# Una historia del museo en nueve conceptos

*Para Gonzalo y María*

María Dolores Jiménez-Blanco

# Una historia del museo en nueve conceptos

TERCERA EDICIÓN

BÁSICOS**ARTE**CÁTEDRA

1.ª edición: 2014
3.ª edición: 2021

Directora de la colección: Estrella de Diego

Diseño de cubierta: INGenius
Ilustración de cubierta: Tate Modern © M. Steel/Anaya
Créditos fotográficos: AGE Fotostock, Álbum, Archivo Anaya (Boé. O., Cruz, M., García Pelayo, Á., Hernández Moya, B., Martin, J., Ramón Ortega, P. - Fototeca de España, Sánchez, J., Zafra, J. C.), Corbis/Cordon Press, EFE, Getty Images, Peter Willi / Index - Bridgeman

© María Dolores Jiménez-Blanco, 2014, 2021
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2014, 2021
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
www.catedra.com

ISBN: 978-84-376-3321-3
Depósito legal: M. 18.345-2014
Impreso en España - *Printed in Spain*

PAPEL DE FIBRA CERTIFICADO

*Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.*

# Índice

Introducción ..... 11

Capítulo 1. Trofeo ..... 17

*Sémiophores:* el significado de los objetos ..... 19
Recontextualización y *trofeo* ..... 20
El concepto de *trofeo* en la Roma clásica: Cicerón contra Verres .. 23
Después de Roma: imperialismo y cultura ..... 25

Capítulo 2. Maravilla ..... 37

El caos como reflejo de un orden superior: los *tesoros* medievales ..... 39
De los *studioli* renacentistas a las *cámaras de maravillas* manieristas ..... 43

Capítulo 3. Gusto ..... 53

Gusto, código y representación ..... 55
Mercantilización, especialización, estandarización ..... 56
Transformaciones: sentido ceremonial y placer privado en las colecciones cortesanas del Barroco ..... 59
Las galerías romanas del siglo xviii como antecedente del museo moderno ..... 62

Capítulo 4. Enciclopedia ..... 73

La Ilustración y la democratización de la cultura ..... 75
Museo, enciclopedia y universalidad ..... 78

Taxonomía y museografía ..... 79
Del Louvre al Metropolitan: el modelo ilustrado, sus problemas y su pervivencia ..... 86

Capítulo 5. Identidades ..... 97

El museo romántico y colonial como forjador de identidades ... 99
Museos e identidades nacionales: el Prado y otros casos de estudio ..... 101
Lo *otro:* museos etnográficos y antropológicos y otras consecuencias ..... 106

Capítulo 6. Canon ..... 117

¿Museo y arte moderno? ..... 119
Antes del MoMA ..... 121
El MoMA de Alfred H. Barr, Jr. ..... 123
El *canon* del arte moderno: exposiciones y colecciones como relatos ..... 126
El *White Cube* y la museografía del arte moderno ..... 131
Contra el MoMA: el reverso del modelo ..... 134

Capítulo 7. Crítica ..... 141

La crisis del museo: contracultura contra museo ..... 143
¿Una revuelta antimuseo? De la nueva museología a la crítica institucional ..... 145
La institucionalización de la crítica ..... 154
¿Una institucionalidad crítica? ..... 156

Capítulo 8. Espectáculo ..... 163

El museo como simulacro a finales del siglo xx ..... 165
Público y masa, cultura y consumo ..... 168
Consumo *versus* educación: exposiciones *blockbuster* ..... 172
La arquitectura como icono: el museo vacío ..... 178
La globalización del espectáculo: el museo como franquicia .... 182

Capítulo 9. El museo sin paredes ..... 189

El museo y la arqueología de lo común ..... 191
De lo común a lo colectivo: las nuevas instituciones de la cultura ..... 193
Lo común y lo ubicuo: el museo sin paredes ..... 196

Capítulo 10. Otra historia: los museos en España ..... 205

Bibliografía ..... 229

*El taller del pintor,* de Courbet, en el Museo d'Orsay (fotografía: Tim Benton)

# Introducción

En 1967, en plena crisis contracultural, el conservador-jefe del Museo del Louvre, Germain Bazin, escribió un libro titulado *El tiempo de los museos.* Aquel libro, que se convertiría en un estudio de referencia sobre la evolución de la idea del museo desde el principio de la civilización y sobre su centralidad en la cultura occidental, adquiere desde la perspectiva actual un sentido de reivindicación. Si había sobrevivido a la larga historia descrita en aquellas páginas, parecía advertir Bazin, el museo sobreviviría también a un presente controvertido: el *tiempo de los museos* se extendía al mundo contemporáneo y aspiraba a prolongarse más allá de él.

