señor de Sipán. Museo Americano de Historia Natural, Nueva York, EE. UU. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2022.

Sipán, en Lambayeque (Perú), situado a unos kilómetros del lugar del descubrimiento, la Huaca Rajada; en una migración del patrimonio cultural hacia una ciudad más poblada que dejó desprovisto de parte de su identidad al espacio de origen, hasta que en 2009 se inauguró el Museo de Sitio Huaca-Rajada Sipán, que junto a las reproducciones del enterramiento *in situ* (Fig. 6), contiene una serie de piezas originales. Debemos tener en cuenta que este hallazgo revolucionó la arqueología peruana en las últimas décadas del siglo XX, por tratarse de una tumba intacta, así como por los episodios de expolio y venta ilegal que sus bienes protagonizaron, dignos de una novela de acción<sup>18</sup>. Por lo tanto, resulta comprensible que en su lugar de procedencia quisieran seguir “disfrutando” del Señor de Sipán, del mismo modo que el Museo Americano de Historia Natural (Nueva York) incluye en su discurso tal descubrimiento, comparado

18. Véase: Walter Alva, “Discovering the New World’s Richest Unlooted Tomb,” *National Geographic Magazine* 174, no. 4 (1998): 510-555; Sidney D. Kirkpatrick, *Lords of Sipan. A true story of pre-Inca tombs, archaeology, and crime* (Nueva York: William Morrow and Company, INC., 1992).



Fig. 6. Reproducción del enterramiento del Señor de Sipán. Huaca Rajada, Sipán, Perú. © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2017.

en importancia con la tumba de Tutankamón –la cual, por cierto, también posee una réplica realizada por la empresa española Factum Arte, y que de algún modo intentará saciar la sed de curiosidad de los visitantes, impidiendo el deterioro progresivo de la original<sup>19</sup>–.

La presencia de réplicas va más allá de los museos y espacios públicos, llegando a las colecciones privadas y a las casas de los amantes de la cultura. Un curioso ejemplo lo hallamos en la réplica de dos ídolos cilíndricos de piedra de la Edad del Cobre, procedentes de Morón de la Frontera (Sevilla). El caso es que los originales formaban parte de una colección particular y fueron donados al Museo Arqueológico Provincial de Sevilla, a cambio de la entrega de doce reproducciones de cada una de las piezas, para que

19. Francisco Carrión, "El clon español de la tumba de Tutankamón," *El Independiente*, 3 de noviembre de 2022, consultado el 5 de diciembre de 2022, <https://www.elindependiente.com/tendencias/cultura/2022/11/03/el-clon-espanol-de-la-tumba-de-tutankamon/>.

los herederos (doce hermanos) pudiesen tener su propia copia<sup>20</sup>. E incluso es habitual encontrar reproducciones de buena calidad para su adquisición en las tiendas de los museos y espacios culturales, o existen establecimientos dedicados a ello, que pueden llegar a vender “copias certificadas”, dotadas de cierta categoría.

La copia o reproducción puede coadyuvar a una mayor democratización de la cultura, del mismo modo que puede resultar útil en cuestiones de pérdida patrimonial. En esta línea, de nuevo siguiendo a M.<sup>a</sup> Josefa Almagro Gorbea, su utilización sería aconsejable en los supuestos de que: el objeto original ya no exista; la pieza se muestre esencial para la comprensión del mensaje a transmitir, y el original se encuentre en otro lugar; cuando el original esté en peligro de deterioro o destrucción; y en caso de pérdida o robo<sup>21</sup>. Con lo cual, a continuación pretendemos ahondar en su utilización, aportando una serie de ejemplos que nos ayuden a entender su extensión e importancia.

### El original se encuentra en otro lugar

De las coyunturas expuestas, es esta quizás la más adecuada para reflexionar sobre nuestro objetivo principal: el uso de réplicas a causa de la diáspora patrimonial. Un paradigma sería el del patio del castillo de Vélez Blanco (Almería). Su original se encuentra en el Museo Metropolitano de Nueva York tras su venta a principios del siglo XX (Fig. 7); mientras que el espacio que ocupaba originariamente en el castillo está vacío (Fig. 8), con cierto halo de desolación y abandono, a resultas de una pérdida patrimonial e identitaria que deja al castillo desprovisto de parte de su significado<sup>22</sup>.

Tal es su importancia y representatividad que, en la actualidad, se está llevando a cabo un proyecto para su reproducción, bajo la dirección del arquitecto Pedro Salmerón<sup>23</sup>. Se ha optado por la creación de una “reproducción diferenciada”, en palabras del propio

20. José Antonio Aguilar Galea, “Las técnicas de reproducción escultóricas como instrumento para la pervivencia del patrimonio arqueológico. Los Ídolos de Morón,” *Antiquitas*, no. 17 (2005): 169-170.

21. Almagro Gorbea, “La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos,” 182

22. José Miguel Merino de Cáceres y María José Martínez Ruiz, *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: “El gran acaparador”* (Madrid: Cátedra, 2019), 52-56.

23. El proyecto de restauración del castillo se ha dividido en tres fases, contemplando la segunda de ellas la realización de la réplica del patio. Véase: “El proyecto para la reconstrucción del Patio del Castillo de Vélez-Blanco recibe el aval de Patrimonio,” *Diario de Almería*, 9 de abril de 2021, consultado el 10 de mayo de 2022, [https://www.diariodealmeria.es/ocio/reconstruccion-Patio-Castillo-Velez-Blanco-Patrimonio\\_0\\_1563445066.html](https://www.diariodealmeria.es/ocio/reconstruccion-Patio-Castillo-Velez-Blanco-Patrimonio_0_1563445066.html). En la actualidad, se está dando comienzo a la licitación para la primera fase. Véase: “Licitación de la primera fase de restauración del Castillo de Vélez Blanco,” *Diario de Almería*, 21 de octubre de 2023, consultado el 22 de octubre de 2023, [https://www.diariodealmeria.es/ocio/restauracion-castillo-velez-blanco-almeria\\_0\\_1840916153.html](https://www.diariodealmeria.es/ocio/restauracion-castillo-velez-blanco-almeria_0_1840916153.html).



