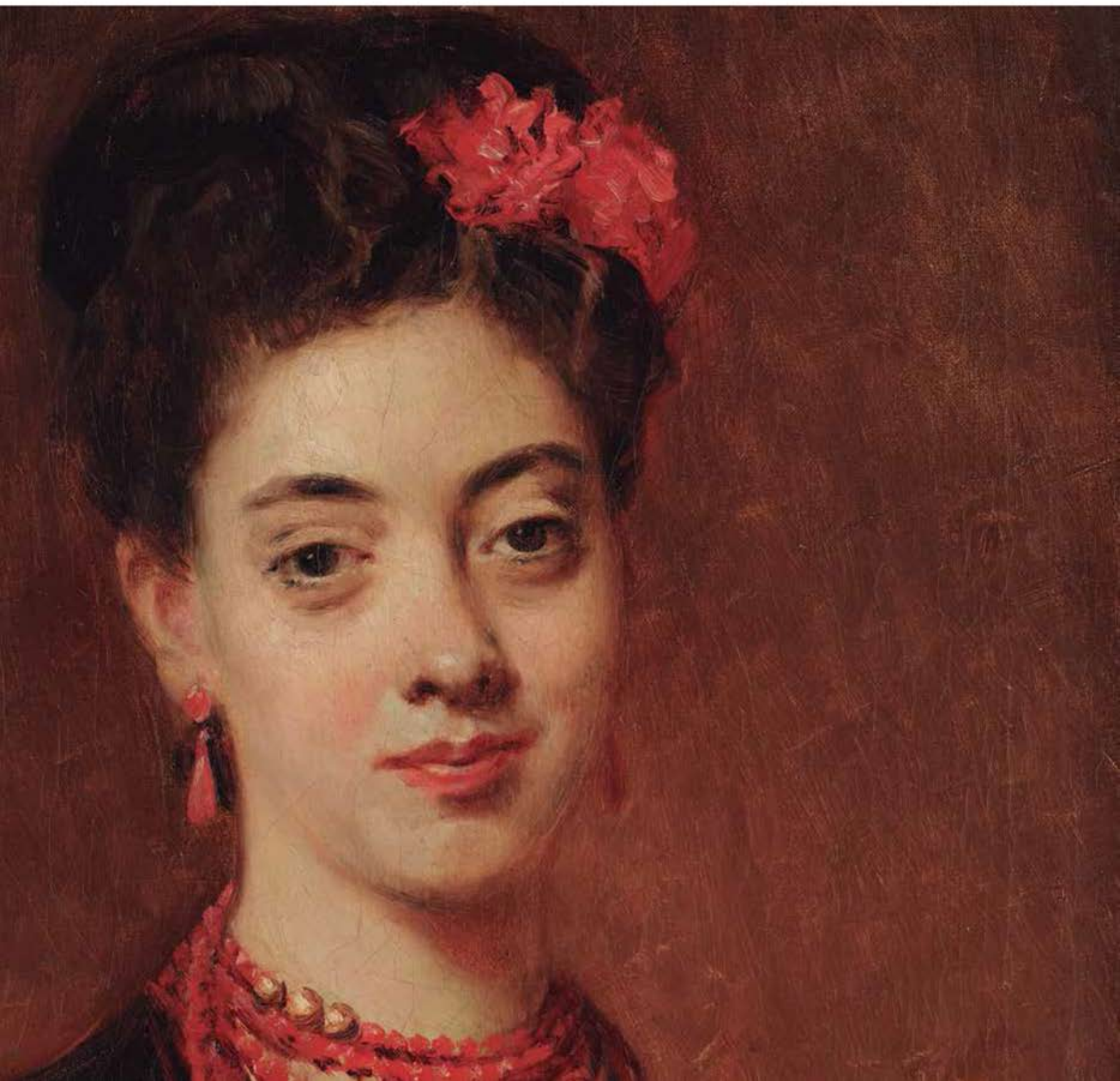


REVISTA DE ARTE

goya

Número 373 · Octubre–Diciembre 2020 · Madrid · Museo Lázaro Galdiano · 15 €



Sumario

• ESTUDIOS •

- 263 SANTOS M. MATEOS-RUSILLO
La copia en la gestión del patrimonio artístico. El valle de Boí, paraíso de las copias
- 274 ANTONIO GARCÍA BAEZA
El arte a escena. Francisco de Herrera el Mozo, escenógrafo
- 290 RAÚL GÓMEZ ESCRIBANO
Herrera Barnuevo en Atocha: entre los Uffizi, la Academia y la Biblioteca Nacional
- 310 EMILIANO CANO DÍAZ
El Retrato de la hija de *Gaztambide* por Raimundo de Madrazo
- 316 JAVIER PÉREZ-FLECHA GONZÁLEZ
Madrid, París, Londres y Nueva York: José Weissberger y el contrabando de tejidos antiguos en 1932
- 328 CELIA GUILARTE CALDERÓN DE LA BARCA
Julio González. La exposición de la escultura

• BIBLIOTECA • COORDINADORES: Ángel Aterido y José María Parreño

- 344 SANTIAGO MANZARBEITIA VALLE, MATILDE AZCÁRATE LUXÁN E IRENE GONZÁLEZ HERNANDO (EDS.) — *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media* (Diana Lucía Gómez-Chacón).
JAVIER ARNALDO — *Vemos lo que sabemos. La cultura de la visión en Goethe* (Valerio Rocco Lozano).

Asesores Goya 373: Mercedes Águeda Villar (Universidad Complutense de Madrid). Virginia Albarrán Martín (Museo Nacional del Prado). Amaya Alzaga Ruiz (UNED Madrid). Ángel Aterido Fernández (Universidad Complutense de Madrid). Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid). María Bolaños Atienza (Museo Nacional de Escultura). Jaime Brihuega Sierra (Universidad Complutense de Madrid). Arturo Colorado Castellary (Universidad Complutense de Madrid). María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid). Concha Lomba Serrano (Universidad de Zaragoza). María José Martínez Ruiz (Universidad de Valladolid). Carlos G. Navarro (Museo Nacional del Prado). José María Quesada Valera (Instituto de Estudios Histórico-Artísticos). Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

REVISTA DE ARTE
goya

Publicación trimestral de la Fundación Lázaro Galdiano, F. S. P.

Fundada por José Camón Aznar en 1954

ISSN: 0017-2715 – Título clave: Goya

Depósito legal: M-921-1958

Impresión: Gráficas Summa, S.A. (Oviedo)

Número 373

Octubre-Diciembre 2020



Raimundo de Madrazo: *La hija del músico Gaztambide*, ca. 1867-68. Detalle. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

SECRETARIO: Carlos Sagar Quer.

CONSEJO EDITOR: Luís U. Afonso (Universidade de Lisboa). Javier Blas Benito (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Alicia Cámara Muñoz (Universidad Nacional de Educación a Distancia). Jesús Carrillo Castillo (Universidad Autónoma de Madrid). María de los Santos García Felguera (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona). María Concepción García Saiz (Museo de América, Ministerio de Cultura). María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid). Javier Portús (Museo del Prado, Ministerio de Cultura). Juan Carlos Ruiz Souza (Universidad Complutense de Madrid). Carmen Sánchez Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Rocío Sánchez Ameijeiras (Universidad de Santiago). Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València).

