

El Museo Nacional del Prado: centro didáctico de copistas

María Cristina Barroso Gutiérrez

Significado y funciones de la copia

Copiar es reproducir de manera exacta una obra, pero la copia no ha sido nunca una actividad con una única utilidad. Debido a ello su significación en el arte ha tenido distintos matices; muy lejos de su principal uso se encuentra que es un método utilizado para la evangelización en las conquistas, téngase de ejemplo la cristianización llevada a cabo en América por parte de los conquistadores españoles, con una clara vocación, no sólo material sino religiosa, donde las copias de los cuadros religiosos, por supuesto de los grandes maestros, servían de arma espiritual y efectiva a la hora de convertir a los paganos que encontraban en sus exploraciones. No era entonces la copia un elemento puramente artístico sino propagandístico que efectuaba con gran acierto la visibilización del cristianismo. De este uso queda un rastro que forzaría el desarrollo pictórico de las colonias y las acercará al estilo europeo privándolas de su propio camino, con lo que nos encontraremos futuros artistas como Diego Rivera que en menos de quinientos años alcanza las corrientes artísticas del otro lado del océano en modo y estilo.

Tal es la impronta que deja este arte copiado y repetido que es esta visión españolista la que lleva a que sea al pintor valenciano Rafael Ximeno y Planes¹ quien se haga cargo de la Academia San Carlos, nacida bajo el nombre de Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España en 1781 y que, siguiendo la costumbre de su tierra patria y las costumbres europeas, redacta las normas para la misma y establece en el plan de estudios que

los discípulos de pintura, después de haber copiado suficientes “dibujos de principios” hechos por los maestros, pasen al estudio de modelo de yeso y posteriormente al natural, y que cuando tienen conocimientos amplios en dibujo lineal, reproduzcan ejemplares con claroscuro y después cuadros de buenos autores, que aun cuando hay pocos en la Academia se han encargado a los mejores pintores de la península.²

Hay en la copia otro significado más social y político, las primeras reproducciones de dioses, héroes y políticos regentes exaltan un culto religioso en unas y de reputación en otros; es un elemento propagandístico en muchas de las ocasiones, pero también, y remontando hasta la época dorada de Egipto, se normaliza la copia de las facciones de los difuntos con una necesidad ritual en la cual la copia es indispensable para que el alma del fallecido, al renacer, pudiera reconocer a su propietario. Pero no sólo se copian facciones, también en la decoración mural de los enterramientos se aspira a la eternidad: obligado para ello repetir exactamente las imágenes de los dioses guardianes o de las invocaciones escritas en el libro de los muertos. Se ve entonces la suma importancia de la copia, y de la copia exacta y fiel.

Pero no cualquiera tenía el privilegio de ser copiado o de poseer copia; esta se convierte en un producto de lujo en la época helenística griega. La escuela neoática convierte a Atenas en la fábrica de copias de mayor calidad y cantidad.³



© Museo Nacional del Prado. Juan Bautista Martínez del Mazo, *La Infanta Margarita de Austria*, 1660, óleo sobre lienzo, 212 x 147 cm.

Saltando en el tiempo, en la Edad Media la copia renueva su función escolástica y doctrinal para transmitir el mensaje de Dios y de sus discípulos. La hegemonía del cristianismo en Europa facilita la producción de copias, casi en serie, de las más adecuadas obras de los maestros y representa el renacer de los copistas con entidad propia, denominados entonces imagineros: nada mejor para el negocio que la elevación de una obra a categoría de milagrosa, hecho que propiciaba una copia masiva y exacta de la obra original. Un negocio para los gremios que valoran al maestro en tanto más fiel sea al original.

El Renacimiento modifica el significado de la copia debido a los cambios que el sistema económico incipiente introduce. El capitalismo llevará a confundir los valores artísticos, de uso, de cambio y de precio, lo que traerá una preocupación centrada más en la especulación, en el valor ganancial que en el valor estético de la obra de arte; este afán de posesión alzará los mercados de arte en los que, debido a la imposibilidad de posesión de un original, se fomentará el uso de la copia. Los grandes maestros se diversificarán, no sólo en talleres para producción original, sino como copias de sí mismos en los que no siempre habrá una clara percepción

de su mano y sí de sus discípulos; famosos son los talleres de Leonardo da Vinci o de Rubens, siendo este último quien llevará la concepción de la copia a un nivel superior cuando no sólo concreta una división del trabajo en el taller, sino que elabora una lista de precios de las copias en la medida en que su mano está en ella, siendo las más caras en las que más tiempo se dedica en persona el maestro y la calidad de los pigmentos y los materiales utilizados, incluso de los distintos tipos de colores usados. Pero no se debe olvidar que dentro de los cuadros copiados baratos está la mano de ayudantes como Van Dyck, Brueghel "El joven" y Hobbema, maestros ellos mismos que dedicaron muchos años de su aprendizaje en el taller de Rubens copiando una y otra vez sus obras.

