

ARTÍCULO ORIGINAL

¿De amor y violencia? Las copias pueden contar su historia...

Of Love and Violence? Copies Can Tell their History...

Glisel Delgado Toirac

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.

RESUMEN

La historia de las colecciones de copias, que se remonta a la Antigüedad y llega hasta nuestros días, está plena de sucesos disímiles que alternan etapas felices, de deleite por el arte clásico y acopio de reproducciones de las obras con diferentes motivaciones, con otros momentos aciagos en que las copias artísticas fueron repudiadas y desamparadas. El presente trabajo hace un recorrido por los principales avatares de esta historia marcada por el amor y la violencia en sus diversos períodos, con especial referencia a España, Hispanoamérica y al Museo de Arqueología Clásica Juan Miguel Dihigo de la Universidad de La Habana.

PALABRAS CLAVE: amor, arte clásico, colección, copia, violencia, yeso.

ABSTRACT

The history of the collections of copies, since Antiquity to our days, is full of events alternating between happy times of enjoyment of classical art in which many collections of reproductions of masterpieces were assembled with different motivations, and unfortunate moments in which artistic copies were repudiated and abandoned. This paper makes a tour of the main episodes of this history marked by love and violence in their different periods, with special reference to Spain, Spanish America and the Museum of Classical Archaeology Juan Miguel Dihigo of the University of Havana.

KEYWORDS: love, classical art, collection, copy, violence, plaster cast.

Historia de amor

La historia de amor de las copias del arte antiguo tiene su origen en la Antigüedad misma, por la época en que los romanos estrecharon sus vínculos con los griegos. Los primeros encuentros estuvieron mediados por los etruscos y luego entraron en relaciones directas con los habitantes de las ciudades de la Magna Grecia, en el sur de la península. Sin embargo, la influencia que ejerció el contacto con la cultura griega se hizo verdaderamente notoria en Roma a partir de mediados del siglo II a. n. e., cuando los generales romanos victoriosos iniciaron el saqueo del patrimonio artístico y literario en el propio territorio helénico y lo llevaron consigo como botín de guerra tras sus exitosas campañas de conquista. Más tarde los funcionarios provinciales prosiguieron la expoliación que sació la sed de lujo o de lucro personal durante varios siglos de la historia romana. El conocimiento de la literatura y el arte griegos entre las clases altas de la sociedad condujo a la progresiva helenización de la vida cotidiana en la ciudad.

Las esculturas griegas fueron expuestas en lugares públicos y atesoradas en las mansiones de romanos acaudalados. Se hicieron exhibiciones públicas en significativas edificaciones como el Pórtico de Metelo el Macedónico, construido en Roma tras su triunfo en el 147 a. n. e. y más tarde ampliado y enriquecido por Augusto y renombrado Pórtico de

Octavia; o el templo de Felicitas, donde Lucio Mumio consagró el rico botín de tesoros artísticos que había saqueado de Corinto (Bieber, 1977, pp. 183-184). Asimismo, se formaron colecciones privadas de arte griego que adornaron los jardines y residencias de célebres personalidades de la vida pública como Sila, Hortensio, Pompeyo, Craso, Cicerón, Lúculo, Salustio, César.

Las esculturas griegas consideradas más bellas fueron muy cotizadas en el mercado artístico romano y eran evidencia de la nobleza y la opulencia de sus poseedores. Cuando ya no fue posible adquirir originales, se hizo creciente la demanda de copias por parte de los *filokaloí*. Al punto de que las obras más famosas del arte escultórico griego, las de los siglos V y IV a. n. e., se conocen hoy solo a través de reproducciones realizadas en época helenística y romana. La mayor parte de las obras griegas originales no se ha conservado pues, con frecuencia, era necesario reutilizar los materiales de que estaban hechas para emprender nuevos trabajos. Sin embargo, copias sobrevivientes de estatuas, creadas cuando todavía existían los originales, han podido ser identificadas a partir de la referencia del nombre del artista y la descripción de la obra por un escritor antiguo. De manera que los artistas griegos que hoy conocemos y cuyas obras admiramos y estudiamos ganaron su renombre gracias al deslumbramiento, la fascinación y el amor de los romanos por el arte griego, el cual debe entonces su difusión y puesta en valor especialmente al afán copista y coleccionista que se desarrolló en Roma.

Las obras griegas originales fueron en su mayoría de bronce, en tanto la mayor parte de las réplicas conservadas son marmóreas. El cambio de material impuso modificaciones y adiciones: traiciones necesarias pues era preciso asegurar la estabilidad de las figuras. Se hicieron copias con diverso grado de fidelidad a los modelos, pero en las que es posible apreciar la capacidad creadora y el sentido estético de los artistas griegos, sus logros indudables en la concepción y representación formal del cuerpo humano.

Cuando el Renacimiento corrió el velo con que la Edad Media mantuvo oculto el intenso mundo cultural antiguo, resurgió la copia de arte como modelo y fuente de inspiración para los artistas, como objeto de ostentación para los monarcas y aristócratas europeos, y de estudio para los ilustrados, convertidos muchos de ellos en felices propietarios de réplicas artísticas. De manera general, fueron consideradas dignas de admiración y motivo de complacencia y disfrute por los amantes de la belleza, al punto de que invadieron espacios vivenciales de las clases media y alta: galerías, jardines, bibliotecas, talleres de artistas, y las *country houses* de los nobles ingleses como protagonistas de la fuerte tendencia anticomaníaca desatada.