CONSEJO ASESOR: Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona). Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid). Jonathan Brown (New York University). Juan Calatrava (Universidad de Granada). Juan Carrete Parrondo (Doctor en Historia). Peter Cherry (Trinity College, University of Dublin). Pierre Civil (Université Sorbonne Nouvelle-Paris III). Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México). Pierre Géral (Université Greno-

ble Alpes). Javier Hernando Carrasco (Universidad de León). Ronda Kasl (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York). Henrik Karge (Technische Universität Dresden). Vicente Lleó Cañal (Universidad de Sevilla). Fernando Marias (Universidad Autónoma de Madrid). Ramón Mujica Pinilla (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima). Ricardo Olmos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Felipe Pereda (Harvard University, Cambridge, Mass.). Cristiano Tessari (Università degli Studi di Udine).

MÁS INFORMACIÓN: www.museolazarogaldiano.es
Teléfono 91 561 60 84 / Fax 91 561 77 93

DIRECCIÓN ELECTRÓNICA
secretario.goya@museolazarogaldiano.es
suscripciones.goya@museolazarogaldiano.es

DIRECCIÓN POSTAL
Goya Revista de Arte, Fundación Lázaro Galdiano, F. S. P.
Calle Serrano 122, 28006 Madrid

Precio del ejemplar: España 15 € / Extranjero 34,50 €
Suscripción anual: España 50 € / Extranjero 115 €

MUSEO
LÁZARO
GALDIANO



La copia en la gestión del patrimonio artístico. El Valle de Boí, paraíso de las copias

El valle de Boí (Lleida, Cataluña, España) posee en sus iglesias románicas un conjunto de bienes culturales catalogado como Patrimonio Mundial por la UNESCO. A principios del siglo XX, gran parte de los bienes muebles románicos que poseían esas iglesias salieron de ellas, enriqueciendo las colecciones de varios museos. En un intento por devolverles su aspecto, a partir de los años 50 se fueron colocando copias de las obras originales. Tanto como para considerar el valle de Boí como un auténtico paraíso de las copias de obras de arte. Un pequeño edén que permite ver cómo ha ido evolucionando su realización y reflexionar sobre su papel en la época de la reproductibilidad digital.

Palabras clave: patrimonio cultural, arte, original, copia, mediación cultural.

The copy in the management of artistic heritage. The Vall de Boí, a paradise for copies

The Romanesque churches of the Vall de Boí (Lleida, Catalonia, Spain) constitute a cultural patrimony that is included on the UNESCO World Heritage List. In the early 20th century many of the Romanesque works in these churches were removed to enrich the collections of various museums. From the 1950s and in an attempt to restore the appearance of these churches, copies of the works were installed to replace the originals. The large number of them means that the Vall de Boí can be considered a veritable paradise for copies of works of art; a miniature Garden of Eden that allows for a study of the evolution of their creation and a reflection on their role in the era of digital reproduction.

Keywords: Cultural heritage, art, original, copy, cultural mediation.



El arte a escena. Francisco de Herrera el Mozo, escenógrafo

Francisco de Herrera el Mozo se introduce en el mundo cortesano a través de los trabajos escenográficos realizados para Mariana de Austria. Durante un lustro se dedicará a disponer la escena del Alcázar de Madrid sobre el teatro portátil elevado en el Salón Dorado. Analizamos aquí los diferentes contratos, materiales, equipos, direcciones y diseños que recaen en sus manos. Ahondamos en la secuencia del trabajo escénico desarrollado en la corte hispana. Aclaremos la nómina de obras que se representan en este periodo. Y realizamos un exhaustivo estudio de los dibujos conservados que constituyen uno de los primeros testimonios de la escena española.

Palabras clave: Francisco de Herrera el Mozo, teatro, escenografía, Carlos II.

Art on stage. Francisco de Herrera the Younger, as a theatrical designer

The painter Francisco de Herrera the Younger entered court circles through his theatrical designs for Mariana of Austria. For five years he designed the sets and supervised their production for the portable theatre in the Golden Salon in the Alcázar in Madrid. This article analyses the different contracts, materials, staff, instructions and designs that passed through his hands. It will particularly focus on the sequence of theatrical designs produced at the Spanish court, clarifying and listing the works performed during that period. Finally, the article presents an exhaustive study of the surviving drawings that constitute one of the earliest graphic records of Spanish theatre.

Keywords: Francisco de Herrera the Younger, theater, scenography, Carlos II.



Herrera Barnuevo en Atocha, entre los Uffizi, la Academia y la Biblioteca Nacional

El convento de Atocha de Madrid, de patronato real, culminó su conformación como tal hacia 1630. Felipe IV reconstruyó la capilla de la Virgen en 1662, para lo cual dio trazas Sebastián de Herrera Barnuevo, maestro mayor de las obras reales. Gracias a la reconstitución arquitectónica del templo, un óleo del siglo XVIII y un grabado conservado en la Real Academia de San Fernando, ha sido posible recuperar la imagen del retablo fabricado. Con todo ello, además, se ha aventurado la relación de una traza anónima conservada en la BNE con el proyecto de Herrera Barnuevo. Igualmente se ha identificado el destino exacto que pudieron tener dos diseños decorativos del mismo autor pertenecientes a la colección Uffizi.

Palabras clave: Sebastián de Herrera Barnuevo, Atocha, barroco, Madrid, dibujo.

Herrera Barnuevo in Atocha: from the Uffizi to the Academia and the Biblioteca Nacional

The monastery of Nuestra Señora de Atocha in Madrid, a royal foundation, was completed around 1630. Philip IV rebuilt the chapel of the Virgin in 1662 to designs by Sebastián de Herrera Barnuevo, the *maestro mayor* (chief architect) of royal works. An architectural reconstruction of the church, an 18th-century painting and an engraving in the Real Academia de San Fernando allow the appearance of the altarpiece designed for the chapel to be known. A connection is also made between an anonymous drawing in the Biblioteca Nacional de España and Herrera Barnuevo's project. Finally, it has been possible to identify the exact destination of two decorative designs by the artist now in the Uffizi.

Keywords: Sebastián de Herrera Barnuevo, Atocha, baroque, Madrid, drawing.



El Retrato de la hija de Gaztambide por Raimundo de Madrazo

El apellido Madrazo engloba cuatro generaciones de pintores que –al margen de su estilo individual– conservaron un cierto aire familiar que ha propiciado equívocos a la hora de establecer la paternidad sobre sus obras. Coincidiendo con el centenario de la muerte de Raimundo de Madrazo (1841-1920), ha sido posible establecer su autoría en el *Retrato de la hija de Gaztambide* del Museo Lázaro Galdiano, atribuido en los últimos años a su hermano menor Ricardo.

Palabras clave: Madrazo, Gaztambide, José Lázaro Galdiano, retrato.

Portrait of Gaztambide's Daughter by Raimundo de Madrazo

The surname Madrazo spans four generations of painters who, aside from their individual characteristics, shared a degree of family style that has led to errors when establishing the attribution of their works. Coinciding with the centenary of the death of Raimundo de Madrazo (1841-1920), it has been possible to confirm the attribution to him of the *Portrait of Gaztambide's Daughter* in the collection of the Museo Lázaro Galdiano, a work attributed in recent years to his younger brother Ricardo.

Keywords: Madrazo, Gaztambide, José Lázaro Galdiano, portrait.



Madrid, París, Londres y Nueva York: José Weissberger y el contrabando de tejidos antiguos en 1932

Mediante el análisis de documentación inédita localizada en el archivo de la Universidad de Yale, se da a conocer como el marchante español y coleccionista de arte José Weissberger envió parte de su colección de textiles a Nueva York en 1932. Explicamos también el intento de venta de los mismos a través de Alice Baldwin Beer, una amiga personal del coleccionista, que regentaba una tienda de antigüedades en la ciudad; detallando además el contenido y descripción de los cuatro envíos que Weissberger realizó en ese año, involucrando en todos ellos a terceras personas.

