

Complutum

ISSN: 1131-6993

<https://dx.doi.org/10.5209/cmpl.72489> EDICIONES
COMPLUTENSE

Tres relieves de Khorsabad, Nimrud y Nínive o de donaciones y desideratas: una aproximación a las relaciones entre el Louvre y el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid (1896-1900)¹

Agnès Garcia-Ventura²

Recibido: 28/09/20 / Aceptado: 17/11/20

Resumen. El extinto Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, cuya colección alberga el Museo Nacional de Escultura de Valladolid desde 2011, contó con copias de 14 piezas mesopotámicas. Buena parte de las mismas se encargó a dos museos de referencia europeos: el Museo Británico (Londres) y el Museo del Louvre (París). En este artículo nos fijaremos en tres relieves de Khorsabad, de Nimrud y de Nínive cuyos originales se encuentran en el Louvre. Gracias al trabajo con documentación de archivo del Museo de Reproducciones ha sido posible, en primer lugar, descubrir el vaciado del relieve de Khorsabad como una desiderata que se trató de gestionar en 1896 pero que nunca llegó a materializarse. En segundo lugar se ha identificado al arqueólogo Pierre Paris (1859-1930) como el intermediario que posibilitó que el Louvre donara al museo madrileño los vaciados de dos relieves de Nimrud y de Nínive en el año 1900. Por todo ello, este caso de estudio articulado a partir de tres ejemplos permite reconstruir algunos aspectos de las relaciones entre el Louvre y el Museo de Reproducciones entre 1896 y 1900, reflejo a su vez de los vínculos culturales y diplomáticos entre los dos países implicados.

Palabras clave: Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid; Mesopotamia; Museo del Louvre; Pierre Paris; Léon Heuzey; Juan Facundo Riaño.

[en] Three reliefs from Khorsabad, Nimrud and Nineveh or about donations and desiderata: an approach to the relationship between the Louvre and the Museum of Artistic Reproductions of Madrid (1896-1900)

Abstract. The extinct Museum of Artistic Reproductions of Madrid, whose collection houses the National Museum of Sculpture (Valladolid) since 2011, had copies of 14 Mesopotamian pieces. A good part of them was commissioned to two European reference museums: the British Museum and the Louvre Museum. In this article we pay attention to three reliefs from Khorsabad, Nimrud and Nineveh, the originals of which are in the Louvre. As a result of the work with archival documentation from the Reproduction's Museum, it has been possible, first, to identify the plaster cast of the Khorsabad relief as a desiderata managed in 1896 but never materialized. Secondly, the archaeologist Pierre Paris (1859-1930) has been identified as the intermediary who made it possible for the Louvre to donate to the Madrid museum in the year 1900 the plaster casts of two reliefs from Nimrud and from Nineveh. This case study, articulated from three examples, allows the reconstruction of some aspects of the relationship between the Louvre and the Reproduction's Museum between 1896 and 1900, reflecting in turn the cultural and diplomatic ties between the two countries involved.

Keywords: Museum of Artistic Reproductions of Madrid; Mesopotamia; Louvre Museum; Pierre Paris; Léon Heuzey; Juan Facundo Riaño.

¹ Este artículo ha sido realizado en el marco del proyecto HAR2017-82593-P (Ministerio de Economía y Competitividad). Agradezco a Jordi Vidal, investigador principal del proyecto, su generosidad al incluirme en el mismo. Asimismo agradezco a las dos personas que han realizado la evaluación anónima de este artículo para la revista *Complutum* sus valiosos comentarios, tanto de contenido como de estilo.

² Universitat Autònoma de Barcelona
Departamento de Ciencias de la Antigüedad y de la Edad Media. Facultad de Letras
agnes.garcia.ventura@uab.cat

Sumario. 1. La “Sala de Arte Oriental y Griego Arcaico”: encargo y procedencia de las copias. 2. “Il n’a pas été moulé”: acerca de la copia de un presunto relieve de Gilgamesh que nunca llegó a Madrid. 3. “Une marque de nos sympathies pour l’Espagne”: sobre la donación de dos copias de relieves de Nínive y de Nimrud. 3.1. Acerca de los relieves: dos rostros del poder. 3.2. Pierre Paris y la gestión de las donaciones de copias de piezas mesopotámicas. 4. A modo de conclusión. Abreviaturas. Bibliografía.

Cómo citar: García-Ventura, A. (2020). Tres relieves de Khorsabad, Nimrud y Nínive o de donaciones y desideratas: una aproximación a las relaciones entre el Louvre y el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid (1896-1900). *Complutum*, 31 (2): 361-377.

En la década de 1870 el entonces presidente del Consejo de Ministros de España Antonio Cánovas del Castillo (1828-1897) promovió la creación de un museo de reproducciones en Madrid³. El proyecto, que tenía como referentes tantos otros museos europeos de reproducciones que se habían puesto en marcha durante el siglo XIX con éxito (Nichols 2006), debía facilitar la aproximación, de especialistas y de público general, a las principales obras de arte que conformaban el canon establecido (Almagro Gorbea 1989: 299-301; Bolaños 2013a: 16-9; Beard 1993: 3-6). En el caso del mundo antiguo, las piezas greco-romanas tenían un espacio central y privilegiado. Pese a esto, desde el principio se planificó la adquisición de piezas representativas de otras geografías y de otras cronologías para ofrecer un panorama más completo (Rodríguez Marín 1925: 271-3; Almagro Gorbea 2000: 18-9). Con esta finalidad, llegaron al Museo copias de piezas mesopotámicas procedentes en su mayoría de talleres de prestigio como los del Museo Británico (Londres) o los del Museo del Louvre (París).

En este artículo, tras presentar de manera sucinta esta colección mesopotámica del Museo de Reproducciones, nos fijaremos en tres piezas cuyos originales formaban parte de las colecciones del Louvre. Por una parte un relieve de Khorsabad cuya copia se incluyó en la desiderata de vaciados del Museo de Reproducciones de Madrid en 1896 y que en cambio no pudo pasar a formar parte de

sus colecciones. Y por otra parte dos relieves de Nínive y de Nimrud cuyas reproducciones se incorporaron al museo madrileño en 1900 como donación por parte del Louvre⁴. El caso de estudio que aquí presentamos, articulado a partir de estas tres piezas mesopotámicas, parte del trabajo con materiales de archivo que arrojan luz sobre algunos de los avatares que pueden acabar moldeando la colección de un museo⁵. Por otra parte este artículo ofrece una aproximación a una rareza en un contexto como el español, en el que el Próximo Oriente Antiguo, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, tenía una casi nula presencia tanto en los museos como en la academia (Del Olmo 2012: 147 y 150-1; Vidal 2015: 32-3). Se trata por lo tanto de una colección mesopotámica que, por limitada que pueda parecernos en comparación con algunas de las grandes colecciones europeas tanto de originales como de copias, era valiosísima, puesto que fue, durante décadas, una de las pocas oportunidades que se tuvo en la Península Ibérica para aproximarse a la Mesopotamia antigua.

³ En el presente artículo no nos detenemos en el contexto histórico, político o cultural más allá de lo imprescindible y más directamente relacionado con cada una de las piezas tratadas. Para una introducción al contexto histórico y político de la España de la Restauración, véase Duarte 1997. Para una aproximación al clima intelectual y su influencia en los debates en los estudios sobre Orientalística Antigua a finales del siglo XIX, véase Ponchia 2013, con referencias previas. Para un repaso de la historiografía de los estudios sobre Orientalística Antigua, con especial mención del caso de España, véase Vidal 2015, también con referencias previas.

⁴ Los tres relieves que nos ocupan en este artículo se hallaron en palacios del periodo neosirio (ca. 934-612 a.n.e.) y se proveerán referencias específicas al tratar aspectos concretos tanto de los relieves como de los palacios en cada caso en las secciones §2 y §3. Para una visión de conjunto del contexto histórico, con referencias previas, se recomiendan Kuhrt 2001: 113-92 y Frahm 2017. Véase también Russell 2017a: 435-51 para la presentación de las intervenciones arquitectónicas de cada monarca neosirio, con especial atención a los palacios, y Russell 2017b: 471-92 para los relieves que decoraban los palacios.

⁵ Agradezco al personal del Museo Nacional de Escultura las facilidades que en todo momento me dieron para realizar la consulta de los documentos del archivo del Museo de Reproducciones Artísticas que actualmente se conserva en Valladolid. En particular agradezco a Alberto Campano, Ana Pérez y Mónica Cerrejón que me posibilitaron el acceso a dichos fondos con su amable y eficiente atención virtual o presencial.

1. La “Sala de Arte Oriental y Griego Arcaico”: encargo y procedencia de las copias

El extinto Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, cuya colección alberga el Museo Nacional de Escultura de Valladolid desde 2011 (Fernández Sabugo 2013), contó con copias de 14 piezas mesopotámicas (para un catálogo actualizado de las mismas, véase Almagro Gorbea 2005: 127-57). Diez de estas piezas estaban ya en exposición en la “Sala de Arte Oriental y Griego Arcaico” del Museo en 1897, cuando se anunció su apertura, tal y como se desglosa en una nota publicada en la *Revista de archivos, bibliotecas y museos* (Guillén Robles 1897: 414; cf. Bolaños 2013b). Nueve de los diez originales de estas piezas –vaciados de relieves, estelas e inscripciones, además de las láminas que reproducían los bronceos de las puertas de Balawat– formaban parte de las colecciones del Museo Británico (Londres) y de la Real Academia de la Historia (Madrid). Solo una de estas diez piezas, el relieve de los portadores de tributo medos de Khorsabad, se custodiaba en el Museo del Louvre (para más detalles sobre este vaciado y el proceso de su encargo, véase García-Ventura 2020).