Bazin tenía razón. O la tenía, al menos, en cierto modo: sumido en una crisis permanente y sometido a un continuo proceso de transformación, a comienzos del siglo XXI el museo no solo sigue en pie sino que despierta más expectativas y debates que nunca. Una mirada a la ingente producción de bibliografía o a la profusión de seminarios y congresos sobre el asunto celebrados en los últimos años basta para confirmarlo. Pero también para darse cuenta de que, a partir del momento en que escribía Bazin, la multiplicidad de propuestas aparecidas tanto en la teoría como en la práctica hace imposible trazar una historia lineal del museo como la que él había trazado hasta entonces: no solo el gran número de centros inaugurados sino también, y sobre todo, los diferentes y a menudo contradictorios conceptos que esos museos representan describen un terreno cada vez más complejo, que se resiste a ser simplificado. Algunas ideas generales, sin embargo, pueden resultar útiles para acercarse a lo que convencionalmente seguimos entendiendo por museo desde la perspectiva de comienzos del siglo XXI, y a la trayectoria histórica previa.

Contando a partir de la fecha simbólica de la inauguración del Museo del Louvre en 1793, durante al menos siglo y medio el museo fue considerado uno de los grandes logros de la cultura moderna. Si lo entendemos como institución pública para la democratización de la cultura, la salvaguarda de un patrimonio compartido y la organización y producción de conocimiento, el museo es inseparable del marco ideológico y cultural de la Ilustración. En un esfuerzo paralelo al de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, de 1751-1752, que reunía y clasificaba en sus páginas los diversos campos del conocimiento, el museo ilustrado priorizaba la aproximación empírica al arte y la naturaleza, para lo cual reunía en un mismo espacio piezas de procedencias geográficas y cronológicas diversas con la finalidad de ordenarlas taxonómicamente para que sirviesen a una función educadora mediante su exhibición pública.

Pero aquel museo, que hoy podríamos llamar clásico, recogía y reinterpretaba diversas formas de coleccionismo, exposición y propaganda que, desde mucho antes, habían venido sirviendo para transmitir mensajes a una comunidad de espectadores a través de una selección de objetos materiales. Para ello no servía cualquier clase de objetos, sino solo aquellos capaces de portar significados trascendentes (sémiophores, según la definición de Krzysztof Pomian) precisamente por estar exentos de funciones prácticas. Este tipo de objetos existe desde el principio de los tiempos: el mismo Bazin nos lo recuerda, y afirma que el vocablo *museum,* como lugar asociado al arte y evocador de la presencia de las musas, se utilizaba ya en la Roma clásica. A partir de entonces, conceptos como *trofeo, maravilla, gusto, enciclopedia, identidad, canon, crítica* y *espectáculo,* los que hemos escogido para caracterizar épocas sucesivas del recorrido histórico planteado en este libro, se mantienen y se superponen hasta configurar, en mayor o menor medida, la idea de la institución que se prolonga hasta la experiencia actual, cuando la noción de museo se ha *expandido* hasta hacer posible en nuestras ciudades la convivencia de marcos muy diferentes para entender, compartir, discutir y disfrutar la cultura. O cuando, incluso, ha dejado de ser necesaria la existencia de un marco.

Todavía hoy es posible entender como *trofeos* algunas piezas que, expuestas en grandes o pequeños museos, en espacios abiertos o cerrados, exhiben el poder y la superioridad de quien las posee, en una prác-