Fig. 7. Patio del castillo de Vélez Blanco. Museo Metropolitano de Nueva York, EE. UU. © Fotografía: dominio público, Museo Metropolitano de Nueva York.

arquitecto, de manera que en una vista general se produzca la sensación de que el patio ha regresado, pero al observar los detalles, estos serán algo más toscos y de ninguna manera miméticos. Según el proyecto, la copia estaría realizada con el mismo material, mármol de Macael, un signo identitario de la región y, junto a la propia reproducción en sí, contaría con la reintegración de algunos bienes originales<sup>24</sup>. Con ello, la realización de la copia cumpliría con los estándares de la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985, que prohíbe la realización de réplicas exactas, para evitar una falsificación del patrimonio. Y se supliría la demanda sobre un espacio que había quedado desprovisto de significado, ayudando a contar la historia del lugar, como un castillo privado de gran parte de sus bienes culturales, tal como ocurrió en distintos lugares de España en las primeras décadas del siglo XX, debido principalmente a la “voracidad” del coleccionismo norteamericano.

Es un caso que no puede considerarse como “expolio” –pues la venta del patio se perpetró cuando aún no existía una legislación que la prohibiera expresamente–, pero sí deja

24. Información aportada por el arquitecto Pedro Salmerón, febrero de 2022.



Fig. 8. Patio del castillo de Vélez Blanco. Almería, España © Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2021.

una sensación de pérdida muy parecida. Sobre todo teniendo en cuenta que el espacio original resulta un importante baluarte para el patrimonio de la región, que podría ver incrementado su valor tras la reintegración del patio. Por lo tanto, sí que parece una buena opción la realización de la copia, pues como menciona Julián Esteban Chapapría, su instauración en el castillo pondrá de manifiesto cómo el original de Nueva York, “será menos auténtico porque se habrá demostrado de facto que no es su lugar”<sup>25</sup>.

Esta sensación de pérdida experimentada con el patio del castillo de Vélez Blanco, podemos registrarla también en las esfinges de Agost, recreadas mediante impresión 3D y postprocesado<sup>26</sup> (Fig. 9) por parte del equipo “Patrimonio Virtual” de la Universidad de Alicante, para formar parte de un espacio museístico en su localidad de origen. Hablamos de dos piezas de la cultura ibérica, que tras su descubrimiento en Agost (Alicante)

25. Julián Esteban Chapapría, “En torno a discutidas y discutibles reintegraciones de imagen” (ponencia, Jornadas técnicas sobre la recuperación del Patio de Honor del Castillo de Vélez-Blanco, Vélez-Blanco, 2-4 de julio de 2009).

26. “Patrimonio virtual de la Universidad de Alicante reproduce, por medio de 3D, las dos esfinges ibéricas originarias de Agost,” *Actualidad Universitaria, Universidad de Alicante*, 22 de diciembre de 2020, consultado el 2 de febrero de 2022, <https://web.ua.es/es/actualidad-universitaria/2020/diciembre2020/21-23/patrimonio-virtual-de-la-universidad-de-alicante-reproduce-por-medio-de-3d-las-dos-esfinges-ibericas-originarias-de-agost.html>.



Fig. 9. Reproducción de las esfinges de Agost mediante impresión 3D y postprocesado, realizadas por el equipo "Patrimonio Virtual" de la Universidad de Alicante. © Fotografía: "Patrimonio Virtual".

en 1893, se ubican en el Museo del Louvre y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. La primera de estas circunstancias responde a una tendencia común en la época, cuando los museos europeos estaban formando sus colecciones y poseían emisarios en distintas partes del mundo, ávidos de conseguir piezas. Con respecto a la segunda de las localizaciones, la pieza llegó a Madrid tras el intercambio en 1941 entre los gobiernos de Pétain y Franco, pues en primera instancia la obra viajó hasta el Louvre. En este acuerdo se recuperaron para el patrimonio español piezas como la *Dama de Elche* o la *Inmaculada Concepción de los Venerables*, de Murillo, que también terminaron en los museos estatales<sup>27</sup>. Así, aunque esta coyuntura nos deja la sensación de que la obra "se queda en casa", responde a la normativa de resguardar las piezas más importantes en los museos estatales y, finalmente, el emplazamiento original queda desprovisto de las piezas, que en el lance de las esfinges se han convertido en un baluarte identitario.

Otra copia que nos hace reflexionar sobre su pertinencia, así como acerca del papel de las nuevas tecnologías es la de la *Dama de Elche*. Esta obra escultórica, perteneciente a la cultura ibérica, fue descubierta en 1897 de forma casual en el yacimiento arqueológico de La Alcudia (Valencia). Ese mismo año, la adquirió Pierre París para el Museo del Louvre, "con la garantía de universalizar el nombre de Elche"<sup>28</sup>; y se mantuvo en París hasta 1941, cuando se produjo el mencionado intercambio intergubernamental. En la actualidad, la pieza forma parte del Museo Arqueológico Nacional. Desde su regreso en 1941, se ha expuesto temporalmente en Elche en 1965 y 2006, con gran éxito y afluencia de

27. Cédric Gruat y Lucía Martínez, *El retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941* (Madrid: Alianza Editorial D. L., 2015).

28. Rafael Ramos Fernández, "Elche y su Dama," *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, no. 7 (2006), 139.

público<sup>29</sup>. De hecho, tal es la relevancia de la pieza, que en 2003 se resolvió la realización de una copia por parte de la empresa Factum Arte, encargada por el Museo Arqueológico Provincial de Alicante y la Diputación de Alicante. En ella, se han utilizado diversas técnicas, resultando en un facsímil muy detallado, con restos de pintura o los propios efectos del paso del tiempo<sup>30</sup>; y que ha viajado ya a distintos lugares, e intenta cubrir, al menos en cierto sentido, el vacío dejado por su original.

Debemos tener en cuenta que una réplica no puede (ni tampoco debe) sustituir al original en todas sus aristas, siendo palpable el "aura", esa existencia irrepetible en palabras de Walter Benjamin<sup>31</sup>, que continúan teniendo las piezas genuinas. En consecuencia, no nos resulta complicado encontrar casos en que los receptores de la réplica no están conformes con la solución aportada. Un ejemplo sería el de la copia del penacho de Moctezuma, presente en el Museo Nacional de Antropología de México, y cuyo original está en el Weltmuseum de Viena (Austria, anteriormente Museo de Etnología de Viena). En esta ocasión, frente a las reclamaciones del país de origen, en el museo donde se encuentra actualmente justifican que la mala conservación de la pieza podría resultar en un deterioro irreversible si se planteara su traslado.