La distribución de la procedencia de estas diez primeras piezas no era casual. Juan Facundo Riaño (1829-1901), director del Museo de Reproducciones entre 1877 y 1901 y responsable de la selección de las piezas de las que debían encargarse las copias, no tenía ningún contacto directo con el Louvre. Riaño en cambio sí tenía una especial vinculación tanto con el Museo Británico como con la Real Academia de la Historia (sobre la figura de Riaño y su intenso rol cultural en la segunda mitad del siglo XIX, véase Muñoz González 2016). En este sentido desde 1870 Riaño fue consejero del Museo de South Kensington (Londres), algo que le permitió establecer relaciones con la elite cultural inglesa y con la órbita museística londinense incluyendo naturalmente el Museo Británico (García-Ventura y Vidal 2019). Por otra parte, desde 1894 Riaño fue anticuario de la Real Academia de la Historia, lo que le facilitó tanto el conocimiento de la existencia de las piezas mesopotámicas con que contaba dicha Academia como la solicitud de su reproducción (Almagro-Gorbea 2001).

Tras la apertura de la “Sala de Arte Oriental y Griego Arcaico” en 1897 se incorporaron, hasta llegar al total de 14 que referíamos al inicio, cuatro piezas mesopotámicas más a los fondos del Museo de Reproducciones. Todas ellas son donaciones, lo que permite suponer que quizás el Museo, en 1897, no tenía ya entre sus prioridades ampliar esta sección de la colección para la que no se contemplaba ninguna inversión de envergadura, como veremos más adelante (§3). De estas donaciones, dos provienen de la familia Almagro y se materializaron ya bien entrado el siglo XX (Almagro Gorbea 2005: 132-3, n. 24 y 151, n. 33). Las otras dos provienen del Museo del Louvre (Almagro Gorbea 2005: 140-3, n. 27 y n. 28), se dieron poco después de la apertura de la sala específica de “Arte Oriental” y fueron fruto de la gestión llevada a cabo con un intermediario. El trabajo con documentación del archivo del Museo de Reproducciones que presentamos a continuación ha permitido poner nombre a este intermediario y entender mejor cómo y por qué se materializó la donación de las copias de estas dos piezas del Louvre (§3). Además, gracias también a este trabajo de archivo, ha sido posible identificar otra pieza del Louvre por la que el Museo de Reproducciones mostró interés en 1896, justo antes de que se abriera la sala de “Arte Oriental” en 1897, y que en cambio no pudo obtener (§2). El seguimiento de estos tres encargos, tanto el frustrado como los que se culminaron con éxito, permite ejemplificar, con un caso de estudio concreto, cómo algunas incorporaciones a las colecciones estuvieron más vinculadas a cuestiones logísticas y a azares varios que a criterios artísticos o históricos.

2. “Il n’a pas été moulé”: acerca de la copia de un presunto relieve de Gilgamesh que nunca llegó a Madrid

Entre las diez primeras piezas mesopotámicas seleccionadas para la “Sala de Arte Oriental y Griego Arcaico” se encontraba una reproducción de la tablilla con escritura cuneiforme que sin duda fue la más famosa del siglo XIX: la que contenía un fragmento de la epopeya de Gilgamesh con un relato de un diluvio que, por sus ecos con la Biblia (*Génesis* 6-8), captó rápidamente la atención tanto de la academia como del gran público. El revuelo que causó el descubrimiento de un paralelo prece-

dente de uno de los episodios más conocidos del texto bíblico se amplificó gracias a la labor de difusión de la traducción de la tablilla que llevó a cabo George Smith (1840-1876). Smith la presentó primero en sociedad en diciembre de 1872 en un encuentro organizado por la *Society of Biblical Archaeology* de Londres. Más tarde, en 1875⁶, la publicó en el volumen *The Chaldean account of Genesis* (para una referencia clásica e histórica de los hechos con un sucinto perfil de Smith, véase Budge 1925: 106-8 y 113-6; cf. Frahm 2006: 81-2). Este volumen circuló ampliamente en los años en que Riaño, que como hemos visto tenía buen conocimiento del contexto académico londinense y buenas conexiones con el mismo, asumía el encargo de seleccionar las piezas para el que sería el Museo de Reproducciones de Madrid.

El libro de Smith debió sin duda ser conocido en el Museo de Reproducciones y quizás incluso se tomó en consideración para decidir que la copia de la tablilla del diluvio entrara a formar parte de la colección. De hecho la labor de Smith se cita en el catálogo del Museo de 1908, el primero que recoge las piezas mesopotámicas, entre ellas la copia de esta tablilla (Mélida *et al.* 1908: 25-6, n. 9). Dadas las circunstancias, pues, no es de extrañar que se quisiera completar la exposición, como se atestigua en el documento de archivo del año 1896 que comentaremos a continuación, con una pieza que podía percibirse como complementaria de la tablilla: un relieve con un personaje colosal a menudo identificado con Gilgamesh. Es interesante notar que la imagen 21 del volumen de Smith (Fig. 1), presentada como “Izdubar strangling a lion, from Khorsabad sculpture, to face” (Smith 2005 [1880]: xxiv y 175), era precisamente un dibujo de esta pieza. Izdubar era el nombre con el que en aquellos años se refería el personaje que ahora nombramos Gilgamesh, un personaje que de manera inmediata despertó interés en diversos y diferentes ámbitos como los de los estudios literarios, por una parte, por su vertiente heroica de nuevo parangonada con la de personajes bíblicos (Turri 2020: 197-9), o, por otra parte, los estudios sobre sexualidad con especial interés en la sífilis, en auge a fi-

nales del siglo XIX, que vieron en la explícita escena sexual de Izdubar/Gilgamesh un caso de estudio que debía tomarse en consideración (Guinan 2018: 15-7).



Fig. 1. Dibujo de AO 19861 publicado en el volumen de George Smith (Smith 2005 [1880]: 175)

En este contexto, la difusión del hallazgo de dos relieves con una presunta imagen de Izdubar/Gilgamesh a mediados del siglo XIX tenía el éxito asegurado. Los dos relieves, muy similares entre sí (Fig. 2), fueron hallados en el palacio de Sargón II (que reinó entre 721 y 705 a.n.e.), ubicado en la antigua Khorsabad, durante las campañas dirigidas por Paul-Émile Botta (1802-1870) en 1843-1844 (Kertai 2015a: 87-92; Pic 2016: 90-1). Ambos relieves mostraban un personaje masculino de grandes dimensiones, en posición frontal, sujetando un león. Todo ello se recoge en la denominación actual de las figuras como “héros maîtrissant un lion” en el catálogo del Louvre, el mu-

⁶ En 1880 se publicó una segunda edición revisada y ampliada por Archibald Henry Sayce. La edición del volumen que aquí usamos y que se incluye en la bibliografía final es la reimpresión con fecha 2015 de esta edición revisada de 1880, que referimos como Smith (2015[1880]).

seo que las alberga (números de inventario AO 19861 y AO 19862; para las fotografías de las piezas véanse los siguientes enlaces del catálogo virtual del Louvre: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=17557 y <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/heros-maitrisant-un-lion>; cf. Albenda 1986: 52-3, 101-2 y pl. 14-17).

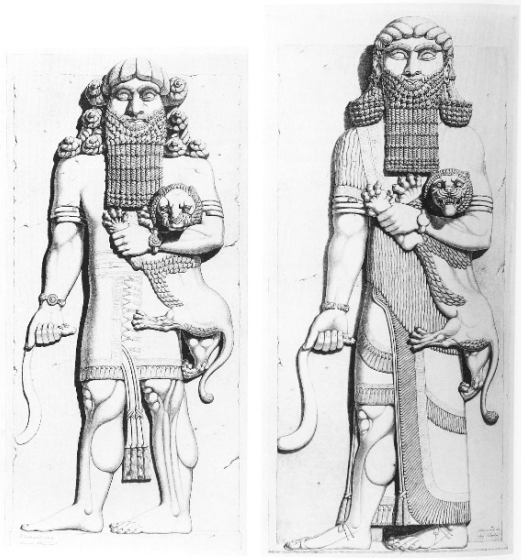


Fig. 2. Dibujos de AO 19861 (izquierda) y de AO 19862 (derecha) realizados por Eugène Flandin (1809-1889) en Khorsabad antes de la expedición de los relieves a Francia (Albenda 1986: láminas 15-17)

Con la denominación actual “héros maîtrisant un lion” vemos que se evita la identificación de la figura antropomorfa del relieve con un personaje concreto, como sería el caso de Gilgamesh. Y es que el debate académico acerca de esta cuestión sigue vivo, como demuestra por ejemplo la publicación de un breve artículo de Amar Annus (2012) en el que el autor defiende que uno de los dos relieves que nos ocupan retrata a Gilgamesh y el otro a su compañero Enkidu. Para ello se fija en lo que para Annus es una clara correspondencia entre las medidas de los personajes en los relieves (que en efecto presentan una leve diferencia de talla) y la altura que para ambos se expresa en algunos textos.

En cualquier caso, lo que sí está claro es que a finales del siglo XIX ambos relieves se identificaban con Izdubar/Gilgamesh y por ello el Museo de Reproducciones se interesó por un vaciado de uno de ellos. Tal y como

apuntábamos antes, tenemos testigo de ello gracias a un documento de archivo fechado el 27 de junio de 1896 (AMNE-SR, 43-03, sne, 895-sf)⁷. Se trata de una carta en la que Albert Kaempfen (1826-1907), en aquellos momentos director del ente de los Museos Nacionales de París (que incluía el Louvre), respondía a una solicitud, por parte del Museo de Reproducciones, de tres copias de piezas egipcias y una cuarta mesopotámica. En esta carta Kaempfen informaba de que, por diversos motivos, no podría satisfacer la petición⁸. En el caso de las piezas egipcias, Kaempfen dudaba de que realmente lo fueran y además confirmaba que en cualquier caso no formaban parte de las colecciones del Louvre. En cuanto a la mesopotámica, su respuesta rezaba lo siguiente: “Quant au bas-relief d’Izdubar [...] il n’a pas été moulé”. Cabe preguntarse por qué el Louvre no incluyó en su catálogo de copias el de una pieza que, por los distintos factores que hemos esgrimido, habría sido sin duda un éxito de ventas. La respuesta más plausible es que el procedimiento para hacer vaciados, aunque fue mejorando con el tiempo, podía dañar las piezas incluso de manera leve y por ello los conservadores de los museos eran reacios a autorizar que se sacaran moldes de algunas de las piezas que consideraban más valiosas (Reade 2008: 14-5).