tica propia de la Antigüedad clásica revivida después en la Europa del colonialismo; todavía hoy algunas colecciones se entienden como *tesoros,* acumulaciones de piezas extraordinarias que transmutan el halo mágico-religioso propio de la cultura del Medievo a las exigencias de trascendencia de un mundo laico y que, en determinadas circunstancias, pueden actuar como reservas monetarias; todavía hoy —y esperemos que la era de internet no acabe con ello— las bibliotecas y centros de estudio de los museos siguen planteando, en su ambiente de recogimiento e introspección, una vía de aproximación intelectual al arte que recuerda a los *studioli* renacentistas; todavía hoy se conciben algunas salas de museos como lugares misteriosos llenos de piezas de extrema rareza igual que ocurría en las *cámaras de maravillas* del manierismo, verdaderos arcanos que explicaban la complejidad del mundo a través de la mirada de quien las había dispuesto; todavía hoy una élite de conocedores de clase alta recorren regularmente las salas de exposiciones del mundo (no solo en museos, sino también en galerías o ferias de arte) para reafirmarse como miembros de una élite global, una condición refejada en su exclusiva capacidad de apreciar un tipo de piezas que responden a códigos de selección predeterminados, en un eco de lo que habían hecho los viajeros del norte de Europa en su *Grand Tour* del siglo XVIII; todavía hoy algunos museos declaran su misión educativa como objetivo primordial, heredero de los ideales democratizadores de la Ilustración; todavía hoy algunos museos aspiran a dar una visión ordenada y *enciclopédica* de la cultura, aunque es evidente que se trata de una fantasía excluyente; todavía hoy, como en el siglo XIX, se entiende la capacidad que algunas colecciones de objetos tienen para representar a una comunidad y ofrecerle una memoria compartida capaz de proyectarse en un futuro común; todavía hoy desde las salas de los museos se fomenta lo *identitario* como afirmación de poder del grupo que formula el relato, con una reivindicación de la especificidad cultural de los incluidos en él (con argumentos a veces no explícitos, que evidencian posicionamientos de tipo nacionalista, de género, de clase social, etc.), y todavía hoy existen museos que confinan las manifestaciones culturales de países lejanos a una única categoría generalista e indiscriminada: la de *exóticos;* todavía hoy se rinde culto a un *canon* de belleza trazado para el arte moderno desde las élites neoyorquinas, y en los espacios dedicados al arte con-

temporáneo se sigue la formulación espacial tendente a sacralizarlo que se estandarizó en el período de entreguerras; todavía hoy se entiende que la visión *crítica* con el *establishment* debe dejarse sentir en el museo y todavía hoy (sobre todo hoy) la contestación (estetizada) forma parte de la vida del museo, admitida como práctica curatorial habitual, bien obligada por las circunstancias o bien orientada a su neutralización; todavía hoy mantiene el museo el fuerte componente de *simulacro* (tanto por parte de la institución como por parte de quienes la visitan) que le permitió sortear el reto de la contestación contracultural, deslizándose al territorio de las actividades económicas relacionadas con el ocio y el turismo; todavía hoy asistimos a un museo *espectáculo,* convertido en una pieza más de una estructura comercial global, en un ejercicio de exteriorización que se refleja de forma muy clara en el protagonismo de edificios estrella; y, por último, y como fruto de todo lo anterior, habitamos un concepto de museo *expandido* que, como respuesta a las agresivas estrategias espectacularizadoras (y especuladoras) de los años ochenta y noventa, no solo engloba los conceptos en los que se ha basado toda la trayectoria previa, sino que los digiere de diversos modos, en un debate que se desarrolla entre la (auto)reflexión teórica y crítica, por una parte, y la reivindicación del museo como centro cívico, por otra. Esto último, que en cierto modo podemos entender como una adaptación del concepto ilustrado al contexto contemporáneo, también significaría (idealmente) un cambio de óptica: del museo como formulador y emisor de significados se pasaría al museo como lugar de encuentro y diálogo; del museo como reivindicación de la cultura burguesa, al museo como plataforma de cohesión social; del museo como templo cerrado, al museo como espacio permeable y capaz de absorber todo lo que ocurre en la calle.

Todo lo anterior, la suma completa o alguna combinación de las partes, puede encontrarse hoy en el museo, por lo que no es extraño que este, revisitado y diversificado, resulte cada vez más difícil de delimitar: casi tan difícil como delimitar los conceptos de arte, cultura, crítica, memoria o esfera pública en el mundo contemporáneo. Deduciremos así un hecho incuestionable: a pesar de arrastrar durante mucho tiempo una reputación de inmutabilidad y quietud que alentaba todo tipo de evocaciones fúnebres por parte de sus detractores (museo como cementerio según los futuristas, museo como mausoleo o sepulcro familiar según