Palabras clave: Coleccionismo, textiles, José Weissberger, Alice Baldwin Beer.

Madrid, Paris, London and New York: José Weissberger and antique textile smuggling in 1932

Through an analysis of previously unpublished documentation in the archive of Yale University, this article reveals how the Spanish art dealer and collector José Weissberger sent part of his textile collection to New York in 1932. It also explains his attempts to sell these textiles through Alice Baldwin Beer, a friend of Weissberger who had an antique shop in that city. The article also details the contents and description of the four shipments that Weissberger made that year, all of them involving other people.

Keywords: Collecting, textiles, José Weissberger, Alice Baldwin Beer.



Julio González. La exposición de la escultura

En la consideración de Julio González como uno de los principales escultores españoles del siglo XX, influyó de manera determinante la exposición de sus obras. Este artículo emplea la museología como disciplina auxiliar que suministra nuevas fuentes para el conocimiento del artista. Así, desde los años 20 hasta los 50, se establece un recorrido por las galerías y museos más destacados del eje París-Nueva York como principales escenarios.

Palabras clave: Julio González, escultura, exposición, París, Nueva York.

Julio González and the display of his sculpture

The manner in which Julio González's sculptures were displayed had a decisive influence on determining his status as one of the principal Spanish sculptors of the 20th century. Museology, employed here as an auxiliary discipline, has provided new sources for a knowledge of the artist, and this article presents a survey of the leading galleries and museums in Paris and New York between the 1920s and the 1950s which were the principal settings for his works.

Palabras clave: Julio González, sculpture, exhibition, Paris, New York.

La copia en la gestión del patrimonio artístico. El valle de Boí, paraíso de las copias

· SANTOS M. MATEOS-RUSILLO ·

Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya

“Las recompensas de la repetición pueden ser grandes”

Hillel Schwartz¹

INTRODUCCIÓN

La obra de arte basada en la autenticidad del ejemplar único ha sido reproducida desde la Antigüedad, como explicaba Walter Benjamin en su influyente ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”². Nada extraño, pues como comenta Marcus Boon, la copia³ es una parte fundamental del ser humano, no podríamos ser humanos sin copiar⁴.

Aunque ahora se perciba la copia como inferior, aunque tenga mala reputación frente a la autoridad del original⁵, muchas veces por su errónea asimilación a la falsificación⁶, su existencia ha producido un gran servicio ya desde la Antigüedad: puede que lleguemos a conocer una obra de arte no por su original, sino por su copia⁷. Verbigracia, las copias romanas que se han conservado de esculturas griegas perdidas⁸. Como recuerda Hillel Schwartz, “todo lo que es único corre el peligro de desaparecer”, por lo que cualquier “objeto no copiado está bajo un cerco perpetuo”⁹.

Cuando la copia, capaz de transformar la unidad en multiplicidad¹⁰, está al servicio del original, permite que este pase del *hic et nunc* al *ubique et semper*¹¹. Si visitamos el British Museum de Londres podremos admirar el *Discóbolo*, aunque aquella pieza jamás fue tocada por las manos de Mirón, ya que se trata de una copia romana en mármol del siglo II d.C., cuyo original realizado por el escultor griego en bronce y en el siglo V a.C. se ha perdido. Es curioso, pero puede darse la feliz coincidencia de que en el preciso momento que estamos admirando esa copia del *Discóbolo* en el British Museum de Londres –el *Discóbolo Townley*–, otro visitante esté haciendo lo propio en el Museo nazionale romano-Palazzo Massimo de Roma –el *Discóbolo Lancellotti*–, pues allí también se conserva otra de las réplicas de la obra de Mirón¹².

En artes como la literatura, incluso las fronteras entre original y copia son más difusas o confusas. Por ejemplo, de la gran mayoría de obras escritas y transmitidas desde la Grecia clásica hasta el nacimiento de la imprenta no se conservan los autógrafos,

pero sí las copias hechas a partir de ellos; aunque no se conserve el autógrafo de la *Divina Comedia* de Dante, su copia nos permite conocerla gracias al trabajo del copista, que según Luciano Canfora sería el verdadero artífice de los textos que han sobrevivido¹³.

En definitiva, la copia no es buena ni mala, pues todo depende de para qué la usemos y de lo que pretendamos hacer con ella¹⁴. Aceptando, pues, el lugar legítimo que le corresponde, son muchas las opciones para un buen uso¹⁵. Pueden ser muy útiles para preservar un original frágil –como se hizo con la Cueva de Lascaux–, para dar nueva vida a un original destruido –Arco de Triunfo de Palmira– o desplazado de su lugar de origen –Puertas Norte y del Paraíso de Lorenzo Ghiberti para el Baptisterio de Florencia–. En otro orden de cosas, también facilitan la accesibilidad –investigación o divulgación– a determinados objetos patrimoniales: las copias pueden viajar, ser expuestas y ser tocadas sin atender a los preceptos más elementales de conservación preventiva, salvando los efectos que esas acciones pueden generar en los originales. Estos pocos ejemplos y usos demuestran que la copia puede cumplir un papel importante en la gestión del patrimonio cultural; siempre que su nacimiento surja de un riguroso proceso de reflexión sobre su conveniencia y que se huya del simulacro¹⁶.

Un papel protagonista de la copia que no ha hecho más que acrecentarse desde la Antigüedad, gracias al aumento notable de las posibilidades reproductivas de la obra de arte. A los métodos artísticos de reproducción se les irán uniendo poco a poco técnicas de estampación mecánica como la xilografía, el grabado y la litografía; y más tarde otras técnicas reproductivas como la fotografía y el cinematógrafo. En esta secuencia evolutiva, la tecnología digital es la última gran revolución. Partiendo de la copia informática en 3D, los últimos avances tecnológicos han permitido imprimir copias tanto de objetos bidimensionales como tridimensionales. Si hablamos de obras de arte, y partiendo del documento digital en 3D, los nuevos modelos de impresora permiten imprimir facsímiles tanto de pinturas como de esculturas. Un tipo de copias, las impresas, que se vienen desarrollando desde principios del siglo XXI por empresas como Factum Arte, responsable de la reproducción de esculturas como *La Dama de Elche* (2003), pinturas como la

Natividad –que en 2015 permitía a la obra maestra de Caravaggio “volver” al Oratorio de San Lorenzo de Palermo, cuyo original fue robado en 1969– o conjuntos patrimoniales como la *Cámara mortuoria de la Tumba de Tutankhamón* (2009-2012).

Una de las últimas tendencias es la copia proyectada, una forma de Realidad Aumentada sin dispositivos. Gracias a la técnica del *video mapping* o *mapping*, la copia digital de una obra de arte puede ser proyectada sobre la superficie elegida. Aquí la copia ya no se imprime, se proyecta. Uno de los primeros ejemplos se materializó en la catedral de Amiens¹⁷ para recrear la policromía de su fachada principal mediante un espectáculo audiovisual; más recientemente se ha aplicado en el Metropolitan Museum de Nueva York para reconstruir la policromía del Templo de Dendur¹⁸. La esencia de ambos ejemplos, la reconstrucción de la policromía perdida, se encuentra también en el proyecto *L'Ara com'era* puesto en marcha en el Ara Pacis de Roma, aunque aquí sí se usan visores individuales de Realidad Aumentada¹⁹.