Pese a ello, sí se efectuaron vaciados parciales de los relieves colosales que aquí nos ocupan, más concretamente de la cabeza de león que sostenía la figura antropomorfa en cada uno de ellos. La cabeza de león del relieve AO 19862 estuvo disponible al menos desde 1864 según consta en el catálogo de vaciados del Louvre de ese año, donde se describe como “lion assyrien du palais royal de Khorsabad” (*Plâtres* 1864: 25; cf. Rionnet 1996: 122, cat. 19, donde consta sin embargo que el primer vaciado se hizo en 1887). El vaciado de la otra cabeza de león, la del re-

⁷ Las documentos que aquí referimos, todos con escritura manual, forman parte del archivo del extinto Museo de Reproducciones Artísticas. Se conservan ahora en el Museo Nacional de Escultura, en la sección de Reproducciones, por lo que los documentos se referirán como AMNE-SR (Archivo Museo Nacional de Escultura-Sección Reproducciones). Agradezco a Mónica Cerrejón, del Departamento de Documentación de dicho Museo, su cálida acogida y sus precisas y pacientes indicaciones acerca de la cita de los documentos, así como su celeridad en la gestión de los permisos de publicación de las imágenes de las dos cartas que se incluyen como figuras 7 y 8.

⁸ El papel de las dos cartas de Kaempfen que aquí citamos presenta un membrete en la esquina superior izquierda. Véase como ejemplo la imagen de una de ellas en la figura 8.

lieve AO 19861, en cambio, parece que se hizo un poco más tarde ya que se oferta por primera vez en el suplemento del catálogo de vaciados de 1893. Esta vez, a diferencia de lo que había sucedido con el otro león, se presentaba con una denominación que lo vinculaba de manera más evidente a los famosos relieves: “tête de lion (des colosses de Khorsabad)” (*Moulages* 1893: 4; cf. Rionnet 1996: 122, cat. 18, para una recopilación de denominaciones de la pieza en los catálogos de vaciados en los que se ha ofertado).

Vemos pues que en 1896 se disponía del vaciado de ambas cabezas de león. Pese a ello Kaempfen, en su respuesta a la petición del Museo de Reproducciones, no ofreció ninguna de las dos como alternativa al relieve completo. La documentación de archivo no nos permite saber por qué Kaempfen tomó esta decisión. Sin embargo, por su respuesta con referencia explícita a Izdubar/Gilgamesh, quizás podemos hipotetizar que ambas partes tenían claro que el interés del Museo de Reproducciones radicaba en el personaje heroico y no en el león que no llegó ni siquiera a presentarse como alternativa por parte del Louvre.

En esta dirección cabe señalar que, aunque el relieve con la figura antropomorfa no pudo pasar a formar parte de las colecciones del museo madrileño porque no se había hecho copia del mismo, en el “Resumen. histórico del arte caldeo-asirio”, sección del catálogo de 1908 del Museo de Reproducciones dedicada a la contextualización de la colección mesopotámica, seguía destacándose de manera especial el relieve con el presunto Gilgamesh que tanto interés generó. Nada permitía vislumbrar que se había tratado de conseguir la copia sin éxito:

Entre las representaciones religiosas son de citar un relieve del palacio de Khorsabad, que muestra á [sic] Gilgamés, Hércules asirio sujetando contra su pecho á [sic] un león; y otro, del cual poseemos vaciado, de un dios alado, con cabeza de águila, del palacio de Nimrud, ambos existentes en el Museo del Louvre. (Mélida *et al.* 1908: 23)

3. “Une marque de nos sympathies pour l’Espagne”: sobre la donación de dos copias de relieves de Nínive y de Nimrud

En los catálogos del Museo de Reproducciones Artísticas consta que el Museo del Louvre

donó al museo madrileño los vaciados de dos relieves de Nínive y de Nimrud en el año 1898 (Mélida *et al.* 1908: 32-33, n. 12 y 37-8, n. 18; Almagro Gorbea 2005: 140-3, n. 27 y n. 28). Gracias a la documentación del archivo del museo ahora podemos saber que los vaciados no llegaron a Madrid hasta el año 1900 y que la donación, en primera instancia, no fue resultado de una petición o de un interés particular por estas piezas por parte del Museo de Reproducciones. Para entender mejor cómo y por qué se llevó a cabo esta donación y quiénes fueron las personas que la posibilitaron, a continuación ofrecemos un breve análisis de la correspondencia que testimonia las gestiones (§3.2). El análisis irá precedido de la identificación y presentación de los originales de los que se hicieron los vaciados (§3.1).

3.1. Acerca de los relieves: dos rostros del poder

Las copias de los relieves que el Louvre donó al Museo de Reproducciones mostraban dos rostros del poder con implicaciones distintas. Por una parte un rey victorioso en clara posición de domino, rodeado de su séquito y de las poblaciones vencidas. Por otra parte una criatura mixta, con alas, cuerpo humano y cabeza de águila, con atribuciones mágicas. La primera de estas imágenes tiene como protagonista el rey Assurbanipal (que reinó entre 668 y 630 a.n.e.) y se trata de la copia de un relieve hallado en la sala V¹/T¹ (panel F) del palacio norte erigido por dicho rey en Nínive (número de inventario AO 19904; Barnett 1976: 59-60 y lámina LXVIII). La segunda de las imágenes, que presenta una criatura mixta de carácter apotropaico, se plasma en la copia de un relieve hallado en el palacio noroeste de Assurnasirpal II (que reinó entre 883 y 859 a.n.e.) en Nimrud. Como puede observarse es posible identificar de manera unívoca y con número de inventario el original del vaciado de Nínive, mientras que para el de Nimrud, como veremos, la tarea es más complicada.

El relieve de Nínive muestra una escena que forma parte del ciclo dedicado a las campañas del rey Assurbanipal en Elam (para una aproximación histórica a estas campañas, véase Kuhrt 2001: 142-4). En este ciclo se presentan los soldados de la corte asiria, la población elamita vencida siendo deportada y el mismo rey Assurbanipal. En la imagen seleccionada para el vaciado que hizo el Louvre, el panel F, están todos estos elementos presentes (Fig. 3), aunque en la

composición quien destaca es el rey victorioso, que concentra todas las miradas (Fig. 4) (para la fotografía del relieve completo, véase <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-roi-assurbanipal-sur-son-char-et-prisonniers-elamites>).

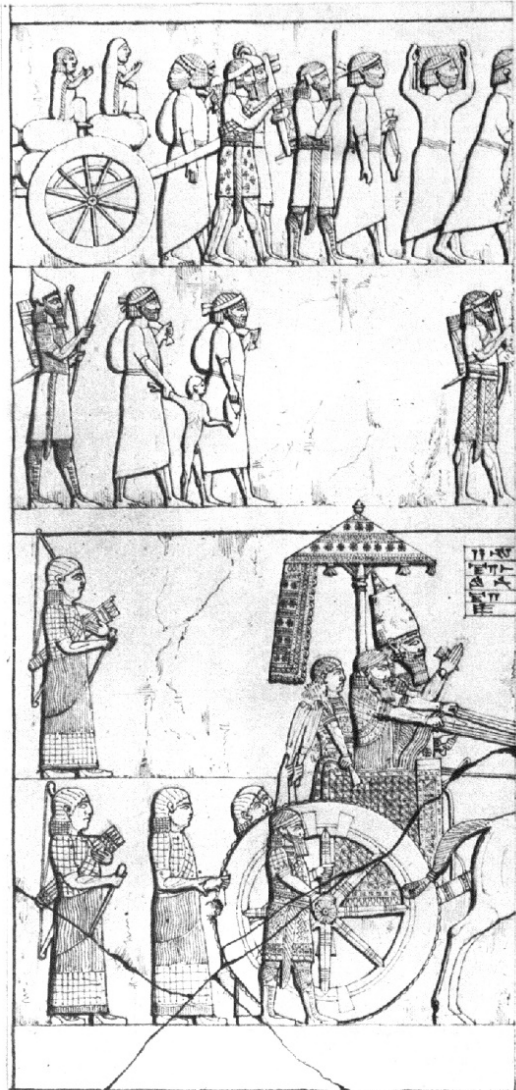


Fig. 3. Dibujo de AO 19904 realizado por William Boucher (1814-1900) (Barnett 1976: lámina LXVIII)

Las estancias del ciclo elamita parece que estuvieron ubicadas en un piso superior del palacio (Nadali 2007: 60-1; Kertai 2015a: 180-2) y los relieves que las decoraban salieron a la luz a mediados del siglo XIX durante unos trabajos no exentos de polémica. Las excavaciones del palacio empezaron en 1853-1854 y la concesión del permiso por zonas a los equipos británicos y franceses fue motivo de disputa entre ellos (Kertai 2015a: 168, con referencias

previas). Para calmar los ánimos las autoridades británicas donaron algunos relieves a Francia. Este fue el caso del panel que nos ocupa, que pasó a formar parte de las colecciones del Louvre en 1855. Llegados a este punto conviene notar que ésta no fue para nada una práctica aislada o excepcional, y es que la donación (o en algunos casos incluso la venta) de relieves de Nínive y de Nimrud por parte de los británicos fue habitual en aquellos años, en parte porque se consideraba que algunas de las piezas eran prácticamente duplicados las unas de las otras, por lo que no se estimaba necesario atesorarlas todas (Reade 2008: 11-2).