Adorno), y a pesar de haber sido concebido como una institución definidora de límites (museo como guillotina según Bataille), el museo ha evolucionado de forma incesante para sobrevivir, y en ese proceso no ha hecho sino incluir aspectos antes excluidos. Su rigidez aparente ha sido siempre sabiamente combinada con cierta dosis de flexibilidad. Como en la Sicilia de *Il Gattopardo,* también en este caso todo parece haber ido cambiando para conseguir que todo siguiese igual: a lo largo de su trayectoria la institución ha logrado responder a visiones muy diferentes, y en el proceso ha descrito una transformación que podríamos llamar orgánica y que podría resumirse diciendo que si el XIX fue el siglo de su consolidación como institución pública, el XX sería el de su crecimiento, crisis y ampliación. A comienzos del siglo XXI parece haber llegado a una fase de implosión en la que, después de más de dos siglos de existencia, un museo literalmente desbordado emerge como centro de atención de historiadores, teóricos, artistas y público hasta el punto de convertirse, por sí mismo, en paradigma de la cultura contemporánea. Cuando ya no es la custodia de objetos *sémiophores* el centro ineludible de su actividad, cuando ya ni siquiera necesita referirse a objetos, el museo sigue siendo el «cerebro del cuerpo del mundo», como dice el título de un conocido libro de Donald Preziosi: museo y civilización occidental siguen siendo inseparables. Tampoco eso es radicalmente nuevo: en la introducción de otro libro fundacional, *Le musée imaginaire,* André Malraux describía una identificación tan fuerte entre nuestra relación con los objetos artísticos y el museo que se preguntaba si, en nuestro tiempo, era siquiera posible concebir que esta institución solo había formado parte de nuestro entorno cultural durante menos de dos siglos. El museo y el mundo contemporáneo eran no solo inseparables, sino indistinguibles.

Como siguiendo las ideas de Malraux, en las últimas décadas el museo —en todas sus infinitas variantes y en todos sus aspectos, incluyendo de forma destacada el de su envoltorio arquitectónico— parece desplazar a la obra de arte del lugar protagonista de la cultura: la reflexión sobre los límites, las funciones y posibilidades de la institución (a menudo caricaturescamente condensadas en estadísticas) parece estar acabando por reducir las piezas artísticas a documentos meramente instrumentales, imprescindibles para apoyar un relato pero tratadas como un simple elemento más de un círculo más amplio del que forman parte todas las

«historias del arte», pero también los estudios culturales y visuales, así como los antropológicos y sociológicos que matizan, y en algunos casos desmontan abiertamente, los antiguos relatos desplegados en las salas de los museos.

A comienzos del XXI, simplemente, ya no es posible hablar de museo como un concepto unívoco. Los museos clásicos siguen existiendo y, en muchos casos, conservando intactos su antiguo prestigio y sus connotaciones simbólicas, pero junto a ellos se sitúan muchos otros modelos posibles. En un panorama fuertemente desjerarquizado y descategorizado en el que todo puede ser obra de arte (independientemente de que sea original o copia, de que existan uno o millones, y también de la técnica utilizada o la función a que responda), el mundo se convierte en un gran museo abierto: el *museo sin paredes* de Malraux. Del mismo modo, cualquier lugar relacionado con la cultura (entendido como depositario de un conjunto de imágenes, pero también como definidor de comunidades y como lugar de reflexión y discusión conectado con todas las esferas de la vida) asume funciones antes asociadas al museo.

Ahora bien, en ningún episodio de la evolución lampedusiana descrita se ha abandonado ni la naturaleza simbólica y representativa ni el carácter de centro cívico y de productor de conocimiento que la Revolución Francesa otorgó al museo. Por eso, a pesar de que es cada vez más complicado aplicarle la noción foucaultiana de heterotopía (lugar físico que se rige por leyes distintas a las del resto de la realidad), el museo —del tipo que sea— sigue manteniendo su capacidad de *descontextualizar* y *transformar* lo que en él se custodia o sucede, y también a quien acude a contemplarlo o a participar en ello: en una acepción positiva, esto último era el sentido de la utopía (lugar mental) educadora ilustrada. Partiendo de esa constatación, si en las últimas décadas una parte del interés se ha deslizado de la cuestión del *qué* a la del *cómo,* del relato afirmativo basado en objetos a la pregunta sobre los procedimientos y sus consecuencias, la estetización propia del museo se extiende ahora a ese cuestionamiento permanente: la propia pregunta sobre el museo y sus límites, convertida en *objeto de museo,* asegura la supervivencia de la institución y aleja definitivamente las dudas que la amenazaban cuando escribía Bazin. Puede que, en muchos sentidos, el museo ya no sea lo que era pero, para bien o para mal, nadie discute su pertinencia.