Aunque sea gracias a su copia, el arte aurático se ha convertido en ubicuo para cumplir plenamente con los augurios de Paul Valéry²⁰; un poder que le ha permitido “volver” al sitio para el que fue creado sin por ello tener que abandonar su sala en el museo público o en la colección privada. Eso es precisamente lo que ha ocurrido con una parte sustancial de los bienes muebles románicos de las iglesias del valle de Boí (Lleida, Cataluña, España. *Vid.* fig. 1), que por medio de sus copias han recuperado de alguna manera su lugar en el espacio para el que fueron creadas.

Ahora que hace poco más de 150 años que el primer director del Victoria & Albert, Sir Henry Cole, redactó la *Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art for the Benefit of Museums of all Countries* –firmada en 1867–, y que en 2017 se publicó *The ReACH Declaration for Promoting Universally the Reproduction, Storage and Sharing of Works of Art and Cultural Heritage Through Digital Technology*²¹, el valle de Boí es un espacio privilegiado para comprobar cómo ha ido evolucionando en el tiempo la forma de ejecutar las copias, derivando una reflexión sobre su papel en la época de la reproductibilidad digital.

EL VALLE DE BOÍ, EL VALLE DE LAS COPIAS

Cuando algo no se valora se corre el serio riesgo de que se pierda. En el ámbito del patrimonio cultural, la ecuación es sencilla: a menos valoración más desprotección. Lamentablemente, esa ecuación se despejó con el arte románico en Cataluña (España) durante bastantes siglos: su falta de valoración llevó inevitablemente al abandono y a su posterior degradación, desaparición, expolio o salida más allá de nuestras fronteras. Por suerte las cosas cambiarán a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando instituciones u organismos como el Institut d'Estudis Catalans o la Junta de Museus de Barcelona y “hombres de cultura” como Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch, Josep Gudiol i Cunill, Josep Pijoan i Soteras o Joaquim Folch i Torres, inician su estudio, recuperación y divulgación.

En el verano de 1907, el Institut d'Estudis Catalans promovía la *Missió arqueològica-jurídica a la ratlla d'Aragó*²², una expedición histórico-arqueológica por una zona comprendida entre las comarcas del Valle de Arán y el Bajo Cinca (Cataluña y Aragón); un hito fundamental en el reconocimiento del arte románico junto al precedente emprendido años antes por Lluís Domènech i Montaner²³. Bajo la dirección de Josep Puig i Cadafalch, los expedicionarios se percatarán a su paso por el valle de Boí de la riqueza pictórica que se escondía en las iglesias del pequeño valle pirenaico, descubriendo también una pieza románica esencial: el *Descendimiento de la Cruz* de la iglesia de Santa Eulàlia de Erill la Vall.

Durante esa esperanzadora nueva fase, sin duda la acción más espectacular y controvertida fue la emprendida por la Junta de Museus de Barcelona entre 1919 y 1923, de la que se conmemoró su primer centenario el pasado 2019. Un hecho concreto fue el detonante definitivo para emprender una política patrimonial sin precedentes. En el verano de 1919, el trío formado por el coleccionista Lluís Plandiura, el marchante Gabriel Dereppe y el anticuario Ignace Pollack compran la decoración pictórica del ábside central de la iglesia de Santa Maria de Mur (Lleida), arrancándola gracias a la pericia del restaurador italiano Franco Steffanoni y sus ayudantes, Arturo Dalmati y Arturo Cividini. Dos años después, en 1921, la pintura había cruzado el Atlán-



1

tico rumbo a los Estados Unidos, donde sería comprada por el Museum of Fine Arts de Boston²⁴.

La falta en España de un marco legal que protegiese la pintura mural y el abandono que sufría el resto de bienes muebles románicos, planteaba la inquietud de que más obras siguiesen los pasos de las pinturas de Mur, entrando en el mercado del arte y saliendo del territorio nacional. Para evitarlo, se pone en marcha una campaña de compra y arrancamiento de las principales pinturas murales de las iglesias del Pirineo catalán, una drástica opción – una trasposición de soporte siempre es traumática para la capa pictórica– que ya tuvo sus detractores en aquel momento –entre ellos la muy significativa oposición de Josep Puig i Cadafalch–. Se contrata al mismo equipo de restauradores que había trabajado en Mur, para proceder al arrancamiento de las muestras más sobresalientes de la pintura mural de las pequeñas iglesias del valle de Boí, que serán trasladadas a Barcelona para formar parte de las colecciones del entonces Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona –actual Museu Nacional d'Art de Catalunya–²⁵. Entre ellas había pinturas murales procedentes de las iglesias de Sant Climent de Taüll, de Santa Maria de Taüll y de Sant Joan de Boí.

Otras piezas, como el grupo escultórico del *Descendimiento de la Cruz* de la iglesia de Santa Eulàlia de Erill la Vall, el parcialmente conservado *Descendimiento de la Cruz* y el frontal de altar de Santa Maria de Taüll, la Virgen del *Descendimiento de la Cruz* de la iglesia de la Nativitat de Maria de Durro, el frontal de altar de la ermita de Sant Quirc de Durro, o el frontal de altar y el banco de Sant Climent de Taüll, serán vendidas a coleccionistas como Lluís Plandiura y a museos como el Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona y el Museu Episcopal de Vic.

Ambos museos son el destino actual de una porción sustancial de los bienes muebles románicos del valle de Boí –la colección particular de Lluís Plandiura fue adquirida por el Museu d'Art i Arqueologia de Barcelona en 1932–, formando parte de sus colecciones de arte románico junto a otras pinturas murales y sobre tabla, esculturas en madera y piedra, orfebrería y tejidos de los siglos XI, XII y XIII.

Mientras tanto, las iglesias quedaron huérfanas de la práctica totalidad de su patrimonio mueble románico. La solución

Tabla 1. Resumen de las copias instaladas en el valle de Boí.

ORIGINAL PROCEDENCIA CONSERVADO	COPIA TIPOLOGÍA /INSTALACIÓN OBJETIVO
Conjunto pictórico del ábside <i>Iglesia de Sant Climent de Taüll</i> Museu Nacional d'Art de Catalunya	Analógica <i>Reproducción pictórica /1961</i> Representar al original
Conjunto pictórico del ábside <i>Iglesia de Santa Maria de Taüll</i> MNAC	Analógica <i>Reproducción pictórica /1961</i> Representar al original
Grupo escultórico del <i>Descendimiento de la Cruz</i> <i>Iglesia de Santa Eulàlia de Erill la Vall</i> MNAC (Virgen y San Juan) y Museu Episcopal de Vic (Nicodemo, José de Arimatea, Dimas, Gestas y Cristo)	Analógica <i>Reproducción escultórica /1997</i> Representar al original y ofrecer una hipótesis de su colocación en el templo
Conjunto pictórico de las naves, de la pared occidental, de los intradoses de algunos de los arcos y de las columnas y de la fachada exterior septentrional <i>Iglesia de Sant Joan de Boí</i> MNAC	Analógica <i>Reproducción pictórica /1998</i> Representar al original y ofrecer una hipótesis de cómo debía ser la policromía en origen y de su colocación en el templo (en el caso de las pinturas del interior)
Frontal de altar <i>Ermita de Sant Quirc de Durro</i> MNAC	Analógica <i>Reproducción pictórica /1998</i> Representar al original
Banco presbiteral <i>Iglesia de Sant Climent de Taüll</i> MNAC	Analógica <i>Reproducción ebanistería /2001</i> Representar al original
Conjunto pictórico de la nave <i>Iglesia de Santa Maria de Taüll</i> MNAC	Digital <i>Reproducción fotográfica en alta resolución e impresión /2013</i> Representar al original
Conjunto pictórico del ábside y de los arcos triunfales <i>Iglesia de Sant Climent de Taüll</i> MNAC	Digital <i>Reproducción 3D y proyección /2013</i> Representar al original y ofrecer una hipótesis de cómo debía ser el conjunto pictórico en origen

a partir de los años cincuenta fue la colocación de copias, que reproducen los originales que salieron de las iglesias a principios del siglo XX. Unas copias que se han ido sucediendo en el tiempo, lo que permite ver cómo se ha pasado de la copia artística a la copia impresa, para acabar en la copia proyectada; y cómo los avances tecnológicos han llevado a la copia a una dimensión totalmente diferente: la copia aumentada.