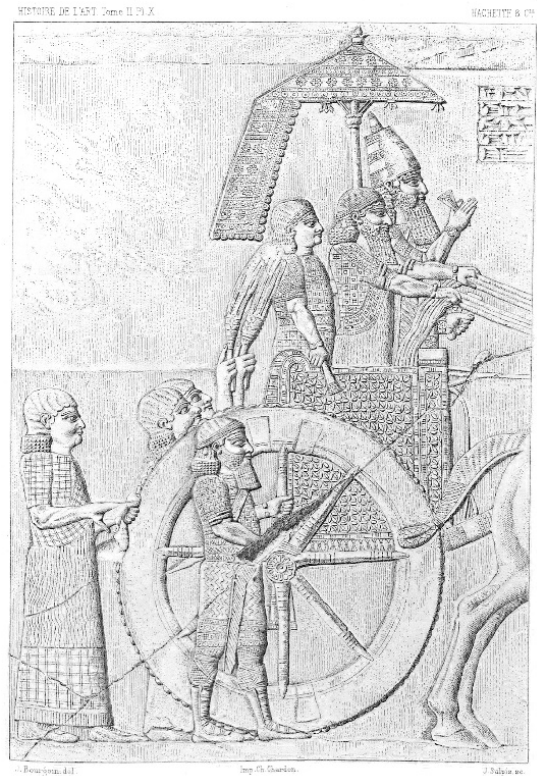


Fig. 4. Detalle de AO 19904 en el que destaca el rey Assurbanipal en su carro (Perrot y Chipiez 1884: lámina X)

En cualquier caso, el relieve con la escena de Assurbanipal en su carro, que forma parte de las colecciones del Louvre con número de inventario AO 19904, pronto fue uno de los seleccionados para sacar un vaciado (*Plâtres* 1864: 27 “Sardanapale V dans son char”; Rionnet 1996: 124, cat. 31). Es plausible que la elección estuviera vinculada con el protagonismo de la figura regia en la escena. Assurbanipal, en aquellos momentos denominado Sardanápalo, era bien conocido por los potencia-

les compradores de la copia del relieve gracias a las óperas y pinturas que en aquellos años recreaban el personaje y su corte. En ellas se partía de la imagen de Sardanápalo que ofrecían las fuentes griegas clásicas, siempre pasadas como no podía ser de otro modo en aquel entonces, por el filtro del orientalismo (acerca de Sardanápalo en las artes y su recepción en Europa antes y después de los hallazgos de Nínive y Nimrud, véanse Bohrer 1998; Hartmann 2020: 84-91).

Fijémonos ahora en el otro relieve que el Louvre donó al Museo de Reproducciones, el procedente de Nimrud. Su identificación concreta es, tal y como avanzábamos, más complicada por tres motivos principales. En primer lugar porque no se trata de una escena única, como en el caso anterior, sino de una imagen reproducida de manera masiva en varias estancias del ala este del palacio noroeste de Assurnasirpal II, repleta de decenas de figuras apotropaicas de varios tipos que se repiten en una especie de cenefa figurativa de grandes dimensiones (Russell 1998: 674; Kertai 2015a: 38-40; Kertai 2015b: 45 y 48). En el caso que nos ocupa se trata de una criatura mixta que se identifica en la literatura especializada como un pájaro *apkallu* (término acadio traducido como “experto, sabio”) y aunque esto ya reduce las opciones, el número de relieves posibles sigue siendo elevado (para una tabla sintética de la tipología de estas figuras apotropaicas, véase Kertai 2015a: lámina 20a; véase también Kertai 2015b: 48-51; para un estudio amplio de estas y otras figuras similares, a partir de los textos, véase Wiggerman 1992).

En segundo lugar, tal y como observa David Kertai, el palacio noroeste de Assurnasirpal II podría no estar completamente excavado. Además, las numerosas campañas de excavación, que en sus inicios tuvieron como objetivo básico extraer relieves para los museos más que conocer la arquitectura de los palacios, han conllevado multiplicidad y confusión en la nomenclatura tanto de estancias como de piezas. Como consecuencia, todavía ahora es imposible identificar de manera única dónde se hallaron todas y cada una de las piezas, más todavía cuando se trata de escenas que se repiten (Kertai 2015a: 20-4; para el listado completo de los relieves de Nimrud clasificados por museo y con correspondencia con número de inventario, publicaciones e imágenes, véase <https://cdli.ucla.edu/projects/nimrud/fulllist.html>).

En tercer lugar, no solo la identificación del relieve es problemática por los motivos esgrimidos hasta ahora, sino que la de la copia, por sí misma, también lo es. En el estudio de Florence Rionnet sobre los talleres de vaciados del Louvre se recoge solo una figura apotropaica con cabeza de pájaro, como la que aquí nos ocupa, de la que se hizo una copia (Rionnet 1996: 123, fig. 22). Ya citada en el catálogo de vaciados de 1864 (*Plâtres* 1864: 27 “Divinité a tête d’aigle”) se corresponde con el original con número de inventario AO 19867. Este es el primer relieve con un pájaro *apkallu* que llegó al Louvre, y fue en el año 1847 (Longpérier en Pottier 1924: 11-9; para la fotografía, véase la ficha de la pieza en el catálogo en línea del Museo del Louvre: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=17436).

El relieve AO 19867 era procedente de Khorsabad, algo que ya constaba en el catálogo de vaciados de 1864, aunque Rionnet por error lo clasifica como procedente de Nimrud. Además AO 19867 se fecha en el reinado de Sargón II (s. VIII a.n.e.) y no en el de Assurnasirpal II (s. IX a.n.e.), como sería el caso del original del vaciado que nos ocupa (Albenda 1986: 55-6). Es interesante notar que este vaciado, como vemos en catálogo desde una fecha tan temprana como 1864, está todavía disponible, en 2020, en el catálogo de los Ateliers d’Art des Musées Nationaux (Fig. 5)⁹, ente heredero del antiguo taller de vaciados del Louvre (<https://ateliersartmuseesnationaux.fr/fr/sculptures/PA001210>). Además este vaciado es el único de una pieza descrita como un pájaro *apkallu* también en el catálogo de vaciados de 1896, el más próximo a la fecha en la que se gestionó la donación que aquí nos ocupa (*Moulages* 1896: p. 1, núm. 10). El problema es que las imágenes, descripciones de la escena, e informaciones sobre procedencia y cronología del vaciado que el Louvre donó al Museo de Reproducciones permiten afirmar que esta copia que se ofertaba en los catálogos de 1864 y de 1896 no era, de ninguna manera, la que llegó a Madrid. Así pues parece que la copia que nos ocupa no consta en estos catálogos de vaciados, algo que como apuntábamos dificulta también la identificación del original.

⁹ Agradezco a Sophie Prieto y a Camille Bault, de los Ateliers d’art, Moulage & Chalcographie - Réunion des musées nationaux - Grand-Palais, su amabilidad y prontitud en la gestión del permiso para publicar la fotografía de la figura 5 en este artículo.



Fig. 5. Fotografía de una copia (número de inventario PA001208) de AO 19867 (Khorsabad) en los almacenes de los Ateliers d'Art des Musées Nationaux. Cortesía de Ateliers d'art de la Rmn-GP.

Pese a estas dificultades, nos parece que es posible identificar de manera certera el original del vaciado con un pájaro *apkallu* que el Louvre donó al Museo de Reproducciones. Tras considerar las discrepancias entre la procedencia y la datación del original del que se hizo el vaciado que está en el Museo de Reproducciones y del único vaciado de *apkallu*, criatura mixta con cabeza de pájaro, que consta en los catálogos de vaciados hasta 1896, parece claro que aunque no conste en estos catálogos ni en el estudio posterior de Rionnet (1996: 120-6) se hicieron vaciados de los dos relieves neosirios con una escena de un pájaro *apkallu* que conserva en Louvre. Y es que en efecto en el Louvre solo dos piezas responden a esta descripción: la de número de inventario AO 19867 referida previamente (Fig. 5) y la AO 19849 (Fig. 6). Mientras que la primera es de Khorsabad,

del palacio de Sargón II, la segunda es de Nimrud, del palacio de Assurnasirpal II. Así pues, teniendo en cuenta procedencia y datación, la copia que llegó al Museo de Reproducciones debió ser la del relieve con número de inventario AO 19849 (para la fotografía, véase la ficha de la pieza en el catálogo en línea del Museo del Louvre: http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=cart_not_frame&idNotice=24393).



Fig. 6. Dibujo de AO 19849 realizado por Saint-Elme Gautier (1849-1903) (Perrot y Chipiez 1884: 64, fig. 8)

Aparte de procedencia y datación, otro elemento que permite confirmar de qué pieza se trata son las descripciones de los catálogos del Museo de Reproducciones, donde se recibió la copia. Ya en el primer catálogo del Museo de Reproducciones que presentaba la colección mesopotámica, el de 1908, se incluía una descripción de este vaciado (Mélida *et al.* 1908: 32-3, n. 12), y en el último de los catálogos en que se incluye esta colección, publicado en 2005, la descripción se amplía y se acompaña de una fotografía (Almagro Gorbea 2005: 140-1). La cabeza de pájaro, las alas, y los elementos que la figura apotropaica sostiene con cada una de sus manos se refieren en ambos casos y en el último catálogo se menciona también el elemento denominado en la literatura especializada como “árbol sagrado”, del cual en este caso se tiene una vista parcial (sobre este elemento, con una presentación crítica del debate entor-

no a su interpretación, véase Della Casa 2012). Este “árbol sagrado” es un elemento diferenciador fundamental, puesto que está presente en el relieve de Nimrud (AO 19849), pero no en el de Khorsabad (AO 19867).