# Capítulo 1

## *Trofeo*

1. Esculturas y relieves del Partenón de Atenas, conocidos como mármoles de Elgin, en el British Museum de Londres

## *Sémiophores:* el significado de los objetos

El acopio de objetos de especial significado, que con el tiempo daría lugar a los museos, es tan antiguo como la humanidad **[1]**. También lo es el debate acerca de las connotaciones que puede tener la propiedad de esos objetos y su exhibición pública. Por eso el uso propagandístico de la posesión de piezas codiciadas, respondiesen o no a lo que hoy se entiende por *arte,* dibuja una línea continua a través de los siglos. Aunque con los matices propios de cada momento y cada lugar, si contemplamos este asunto desde una óptica cronológica y geográficamente amplia, es fácil descubrir patrones de comportamiento similares ligados al concepto de poder político o económico, si es que ambos son diferentes. Pero vayamos por partes: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *objetos de especial significado?* Esta cuestión es, quizá, una de las claves no solo de este capítulo, sino de todo lo concerniente a conceptos como coleccionismo y museos. Merece la pena detenerse brevemente en ello.

Cuando se habla de la relación entre arte, posesión y exhibición, suele mencionarse que el valor simbólico de algunos objetos es distinto y superior a su valor de uso. Krzysztof Pomian, a quien seguiremos en este argumento, se refiere a estos objetos con el término *sémiophores* (literalmente, «portadores de significados»): pueden ser piezas materiales tan variadas como «cuadros, monedas, estampas, o conchas marinas», a los que en distintas épocas podrían añadirse esculturas, piedras preciosas, restos animales, *bibelots,* etc. En este tipo de objetos la relación entre significación y utilidad práctica o económica es directamente excluyente. Su función sería de otro tipo: crear una relación trascendente entre

el mundo que los rodea con otro superior. Sirven, por tanto, para hablar de lo invisible —espiritualidad, poder, gloria— a través de lo visible (Pomian, 1987). Este argumento coincide de algún modo con los planteamientos de Walter Benjamin sobre coleccionismo, que define como una práctica que transforma los objetos situándolos en el territorio de afectos y, por tanto, separándolos de los valores meramente mercantiles y de uso (Benjamin, [1937] 1944).

Pomian explica que, paradójicamente, esos *sémiophores* que desde la época preclásica se mantienen fuera del circuito de las actividades económicas justamente por ser considerados objetos preciosos podían ser reintroducidos «en el circuito a fin de intercambiarlos contra los valores de uso de las cosas. Y también por ello deben someterse a una protección especial». Estas ideas, que parecen anticipar algunas de las asociaciones del concepto posterior de obra maestra, inasible pero altamente codiciada, conducen a otra igualmente premonitoria para nuestra historia de los museos: para cumplir su misión trascendente los *sémiophores* deben ser expuestos, porque solo satisfaciendo esta condición pueden devenir intermediarios entre quienes los contemplan y el mundo superior que ellos representan. Por último, para evitar malentendidos Pomian recuerda que lo invisible puede referirse a aspectos extremadamente variados —lo religioso, lo político, lo económico, lo social y, más tarde, lo estético— y puede manifestarse de formas también muy diferentes según sus destinatarios.

## Recontextualización y *trofeo*

La idea de la *recontextualización* y consiguiente *resignificación* de objetos considerados valiosos, una de las bases del concepto del museo, tiene un interesante desarrollo ya desde la época clásica. Partiendo del hecho de que en los templos griegos y romanos se acumulaban objetos que eran expuestos como ofrendas, se pueden señalar interesantes puntos de contacto entre aquellos espacios y nuestros museos: el objeto que había sido donado al dios y recibido por él siguiendo los ritos adecuados se convertía en *sagrado* y, por tanto, participaba de la majestad y la inviolabilidad de los dioses. Por ello, robarlo, trasladarlo o incluso tocarlo

eran actos sacrílegos (Pomian, 1987, 22). En ese contexto el objeto tiene un solo papel que cumplir: exhibirse ante la mirada de quienes se acerquen a contemplarlo. Como adelantándose a las guías culturales y turísticas contemporáneas, ya en el siglo II el viajero Pausanias describe las piezas más importantes que albergaban los templos de Grecia, Macedonia, Italia y algunas zonas de Asia y África, atendiendo a aspectos como sus materiales, su ejecución, las circunstancias especiales en las que había llegado a su templo o cualquier otro aspecto que los señalase como objetos fuera de lo común. El libro de Pausanias adelanta nociones que hoy resultan muy familiares en relación con el museo, como la presencia de *sémiophores* en lugares con connotaciones de sacralidad y la práctica de admirarlos. Asimismo, indica que había quien, como el propio Pausanias, viajaba para visitar los lugares en los que se encontraban estos objetos.