En un concepto parecido de la copia se encuentra también Zurbarán, que produce en serie, gracias a su taller, no sólo copiándose a sí mismo fielmente, sino también su estilo, y exportando sus obras a las colonias hispanoamericanas, donde sus monjes, mártires y santos serán devocionales para los que allí habitan.

En el siglo XIX, la copia resurge con gran fuerza, postulándose como un método imprescindible para el aprendizaje. Fruto de las numerosas copias que aparecen y de su mercado se dan anécdotas peculiares como la de Camille Corot que firma con su nombre las copias de sus obras realizadas por sus amigos necesitados, asegurándoles así un sustento que les ayudara a continuar en el camino artístico.

Gustave Coubert emula a Corot firmando también las obras que un amigo copia con el fin de reunir dinero para satisfacer una deuda con el estado francés y poder así salir de la cárcel donde, irónicamente, no podía pintar para saldar las sumas por las que le encarcelaron.

Pero no sólo la copia se reduce a un método para poder vender. Para los pintores del siglo XIX, copiar era totalmente indispensable;

no era concebible la trayectoria pictórica sin haber aprendido de los clásicos a través de la copia de sus obras, y resulta interesante observar cómo los pintores del impresionismo acudieron a beber de las fuentes clásicas y desarrollaron un estilo tan propio y tan rompedor al que sólo podrían haber llegado tras los estudios de aquellos a los que quisieron retar.

Este caldo de cultivo donde la mayoría de los pintores acudían a los grandes museos europeos, también consiguió abrir unos espacios comunes donde los artistas ponían sus ideas al alcance de otros; por ejemplo, en las salas de los museos coincidieron muchos de los que serían renombrados años después, como Édouard Manet quien se encontraría con Edgar Degas enfrente del retrato de la Infanta Margarita,⁴ cuadro que ambos estaban copiando y que facilitó el que ambos trabaran una amistad que se prolongaría por más de veinte años.⁵

[...] Respondiendo a una necesidad de ordenación y racionalización de las colecciones grabadas, de esculturas, libros y piezas de música, las gliptotecas se convertirán en lugar de albergue de las copias que servirán como instrumento de enseñanza tanto en el dibujo como en la escultura, abriendo los ojos a los nuevos artistas y favoreciendo el nexo entre los alumnos nóveles y los grandes y reputados maestros.

Hoy en día, la copia facilita así mismo la posibilidad de conseguir ejemplares, imposibles de adquirir de otro modo, para la instrucción, no sólo en pintura, sino en escultura, como se advierte con las esculturas de Auguste Rodin, cuando muchas de ellas exhiben su maestría a partir de copias en museos de todo el mundo. Habrá de comprenderse que el propio Rodin, o el también escultor, Henry Moore, por ejemplo, estaban a favor de la multidifusión y contra la idea de escultura única, dado que ellos mismos fabricaban varias copias de sus obras y las autenticaban con su rúbrica.



© Museo Nacional del Prado. Pedro Pablo Rubens, *Lucha de san Jorge y el dragón*, 1606-1608, óleo sobre lienzo, 309 x 257 cm.

Otra atribución de la copia es su posibilidad de exhibición: numerosas veces se ha encontrado la imposibilidad de acceso para el público de obras que, por su localización, importancia o riesgo en la exposición han sido protegidas evitando su difusión. La respuesta a este conflicto ha venido dada por la copia, cuando se han duplicado templos y pinturas formando verdaderos museos que acercan la posibilidad de estudio y disfrute a conocedores y público en general; como, por ejemplo, la copia de las pinturas de Altamira o de Lascaux, preservando las cuevas originales donde la presencia humana pone en riesgo su conservación.

Los grandes museos revalidan la importancia de la copia, sobre todo cuando se trata de obras copiadas en prácticamente la misma época que el original al que aluden; puede verse esta importancia en la revelación que ha supuesto conocer que la copia de *La Gioconda* del Museo del Prado se realizó al tiempo que la original y que puede aportar información relevante en relación con el modo de trabajar de Leonardo da Vinci y de su taller, o la copia de él mismo que se expone en la Galleria Borghese en Roma de *Leda con el cisne*.⁶

Se confirma, entonces, que la función de la copia es múltiple y que no sólo cumple el

objetivo al cual hoy en día ha quedado reducida. Es un instrumento muy útil, tanto para estudiosos como para meros observadores, y simplificarla a un mero intento de falsificación es perder las inmejorables cualidades de las que no sólo se puede extraer instrucción, sino también investigación, disfrute y placer.