Por todo ello defendemos que el relieve del que se hizo la copia que llegó al Museo de Reproducciones fue el AO 19849. Esta pieza formó parte del conjunto de relieves de Nimrud que Pacifique-Henri Delaporte (1816-1877), cónsul en Bagdad entre 1861 y 1864, donó al Louvre tras haberla adquirido en 1862 en una visita al yacimiento (Reade 2008: 5; Thomas 2019: 42). Según algunas reconstrucciones como la propuesta por John M. Russell, la figura que vemos en AO 19849 sería la de la esquina inferior derecha del panel 24 de la sala I, situada en el ala oeste del palacio noroeste de Assurnasirpal II en Nimrud (Stearns 1961: 66-7 y 82-3; Russell 1998: 680, fig. 17, para una propuesta de reconstrucción de la decoración de la sala; cf. Kertai 2014: 345, para una propuesta actualizada, con un código de color que ayuda a identificar las figuras por tipologías). Se ha planteado que esta zona del palacio, tanto por la arquitectura como por el programa iconográfico, debió estar dedicada a llevar a cabo purificaciones y libaciones (Russell 1998: 671-4; Kertai 2014: 40-1). En esta dirección Seth Richardson propuso que las libaciones habrían estado dedicadas a los espíritus de los antepasados de la realeza fallecidos, vinculando así cada uno de los llamados “árboles sagrados” con un ancestro (Richardson 2001). Por otra parte, y también en relación con las libaciones, aunque en este caso desde una perspectiva más funcional, tanto esta sala I como la sala L, ambas precisamente en forma de ele, se han identificado como los baños de esta zona del palacio (Kertai 2015a: 38).

3.2. Pierre Paris y la gestión de las donaciones de copias de piezas mesopotámicas

Tal y como acabamos de señalar, la donación de los vaciados de los dos relieves de Nínive y de Nimrud que hemos presentado no fue el resultado de una petición puesta en marcha por el Museo de Reproducciones. Pero, si las donaciones no partían de una petición gestionada por el museo receptor, ¿cómo y por qué se dieron?

Las respuestas las tenemos, fundamentalmente, en un conjunto de cartas de Pierre Pa-

ris (1859-1931), que fue quien actuó como intermediario entre ambos museos¹⁰. Profesor de historia y arte, Pierre Paris colaboraba con el Louvre desde 1895 actuando como enlace para la adquisición de piezas de excavaciones arqueológicas españolas por parte del museo francés (Rouillard 2009). Fue en este contexto en el que adquirió, por ejemplo, la Dama de Elche para el Louvre en 1897 (Aranegui Gascó 2018: 100-4). Paris además tuvo especial interés por el arte griego arcaico y por su relación con el arte denominado “oriental”, que incluía Mesopotamia (Reimond 2018). Poniendo juntos estos elementos no sorprende que Paris, para cuidar tanto sus relaciones con el Louvre como sus relaciones con la elite española que le procuraba acceso a los hallazgos arqueológicos, se ofreciera para gestionar la donación de las copias de algunas piezas para el Museo de Reproducciones.

En el archivo del Museo de Reproducciones se conservan algunas de las cartas que Pierre Paris mandaba a la institución española para informar del avance de sus gestiones. La correspondencia cubre algo más de un año, el transcurrido entre febrero de 1898 y septiembre de 1899¹¹ y permite confirmar que la iniciativa de activar la donación en lugar de la venta de algunas piezas por parte del Louvre surgió del propio Paris. Así se desprende, por ejemplo, de estos fragmentos de dos cartas del 6 y del 12 de febrero de 1898 (AMNE-SR, 43-05, sne, 914-2 y AMNE-SR, 43-05, sne, 917-5, respectivamente): “l’affaire des moulages que j’espère obtenir gratuitement pour le musée de Reproductions est en bon voie” / “l’affaire des moulages que j’ai demandé a titre gracieux pour votre Musée de Reproductions est en très bonne voie, je compte sous une très prompte solution”.

¹⁰ En este artículo se transcriben solo los fragmentos de esta correspondencia de Pierre Paris que son relevantes para el tema que nos ocupa. Del mismo modo, su figura tan solo se presenta de manera sucinta y no se trata con profundidad. Para una aproximación detallada a la figura de Pierre Paris, que incluye también la edición crítica de buena parte de su correspondencia, hasta ahora inédita, véase la tesis doctoral de Grégory Reimond titulada *Pierre Paris (1859-1931): pour une biographie intellectuelle*, bajo la dirección de Corinne Bonnet, Université Toulouse-Jean Jaurès (en curso a septiembre de 2020).

¹¹ El papel de las cartas de Pierre Paris de 1898 no presenta ningún membrete, mientras que el de las fechadas en 1899 sí, en la esquina superior izquierda con esta leyenda: “École municipale des beaux-arts et des arts décoratifs de Bordeaux – Directeur”. Nótese que Paris asumió el cargo de director de dicha institución en 1898.

En estas primeras cartas se valora también la posibilidad de encargar vaciados de los frisos de los arqueros de Susa (número de inventario AOD 488), hallazgo de las campañas dirigidas por Marcel-Auguste Dieulafoy (1844-1920) entre 1884 y 1886 en Irán (sobre el contexto de estas campañas, véase Mousavi y Nasiri-Moghaddam 2009). Los arqueros de Susa eran un descubrimiento reciente y especialmente atractivo en la década de 1890, pero su copia era muy costosa, más todavía si se quería en color y con la secuencia de arqueros completa (*Moula-ges* 1893: p. 4, núms. 18bis, 19bis, 20bis, 21bis, donde se ve que se ofrecen vaciados con número variable de arqueros y, por consiguiente, precio también variable). Este encargo nunca se materializó por el elevado precio pero el Louvre sí accedió a la petición de Pierre Paris de proporcionar algunas piezas sin coste con lo cual, de un modo u otro, lucía su labor como intermediario entre ambas instituciones. Esta empresa, sin embargo, quedó paralizada prácticamente durante un año pese a estar ya confirmada por las altas instancias pendiente solo de cerrar aspectos logísticos, como corrobora esta carta del 1 de marzo de 1898: “Je reçois du Louvre une lettre me disant que le don de moulages que j’ai demandés pour votre Musée serait un affaire réglée, s’il ne restait encore en suspens la question de l’emballage et du port” (AMNE-SR, 43-05, sne, 923-11).

La siguiente carta de Pierre Paris que llegó al Museo de Reproducciones tenía fecha de 20 de febrero de 1899 (AMNE-SR, 43-06, sne, 941-sf), casi un año después de la anterior, y en ella Paris se disculpaba por el dilatado silencio relacionado, según él mismo informaba, con una enfermedad que había sufrido su esposa. Con esta misiva se reactivaron las gestiones (nada parece indicar que el museo madrileño hubiera tratado de reactivarlas antes por su cuenta) que acabarían de cerrarse en las tres siguientes cartas de Paris, las últimas en las que actúa como intermediario en esta transacción, fechadas el 31 de agosto, el 6 y el 29 de septiembre de 1899 (AMNE-SR, 43-06, sne, 955-12; AMNE-SR, 43-06, sne, 952-9; AMNE-SR, 43-06, sne, 958-14). El principal objetivo de estas últimas cartas de Paris es, sobre todo, cerrar los flecos de la gestión del envío de las donaciones, uno de los asuntos más peliagudos cuando las copias que nutrían las colecciones de los museos de reproducciones viajaban por Europa. Los precios del transporte eran elevados, había que asegurarse de que los embalajes protegieran las piezas de

posibles desperfectos, y obtener las autorizaciones para las aduanas y los pasos fronterizos requería siempre grandes dosis de empeño.

Llegados a este punto lo que debía zanjarse era quién pagaba los gastos de embalaje y los de transporte, un asunto que se resolvió de manera más que favorable para el Museo de Reproducciones. En la primera de estas tres cartas (AMNE-SR, 43-06, sne, 955-12) Paris preguntó si el Museo de Reproducciones podría hacerse cargo del transporte de manera total (desde el Louvre, en París) o al menos de manera parcial (desde la frontera con España). En la segunda carta (AMNE-SR, 43-06, sne, 952-9) ya se apunta que el Louvre cubrirá embalaje y transporte hasta la frontera. En la tercera y última (AMNE-SR, 43-06, sne, 958-14), todo parece indicar que, a raíz de la insistencia de Madrid, se confirma que el Louvre cubrirá todos los gastos, incluido el transporte hasta Madrid y no solo hasta la frontera. Esta secuencia puede seguirse en los tres fragmentos de las cartas que transcribimos a continuación:

Voulez-vous aussi me dire si le Musée de Reproductions consent à payer le port des moulages soit en totalité, soit en partie (depuis la frontière jusqu’à Madrid)? M. Heuzey me fait savoir du reste que le Musée du Louvre supportera tous les frais si pour une raison ou une autre le vôtre ne pouvait pas se’n charger. (31 de agosto de 1899, AMNE-SR, 43-06, sne, 955-12)

Franco d’emballage et port payé jusqu’à la frontière d’Espagne. (6 de septiembre de 1899, AMNE-SR, 43-06, sne, 952-9)

Ils lui seront envoyés sans aucun frais jusqu’à Madrid (6 de septiembre de 1899, AMNE-SR, 43-06, sne, 958-14)

Es también una de estas últimas cartas de Pierre Paris, la fechada el 6 de septiembre de 1899, la que nos facilita la lista concreta de los cuatro vaciados de los que se hará donación. Esta lista quizás se encuentre en alguna de las cartas que recibió Pierre Paris, puesto que en la carta del 20 de febrero de 1899 antes mencionada se explicita que la lista se ha decidido de manera conjunta entre el Museo de Reproducciones y el mismo Paris. Hasta ahora solo se ha hallado la correspondencia que se dio en un sentido, de Pierre Paris al Museo de Reproducciones, por lo que no es posible cotejar esta lista

que reproducimos aquí tal y como aparece en la carta de 6 de septiembre de 1899:

Je reçois ici la nouvelle officielle (je l'attendais depuis très longtemps) que le Ministère des Beaux Arts offre à votre beau Musée de reproductions les moulages suivants:

- 1 et 2 Le Jour et la Nuit de Michel Ange.
3. Genie Assyrien à tête d'aigle (bas relief).
4. Assur-bani-habal sur son char (bas relief).