LA EVOLUCIÓN EN LA MANERA DE HACER LAS COPIAS: DE LA COPIA ANALÓGICA A LA DIGITAL

Han sido tantas las copias instaladas en las iglesias del valle de Boí en los más de cincuenta años que han pasado desde la instalación de la primera hasta la última (1961 y 2013, *vid.* tabla 1), que se puede comprobar cómo ha ido evolucionando la propia manera de confeccionarlas y el papel que se les ha encomendado.

A finales de los años cincuenta comenzó el proceso de musealización de las iglesias del valle de Boí, siempre focalizado en la recuperación de un momento concreto de la historia de ese conjunto monumental (el románico) y la generación de un polo de atracción turística. Siguiendo esa lógica, recuperar el patrimonio mueble era fundamental, por lo que se planteó la realización de copias. Las primeras copias que se colocaron –la decoración pictórica de los ábsides centrales de las iglesias de Sant Climent y de Santa Maria de Taüll– fueron realizadas por el pintor Ramon Millet i Domènech. Por tanto, se trata de dos obras artísticas que reproducen pictóricamente el original. En ese mismo momento también se había previsto la colocación de copias de las pinturas murales de la iglesia de Sant Joan de Boí y, muy curioso, de grandes reproducciones fotográficas del conjunto escultórico del *Descendimiento de la Cruz* de la iglesia de Santa Eulàlia de Erill la Vall, que finalmente no se llevarían a cabo.

Cuando décadas más tarde, durante los años noventa, se acaben colocando, la manera de hacerlas ya no será la misma. Aunque se seguirán haciendo manualmente, ahora se partirá del calco de los originales para proceder después a su posterior reproducción pictórica, caso de las pinturas murales de la iglesia de Sant Joan de Boí (1998). En cuanto a la copia del grupo escultórico del *Descendimiento de la Cruz* de la iglesia de Santa Eulàlia de Erill la Vall (1997), se hizo en madera tallada como el original, olvidando la curiosa propuesta de los años cincuenta. A este momento responde también la copia del frontal de altar de la ermita de Durro (1998).

Ya en el siglo XXI, cuando se hagan las copias de las pinturas murales de la nave de la iglesia de Santa Maria de Taüll y del ábside central de la iglesia de Sant Climent de Taüll (2013), los avances tecnológicos permitirán hacer copias muy especiales. Y lo serán bien por su fidelidad al original, gracias a la fotografía en alta resolución, impresoras de última generación y productos como el Papelgel²⁶ –en el caso de la primera–; o por introducir a la copia en una nueva dimensión que hasta ese momento no se había explorado –en el caso de la segunda–.

LA COPIA ENTRA EN UNA NUEVA DIMENSIÓN: LA COPIA AUMENTADA

Durante 2013 se continuó con la investigación sobre los frescos de la iglesia de Sant Climent de Taüll, planteándose entonces una nueva presentación museográfica que significaba retirar la copia artística instalada en 1961, que paradójicamente ya mostraba signos de deterioro.

Cuando el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya se plantee la configuración museográfica del ábside, y aunque en un primer momento se barajase la posibilidad de realizar una copia física acoplada al ábside²⁷, la presencia de restos pictóricos *in situ* lo desaconsejaba, optándose finalmente por ir más allá de la simple reconstrucción de la obra de arte, generando una verdadera activación patrimonial capaz de aunar la preservación del bien, su gestión cultural y la actividad religiosa²⁸. Nació así el proyecto *Taüll 1123*, dirigido por la arquitecta

Eva Tarrida, el arqueólogo Eduard Riu-Barrera y el historiador del arte Albert Sierra –los tres profesionales de la Dirección General del Patrimonio Cultural de la Generalitat–, con la colaboración del restaurador Pere Rovira, de la DGPC y de Jordi Camps, historiador del arte y Conservador Jefe del Área de Románico del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Mientras, el proyecto audiovisual fue obra de Burzon*Comenge y la tecnología de proyección y la banda sonora de Playmodes²⁹.

Se empezó por retirar la reproducción pictórica que se había fijado en 1959-61, lo que permitió descubrir pinturas anteriores a 1123, recuperar las capas profundas de la pintura de 1123, realizar un estudio comparativo de los restos preservados *in situ* y los conservados en el MNAC y, por último, restaurar y consolidar las pinturas originales del ábside. Una vez finalizada la fase de investigación, se realizó un modelo virtual del templo para obtener su geometría y textura, el desarrollo técnico para hacer la proyección mediante la técnica del *mapping* y el propio audiovisual y los efectos sonoros. Por último, se musealizó el ábside.

El *mapping* se activa cada media hora, disparando sobre el ábside central de la iglesia un audiovisual de nueve minutos de duración que permite al visitante conocer qué vestigios pictóricos se conservan todavía *in situ*, cómo era en 1920 antes que se procediese a su arrancamiento y traslado a Barcelona y, retrocediendo en el tiempo 800 años, cómo se hizo y cómo debió ser en 1123, año de consagración de las pinturas (*vid.* fig. 2).

La música, interpretada con instrumentos medievales como la zanfona, la chirimía, el salterio de arco o la fídula –y remasterizada digitalmente para dotarla de una sonoridad contemporánea– y los efectos de sonido, registrados en los alrededores de la propia iglesia, permiten comprobar el esmero en su producción.

No solo se restituyeron virtualmente los restos pictóricos conservados en Barcelona (*vid.* fig. 3), sino que se fue más allá para proponer una reconstrucción hipotética del estado original de la decoración pictórica durante el siglo XII (*vid.* fig. 4). Por ello se debería hablar de *Taüll 1123* como de una copia aumentada.

En resumen, *Taüll 1123* superó al resto de copias al ofrecer una experiencia sensorial con una fuerza interpretativa muy poderosa, una pieza patrimonial más –patrimonio audiovisual– que permite que el visitante vea el arte ayudado solo por el arte, y sin necesidad de enseñar ni explicar nada verbalmente³⁰. Una experiencia sensorial que se beneficia de la tecnología del *mapping*, que elimina las barreras entre el bien cultural y el visitante –no hay pantallas ni dispositivos entre ambos–, lo que permite jugar con la percepción de este³¹.

RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO

¿Las copias son la solución al problema de gestión que comporta su propia creación? Que los originales volviesen a su lugar de procedencia sería la opción que reintegraría la autenticidad a las iglesias y permitiría resucitar el aura de las pinturas, ahora “se-



2a

2 Diferentes fases del *mapping* en el ábside central de la iglesia de Sant Climent de Taüll. (Foto: Burzon*Comenge y Playmodes).