[...]

El Museo del Prado

En 1785, el rey Carlos III, utilizando su poder absoluto, trató de trasladar la corriente de pensamiento de la Ilustración a la política interior de España, convencido de que toda obra de arte se puede convertir en un vehículo de comunicación, de símbolos e ideas ilustradas. Con ese pensamiento se construye y diseña por el arquitecto Juan de Villanueva el actual Museo del Prado. Creado en origen como Gabinete de Ciencias Naturales, no obstante, la finalidad de esta construcción no estaría clara hasta que Fernando VII, su nieto, impulsado por su esposa, la reina María Isabel de Braganza, tomó la decisión de destinar este edificio a la creación de un Real Museo de Pinturas y Esculturas. El Real Museo, que pasaría pronto a denominarse Museo Nacional de Pintura y Escultura (hasta 1920) y posteriormente Museo Nacional del Prado, abrió por primera vez al público en noviembre de 1819.

[...] Se le otorgan al edificio funciones de pinacoteca, y destaca una característica especial que lo diferenciaba de otros museos europeos, con excepción del Louvre en París: su dedicación mayoritaria a la enseñanza de la historia de la pintura.

El día de la inauguración no hubo ceremonias oficiales y Fernando VII ni siquiera acudió al acto. Durante una semana, el Museo pudo ser visitado a diario, de las dos de la mañana a las dos de la tarde, reduciéndose luego la apertura a los miércoles, a esas mismas horas.

Los demás días, excepto los festivos, solo estaba abierto para copistas y estudiosos. De este modo, según la normativa de 1819, el Museo se cierra un día para ser limpiado, se abre otro al gran público y los cinco restantes se restringe el acceso tan sólo a artistas con afán de copiar y entendidos que quisieran estudiar el arte de los maestros expuestos.⁷

Con el devenir de los años, esa función pedagógica, de aprendizaje, pasaría a ser esencial tal y como es recogida en los preceptos del propio Museo:

El Museo Nacional del Prado tiene por objetivo la consecución de los siguientes fines (artículo 3 de la Ley 46 / 2003 de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado): “Fomentar y garantizar el acceso a las mismas del público y facilitar su estudio a los investigadores. Impulsar el conocimiento y difusión de las obras y de la identidad del patrimonio histórico adscrito al Museo, favoreciendo el desarrollo de programas de educación y actividades de divulgación cultural.”⁸

Este objetivo ha quedado actualmente desaprovechado y es por esta razón por la que la figura del copista, su aporte a la educación plástica y su valor como artista están muchas veces en entredicho por las corrientes ideológicas actuales, más prestas a la creación propia que al paso previo lectivo de la copia que supone una conexión con la influencia de la tradición, ahora irremediamente perdida.

Estas razones llevan a pensar que la copia, sobre todo en pintura, está denostada y olvidada por todos, con la pérdida que supone ese aprendizaje minucioso y personal al que se enfrenta un copista cuando se dispone frente a la obra original, y la enseñanza que transmite al observador, que puede deleitarse con los procesos en la realización de una obra y que disfruta de un acercamiento a un cuadro, todos ellos aspectos que están ocultos para aquellos que no han practicado el arte de la pintura.



© Galería Borghese. Leonardo da Vinci, *Leda y el cisne*, entre 1515-1520, temple sobre madera, 112 cm × 86 cm

Varias veces se volverá sobre la cuestión sorprendente del cambio de paradigma en cuanto a la percepción general de la participación de una copia en el aprendizaje,⁹ que contrasta fuertemente con la clara función que tenían de ella los instructores clásicos.

Así, puede verse cómo Leonardo da Vinci afirma: “Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas, y luego imitar las obras de mano de valientes maestros, parar vestirse de la buena manera”.¹⁰

Si nos remontamos aún más en el tiempo, la idea de imitación toca el modelo aristotélico (*Poética*, *Metafísica*, *Ética a Eudemo*, *Ética a*

Nicómaco) de mimesis; es decir, la imitación de la naturaleza como fin esencial de la representación artística, la base del aprendizaje, tan natural al hombre que lo define como ser imitativo, derivando de ello que toda imitación conlleva un aprendizaje.