Las dos primeras copias incluidas en la lista anterior eran las de las esculturas conocidas como el *Día* y la *Noche* del célebre artista del Renacimiento Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Ambas forman parte del conjunto que decora el sepulcro de Guiliiano de' Medici (1453-1478), ubicado en la iglesia de San Lorenzo de Florencia (Italia). Conviene notar que los vaciados del *Día* y de la *Noche* que llegaron a Madrid se hicieron a partir de las reducciones de los mismos, obra del escultor Henri-Charles Maniglier (1826-1901). Estas reducciones, a su vez,

formaban parte de las colecciones del Louvre (números de inventario TH147 y TH148), en concreto del legado donado por Adolphe Thiers (1797-1877), que fue quien hizo el encargo al escultor Maniglier (Lasc 2016: 65-6). Así pues, en este caso no se trataba de copias a escala de las esculturas originales, sino de copias de unas reducciones que en aquel momento eran ya propiedad del Louvre (Díaz López 1945: 56-7).

Las otras dos copias que se mencionan en el listado de la carta de París de septiembre de 1899, "genie Assyrien" y "Assur-bani-habal" son en cambio las de los relieves de ámbito próximo-oriental, de Nimrud y de Nínive respectivamente, que hemos presentado en la sección anterior (§3.1). Se constata por lo tanto que aunque al final los arqueros de Susa no entraron a formar parte de la colección del Museo de Reproducciones en ninguno de sus posibles formatos, sí lo hicieron dos piezas de una cronología próxima que pudo considerarse equivalente, al menos en lo referente a la sección del museo receptor que contribuirían a ampliar.

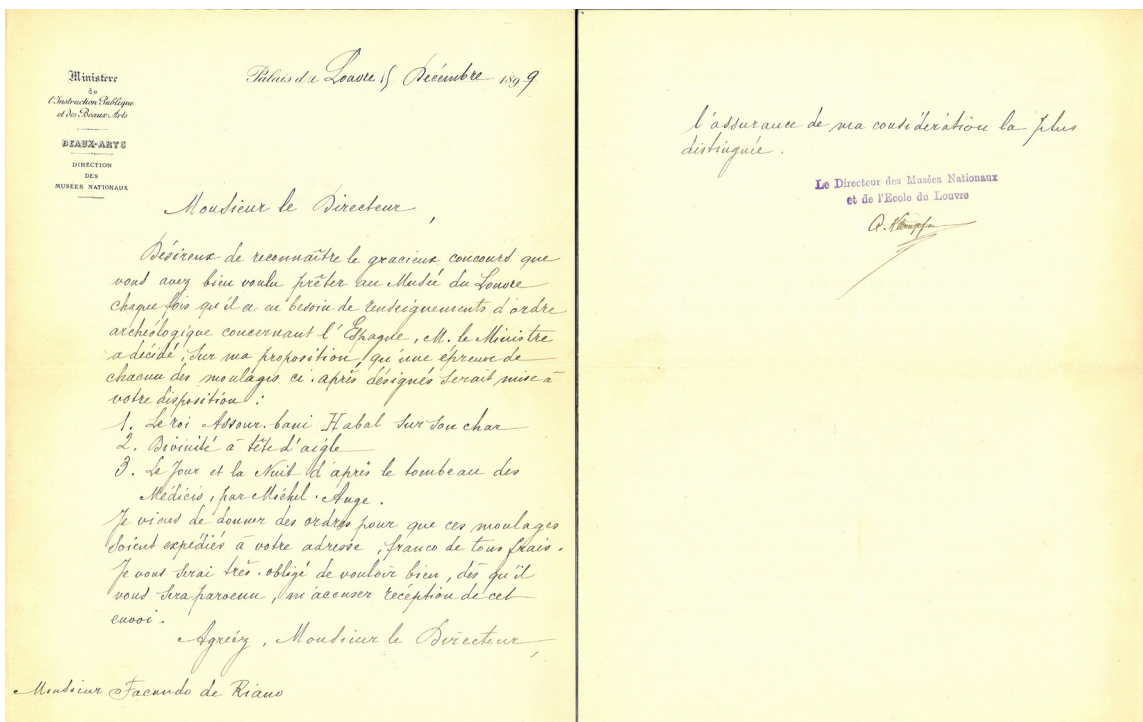


Fig. 7. Carta de Albert Kaempfen, de 15 de diciembre de 1899. AMNE-SR/Caja 43, carpeta 06/Doc. 959 (Archivo Museo Nacional de Escultura, Sección Reproducciones)

Además de estas cartas de Pierre Paris que aquí hemos listado y expuesto, destacamos también otros tres documentos del archivo del Museo de Reproducciones, todos ellos fechados en diciembre de 1899, relacionados con el

envío de las donaciones que aquí nos ocupan. Se trata, en primer lugar, de un documento con fecha 21 de diciembre de 1899 que se emite desde la dirección general de aduanas autorizando el envío de las cajas del Louvre y com-

prometiéndose a su vez a dar aviso de la llegada de las mismas al paso fronterizo de Irún (AMNE-SR, 43-06, sne, 962-sf). En segundo lugar contamos con una carta de Kaempfen, el director del Louvre ya citado (§2), expedida con fecha 15 de diciembre de 1899 (AMNE-SR, 43-06, sne, 959-sf). Esta carta de Kaempfen funciona a modo de cierre de cortesía de las gestiones anunciando el envío efectivo y gratuito de los vaciados (Fig. 7). En tercer lugar se conserva una carta de Léon Heuzey (1831-1922), conservador del Louvre responsable del departamento de Antigüedades Orientales (Schwartz 2010; Thomas 2019: 43), que habría sido el interlocutor de Pierre Paris para llevar a cabo la gestión de las donaciones que nos ocupan (AMNE-SR, 43-06, sne, 960-sf).

Es interesante observar que de Pierre Paris, Albert Kaempfen y Léon Heuzey, es decir de los tres franceses de los que se conserva correspondencia relacionada con este caso, solo Heuzey es mencionado en los agradecimientos a quienes habían facilitado las adquisiciones para el Museo de Reproducciones en la sección titulada “Las colecciones del museo” del catálogo del mismo publicado en 1908 (Casto María del Rivero en Mérida *et al.* 1908: 25-6, n. 9). Este detalle evidencia de nuevo que sin la documen-

tación de archivo que se ha conservado y que aquí hemos presentado, habría sido imposible hacer aflorar la labor de intermediación de Pierre Paris entre el Museo de Reproducciones y el Louvre.

En cuanto a Heuzey, él era también la persona de contacto del Louvre con la que Paris trabajaba de manera más directa para gestionar las compras para el museo francés, como fue el caso de la antes mencionada Dama de Elche (Heuzey 1897; Aranegui Gascó 2018: 25, 100-1 y 178), así que seguramente fue la intervención más directa de Heuzey la que propició que Paris alcanzara su objetivo de materializar unas donaciones para el Museo de Reproducciones. La carta de Heuzey a la que nos referíamos antes (AMNE-SR, 43-06, sne, 960-sf), fechada el 20 de diciembre de 1899, es muy relevante para el caso que nos concierne porque incluye el listado de las donaciones de un modo muy detallado y también porque en ella Heuzey incluye unas palabras que resumen bien cómo la gestión de estas donaciones fue en realidad un *quid pro quo* en el que el vínculo de Pierre Paris con el Louvre y con España fue fundamental. Por su relevancia, la transcribimos completa a continuación (Fig. 8):

Monsieur

Je n'ai pas voulu répondre à votre très aimable lettre avant d'être certain que nos moulages étaient prêts à partir pour Madrid. Par décision du Musée, ils vous sont expédiés francs jusqu'à destination.

Ces moulages comprennent:

1° Un génie Assyrien à tête d'aigle, du règne d'Assour-nazir-habal (IX^{ème} siècle), provenant du palais de Nimroud, l'ancienne Calach de la Bible.

2° Une plaque à plusieurs zones [*sic*], avec la figure du roi Assour-bani-habal (VII^{ème} siècle), provenant de Kouïoundjik, sur l'emplacement de Ninive.

3° et 4° Les figures du Jour et de la Nuit de Michel Ange, d'après la réduction en marbre faite

pour M. Thiers par le sculpteur français Maniglier (Collection Thiers au Louvre).

Nous espérons que cet envoi ajoutera quelques pièces intéressantes à vos belles séries du Museo de las reproducciones artísticas, formée par vos soins. Nous serions heureux si vous voulez bien y voir une marque de nos sympathies françaises pour l'Espagne et un témoignage pour le bienveillant appui que vous avez prêté à notre ami M. Pierre Paris dans ses recherches archéologiques au-delà des Pyrénées.

Veillez agréer, Monsieur, les assurances de ma haute considération.