Desde el punto de vista legislativo, la obra lleva en Austria el tiempo suficiente como para no poder realizar una reclamación y habría que recurrir a la ética para una hipotética devolución, indicando cómo el penacho es uno de los grandes emblemas del arte precolombino de México, además de uno de los objetos de arte plumario más importantes del mundo<sup>32</sup>. Se trata, por tanto, de un asunto aún candente, de gran relevancia para la sociedad mexicana, y sobre el que se ha tratado en distintos momentos. En 2006 se comparó con otros procesos de reclamación internacionalmente reconocidos, como los relativos al *Busto de Nefertiti* en Berlín o a los *Mármoles del Partenón* en Londres<sup>33</sup>. Del mismo modo que, como solución, en 2011 se planteó la posibilidad de un intercambio temporal, por piezas que podrían resultar representativas para Austria, como la carroza dorada del emperador Maximiliano de Habsburgo<sup>34</sup>. En 2012, en la pu-

29. Ramos Fernández, 140.

30. Factum arte, "Facsímil de la Dama de Elche," consultado el 15 de julio de 2022, <https://www.factum-arte.com/pag/306/facsimil-de-la-dama-de-elche>.

31. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica."

32. "Localizan octava pieza prehispánica de arte plumario," *El Universal*, 29 de diciembre de 2016, consultado el 12 de mayo de 2022, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2016/12/29/localizan-octava-pieza-prehispanica-de-arte-plumario/>.

33. Gerard V. van Bussel, "El Penacho del México Antiguo: aspectos de la historia de su recepción", en *El Penacho del México Antiguo*, coords. Sabine Haag, Alfonso de María y Campos, Lilia Riviero Weber, y Christian Feest (Viena: CONACULTA-INAH, Museum für Völker Kunde, ZKF Publishers, 2012), 115-134.

34. "Qué quiere Austria a cambio de prestar el penacho de Moctezuma," *Noticiero Televisa*, 27 de abril de 2012, consultado el 12 de mayo

blicación de una investigación conjunta entre México y Austria, se llegó a la conclusión de que el penacho no se movería de su museo actual, aunque sí se reconocía la soberanía de ambas naciones sobre el objeto<sup>35</sup>. En una suerte de “custodia compartida” que podríamos aplicar más a menudo, pero que no convence a aquellos que deben “resignarse” a poseer la copia.

Esta última idea, la custodia compartida del patrimonio, nos recuerda a otro caso de controversia acerca de la posesión del patrimonio, esta vez en Perú. Nos referimos a la polémica en torno al *Códex Trujillo* (*Códice Martínez Compañón* o *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*), una obra ilustrada formada por nueve tomos, que muestra distintos aspectos de la diócesis de Trujillo en época colonial. El códice surgió de la iniciativa del obispo español Baltasar Jaime Martínez de Compañón –quien realizó un viaje pastoral entre 1782 y 1785–, y fue enviado posteriormente a España, donde se resguarda en la biblioteca del Palacio Real de Madrid. Además de este conjunto, el más completo y significativo, existen láminas o tomos sueltos en otras ubicaciones<sup>36</sup>, y en 2017 apareció en Subastas Alcalá, Madrid, un tomo con 136 acuarelas, algunas inéditas, encuadradas siguiendo el mismo esquema que los ejemplares de la biblioteca madrileña<sup>37</sup>.

La subasta finalizó con el Estado español ejerciendo su derecho de adquisición preferente, además de que la obra había sido declarada inexportable, dejando sin posibilidades a otro de los interesados, el Museo de Arte de Lima, generándose una amplia polémica<sup>38</sup>. La cuestión que aquí nos atañe es que, una vez que las acuarelas pasaron a formar parte de las colecciones de nuestro país, se planteó la realización de una réplica para que viajase al museo limeño, aunque la idea no fue bienvenida. Se consideró una solución poco satisfactoria para la nación peruana, teniendo en cuenta la importancia de la pieza<sup>39</sup>, así como el hecho de que España ya posee los nueve tomos mencionados. Sin duda, podría ser este otro proceso de “custodia compartida” del patrimonio, para

de 2022, <http://noticierostelevisa.esmas.com/especiales/436645/que-quiere-austria-cambio-prestar-penacho-moctezuma/>.

35. Haag et al., coords., *El Penacho del México Antiguo*.

36. Pablo Macera Dall'Orso, “El tiempo del obispo Martínez Compañón,” en *Trujillo del Perú. Baltasar Jaime Martínez de Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*, eds. Pablo Macera, Arturo Jiménez Borja, e Irma Franke (Lima: Fundación del Banco Continental, 1997), 42-50.

37. *Catálogo, Alcalá Subastas, 7 y 8 de junio 2017* (Madrid: Medium Graphics D.S.S.L., 2017), 162.

38. Véase: Juan Carlos Fangacio Arakaki, “El Gobierno de España se apodera del ‘Códex Trujillo del Perú’, valioso documento histórico,” *El Comercio*, 8 de junio de 2017, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://elcomercio.pe/luces/arte/gobierno-espana-apodera-codex-trujillo-peru-432724-noticia/?ref=ecr>; Gloria Martínez Leiva, “La cultura del titular: El Códex Trujillo o España vs Perú,” *Investigart*, 12 de junio de 2017, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://www.investigart.com/2017/06/12/la-cultura-del-titular-el-codex-trujillo-o-espana-vs-peru/>.

39. Raúl Tola, “El Códex Trujillo del Museo de Arte de Lima es tan importante para Perú como las obras del Prado para los españoles,” *El País*, 14 de junio de 2017, consultado el 13 de junio de 2022, [https://elpais.com/cultura/2017/06/13/actualidad/1497376993\\_259300.html](https://elpais.com/cultura/2017/06/13/actualidad/1497376993_259300.html).

evitar que su presencia en España suponga una ofensa para Perú; y, quizás, la realización de la réplica no debería sonar de manera despectiva, permitiendo que la obra pueda disfrutarse en ambos lugares y teniendo, además, en cuenta otro aspecto: la exigencia de resguardar el original.

### El original debe resguardarse por seguridad

Las medidas de conservación preventiva de los originales, aplicadas en muchos museos y lugares patrimoniales<sup>40</sup>, han motivado la creación de uno de los arquetipos españoles más representativos: el de la Neocueva de Altamira. Esta réplica, situada en el Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira (Santillana del Mar), nace con el objetivo de poner en valor las pinturas halladas en la cueva, y las inserta en un conjunto pictórico que se extiende por la cornisa cantábrica y el sur de Francia. Las pinturas de Altamira fueron descubiertas de manera casual en 1879 y, tras distintas polémicas y acusaciones de falsificación, se reconocieron como un hallazgo extraordinario en los primeros años del siglo XX<sup>41</sup>. Desde entonces, se han sucedido los estudios y visitas a este espacio, hasta que se decidió restringir el acceso por cuestiones de seguridad y conservación; y hoy día existe una lista de espera que solo permite la entrada de cinco personas a la semana.