Pero hay que recordar que, a pesar de la creencia de que los templos debían ser inviolables incluso en tiempos de guerra, nada impedía realmente que fuesen asaltados por los enemigos, y que sus riquezas fuesen robadas y asumidas como propias por quien obtuviese la victoria militar. Es cierto que transformarlas —por ejemplo, fundir las piezas de antiguas ofrendas en oro y plata— podía considerarse un sacrilegio, pero los propietarios originales y legítimos de las piezas sí podían recurrir a ello si era necesario, considerándose una especie de préstamo excepcional de los dioses a la ciudad, especialmente si la patria se encontraba en peligro, como ocurrió con la ciudad de Atenas en las guerras del Peloponeso. También de este comportamiento hay ejemplos recientes, a los que nos referiremos en el siguiente capítulo.

Durante la Antigüedad clásica los objetos sagrados se asociaban no solo a los templos sino también a los espacios del poder político. Podían ser entregados como presentes por embajadores, lo que significaba un reconocimiento del poder tanto de quien entregaba como de quien recibía, y como tales eran mostrados a los cortesanos y al pueblo en general. La idea de tributo y la de botín tienen, pues, mucho en común con el concepto de *trofeo:* su formulación de la comunicación entre lo visible y lo invisible consiste en manifestar públicamente la autoridad de quien las posee. Por ello los trofeos se exhibían solemnemente en fiestas y ceremonias relacionadas con la celebración de triunfos militares **[2]** o de

2. Relieve del Arco de Tito, Roma

cualquier otro tipo, incluyendo los cortejos fúnebres: en esas ocasiones el público asistía a un despliegue de piedras preciosas, armas, lujosos objetos y piezas exóticas de todo tipo que se convertía en una suerte de museo abierto y efímero, que servía para alardear del fasto que había rodeado a la vida de determinada personalidad o, en definitiva, de su poderío en la tierra y en el más allá.

La huella de este rito por el que el poder se manifiesta a través de los objetos preciosos se prolongaría a siglos posteriores: de forma ocasional en la Edad Media (mediante la apertura ritual de *tesoros* eclesiales y cortesanos) y Moderna (cuando las entradas triunfales en las ciudades conquistadas seguían este modelo de manera casi literal). Y de manera más estable en las galerías aristocráticas del Barroco y después en los museos públicos, cuyas instalaciones responderían en todos los casos a esta misma finalidad de formas diversas.

## El concepto de *trofeo* en la Roma clásica: Cicerón contra Verres

La posesión y la exhibición de objetos de especial significación en relación con el concepto de *trofeo* alcanzan una especial relevancia en la Roma clásica. Durante los años de la República y el Imperio se produjeron una serie de acontecimientos de gran alcance que marcaron la forma en que este asunto se desarrollaría posteriormente en la historia occidental.

Durante la expansión del poder romano se generalizó la práctica de apropiarse de los bienes de los pueblos vencidos que, en realidad, venía de mucho antes, como refleja la épica homérica (Miles, 2008, 14). Los romanos, que consideraban que las artes que les eran más propias eran las de la política y la guerra, pensaban que conquistando y controlando los países más sofisticados estéticamente, como Grecia, podrían llenar sus ciudades con las mejores obras de arte que el mundo conocido pudiese ofrecer (Pollit, 1983, XIV). No todo, sin embargo, resultaba aceptable en este sentido. Saquear ciudades enemigas no justificaba el pillaje indiscriminado, como tampoco servía de excusa el deseo de posesión personal que acabaría por dar lugar al desarrollo de un coleccionismo privado no del todo lícito. Se admitía que la apropiación de objetos materiales –y también de personas en forma de esclavos– formase parte habitual de las postrimerías de una guerra, pero su adquisición debía respetar a los dioses –por ejemplo, no incurriendo en conductas reprobables en el interior de los templos ni en la manipulación de las estatuas sagradas– y solo se justificaba si hacía visible el poder de Roma. Es decir, si servía como *trofeo* público.