Léon Heuzey

membre de l'Institut, Conservateur des Musées nationaux

Paris, le 20 décembre 1899

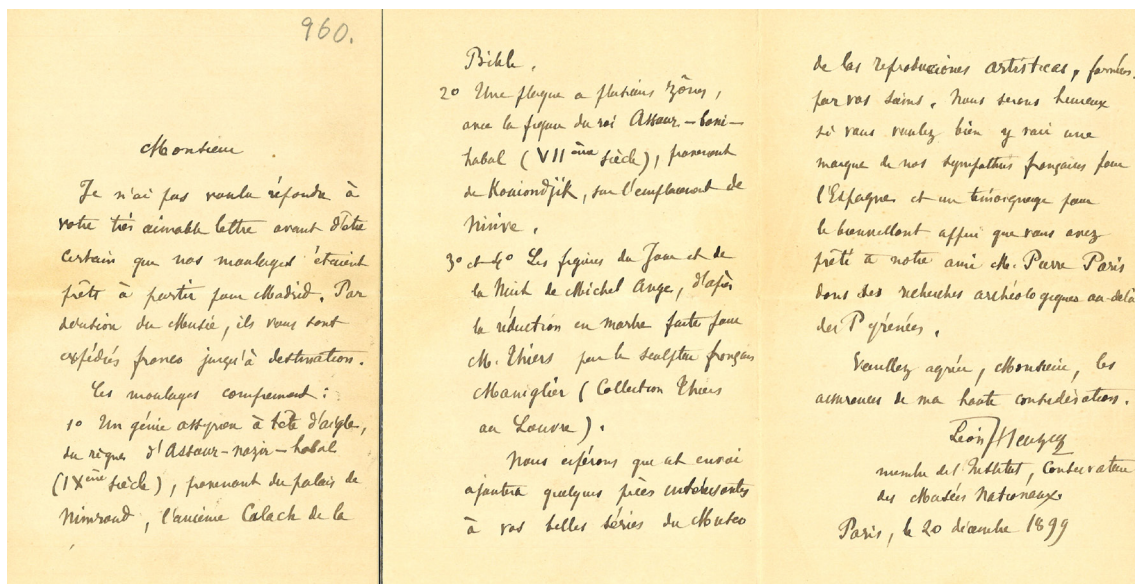


Fig. 8. Carta de Léon Heuzey, de 20 de diciembre de 1899. AMNE-SR/Caja 43, carpeta 06/Doc. 960 (Archivo Museo Nacional de Escultura, Sección Reproducciones)

En esta carta de Heuzey vemos que se anunciaba que los vaciados estaban ya a punto de emprender su viaje de París a Madrid en diciembre de 1899, lo que de nuevo confirma, como apuntábamos al inicio de esta sección, que llegaron al museo de destino en 1900 y no en 1898 como consta en los catálogos, incluso los más recientes (Almagro Gorbea 2005: 140-3, n. 27 y n. 28). Además, también desde el inicio de la carta se confirmaba que, como había ya apuntado Paris en su carta de 6 de septiembre de 1899 comentada anteriormente, el envío no tendría ningún coste para el Museo de Reproducciones. Tras estas informaciones prácticas se incluía un listado detallado de los relieves que se mandarían, incluyendo cronologías, procedencia e incluso autoría en el caso de las reducciones de Maniglier de las esculturas de Michelangelo. Para terminar, se cierra la carta con una interesante formulación de todo lo que implica la donación de los vaciados y que trasciende en mucho la mera contribución de los mismos al enriquecimiento de los fondos del Museo de Reproducciones: la donación, en la que Pierre Paris había actuado como intermediario, ponía su grano de arena en el fomento de unas buenas relaciones bilaterales entre Francia y España en el plano cultural.

4. A modo de conclusión

En este artículo hemos presentado un caso de estudio articulado a partir de tres relieves del primer milenio a.n.e. que permite una aproximación a uno de los pocos museos en los que el público, en la España de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, podía entrar en contacto con la Mesopotamia antigua¹². Sin lugar a dudas este es un hecho que merece ser puesto en valor también hoy en día, cuando las posibilidades de aproximarse a la cultura material del Próximo Oriente Antiguo en ciudades o países que no atesoran las grandes colecciones, como sí sería el caso de París, Londres o Chicago por poner tres de los ejemplos más destacados, depende en más ocasiones de las que imaginamos de reproducciones como las que aquí hemos presentado.

¹² En 1887 se incorporaron al Museo Arqueológico Nacional (MAN) las primeras piezas de la colección de Próximo Oriente Antiguo. Por lo tanto los tres centros en los que estaba representada la antigua Mesopotamia en Madrid a finales del siglo XIX, siempre con poquísimas piezas, fueron la Real Academia de la Historia (RAH), el MAN y el Museo de Reproducciones que aquí nos ocupa. Acerca de la colección Próximo-Oriental del MAN y de su nueva musealización, véanse Pérez Die 2014: 508-9 y Pons Mellado 2014: 512-4. Para la colección mesopotámica de la RAH, véase Almagro-Gorbea 2001.

En este sentido conviene destacar cómo estas colecciones de copias artísticas, cuyo valor se puso en cuestión durante buena parte del siglo XX, se reivindican ahora desde varios puntos de vista (Almagro Gorbea 1988: 179-81; Bolaños 2013a). En el caso concreto de los vaciados de piezas mesopotámicas, es significativo que el Museo de Harvard del Próximo Oriente Antiguo (antes Museo Semítico de Harvard) pusiera en marcha en 2015 el proyecto *From Stone to Silicone: Recasting Mesopotamian Monuments* (<https://hmane.harvard.edu/stone-silicone>) para remodelar la tercera planta de su exposición permanente, en la que los vaciados históricos de piezas mesopotámicas son protagonistas. Asimismo conviene también tener en cuenta el potencial de las reproducciones con la técnica de 3D, con la que se ha empezado a experimentar en el ámbito de los museos y que podría ser un recurso útil para enriquecer las secciones de Próximo Oriente Antiguo de algunas colecciones de la Península Ibérica (sobre el potencial de la tecnología 3D aplicada a museos, véase Fernández y González 2019).

Por otra parte en este artículo hemos tratado de reconstruir algunos aspectos de las relaciones entre el Museo del Louvre de París y el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid entre 1896 y 1900, reflejo a su vez de las relaciones culturales y políticas entre los dos países implicados. En particular destacamos

la relevancia en este sentido de tres actores a los que nos hemos aproximado a través de la correspondencia del archivo del extinto Museo de Reproducciones: Juan Facundo Riaño (1829-1901), Léon Heuzey (1831-1922) y Pierre Paris (1859-1930).

Finalmente hemos visto como, también gracias a la documentación de archivo, es posible acceder a algo que suele quedar entre bambalinas y que rara vez trasciende: la desiderata de un museo que no llega a materializarse. En este sentido, paradójicamente, el Museo de Reproducciones acabó incorporando a sus colecciones dos vaciados por los que no se había interesado de manera particular, los de Nínive y Nimrud con escenas de Assurbanipal en su carro y de un pájaro *apkallu*, mientras que no pudo incorporar el que sí le interesaba de manera más clara, el héroe con el león de Khorsabad identificado a menudo con Gilgamesh. Pese a ello, la correspondencia permite también intuir cómo el Museo de Reproducciones vio la oportunidad que se le abría con la intervención de Pierre Paris como intermediario y aprovechó las sinergias sin dudarle. Gracias a ello sus fondos se enriquecieron con dos donaciones por las que no tuvo que abonar ni tan solo los costes derivados de transporte o embalaje, enriqueciendo así una colección de copias mesopotámicas cuya importancia y singularidad debe ser reivindicada.

Abreviaturas

AMNE-SR = Archivo Museo Nacional de Escultura-Sección Reproducciones.

AO = *Antiquités orientales*, sigla del Museo del Louvre.

Plâtres 1864 = Musée du Louvre (1864): *Catalogue des plâtres qui se trouvent au bureau de vente du Moulage, Palais du Louvre, Pavillon Daru*. Imprimerie Impériale, Paris.

Moulages 1893 = Musée du Louvre (1893): *Supplément du catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre, Pavillon Daru*. Imprimerie Nationale, Paris.

Moulages 1896 = Musée du Louvre (1896): *Catalogue des moulages en vente au Palais du Louvre, Pavillon Daru*. Imprimerie Nationale, Paris.

TH = Legado Thiers, sigla del Museo del Louvre.

Bibliografía

- Albenda, P. (1986): *The palace of Sargon, king of Assyria: monumental wall reliefs at Dur-Sharrukin, from original drawings made at the time of their discovery in 1843-1844 by Botta and Flandin*. Synthèse 22, Editions Recherche sur les Civilisations, Paris.
- Almagro Gorbea, M. J. (1988): La utilidad de sustitutos y reproducciones en los Museos. *Boletín de la ANABAD*, 38, 3: 177-186.
- Almagro Gorbea, M. J. (1989): El Museo Nacional de Reproducciones Artísticas necesidad de su reorganización. Objetivos y finalidad. *Boletín de la ANABAD*, 39, 2: 297-322.