La reproducción de la cueva y pinturas de Altamira pretende difundir tan importante hallazgo, permitiendo a la sociedad su disfrute y conocimiento. El proceso de creación aglutinó a un nutrido grupo de expertos, que tuvieron en cuenta las características físicas del original, al tiempo que estudiaron las técnicas y el proceso de creación, para "recrear" la pintura del techo policromo tal y como fue ejecutada por sus autores, siguiendo su mismo proceso, empleando los mismos materiales y técnicas y en el mismo sentido en el que fueron trazadas las figuras y signos, tanto en el dibujo y la pintura, como en el grabado"<sup>42</sup>. De este mismo espacio, se habían realizado réplicas con anterioridad: en 1962 de un fragmento de techo para el Deutsches Museum de Múnich, y de 35 metros cuadrados del techo para un parque cultural en Japón en

40. Sonia Santos Gómez, "La realización de reproducciones artísticas como medida de conservación preventiva en los museos," *Revista de Museología*, no. 68 (2017): 112-126.

41. Antonio Barnadés, "Altamira, el nacimiento del arte rupestre europeo," *Historia National Geographic*, 26 de julio de 2023, consultado el 3 de agosto de 2023, [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/altamira-nacimiento-arte-rupestre-europeo-2\\_18472](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/altamira-nacimiento-arte-rupestre-europeo-2_18472).

42. Matilde Muzquiz Pérez-Seoane y Pedro A. Saura Ramos, "El facsímil del techo de los bisontes de Altamira," consultado el 20 de mayo de 2022, <https://www.cultura.gob.es/mnaltamira/dam/jcr:7b5dd584-a911-41c5-8a48-1a115c301625/muzquiz-saura-2002-facsimil-techo-altamira.pdf>.

1993<sup>43</sup>. De igual modo, la cueva de Lascaux, en Francia, tuvo su primera copia en 1983, motivada por el cierre del espacio original, con el objetivo “de transmitir al público la emoción que tendría si visitara la gruta verdadera”<sup>44</sup>. Y podemos hallar un ejemplo parecido en Gran Canaria, con un facsímil de la cueva de Risco Caído<sup>45</sup>. Estos últimos, son casos en los que se utilizan técnicas consideradas más tradicionales, en comparación con la creación de la réplica virtual en 3D de la cueva de Santimamiñe (País Vasco), en la que los visitantes necesitan unas gafas especiales y se ven envueltos por imágenes y efectos sonoros<sup>46</sup>.

En una situación parecida a la de estas cuevas se encuentran los fósiles y colecciones paleontológicas, elementos de gran fragilidad, importantes por el conocimiento que pueden aportar acerca de la cultura o la especie animal a la que pertenecieron. Cuando se trata de ejemplares pequeños, es habitual que la réplica se realice con una misma medida, imitando los posibles desperfectos de la pieza, y con un material parecido al original. Si hablamos de ejemplares más grandes, suele recurrirse a las copias a escala, quizás no tanto en relación con el tamaño, sino con el peso del conjunto, utilizando materiales que aligeren y hagan posible la exposición<sup>47</sup>. Como ejemplos, en el Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid), hallamos la réplica de un diplodocus, donada a principios del siglo XX por el descubridor de los restos originales; así como copias de fósiles de homínidos de África, Asia y Europa<sup>48</sup>. El Penn Museum (Filadelfia) contiene una de las mayores colecciones de reproducciones de fósiles del mundo<sup>49</sup>. Y, en el Museo Americano de Historia Natural (Nueva York), algunos de sus dinosaurios, animales prehistóricos o ejemplares de homínidos son réplicas, cuyos originales se encuentran en laboratorios y lugares de trabajo de distintas partes del mundo.

43. Muzquiz Pérez-Seoane y Saura Ramos.

44. “Francia, una referencia en materia de facsímiles de arte prehistórico,” *rfi*, 30 de junio de 2015, consultado el 25 de junio de 2022, <https://www.rfi.fr/es/francia/20150630-francia-una-referencia-en-materia-de-facsimiles-de-arte-prehistorico>.

45. “Inaugurada la réplica milimétrica de la espectacular cueva de Risco Caído,” *Canarias Ahora*, 19 de junio de 2020, consultado el 25 de junio de 2022, [https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/inaugurada-replica-risco-caido\\_1\\_6065415.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/inaugurada-replica-risco-caido_1_6065415.html).

46. Santos M. Mateos Rusillo, “Imprimir y proyectar. Tecnología digital y reproducción de obras de arte,” *Opción: revista de Ciencias Humanas y Sociales*, no. 6 (2015): 464.

47. Ainara Aberasturi Rodríguez y Ana González, “Taller de replicado paleontológico-falsificadores,” *Enseñanza de las ciencias de la tierra: Revista de la Asociación Española para la Enseñanza de las Ciencias de la Tierra* 18, no. 2 (2010), 210-211.

48. “Los dinosaurios vuelven al Museo de Ciencias Naturales desde el 14 de diciembre,” *Comunicación Museo Nacional de Ciencias Naturales*, 14 de diciembre de 2010, consultado el 15 de julio de 2022, <https://www.mncn.csic.es/es/Comunicación/los-dinosaurios-vuelven-al-museo-nacional-de-ciencias-naturales-desde-el-14-de>.

49. Sonia Santos Gómez, “La realización de reproducciones artísticas como medida de conservación preventiva en los museos,” 113.

Otro elemento cuyos originales suelen resguardarse de la exposición pública es el oro, valioso tanto por su materialidad, como por su antigüedad. Es el caso del tesoro del Carambolo, formado por piezas de oro y cerámica de origen tartésico, hallado en 1940 en el término municipal de Camas (Sevilla). El original se encuentra en la caja fuerte de un banco y solo se muestra en ocasiones especiales, como exposiciones temporales, en las que se realiza un esfuerzo excepcional por garantizar la seguridad<sup>50</sup>; mientras en el Museo Arqueológico de Sevilla se mostraba una réplica, al menos hasta su reciente cierre para ser remodelado. Por su parte, en el lado contrario estaría el conocido tesoro de los Quimbaya, cuyos originales se exponen actualmente en el Museo de América (Madrid), al tiempo que existen réplicas de algunas de sus piezas. Estas fueron realizadas en la década de los 70 con el objetivo de resguardar el original, difiriendo en su tamaño para evitar la falsificación, y estuvieron expuestas al público entre 1978 y 1984<sup>51</sup>.



Fig. 10. Facsimil del *Códice Tudela*. Museo de América, Madrid, España.  
© Fotografía: Zara Ruiz Romero, 2022.