2b

midesnudas” las primeras y descontextualizadas las segundas. Joan Sureda, historiador del arte y director del MNAC –entre 1986-1991–, manifestaba esa realidad en una entrevista concedida al programa “La mitad invisible” de Televisión Española:

al eliminarles su contexto, no solamente se elimina un espacio arquitectónico, sino se les elimina un contexto histórico, un contexto espacial, geográfico, un concepto cronológico. Pero en cualquier

caso siempre tenemos que distinguir la apreciación estética de la apreciación histórica. La apreciación estética es posible sin el entorno geográfico; la apreciación histórica exige esta comprensión del espacio, de la arquitectura, de la geografía, etc.³²

En el informe de evaluación que realizó ICOMOS en noviembre de 2000 para valorar la candidatura de las iglesias del valle de Boí, se recomendaba no incluir en la catalogación los conjuntos



2c



2d

pictóricos de Sant Climent de Taüll, de Santa Maria de Taüll y de Sant Joan de Boí, conservados en el MNAC, planteando una recomendación para el futuro:

ICOMOS es consciente de la necesidad de que el arte románico de las iglesias del valle de Boí sea conservado y custodiado en condiciones de total seguridad, tal y como proporciona el MNAC, Barcelona. No obstante, espera que las autoridades responsables sigan de cerca la

situación, con la esperanza de que algunos de estos tesoros artísticos puedan algún día ser restituidos a su emplazamiento original³³.

Aunque ciertamente sea así, es improbable que ese escenario se llegue a materializar. El museo que las conserva ha velado siempre por su preservación y estudio, creando unas soluciones museográficas que reproducen el edificio al que pertenecían, específicamente pensadas para presentar la pintura



3 Copia proyectada de las pinturas originales del ábside central de la iglesia de Sant Climent de Taüll conservadas en el MNAC. (Foto: Burzon*Comenge y Playmodes).

3

mural, con la intención de facilitar la máxima difusión internacional de un conjunto tan singular de la pintura románica europea. Algo que ciertamente ha conseguido, pues nadie duda que el MNAC sea un referente mundial gracias a sus colecciones de arte románico.

En este asunto, es posible que la solución se encuentre en las propias copias: si se va un paso más allá de la mera reproducción del original, como en el ejemplo de *Taüll 1123*, puede que la copia, aun siendo un sucedáneo, permita ofrecer cosas que ni el propio original brinda, permita “mejorar nuestro compromiso con el arte de nuevas y emocionantes maneras”³⁴.

MUSEALIZACIÓN Y MEDIACIÓN CULTURAL *IN SITU* Y EN EL MUSEO

Sobre la instalación de la copia en su nuevo hábitat, en la operación siempre deberían respetarse los restos de pintura original que se conservan *in situ* y deberían identificarse claramente como copias para no confundir al visitante, como alertan Milagros Guardia e Immaculada Lorés³⁵. Algo que no siempre ha pasado en las iglesias del valle de Boí. Sin salir de una de esas iglesias, Sant Climent de Taüll, se puede comprobar que ahora son requerimientos que se tienen muy presentes. Si bien es cierto que la copia artística instalada en 1961 tapaba restos de pintura original y que no se indicaba expresamente al visitante que lo era, en la

4 Reconstrucción hipotética de la decoración pictórica del siglo XII del ábside central de la iglesia de Sant Climent de Taüll. (Foto: Burzon*Comenge y Playmodes).



4

copia de 2013 ambos problemas se solucionaron: el *mapping* no interfiere en la presentación de los restos originales y obviamente no confunde al visitante. La copia ha evolucionado positivamente.

También, sin salir de un único espacio, se puede ver cómo ha ido evolucionando la realización de copias gracias a la convivencia en la iglesia de Santa Maria de Taüll de dos de ellas, realizadas en momentos bien diferentes: mientras en el ábside central se mantiene la copia artística instalada en 1961, en la nave lateral se colocó en 2013 una copia impresa realizada mediante la fotografía y un material como el Papelgel que se adapta perfectamente a la superficie y ofrece las texturas del original. De la aproximación reproductiva

de la primera, a la exactitud de la segunda. Avances tecnológicos al servicio de la copia de un original que están cambiando incluso la forma de referirse a ellas, pasando del término facsímil al de clon que proponen autores como Gillo Dorfles y Susan Tallman³⁶ o al de *representative* propuesto por Paolo Serafini³⁷.

Hay dos casos especialmente interesantes para ilustrar la evolución de las copias de meras reproducciones del original conservado a instrumentos para plantear y presentar al público visitante algunas hipótesis sobre el original: la copia de las pinturas murales de la iglesia de Sant Joan de Boí y la del grupo escultórico del *Descendimiento de la Cruz* de la iglesia de Santa Eulàlia de Erill la Vall.

En el caso de la primera, se decidió restituir la policromía que debieron tener las pinturas originales allá por 1100 y la primera mitad del siglo XII, algo que habían perdido los originales; mientras las pinturas del interior se colocaron siguiendo una determinada hipótesis en base a una investigación previa³⁸. En el segundo caso, se hizo una propuesta de la colocación que tendría el conjunto escultórico en el interior del templo³⁹. Si bien es cierto que ambos ejemplos podrían refutarse como hipótesis que son, también lo es que plantearon ir más allá de la mera reproducción del original.

En lo que atañe a la musealización de los originales en el MNAC, concretamente en los aspectos relacionados con la mediación cultural, la presentación museográfica responde a la asepsia divulgativa característica de muchos museos de arte: después de la última remodelación de la colección de arte románico de 2011, los dispositivos de mediación *in situ* que contextualizan las pinturas y esculturas se limitan a breves textos de sala. Ciertamente es que el visitante puede acceder a contenidos más elaborados y detallados si opta al principio de la visita por el alquiler de la guía multimedia que se oferta, como también es cierto que eso supone un gasto adicional de 4 €⁴⁰ que muchos usuarios no pueden o no quieren asumir.

De la comparativa entre la musealización de las copias *in situ* y de los originales en el museo, se puede concluir que activaciones patrimoniales como la de la iglesia de Sant Climent de Taüll facilitan un acercamiento cultural mucho más enriquecedor a la obra de arte; respondiendo a las inquietudes de Arturo Colorado: permitir que el arte recupere todo su potencial comunicativo, alejándolo del moderno culto a la obra de arte⁴¹. Para un visitante que busca conocer cómo debió ser y cómo se realizó la decoración pictórica del ábside central de Taüll, es mucho más provechoso visitar la iglesia que el museo. Ahora bien, quien quiera confrontarse estéticamente con los restos conservados, con aquellos pintados en el siglo XII por el anónimo Maestro de Taüll, sin duda debe visitar el museo. Primera paradoja: no hay que perder de vista que el traslado de una obra de arte pensada para un lugar y con unos objetivos concretos transforma su aura en un “aura Farinelli” –por la castración de una porción de su “alma”–. Segunda paradoja: las copias han transformado las iglesias del valle de Boí en un museo, mientras los originales expuestos en el MNAC han convertido sus salas en espacios sagrados en los que venerar a la obra de arte⁴².

Si se prioriza la capacidad de las copias como mediadoras culturales, más allá de su uso como mero sustituto del original, se contará con un aliado más para que los visitantes del valle de Boí tengan una experiencia cognitivamente provechosa.

CONCLUSIONES

Son tantas las copias instaladas en el valle de Boí, realizadas de maneras tan diferentes y en convivencia con los pocos restos originales que se conservan *in situ*, que convierten este valle de los Pirineos en un “paraíso de las copias”, aunque para algunos visitantes pueda parecer más bien una “Disneyland del románico”.

De lo que no hay duda es que se trata de un espacio privilegiado a partir del cual plantear asuntos que merece la pena discutir y que pueden ser extrapolables, y por tanto útiles, para otros lugares con similares problemáticas: la evolución en la forma de realizar las copias y el papel que pueden llegar a cumplir.