La cuestión pública era crucial. Esta idea tomaría fuerza en una etapa que, dada la frecuencia de estos fenómenos y la normalización de sus consecuencias, se ha considerado una verdadera «edad del saqueo» (Pollit, 1983, 48), y quedaría formulada en un célebre juicio celebrado en Roma en el año 70 a.C., que marcaría un punto de inflexión en este campo. Me refiero al juicio contra Gaius Verres que, significativamente, se produjo a petición del pueblo siciliano, que le había tenido como pretor en los años inmediatamente anteriores. En él actuó como fiscal acusador un joven abogado llamado Marco Tulio Cicerón, que debía enfrentarse

a otro ya consagrado en la ciudad, Hortensius. Las *Oraciones Verrinas,* los textos que recogen las intervenciones de Cicerón condenando moralmente las acciones de Verres, revelan una percepción social y política acerca de los significados asociados al arte y a su valor representativo en cuanto *trofeo* de gran influencia en la cultura posterior.

Cuando Cicerón acusó a Verres de robar arte de los templos, ágoras y santuarios no pretendía condenar la larga tradición de acciones de este tipo inseparable de la historia de los pueblos mediterráneos narrada por Heródoto, Tucídides y Polibio y bien conocida para quienes escuchaban el juicio. Lo que se proponía era más bien contrastar lo que consideraba acciones legítimas en favor de la República con robos ilegítimos y privados llevados a cabo por Verres (Miles, 2008, 14-15). Así, Cicerón defendía el concepto de arte como *trofeo* en relación con el prestigio nacional que de él podía obtenerse mediante su exhibición pública, al tiempo que condenaba lo que claramente podía entenderse como corrupción. Para ello deja muy clara la distinción entre las esferas de lo público y lo privado en la virtuosa República romana: el principal crimen de Verres era haber robado monumentos conmemorativos públicos para su propio uso y disfrute personal, en lugar de situarlos en espacios de acceso público para beneficio del pueblo. El botín tomado de una nación derrotada debía hacerse visible en lugares donde «los ojos de la nación puedan posarse cada día»: solo así el arte legítimamente conseguido en una guerra adquiriría el carácter de *trofeo,* de *sémiophore* capaz de mostrar la fuerza del Imperio Romano a través de los diversos pueblos que había conquistado.

Pero aquel expolio llevado a cabo por Verres afectaba también a la identidad del pueblo al que le había sido robado. Sicilia poseía una posición privilegiada entre las provincias de Roma, como «la primera entre las naciones extranjeras en convertirse en aliada de Roma». Se trataba por tanto, también, de un caso de deslealtad hacia una nación amiga, que por aquel acto bárbaro era rebajada a súbdita, injustamente considerada incapaz de poseer su propio arte. Esta idea podía aplicarse también a lo ocurrido con la estatua de Apolo del templo de Asclepio en Agrigento que, en palabras de Cicerón, había hecho que: «la comunidad se sintiese gravemente agredida porque sintieron la pérdida de muchas cosas a la vez: la de la protección benefactora de Escipión, la de su propia paz reli-

giosa, la del tesoro artístico de su ciudad, la del testimonio de nuestra victoria, la evidencia de su alianza con Roma».

Por su eficacia retórica y la autoridad moral que desprendían, los argumentos de Cicerón han resultado pertinentes en muchas otras ocasiones posteriores.

## Después de Roma: imperialismo y cultura

A medida que Roma fue conquistando territorios, siguió trayendo a la capital imperial como botín las mejores obras de arte que, convertidas en *trofeos,* simbolizaban la posesión política de sus países de origen. En la transición de la República al Imperio se crearon importantes conjuntos artísticos de exposición y acceso público. Entre el Teatro de Pompeyo, las diversas obras públicas de César o el envío de obeliscos egipcios a Roma existía un rasgo común: el carácter público de su localización, que enfatizaba la superioridad de Roma sobre los países conquistados. De hecho, la práctica romana de exponer públicamente los objetos de los pueblos conquistados como *trofeos* en un contexto arquitectónico sofisticado —abierto o cerrado— crearía un patrón seguido después por todos los poderes imperiales a lo largo de la historia, que se convertirían de ese modo en sucesores de Roma. De forma constante o efímera, de forma restringida o abierta, así se haría desde el Imperio Bizantino hasta el Carolingio, desde las cortes barrocas hasta los museos y plazas públicas de la Europa del XIX. Y seguiría vigente, ya en nuestra era, cuando los imperios dejaran de ser definidos en función de los territorios controlados para serlo en relación con niveles de riqueza e influencia. Seguir el rastro de algunos objetos considerados *trofeos* permitiría seguir también, en ese sentido, el proceso por el que se ha ido reestructurando el equilibrio de fuerzas políticas y económicas en Occidente (Rheims, 1959).