Y, por supuesto, no podíamos finalizar este apartado sin mencionar la realización de réplicas facsímiles de libros y documentos de archivo, una actividad bastante habitual. Especialmente, al tratarse de un material fácilmente maleable si se expone durante mucho tiempo; e, igualmente, esta es una solución relacionada con la seguridad de la pieza, al ser presumiblemente el objetivo de ladrones y contrabandistas de arte. Así, podemos encontrar en exposición réplicas facsímiles de importantes documentos como el *Códice Tudela* (Fig. 10) o el *Códice Tro-Cortesiano* (en el Museo de América, Madrid), el *Beato de Ginebra* (en el Museo del Libro Fadrigue de Basilea, Burgos), o el conocidísimo

50. Fernando Fernández Gómez, "El 'Tesoro del Carambolo': un tesoro tartésico del siglo VI a.C. Pero no todo está tan claro," *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 8, no. 32 (2000): 66, <https://doi.org/10.33349/2000.32.1044>.

51. Pedro H. Riaño, "El misterio del falso tesoro de oro guardado en una cámara acorazada del museo," *El Español*, 22 de octubre de 2017, consultado el 15 de mayo de 2022, [https://www.elespanol.com/cultura/patrimonio/20171021/255974516\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/patrimonio/20171021/255974516_0.html).

*Códice Calixtino* (en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela), que a pesar de poseer una réplica, el original fue protagonista de un sonado robo<sup>52</sup>.

### El original ya no existe, se ha perdido o ha sido robado

La realización de réplicas con el objetivo de reemplazar piezas que ya no existen, que se han perdido o han sido robadas, resulta también destacable y es especialmente común si tratamos de obras arquitectónicas. Máxime, cuando se trata de paliar los efectos de una guerra, un ataque terrorista y algún evento de tipo traumático, que deje secuelas en la memoria histórica de un país y su población<sup>53</sup>. La reconstrucción arquitectónica era, de hecho, una práctica bastante habitual en siglos pasados, pero en la actualidad se tiende a no realizar “falsos históricos”, y más bien utilizar las ausencias como parte de la memoria y la identidad de cada espacio.

Bajo las premisas anteriores, es posible mencionar algunos casos en los que se realizaron réplicas miméticas, que hoy día no estarían permitidas por nuestra legislación, o están “mal vistas” en las prácticas restauradoras. Un ejemplo sería la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, dinamitada en la Revolución de Octubre de 1934, cuya reconstrucción no distingue las partes nuevas de aquellas pocas que se habían conservado<sup>54</sup>. En un plano internacional, destacamos la reconstrucción de Varsovia, que en 1944 presentaban más del 85 % de su centro histórico destruido, a causa de las acciones del ejército nazi. En esta ocasión, la reconstrucción se llevó a cabo con el objetivo de cerrar heridas, e intentar que la población llegase a la normalidad lo antes posible; y conllevó la imitación de los edificios originales, ya fuese de manera detallada, u homogeneizando y simplificando estilos, eligiendo el momento histórico a priorizar<sup>55</sup>.

Otra ocasión en la que tuvo lugar una destrucción patrimonial traumática e intencionada sería la de los budas de Bamiyán, en Afganistán. Estas eran unas obras monumen-

52. Pedro García Martín, “El robo del Códice Calixtino: una peripecia digna de un guion de Berlanga,” *El Mundo*, 14 de diciembre de 2015, consultado el 20 de julio de 2022, <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/12/14/566eb603ca474162408b469a.html>.

53. Hernández Martínez, *La clonación arquitectónica*, 43-44.

54. María Pilar García Cuetos, “Cámara santa de la catedral de Oviedo. De la destrucción a la reconstrucción,” *Restauración & rehabilitación*, no. 53 (2001): 54-61.

55. Juan Carlos Salas Ballestín, “La reconstrucción de Varsovia tras la Segunda Guerra Mundial,” *Loggia: arquitectura y restauración*, no. 21 (2008): 65-70, <https://doi.org/10.4995/loggia.2008.3189>.

tales de gran tamaño, esculpidas en las rocas entre los siglos III y IV, pertenecientes a la fe budista. Su destrucción, en marzo de 2001, respondió al fanatismo religioso por parte del régimen talibán, causando una gran conmoción en la comunidad internacional. Desde entonces, la Unesco –con la colaboración de algunas naciones– ha realizado trabajos de consolidación para evitar que el deterioro fuese continuado<sup>56</sup>, aunque no ha conseguido neutralizar el peligro por completo, principalmente por la falta de recursos e infraestructuras en la zona.

Prácticamente desde su destrucción, comenzaron a plantearse una posible reconstrucción, suscitando un amplio debate. De un lado, estarían las cuestiones semánticas, divididas en dos formas de ver un mismo asunto, pues en ciertos sectores se ha apuntado a que podría resultar obsoleto reconstruir estatuas budistas en un país islámico; al mismo tiempo que debe tenerse en cuenta cómo las piezas ya no estaban dotadas de un significado religioso, sino identitario y simbólico, y estaban integradas en el folklore de los habitantes del lugar<sup>57</sup>. De la otra parte, se plantean cuestiones técnicas, en cuanto al excesivo tamaño de los budas y a la destrucción de gran parte del material original, por lo que la anastilosis no podría llevarse a cabo más que en algunos fragmentos. Igualmente, surgen las voces que claman por dejar los huecos vacíos, pues esto “representaría una gran victoria para el monumento y la derrota de aquellos que intentaron aniquilar las estatuas de Buda”<sup>58</sup>. Se ha planteado también una reconstrucción digital en 3D, por resultar menos costosa en términos económicos, y ser una solución reversible, que en todo momento permitiría la perpetuación de su memoria histórica, y de lo que el vacío de las piezas implica. De momento esta no se ha realizado, pero sí otras acciones como la reproducción de los budas a modo de holograma o *mapping* –una práctica que está teniendo lugar en distintos espacios con resultados exitosos<sup>59</sup>– para, al menos durante unas horas, devolver al sitio parte de su esplendor<sup>60</sup>. Al fin y al cabo, se trata de algo más que una reparación física, es también una herramienta para la reconciliación y la paz.

56. Junhi Han, Mohammad Rasoul Bawary, y Andrea Bruno, “Los budas de Bamiyán: cuestiones de reconstrucción,” *Revista de patrimonio mundial*, no. 86 (2018): 42.