Desde un punto de vista no pagano, Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), pintor y tratadista, atribuye al Creador, con base en la época en la que le tocó vivir, el derecho original de ser el primero sobre el que todos los demás copian, negando al mismo tiempo la originalidad de las obras, puesto todo es copia de las primeras manifestaciones de Dios.¹¹

También, Francesco Zuccaro (1607) define que: “Pintura es arte que, con reglas y preceptos, sobre una superficie material, imita todo lo criado”.¹² O, proyectándonos en el tiempo a momentos más recientes, Diego Angulo Iníguez, el reputado historiador de arte y director del Museo del Prado, en su libro *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros* (1947) nos recuerda que la inspiración, copia o variación de obras previas es inherente a la creación misma.¹³

Las percepciones filosóficas, lectivas o definitorias que tiene el acto de copiar se pueden encontrar a lo largo de todos los tratados sobre pintura, prácticamente desde el inicio de la regularización de la enseñanza artística de la que existe documentación, asunto crucial pues pone de manifiesto la importancia que tenía el acto de copiar, lo que demanda que sea definido tanto en forma como en modo. Sin embargo, encontraremos también detractores en el pasado, aunque sean ejemplos más escasos.

La copia de los maestros antiguos, por tanto, como un acto indisoluble del aprendizaje del artista, tal y como insistía Edgar Degas al final de su vida, al ser preguntado sobre la recomendación que le haría a un principiante en el arte de la pintura: “Que copie a los maestros y los vuelva a copiar”.¹⁴

Referencias

- 1 García Barragán, E. (1995). “La copia en San Carlos: Una trayectoria de afirmación, de encuentro y de homenaje”, en: *De la creación a la copia*, México, Museo Nacional de San Carlos, pp. 23-25.
- 2 Carrillo y Gabriel, A. (1983). *Técnicas de la pintura de Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 3 García Bellido, A. (2005). *Arte romano*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- 4 Wilson-Bareau, J. (2014). “Manet y España”, en: Calvo Serraller, F., Reyero, C., et al., *Del realismo al impresionismo*, Madrid, Fundación Amigos Museo del Prado / Galaxia Gutenberg, p. 67.

- 5 Kendall, R. (2014). “Degas y el arte español”, en: Calvo Serraller, F., Reyero, C., et al., *op. cit.*, p. 127.
- 6 Torres Michúa, A. (1995). “Réplicas, copias, duplicados y reproducciones: de la antigüedad al Museo Nacional de San Carlos”, en: *De la creación a la copia*, México, Museo Nacional de San Carlos, pp. 13-21.
- 7 Beroqui, P. *Apuntes para la historia del Museo del Prado. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año xxxviii, Madrid, 1930, pp. 33-48, 112-127, 189-203 y 252-266; año xxxix, 1931, pp. 20-34, 94-108, 190-204 y 261-274; año xl, 1932, pp. 7-21, 85-97 y 213-220; Gaya Nuño, J. A. (1969). *Historia del Museo del Prado* (1819-1969), León, Everest; Rumeu de Armas, A. (1980). *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, Instituto de España.
- 8 <https://www.museodelprado.es/museo/marco-legal>.
- 9 Pacheco, F. (1990). *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, p. 267.
- 10 Según Calvo Serraller, F. (1991). *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, tomando de Leonardo da Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, N.º 19 y 483, vol. I, ed. J. P. Richter, 1883, pp. 18 y 243.
- 11 Palomino, A. (1947). *Museo pictórico y escala óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, Aguilar: “Ninguno debe gloriarse de haber sacado a la luz alguna cosa (al parecer) nunca vista, porque además de que todas son especies depositadas por el Criador en la oficina de nuestro entendimiento, y a Él se le debe la gloria de todo lo que es bueno; por ventura se podrá hallar en otra parte; y si no adecuadamente en la composición del todo, al menos disipado en partes”, p. 556.
- 12 Zuccaro, F. (1607). *L'idea de'pittori, scultori ed architetti*, t. II, Torino, p. 24, disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v/f58.image>.
- 13 Angulo Iníguez, D. (1947). *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros*, Sevilla, p. 22.
- 14 Kendall, R. (2014). “Degas y el arte español”, en: *Del realismo al impresionismo*, Madrid, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, p. 125.

Fragmento tomado de la tesis de doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid de María Cristina Barroso Gutiérrez “Los copistas del Museo del Prado. La revalorización de la copia de maestros en el aprendizaje del artista. La importancia de la copia” (2017, pp. 20-27 y 90-95). Disponible en línea: <http://hdl.handle.net/10486/679907> bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.