En el caso de Roma, como hemos visto, la adquisición de piezas que pertenecieron a un poder constituido por parte de otro poder constituido tenía, siempre que se hiciera en determinadas condiciones y sirviese a la causa pública, un mismo significado: la posesión física de la pieza afirmaba a quien se había apropiado de ella. A lo largo de los siglos

—y en la actualidad— la relocalización y la descontextualización de determinadas piezas han contribuido a dar un baño de prestigio a los nuevos poderes. Los paralelismos que pueden trazarse entre la adquisición de obras de arte por parte del poder romano republicano o imperial, de una parte, y los imperios modernos y contemporáneos, de otra, son elocuentes. Siguiendo los argumentos de Cicerón en la Roma republicana, todos ellos han declarado querer aportar gloria a la metrópolis y elevar la formación espiritual del pueblo de la nación dominante. Pero el abogado romano había establecido también un principio de respeto por las naciones aliadas. La discusión entre unos aspectos y otros define el debate histórico posterior acerca del arte entendido como *trofeo.* Desde Constantino hasta Napoleón, a lo largo de los siglos se han producido infinitas situaciones en las que objetos de arte han sido primero arrancados violentamente de sus lugares de origen por ejércitos conquistadores y después trasladados a la capital del poder que los envió allí. Pero no siempre ese hecho se ha producido del mismo modo ni ha tenido significados idénticos. Cuando los museos universalistas o enciclopédicos, al modelo del Louvre o del British Museum, abrieron sus puertas al público en diversas capitales europeas en el siglo XIX, muchas de las colecciones que contenían habían sido adquiridas de la misma forma: herencias reales o aristocráticas, de una parte, y adquisiciones propias, mediante compras o botines de guerra, de otra. Ambas podían mezclarse. En el caso del Louvre, formado a partir de la nacionalización de las colecciones reales en el contexto de la Revolución Francesa, las piezas de la corona en su primera apertura pública tenían un sentido de *trofeo:* significaban el triunfo político de la burguesía sobre la monarquía. A la vez que el Louvre emprendía su marcha como museo público, las tropas napoleónicas extraían objetos de todo tipo y formato de los países conquistados en las dos orillas del Mediterráneo, algunos de los cuales se expondrían también como *trofeos* en el llamado Museo Napoleón (así se llamó el Louvre entre 1803 y 1815). Por su parte, el British Museum, que abrió al público bastante antes, en 1759, y que no recibió la colección de la familia real inglesa ni fue fundado por ella, fue receptor de uno de los botines más célebres de la historia de los museos: el de los mármoles extraídos de la Acrópolis de Atenas —principalmente del Partenón, pero también del Erecteion y los Propíleos— por parte de Lord Elgin, embajador ante la Sublime Puerta del sultán otomano

3. Archibald Archer, *Sala provisional para los mármoles de Elgin en el British Museum,* 1819

Selim III, en 1801. El viaje de las piezas de la Acrópolis ateniense a Londres dio lugar a un encendido debate en el que participaron importantes voces de la cultura británica de la época y en el que resuenan los argumentos de Cicerón, bien conocidos por la intelectualidad anglosajona.

Elgin declaró proponerse el estudio del deterioro del Partenón, considerado uno de los monumentos fundamentales de la historia de la civilización occidental. Basándose en el pésimo estado del edificio y en el continuo riesgo de robo y destrucción a que estaba sometido, Elgin sostenía que había conseguido permiso del gobierno otomano para arrancar un buen número de relieves y esculturas de sus emplazamientos originales y enviarlos a la capital inglesa. Aunque su conexión con el Imperio Británico facilitase el proceso, inicialmente los mármoles fueron sacados de Grecia por iniciativa exclusiva de Elgin **[3]**. Este, arruinado por los gastos de aquel traslado —y los de un costoso proceso de divor-