57. Han, Rasoul Bawary, y Bruno, 42.

58. Han, Rasoul Bawary, y Bruno, 43.

59. Mateos Rusillo, “Imprimir y proyectar. Tecnología digital y reproducción de obras de arte,” 468-472.

60. “Los dos Budas gigantes de Afganistán continúan en pedazos 20 años después,” *Heraldo*, 1 de marzo de 2021, consultado el 10 de mayo de 2022, <https://www.heraldo.es/noticias/internacional/2021/03/01/los-dos-budas-gigantes-de-afganistan-continuan-en-pedazos-20-anos-despues-1474439.html>.

Esta última es una reflexión que nos trae a colación otro proceso: la posible reconstrucción de Palmira. Esta histórica ciudad fue tomada por el Daesh entre 2015 y 2016, como parte de una política de “limpieza cultural” que servía como herramienta propagandística de su ideología a escala mundial<sup>61</sup>. Lo reciente del suceso hace que recordemos vívidamente cómo casi cada día aparecían nuevas imágenes de destrucción, en un intento por provocar a la comunidad internacional. Y, hoy día, una vez recuperada la ciudad, resulta aún complicado conocer en qué estado se encuentra el patrimonio, pues su acceso está restringido, y parte de la misma está plagada de minas. Es de destacar cómo en este caso la utilización de las imágenes satelitales ha resultado un importante baluarte; del mismo modo que intuimos que la tecnología será de gran utilidad a la hora de plantear una hipotética reconstrucción. De hecho, ya existen ciertas ideas para restaurar con tecnología 3D el arco del Triunfo, “que hasta su detonación era único en el mundo”<sup>62</sup>. Será cuestión de tiempo analizar cuál es la opción más viable, al igual que ocurre con guerras más recientes como la de Rusia y Ucrania, que ya sabemos está devastando en muchos sentidos el patrimonio ucraniano. Seguramente las soluciones contarán con la ayuda de las nuevas tecnologías y de la –polémica– inteligencia artificial.

Por último, junto a la destrucción deliberada del patrimonio, cabría mencionar obras originales perdidas o víctimas de un robo, que han necesitado de una réplica para cubrir el vacío. Como paradigma, tratamos una de las obras de arte más robadas del mundo, el *Políptico del Cordero Místico*, realizada por los hermanos van Eyck, y que en la actualidad presenta una copia en uno de sus paneles inferiores. Esta réplica se realizó en 1945 por parte del conservador del Museo de Bellas Artes de Bruselas, pues el original se sustrajo en 1934 de la catedral de San Bavón<sup>63</sup>. Otro ejemplo notable sería el de *La Natividad*, de Caravaggio, obra robada en 1969 del oratorio de San Lorenzo (Palermo), y que en 2015 fue sustituida por una réplica digitalizada<sup>64</sup>. Inclusive, en muchos museos del mundo están robando cuernos de rinoceronte, muy demandados en el mercado negro, por lo que se terminan reemplazando por réplicas, o se retiran de la exposición ante el miedo a una posible sustracción<sup>65</sup>.

61. Marta Arcos García, “Palmira 2011-2021: Diez años de destrucción en el Reino de Zenobia,” *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, no. 41 (2022): 380.

62. Arcos García, 385.

63. Montse Díaz, “La obra más robada de la historia del arte: el Políptico de Gante,” *Los grandes robos de arte*, 24 de abril de 2013, consultado el 22 de mayo de 2022, <https://losgrandesrobosdearte.wordpress.com/2013/04/24/la-obra-mas-robada-de-la-historia-del-arte-el-poliptico-de-gante/>.

64. A. López, “El misterioso robo de un ‘Caravaggio’ que sigue siendo un enigma 50 años después,” *El Confidencial*, 18 de octubre de 2019, consultado el 15 de mayo de 2022, [https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2019-10-18/misterioso-robo-caravaggio-enigma-50-anos-despues\\_2287515/](https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2019-10-18/misterioso-robo-caravaggio-enigma-50-anos-despues_2287515/).

65. Sonia Santos Gómez, “La realización de reproducciones artísticas como medida de conservación preventiva en los museos,” 113.

### Reflexiones finales: ¿es útil y adecuado el uso de reproducciones?

La eterna pregunta acerca de dónde debería resguardarse el patrimonio cultural no presenta una única respuesta. Las soluciones que se presentan son variadas y dispares, según la coyuntura específica de cada proceso y dependiendo, también, de las voluntades sociopolíticas de cada momento. No hay duda de que vivimos un escenario repleto de disputas, reclamaciones, robos, expolios, e incluso la destrucción intencionada de obras de arte. Del mismo modo que tampoco debe haber ninguna duda acerca de la función social, identitaria, histórica y moral que presenta el patrimonio; con lo que su resguardo y preservación debe resultar una prioridad.

Como hemos observado, no siempre disponemos de la pieza original para su exposición y el disfrute del público. Ante lo que nos preguntamos, ¿por qué no utilizar una réplica? Su uso puede resultar de utilidad moral (por ejemplo en casos de robos o desapariciones), para favorecer el conocimiento por parte del público o, sencillamente, para resguardar el original de posibles daños. Las réplicas acercan el patrimonio a la sociedad, así que la recurrencia a su realización podría no resultar una solución negativa o peyorativa.

El “aura” en torno al original –entendido según las premisas de Walter Benjamin<sup>66</sup>– puede seguir conviviendo junto a la réplica, por lo que es factible disfrutar de la obra de arte desde aristas muy diversas y, sobre todo, desde lugares quizás de otro modo impensables. Gracias a su réplica, la *Dama de Elche* puede viajar sin dejar desprovisto al Museo Arqueológico Nacional de una de sus piezas más representativas. Y qué decir de la reproducción de la cueva de Altamira, que recibe anualmente la visita de miles de escolares, turistas y curiosos que en otras circunstancias solo podrían atisbar en su imaginación cómo sería la original.

Las réplicas resultan útiles en muchos sentidos, y creemos que pueden serlo también para paliar los estragos de la pérdida patrimonial. Está claro que no sustituyen al original en todas sus aristas, pero sí cumplen una importante función. Pensemos en ellas con relación a las coyunturas expuestas, pero también para el futuro que se nos avecina y que ya estamos empezando a vivir: la descolonización del museo.

---

66. Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.”