- Almagro Gorbea, M. J. (2000): *Catálogo del Arte Clásico*. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Cultura, dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales, Madrid.
- Almagro Gorbea, M. J. (2005): *Catálogo del Arte Egipcio y Caldeo-Asirio*. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Cultura, dirección general de Bellas Artes y de Bienes Culturales, Madrid.
- Almagro-Gorbea, M. (2001): Los relieves asirios del palacio de Senaquerib en Nínive. *Tesoros de la Real Academia de la Historia. Exposición celebrada en el Palacio Real de Madrid. Abril-Julio 2001*, Real Academia de la Historia & Patrimonio Nacional, Madrid: 59-63.
- Annus, A. (2012): Louvre Gilgamesh (AO 19862) is depicted in life size. *N.A.B.U.*, 32: 44-45.
- Aranegui Gascó, C. (2018): *La Dama de Elche. Dónde, cuándo y por qué*. Marcial Pons Historia, Madrid.
- Barnett, R. D. (1976): *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C.)*. The Trustees of the British Museum, London.
- Beard, M. (1993): Casts and Cast-offs: the Origins of the Museum of Classical Archaeology. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 39: 1-29.
- Bohrer, F. N. (1998): Inventing Assyria: Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France *The Art Bulletin*, 80, 2: 336-356.
- Bolaños, M. (2013a): La escultura y su doble. *Casa del Sol: Museo Nacional de Escultura* (M. Bolaños, A. Campano, eds.), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Madrid: 13-27.
- Bolaños, M. (2013b): Bellezas prestadas: La colección nacional de reproducciones artísticas. *Culture & History Digital Journal*, 2, 2. <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.025>.
- Budge, E. A. W. (1925): *The Rise & Progress of Assyriology*. M. Hopkinson & co., London.
- Del Olmo Lete, G. (2012): Descubrimiento del Oriente Antiguo y su impacto cultural en Occidente. *Séptimo Centenario de los Estudios Orientales en Salamanca* (A. Agud, A. Cantera, A. Falero, R. El Hour, M. Á. Manzano, R. Muñoz, E. Yildiz, eds.), Ediciones Universidad de Salamanca, Estudios Filológicos 337, Salamanca: 139-151.
- Della Casa, R. (2012): Consideraciones sobre los relieves del “árbol sagrado” asirio en el Palacio Noroeste de Aššurnasirpal II (Nimrud). *Antiguo Oriente*, 10: 125-144.
- Díaz López, G. (1945): *Miguel Ángel en el Museo de Reproducciones Artísticas*. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, Madrid.
- Duarte, À. (1997): *La España de la restauración (1875-1923)*. Hipòtesi, Barcelona.
- Fernández Cortés, A.; González Sánchez, R. (2019): Análisis del uso de la tecnología en los museos: los museos inteligentes. Estudio de casos en la ciudad de Madrid. *Revista Internacional de Turismo, Empresa y Territorio*, 3, 1: 96-139.
- Fernández Sabugo, M. (2013): Entre dioses y héroes. Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: Historia de un éxodo (1877-2011). *Casa del Sol: Museo Nacional de Escultura* (M. Bolaños, A. Campano, eds.), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, Madrid: 29-47.
- Frahm, E. (2006): Images of Assyria in Nineteenth– and Twentieth-Century Western Scholarship. *Orientalism, Assyriology and the Bible* (S. W. Holloway, ed.), Department of Biblical Studies, University of Sheffield, Sheffield Phoenix Press, Sheffield: 74-94.
- Frahm, E. (2017): The Neo-Assyrian Period (ca. 1000–609 BCE). *A Companion to Assyria* (E. Frahm, ed.), Wiley Blackwell, Hoboken, NJ & Chichester: 161-208.
- García-Ventura, A. (2020): De Khorsabad a Madrid pasando por París: acerca del vaciado de un relieve asirio del Museo de Reproducciones Artísticas. *El Próximo Oriente antiguo y el Egipto faraónico en España y Portugal. Viajeros, pioneros, coleccionistas, instituciones y recepción* (L. Brage, J.-L. Montero, eds.), Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona: 159-172.
- García-Ventura, A.; Vidal, J. (2019): International networks and the shaping of nineteenth-century Spanish collections: A glance at the correspondence of Juan Facundo Riaño. *Journal of the History of Collections*, fhz029, <https://doi.org/10.1093/jhc/fhz029>.
- Guillén Robles, F. (1897): Museo de reproducciones artísticas. La sala oriental y arcaica. *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, Tercera época, tomo I, n. 8-9: 414-415.
- Guinan, A. K. (2018): Being Sardanapallus: Sex, Gender, and Theory. *Gender and Methodology in the Ancient Near East: Approaches from Assyriology and beyond* (S. L. Budin, M. Cifarelli, A. García-Ventura, A. Millet Albà, eds.), *Barcino monographica orientalia* 10, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona: 11-39.

- Hartmann, V. (2020): When Imitation Became Reality. The Historical Pantomime Sardanapal (1908) at the Royal Opera of Berlin. *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond* (L. Verderame, A. García-Ventura, eds.), Lockwood Press, Atlanta: 83-104.
- Heuzey, L. (1897): Mission de M. Pierre Paris en Espagne. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 41, 5: 505-509.
- Kertai, D. (2014): The Architecture of Connectivity. Ashurnarsipal II's Late Assyrian Palace in Kalhu. *Die Architektur des Weges: gestaltete Bewegung im gebauten Raum* (D. Kurapkat, P. I. Schneider, U. Wulf-Rheidt, eds.), Diskussionen zur Archäologischen Bauforschung 11, Deutsches Archäologisches Institut, Schnell & Steiner, Regensburg: 337-347.
- Kertai, D. (2015a): *The Architecture of Late Assyrian Royal Palaces*. Oxford University Press, Oxford.
- Kertai, D. (2015b): The Original Context of a Winged Genie. *Arte da Mesopotamia* (C. Paulino, I. Antunes, A. T. Santos, eds.), Museu Calouste Gulbekian, Lisboa: 44-63.
- Kuhr, A. (2001): *El oriente próximo en la antigüedad c. 3000-330 a.C. (vol. 2)*. Crítica, Barcelona.
- Lasc, A. I. (2016): A museum of souvenirs. Adolphe Thiers, collector of the nineteenth century. *Journal of the History of Collections*, 28, 1: 57-71. <https://doi.org/10.1093/jhc/fhv002>.
- Mélida, J. R.; Riaño, J. F.; Rivero, C. M. d.; Guillén Robles, F. (1908): *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas. Primera Parte: Arte Oriental y Arte Griego*. Imp. de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid.
- Mousavi, A.; Nasiri-Moghaddam, N. (2009): Les hauts et les bas de l'archéologie en Iran. *La pensée de midi*, 27: 137-143. <https://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-1-page-137.htm>.
- Muñoz González, I. A. (2016): *Arqueología y política en España en la segunda mitad del siglo XIX: Juan Facundo Riaño y Montero*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Nadali, D. (2007): Ashurbanipal against Elam. Figurative patterns and architectural location of the Elamite wars. *Historiae*, 4: 57-91.
- Nichols, M. F. (2006): Plaster Cast Sculpture: A History of Touch. *Archaeological Review from Cambridge*, 21, 2: 114-130.
- Pérez Die, C. (2014): Salas de Egipto, Nubia y Oriente Próximo. Proyecto científico y propuestas de montaje. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32: 496-510.
- Perrot, G.; Chipiez, C. (1884): *Histoire de l'art dans l'antiquité. Tome II: Chaldée et Assyrie*. Hachette, Paris.
- Pic, M. (2016): Les assyriens au musée du Louvre ou à la bibliothèque Impériale. *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, 110: 89-106.
- Ponchia, S. (2013): Riflessioni a cent'anni dalla polemica Babel-Bibel. *Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale*, 107, 1: 85-99.
- Pons Mellado, E. (2014): Salas expositivas del Antiguo Egipto, Nubia y Oriente Próximo. Un proyecto museográfico para un museo del siglo XXI. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 32: 511-524.
- Pottier, E. (1924): *Catalogue des antiquités assyriennes*. Musées nationaux, Paris.
- Reade, J. E. (2008): Nineteenth-Century Nimrud: Motivation, Orientation, Conservation. *New Light on Nimrud*. (J. E. Curtis, H. McCall, D. Collon, L. al-Gailani Werr, eds.), British Institute for the Study of Iraq in association with The British Museum 20, London: 1-21.
- Reimond, G. (2018): Arcaísmo y clasicismo en el pensamiento de Pierre Paris: los escultores griegos a la conquista del movimiento. *Antigüedad clásica y naciones modernas en el Viejo y el Nuevo Mundo* (A. Duplá Ansuategui, E. Dell'Elicine, J. Pérez Mostazo, eds.), Ediciones Polifemo, Madrid: 155-182.
- Richardson, S. (1999-2001): An Assyrian Garden of Ancestors, Room I, Northwestern Palace, Kalhu. *State Archives of Assyria Bulletin*, 13: 145-216.
- Rionnet, F. (1996): *L'atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)* Éd. de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Rodríguez Marín, F. (1925): Museo de Reproducciones Artísticas. *Guía histórica y descriptiva de los archivos, bibliotecas y museos arqueológicos de España que están a cargo del cuerpo facultativo del ramo (vol. II, parte primera)* (F. Rodríguez Marín, eds.), Imprenta de la "Revista de archivos, bibliotecas y museos", Madrid: 265-311.
- Rouillard, P. (2009): Paris, Pierre. *Diccionario histórico de la arqueología en España* (M. Díaz-Andreu, G. Mora, J. Cortadella, eds.), Marcial Pons Historia, Madrid: 510-512.
- Russell, J. M. (1998): The Program of the Palace of Assurnasirpal II at Nimrud: Issues in the Research and Presentation of Assyrian Art. *American Journal of Archaeology*, 102, 4: 655-715.
- Russell, J. M. (2017a): Assyrian Cities and Architecture. *A Companion to Assyria* (E. Frahm, eds.), Wiley Blackwell, Hoboken, NJ & Chichester: 423-452.

- Russell, J. M. (2017b): *Assyrian Art. A Companion to Assyria* (E. Frahm, eds.), Wiley Blackwell, Hoboken, NJ & Chichester: 453-510.
- Schwartz, E. (2010): Heuzey, Léon. *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* (P. Sénéchal, C. Barbillon, eds.), Institut national d'histoire de l'art, Paris: <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/heuzey-leon.html>.
- Smith, G. (2015 [1880]): *The Chaldean Account of Genesis* (edited by Archibald Henry Sayce). Cambridge University Press, Cambridge.
- Stearns, J. B. (1961): *Reliefs from the Palace of Ashurnasirpal II*. Archiv für Orientforschung Beiheft 15, Graz.
- Thomas, A. (2019): 170 Years of Curatorial Practices and Audiences at the Louvre: Exhibiting Ancient Middle Eastern Antiquities from 1847 to 2017. *Museums and the Ancient Middle East Curatorial Practice and Audiences* (G. Emberling, L. P. Petit, eds.), Routledge, London: 41-61.
- Turri, L. (2020): Gilgamesh, the (Super)hero. *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond* (L. Verderame, A. Garcia-Ventura, eds.), Lockwood Press, Atlanta: 197-216.
- Vidal, J. (2015): Reflexiones historiográficas sobre el Orientalismo Antiguo. *Descubriendo el Antiguo Oriente. Pioneros y arqueólogos de Mesopotamia y Egipto a finales del s. XIX y principios del s. XX* (R. Da Riva, J. Vidal, eds.), Bellaterra arqueología, Barcelona: 25-36.
- Wiggermann, F. A. M. (1992): *Mesopotamian Protective Spirits. The Ritual Texts*. STYX publications, Groningen.