De la comparación entre las copias analógicas y las digitales instaladas en el valle de Boí se pueden extraer un par de conclusiones:

- La superioridad de las copias digitales, que aportan una mayor fidelidad al original y la posibilidad de una fácil rectificación. Al comparar la copia digital de las pinturas de la nave de Santa Maria de Taüll (2013) con la copia analógica instalada en el ábside de la misma iglesia (1961), es evidente que la primera es más fiel al original que la segunda. Si hacemos la comparación entre la copia digital proyectada de Sant Climent de Taüll (2013) y la copia analógica de Sant Joan de Boí (1998), veremos que la primera permite corregir fácilmente las hipótesis que propone –bastaría con modificar el archivo digital 3D con la nueva propuesta–, lo que resulta imposible en la segunda.

- La problemática de las copias digitales, percibidas negativamente por algunos visitantes, que ven en proyectos como *Taüll 1123* la conversión del patrimonio arquitectónico en el Salon indien del Grand Café de París. Para evitarlo, iniciativas como el *mapping* de la iglesia de Sant Climent de Taüll deberían entenderse como singulares, huyendo de su aplicación acrítica que solo busca el “efecto Guggenheim”.

Las posibilidades que ofrecen los nuevos avances tecnológicos vendrían a dar la razón a autores como Bruno Latour y Adam Lowe, que sostienen que los conceptos de original y copia y la relación entre ambos se han de replantear sensiblemente en la era de la digitalización de la obra de arte, entendiendo esta como algo en constante proceso de transformación y la originalidad como un proceso⁴³.

Una evolución ya imaginada por Douglas Davis, que preveía que la obra de arte, ante el envite de la reproducción, se convertiría en un camaleón capaz de transferir su poder a la copia⁴⁴. Una copia es capaz de devolver el aura a los lugares de origen de obras deslocalizadas. Para comprobar esa transferencia del aura del original a la copia, basta visitar el refectorio del convento benedictino de la isla de San Giorgio Maggiore de Venecia después de la instalación, en 2007, de la copia de *Las Bodas de Caná* de Paolo Veronese. La copia no solo no resta valor al original conservado en el Musée du Louvre, sino que lo revaloriza y enriquece, al devolver el aura al contexto histórico original, el *Cenacolo Palladiano*, que la había perdido cuando en 1797 las tropas napoleónicas se llevaron de allí la obra de Veronese.

Ramon Millet, el artista que realizó a finales de los años cincuenta las copias de Sant Climent y de Santa Maria de Taüll, ya se lo planteaba: si él era verdadero, su pintura también lo era⁴⁵. Tan verdadera era su copia para los habitantes del valle, que al retirarse del ábside en 2013 se tuvo que conservar por expreso deseo de la comunidad local. ♣