## Referencias

### Fuentes bibliográficas

- Aberasturi Rodríguez, Ainara, y Ana González. "Taller de replicado paleontológico-falsificadores." *Enseñanza de las ciencias de la tierra: Revista de la Asociación Española para la Enseñanza de las Ciencias de la Tierra* 18, no. 2 (2010): 210-215.
- Aguilar Galea, José Antonio. "Las técnicas de reproducción escultóricas como instrumento para la pervivencia del patrimonio arqueológico. Los Ídolos de Morón." *Antiquitas*, no. 17 (2005): 169-172.
- Almagro Gorbea, M.<sup>a</sup> Josefa. "La función pedagógica y didáctica del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas." *Boletín de la ANABAD* 44, no. 3 (1995): 223-238.
- . "La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos." *Boletín de la ANABAD* 38, no. 3 (1998): 177-186.
- Alva, Walter. "Discovering the New World's Richest Unlooted Tomb." *National Geographic Magazine* 174, no. 4 (1998): 510-555.
- Arcos García, Marta. "Palmira 2011-2021: Diez años de destrucción en el Reino de Zenobia." *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, no. 41 (2022): 375-391.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En *Discursos interrumpidos. I*, 77-82. Madrid: Taurus, 1973.
- Bussel, Gerard V. van. "El Penacho del México Antiguo: aspectos de la historia de su recepción." En *El Penacho del México Antiguo*, coordinado por Sabine Haag, Alfonso de María y Campos, Lilia Riviero Weber, y Christian Feest, 115-134. Viena: CONACULTA-INAH, Museum für Völker Kunde, ZKF Publishers, 2012.
- Catálogo, Alcalá Subastas, 7 y 8 de junio 2017*. Madrid: Medium Graphics D.S.SL., 2017.
- Esteban Chapapría, Julián. "En torno a discutidas y discutibles reintegraciones de imagen." Ponencia presentada en las Jornadas técnicas sobre la recuperación del Patio de Honor del Castillo de Vélez-Blanco, Vélez-Blanco, julio de 2009.
- Factum arte. "Facsimil de la Dama de Elche." Consultado el 15 de julio de 2022. <https://www.factum-arte.com/pag/306/facsimil-de-la-dama-de-elche>.
- Fernández Gómez, Fernando. "El 'Tesoro del Caramboló': un tesoro tartésico del siglo VI a.C. Pero no todo está tan claro." *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año 8, no. 32 (2000): 66-73. <https://doi.org/10.33349/2000.32.1044>.
- Gangoiti, Inmaculada. "Ese gran desconocido: el Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao." *Bidebarrieta: revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, no. 6 (2000): 27-34.
- García Cuetos, María Pilar. "Cámara santa de la catedral de Oviedo. De la destrucción a la reconstrucción." *Restauración & rehabilitación*, no. 53 (2001): 54-61.
- García Estévez, Carolina Beatriz. "...'let us take an excursion around the world'. Monumento y copia como práctica curatorial de las Exposiciones Internacionales y sus museos de colecciones, 1854-1929." *RA: revista de arquitectura*, no. 21 (2019): 96-107. <https://doi.org/10.15581/014.21.96-107>.

- Gruat, Cédric, y Lucía Martínez. *El retorno de la Dama de Elche. Segunda Guerra Mundial: las negociaciones entre Francia y España para el intercambio de importantes tesoros artísticos, 1940-1941*. Madrid: Alianza Editorial D. L., 2015.
- Haag, Sabine, Alfonso de María y Campos, Lilia Riviero Weber, y Christian Feest, coords. *El Penacho del México Antiguo*. Viena: CONACULTA-INAH, Museum für Völker Kunde, ZKF Publishers, 2012.
- Han, Junhi, Mohammad Rasoul Bawary, y Andrea Bruno. "Los budas de Bamiyán: cuestiones de reconstrucción." *Revista de patrimonio mundial*, no. 86 (2018): 40-45.
- Hernández Martínez, Ascensión. "¿Copiar o no copiar? He ahí la cuestión (la restauración monumental en la época de la clonación genética)." En *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red): XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*, 1181-1202. Vol. 2. Palma: Comité Español de Historia del Arte, Universidad de las Islas Baleares, 2008.
- . *La clonación arquitectónica*. Madrid: Siruela, 2007.
- Kirkpatrick, Sidney D. *Lords of Sipan. A true story of pre-Inca tombs, archaeology, and crime*. Nueva York: William Morrow and Company, INC., 1992.
- Lasunción Lascano, Montserrat. "Reconstruyendo los procesos de reproducción de monumentos: la huella sobre los grandes formatos del siglo XIX." *Revista de arquitectura*, no. 24 (2022): 138-153. <https://doi.org/10.15581/014.24.138-153>.
- Macera Dall'Orso, Pablo. "El tiempo del obispo Martínez Compañón." En *Trujillo del Perú. Baltasar Jaime Martínez de Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*, editado por Arturo Jiménez Borja e Irma Franke, 13-80. Lima: Fundación del Banco Continental, 1997.
- Mateos Rusillo, Santos M. "Imprimir y proyectar. Tecnología digital y reproducción de obras de arte." *Opción: revista de Ciencias Humanas y Sociales*, no. 6 (2015): 461-576.
- Merino de Cáceres, José Miguel, y María José Martínez Ruiz. *La destrucción del patrimonio artístico español. W. R. Hearst: "El gran acaparador"*. Madrid: Cátedra, 2019.
- Muzquiz Pérez-Seoane, Matilde, y Pedro A. Saura Ramos. "El facsímil del techo de los bisontes de Altamira." Consultado el 20 de mayo de 2022. <https://www.cultura.gob.es/mnaltamira/dam/jcr:7b5dd584-a911-41c5-8a48-1a115c301625/muzquiz-saura-2002-facsimil-techo-altamira.pdf>.
- Pérez-Prat Durbán, Luis. "La falsificación de obras de arte, ¿un problema internacional?" En *El tráfico de bienes culturales*, editado por Luis Pérez-Prat Durbán y Antonio Lazari, 165-215. Valencia: Tirant lo Blanch, 2005.
- Ramos Fernández, Rafael. "Elche y su Dama." *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, no. 7 (2006): 138-140.
- Salas Ballestín, Juan Carlos. "La reconstrucción de Varsovia tras la Segunda Guerra Mundial." *Loggia: arquitectura y restauración*, no. 21 (2008): 64-75. <https://doi.org/10.4995/loggia.2008.3189>.
- Santos Gómez, Sonia. "La realización de reproducciones artísticas como medida de conservación preventiva en los museos." *Revista de Museología*, no. 68 (2017): 112-126.
- Varela Agüí, Enrique, y María Bolaños Atienza. "La Musa Blanca. Una sede para la colección nacional de reproducciones artísticas." *Museos.es: revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, no. 7-8 (2011-2012): 366-379.

Zamorano Pérez, Pedro Emilio, Claudio Cortés López, y Alberto Madrid Letelier. "Institucionalidad y canon estético: las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, no. 47(2016): 39-56.

## Fuentes periodísticas

Barnadás, Antonio. "Altamira, el nacimiento del arte rupestre europeo." *Historia National Geographic*, 26 de julio de 2023. Consultado el 3 de agosto de 2023. [https://historia.national-geographic.com.es/a/altamira-nacimiento-arte-rupestre-europeo-2\\_18472](https://historia.national-geographic.com.es/a/altamira-nacimiento-arte-rupestre-europeo-2_18472).

Carrión, Francisco. "El clon español de la tumba de Tutankamón." *El Independiente*, 3 de noviembre de 2022. Consultado el 5 de diciembre de 2022. <https://www.elindependiente.com/tendencias/cultura/2022/11/03/el-clon-espanol-de-la-tumba-de-tutankamon/>.

Díaz, Montse. "La obra más robada de la historia del arte: el Políptico de Gante." *Los grandes robos de arte*, 24 de abril de 2013. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://losgrandes-robosdearte.wordpress.com/2013/04/24/la-obra-mas-robada-de-la-historia-del-arte-el-poliptico-de-gante/>.

"El proyecto para la reconstrucción del Patio del Castillo de Vélez-Blanco recibe el aval de Patrimonio." *Diario de Almería*, 9 de abril de 2021. Consultado el 10 de mayo de 2022. [https://www.diariodealmeria.es/ocio/reconstruccion-Patio-Castillo-Velez-Blanco-Patrimonio\\_0\\_1563445066.html](https://www.diariodealmeria.es/ocio/reconstruccion-Patio-Castillo-Velez-Blanco-Patrimonio_0_1563445066.html).

Fangacio Arakaki, Juan Carlos. "El Gobierno de España se apodera del 'Códex Trujillo del Perú', valioso documento histórico." *El Comercio*, 8 de junio de 2017. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://elcomercio.pe/luces/arte/gobierno-espana-apodera-codex-trujillo-peru-432724-noticia/?ref=ecr>.

"Francia, una referencia en materia de facsímiles de arte prehistórico." *rfi*, 30 de junio de 2015. Consultado el 25 de junio de 2022. <https://www.rfi.fr/es/francia/20150630-francia-una-referencia-en-materia-de-facsimiles-de-arte-prehistorico>.

García Martín, Pedro. "El robo del Códice Calixtino: una peripecia digna de un guion de Berlanga." *El Mundo*, 14 de diciembre de 2015. Consultado el 20 de julio de 2022. <https://www.elmundo.es/la-aventura-de-la-historia/2015/12/14/566eb603ca474162408b469a.html>.

"Inaugurada la réplica milimétrica de la espectacular cueva de Risco Caído." *Canarias Ahora*, 19 de junio de 2020. Consultado el 25 de junio de 2022. [https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/inaugurada-replica-risco-caido\\_1\\_6065415.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/inaugurada-replica-risco-caido_1_6065415.html).

"Licitación de la primera fase de restauración del Castillo de Vélez Blanco." *Diario de Almería*, 21 de octubre de 2023. Consultado el 22 de octubre de 2023. [https://www.diariodealmeria.es/ocio/restauracion-castillo-velez-blanco-almeria\\_0\\_1840916153.html](https://www.diariodealmeria.es/ocio/restauracion-castillo-velez-blanco-almeria_0_1840916153.html).

"Localizan octava pieza prehispánica de arte plumario." *El Universal*, 29 de diciembre 2016. Consultado el 12 de mayo de 2022. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2016/12/29/localizan-octava-pieza-prehispanica-de-arte-plumario/>.

López, A. "El misterioso robo de un 'Caravaggio' que sigue siendo un enigma 50 años después." *El Confidencial*, 18 de octubre de 2019. Consultado el 15 de mayo de 2022. [https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2019-10-18/misterioso-robo-caravaggio-enigma-50-anos-despues\\_2287515/](https://www.elconfidencial.com/alma-corazon-vida/2019-10-18/misterioso-robo-caravaggio-enigma-50-anos-despues_2287515/).

- "Los dinosaurios vuelven al Museo de Ciencias Naturales desde el 14 de diciembre." *Comunicación Museo Nacional de Ciencias Naturales*, 14 de diciembre de 2010. Consultado el 15 de julio de 2022. <https://www.mncn.csic.es/es/Comunicación/los-dinosaurios-vuelven-al-museo-nacional-de-ciencias-naturales-desde-el-14-de>.
- "Los dos Budas gigantes de Afganistán continúan en pedazos 20 años después." *Heraldo*, 1 de marzo de 2021. Consultado el 10 de mayo de 2022. <https://www.mncn.csic.es/es/Comunicación/los-dinosaurios-vuelven-al-museo-nacional-de-ciencias-naturales-desde-el-14-de>.
- Martínez Leiva, Gloria. "La cultura del titular: El Códex Trujillo o España vs Perú." *Investigart*, 12 de junio de 2017. Consultado el 22 de mayo de 2022. <https://www.investigart.com/2017/06/12/la-cultura-del-titular-el-codex-trujillo-o-espana-vs-peru/>.
- "Patrimonio virtual de la Universidad de Alicante reproduce, por medio de 3D, las dos esfinges ibéricas originarias de Agost." *Actualidad Universitaria, Universidad de Alicante*, 22 de diciembre 2020. Consultado el 2 de febrero de 2022. <https://web.ua.es/es/actualidad-universitaria/2020/diciembre2020/21-23/patrimonio-virtual-de-la-universidad-de-alicante-reproduce-por-medio-de-3d-las-dos-esfinges-ibericas-originarias-de-agost.html>.
- "Qué quiere Austria a cambio de prestar el penacho de Moctezuma." *Noticiero Televisa*, 27 de abril 2012. Consultado el 12 de mayo de 2022. <http://noticierotelevisa.esmas.com/especiales/436645/que-quiere-austria-cambio-prestar-penacho-moctezuma/>.
- Riaño, Pedro H. "El misterio del falso tesoro de oro guardado en una cámara acorazada del museo." *El Español*, 22 de octubre de 2017. Consultado el 15 de mayo de 2022. [https://www.elespanol.com/cultura/patrimonio/20171021/255974516\\_0.html](https://www.elespanol.com/cultura/patrimonio/20171021/255974516_0.html).
- Tola, Raúl. "El Códex Trujillo del Museo de Arte de Lima es tan importante para Perú como las obras del Prado para los españoles." *El País*, 14 de junio de 2017. Consultado el 13 de junio de 2022. [https://elpais.com/cultura/2017/06/13/actualidad/1497376993\\_259300.html](https://elpais.com/cultura/2017/06/13/actualidad/1497376993_259300.html).