- 1 H. Schwartz, *La cultura de la copia. Parécidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Cátedra, Madrid, 1998, p. 387.
- 2 W. Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en W. Benjamin, *Obras, Libro I*, vol. 2, Abada Editores, Madrid, 2008, pp. 7-47.
- 3 Del latín *copia*, 'abundancia'. También se podría hablar de facsimil, del latín *fac 'haz'*, 2.ª persona del singular del imperativo de *facere* 'hacer', y *simile* 'semejante'. En el artículo, utilizaremos preferentemente el término copia.
- 4 M. Boon, *In Praise of Copying*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2010, p. 7.
- 5 El proceso de deslegitimización de las copias se iniciará durante las primeras décadas del siglo xx, en M. Bolaños, "La escultura y su doble", en *Casa del Sol. Museo Nacional de Escultura. La cultura de la copia*, Secretaría General Técnica, Madrid, 2013, pp. 13-27 y "Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas", *Culture & History Digital Journal*, 2 (2), 2013. Para comprobar la mala reputación de las copias, basta conocer los resultados de un estudio liderado por los psicólogos Jesse Prinz y Angelika Seidel –City University of New York–: en un *focus group* se pedía a los asistentes que imaginaran que la Mona Lisa había sido quemada en un incendio, pero que existía una copia tan perfecta que incluso los especialistas eran incapaces de distinguirla del original. Luego se les preguntaba qué preferirían ver: las cenizas del original o el duplicado perfecto. Y los resultados fueron concluyentes: el 80 % prefería contemplar las cenizas del original. J. Prinz, "How wonder works?", *Aeon*, 2013. Disponible en: <<https://aeon.co/essays/why-wonder-is-the-most-human-of-all-emotions>>.
- 6 F. Queyrel, "Copies et faux dans la sculpture?", en *Vrai ou faux?: copier, imiter, falsifier*, Bibliothèque Nationale, París, 1991, p. 19. Hillel Schwartz define bien a la falsificación: "La falsificación no es más que la copia llevada a su extremo. El extremo de la copia verdadera es cuando la falsificación es indistinguible del original; el extremo de la falsificación es cuando ésta se hace pasar por un producto con el estilo y el nombre de otra persona o tiempo", en H. Schwartz, *La cultura de la copia...*, op. cit., p. 220. No está de más recordar que, en lo que atañe a la historia del arte, el fenómeno más antiguo y universal es la copia y no lo falso, como comenta Patrick Le Chanu, "Authentique, copie, faux, quelques idées sur le travail du laboratoire au regard de l'histoire", en *De main de maître. L'artiste et le faux*, Hazan y Musée de Louvre, París, 2009, p. 27.
- 7 Para la Historia del Arte, las virtudes educativas de las reproducciones fueron reconocidas por E. Panofsky en su breve ensayo "Original und Faksimilereproduktion", publicado en 1930 (traducido al francés en *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 53, 1995, pp. 45-55).
- 8 M.-C. Hellmann, "Vrai ou faux?", en *Vrai ou faux?: copier, imiter, falsifier*, Bibliothèque Nationale, París, 1991, p. 12.
- 9 H. Schwartz, *La cultura de la copia...*, op. cit., p. 212.
- 10 *Ibidem*, p. 214.
- 11 Tomando el concepto fundamental de *hic et nunc* de Walter Benjamin, Giuseppe Pucci lo contrapone al *ubique et semper* que facilitan las copias. En "Dall'hic et nunc all'ubique et semper?", *Rivista di estetica*, 53 (52), 2013, pp. 181-191.
- 12 En la escultura, a diferencia de la pintura, las nociones de originalidad y de autenticidad han fluctuado en el tiempo, como explica Florence Rionnet en "Les multiples en sculpture fase à l'originalité", en *De main de maître. L'artiste et le faux*, Hazan y Musée de Louvre, París, 2009, pp. 133-156. Hablando del bronce desaparecido de Mirón, que se realizaría con la técnica escultórica del modelado y la cera perdida, en puridad se debería hablar de autenticidad múltiple, como precisa María Bolaños en "La escultura y su doble", op. cit., pp. 13-27. Una puntualización necesaria cuando se tiende a jerarquizar, considerando el producto de esas técnicas escultóricas como inferior al compararla con la talla directa. Interesante en este punto recuperar la idea de semejanza por contacto y huella de Georges Didi-Huberman: la obtención de un objeto a partir de un molde creado por contacto carnal con el modelo, característica de las técnicas del moldeado, permite que la huella del modelo se transfiera a cada una de las copias, en *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, París, 2008, p. 53.
- 13 L. Canfora, "Prólogo. ¿Qué es el «original»?", en *El copista como autor*, Editorial Delirio, Madrid, 2014, pp. 11-16.
- 14 M. Boon, *In Praise of Copying*, op. cit., p. 10.
- 15 B. Cormier, "Against a Pile of Ashes", *Blog Victoria and Albert Museum*, 2017. Disponible en: <<http://www.vam.ac.uk/blog/research-department/against-a-pile-of-ashes>>.
- 16 N. Charney, "Are Replicas Changing the Way We Experience Art?", *Zócalo Public Square*, 2016. Disponible en: <<http://www.zocalopublicsquare.org/2016/08/08/replicas-changing-way-experience-art/ideas/nexus/>>.
- 17 Amiens Métropole, *Amiens, la cathédrale en couleurs*, 1999. Disponible en <www.amienscathedrale.fr/download/Press-pack-amiens-cathedral.pdf>.
- 18 M. Felsen y E. Peters, "Color The Temple: Using Projected Light to Restore Color", *Digital Underground. The Met*, 2015. Disponible en: <<https://www.metmuseum.org/blogs/digital-underground/2015/color-the-temple>>.
- 19 V. Tanni, "L'Ara Pacis di Roma tra reale e virtuale. Quando tecnologia e cultura si incontrano", *Artribune*, 2017. Disponible en: <<http://www.artribune.com/progettazione/new-media/2017/03/ara-com-era-ara-pacis-realta-virtuale-aumentata-roma/>>.
- 20 P. Valéry, "La conquista de la ubicidad", en P. Valéry, *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, pp. 131-133.
- 21 ReACH, "The ReACH Declaration for Promoting Universally the Reproduction, Storage and Sharing of Works of Art and Cultural Heritage Through Digital Technology", Victoria and Albert Museum, Peri Charitable Foundation, 2017. Disponible en: <<https://www.vam.ac.uk/research/projects/reach-reproduction-of-art-and-cultural-heritage#events>>.
- 22 S. Alcolea Blanch (ed.), *La missió arqueològica de 1907 als Pirineus*, Fundació "la Caixa", Barcelona, 2008.
- 23 A. Ramon y E. Granell (ed.), *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica catalana*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 2006.
- 24 A. Wunderwald y M. Berenguer, "Les circumstàncies sobre la venda de les pintures murals de Santa Maria de Mur", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 05, 2001, pp. 121-130.
- 25 J. Camps y M. Pagès, "Història dels trasllats dels absis", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 03, 1999, pp. 17-29. C. Giannini, "«Dalt d'una mula» Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya. Història d'una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10, 2009, pp. 13-33. M. Castiñeiras y G. Ylla-Català, "El descubrimiento del románico y la formación de las colecciones de los grandes museos", en *Enciclopedia del Románico en Cataluña*, Fundación Santa María la Real, Palencia, 2014, pp. 21-41.
- 26 El Papelgel, de la empresa Arsus Paper, es el "único sistema en el mundo capaz de transferir imágenes con calidad fotográfica a superficies tridimensionales sin limitación de tamaño, forma o textura", ver <<http://www.arsuspaper.com>>.
- 27 A. Sierra, E. Riu-Barrera, E. Tarrida y J. Pluma, "#Taüll1123: Immersive experience in a World Heritage Site (or augmented reality without devices)", *MW2015: Museums and the Web 2015*, 2015. Disponible en: <<http://mw2015.museumsandtheweb.com/paper/taull1123-immersive-experience-in-a-world-heritage-site-or-augmented-reality-without-devices/>>.
- 28 P. Rovira, "Les pintures murals de l'absis de l'església de Sant Climent de Taüll (Vall de Boí)", *Rescat. Centre de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya*, 21, 2013, pp. 14-17.
- 29 Información detallada sobre el proceso de creación en <<http://pantocrator.cat/en/>> y <<http://www.romanicobert.cat/web/guest/taull1123>>.
- 30 M. Miró, "¿El Pantocrátor de Taüll quiere volver a casa?", *Raining Stones. Interpretar el patrimonio*, 2014. Disponible en: <<http://manelmiro.com/2014/11/10/el-pantocrator-de-taull-quiere-volver-a-casa/>>. J. Camps y A. Sierra, "Taüll 1123. El románico visto desde el siglo XXI", *RdM. Revista de Museología*, 62, 2015, pp. 92-102.
- 31 A. Sierra, "Mappings: aumentar la realidad del patrimonio cultural. El ejemplo de #Taüll1123", en *La Ciencia y el Arte VI. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*, Secretaría General Técnica, Madrid, 2017, pp. 82-100.
- 32 RTVE, "El Pantocrátor de Sant Climent de Taüll", *La mitad invisible*, 2012. Disponible en: <<http://www.rtve.es/alicarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-pantocrator-sant-climent-taull/1364606/>>.
- 33 "ICOMOS is conscious of the need to ensure that the Romanesque art from the Vall de Boí churches is conserved and curated in conditions of complete security, as provided in the MNAC, Barcelona. It hopes, however, that the responsible authorities will keep the situation under constant review, in the hope that some of these artistic treasures may one day be restored to their original settings". ICOMOS. *Advisory Body Evaluation*, 2000, pp. 175-179.
- 34 "enhance our engagement with art in new and exciting ways". E. Hatala Matthes, "Digital replicas are not soulless – they help us engage with art", *Apollo. The International Art Magazine*, 2017. Disponible en: <<https://www.apollo-magazine.com/digital-replicas-3d-printing-original-works/>>.
- 35 M. Guardia e I. Lorés, "De la fragmentació a una nova contextualització de la pintura mural romànica catalana", *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, 25, 2011, pp. 153-159.
- 36 Del griego *klón klón* 'retoño, rama'. G. Dorfles, "Il clone capolavoro, ultima frontiera dell'arte", *Corriere della Sera*, 221, 2007, p. 32. S. Tallman, "The Da Vinci clone", *Art in America*, 02, 2009, p. 78.
- 37 P. Serafini, "The representative: problems of terminology relating to the digital reproduction of *Le Nozze di Cana* by Paolo Veronese for the Palladian refectory of San Giorgio Maggiore in Venice", *Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 26 (04), 2010, pp. 448-452.
- 38 E. Riu Barrera y C. Payàs, "La reproducción de la pintura mural románica de Sant Joan de Boí", *Boí, Burgal, Pedret, Taüll: imitació o interpretació contemporània de la pintura romànica catalana*, Amics de l'Art Romànic, Barcelona, 2000, pp. 31-51.
- 39 Xavier Barral i Altet alababa el coraje de esta restitución, según él capaz de impresionar al visitante como no lo conseguía el original en las salas del museo. Sin embargo, también alertaba de la necesidad de avisar al visitante que probablemente no se trataba de la localización del conjunto durante la Edad Media. X. Barral i Altet, "Despintar o pintar el romànic: de la restauració a la creació", *Boí, Burgal, Pedret, Taüll: imitació o interpretació contemporània de la pintura romànica catalana*, Amics de l'Art Romànic, Barcelona, 2000, pp. 27-28.
- 40 Si se compra la entrada conjunta el precio de la guía multimedia se reduce hasta los 2 €. Datos a febrero de 2018.
- 41 A. Colorado, *Hipercultura visual. El reto hipermedia en el arte y la educación*, Editorial Complutense, Madrid, 1997.
- 42 A. Colorado, "El Reto Hipermedia en la difusión del Patrimonio Cultural", *PH Boletín*, 26, 1999, pp. 169-172; A. Colorado, "La obra de arte en la era de su digitalización", *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, 8, 2003, pp. 35-42.
- 43 B. Latour y A. Lowe, "La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés", *Intermediality*, 17, 2011, pp. 173-191.
- 44 D. Davis, "The Work of Art in the Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)", *Leonardo*, 28 (05), 1995, pp. 381-386.
- 45 RTVE, "El Pantocrátor de Sant Climent de Taüll", op. cit.