Los papas, cardenales y nobles italianos reunieron grandiosas colecciones de arte que situaron en los jardines de sus palacios. El Antiquario delle Statue del Vaticano ganó gran celebridad. Se exhibieron las obras de reciente descubrimiento a la manera en que antes lo habían hecho los romanos de la Antigüedad en sus espacios públicos y privados. Los monarcas europeos Francisco I de Francia, Isabel I de Inglaterra y Felipe IV de España promovieron la conformación de jardines clásicos con costosas copias en sus residencias reales ante la imposibilidad de adquirir originales de las afamadas obras antiguas (Delgado Toirac, 2010, pp. 74-83).

En esta época, las copias del arte clásico grecorromano fueron apreciadas como objetos de arte en sí mismas, pero actuaron al mismo tiempo como modelos para ejercitar las habilidades de los artistas y de sus discípulos, a la vez que sirvieron como motivo de inspiración para nuevas creaciones. De manera que, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, también artistas, academias de arte y museos públicos conformaron grandes colecciones de copias del arte antiguo de Grecia y Roma. Muy reconocidas fueron las colecciones de copias reunidas por los pintores Peter Paul Rubens en la primera mitad del siglo XVIII y Rafael Mengs en la centuria siguiente.

En España, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –que continúa siendo una de las instituciones culturales más importantes del país– fue creada en 1752 y guarda una parte significativa de la colección adquirida entre 1649 y 1651 para las estancias palaciegas por el pintor Diego Velázquez, veedor y contador de las obras de arte de la corte española. Atesora asimismo otras piezas incorporadas en 1764 bajo el reinado de Carlos III, quien recibió como legado además alrededor de un centenar de las copias que pertenecieron a Rafael Mengs.

Johann Joachim Winckelmann y Johann Wolfgang von Goethe tuvieron el primer encuentro con el arte clásico a través únicamente de los yesos de una gipsoteca. Winckelmann, amigo de Mengs, admiró profundamente todo el arte grecorromano y llegó incluso a justificar estéticamente la belleza y la pureza de las copias en yeso, cuya blancura inmaculada vencía la del mármol, y se refirió a *die stille Grösse der Gipsabgüsse* –«la quieta grandeza de las copias en yeso»–. Goethe, por su parte, fue un manifiesto entusiasta del arte clásico, al punto de que en su residencia de Weimar reunió algunas obras. Resulta especialmente simpática e ilustrativa de la cercanía que tuvo con las réplicas en yeso, la anécdota que publicó en su *Italienische Reise (1786-1788)* sobre el gato sorprendido al lamer la barba del busto de Zeus que él tenía en su habitación (Felice, 2012, p. 2).

Con el desarrollo de la ciencia de la arqueología a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y la fundación de departamentos universitarios dedicados a su enseñanza, un gran número de colecciones de copias en yeso fueron creadas adjuntas. Las décadas del setenta y del ochenta del siglo XIX fueron las de mayor auge en la formación de colecciones universitarias. Se procuraba reunir el mayor repertorio posible de obras, actualizado con los hallazgos más recientes en las excavaciones, a fin de obtener un recorrido completo de la evolución histórica del arte grecorromano antiguo. Las copias permitieron realizar experimentos científicos en el estudio de la arqueología clásica y contribuyeron de manera notable al conocimiento del arte antiguo por los avances logrados en la identificación de obras y autores en la reconstitución de esculturas y grupos escultóricos, pues los vaciados facilitaron las múltiples composiciones y re combinaciones que requería la investigación académica.

En España, fue creada en 1877 la colección de copias del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas con el interés de contribuir al cultivo de la sensibilidad artística. Tuvo su ubicación en el Casón del Buen Retiro en Madrid y contaba con excelentes réplicas de obras guardadas en los principales museos europeos, realizadas en los talleres de reputados artesanos formadores. Entre las primeras copias adquiridas estuvieron ciento cincuenta y seis piezas de las esculturas del Partenón.

Los grandes museos y universidades en el Nuevo Mundo siguieron el modelo impuesto por sus homólogos europeos y establecieron sus propias colecciones de copias de las obras maestras del arte antiguo. Así, el Museo de Bellas Artes de Boston, que abrió sus puertas en febrero de 1870, contó con una serie de vaciados en yeso desde sus tiempos iniciales. También a finales del siglo XIX, en 1883, fue inaugurada la gipsoteca del Metropolitan Museum of Art de Nueva York que alcanzó la cifra de 2 207 obras. Un gran número de instituciones educacionales en Estados Unidos y Canadá llegaron a poseer también sus colecciones.

En 1785 fue fundada la Escuela Nacional de Artes Plásticas –Academia San Carlos– de la Ciudad de México. Más de treinta años después, en enero de 1818, fue inaugurada la Academia Gratuita de Pintura y Dibujo de La Habana, que en 1832 pasó a llamarse San Alejandro. Ambas escuelas contaron con reproducciones de obras griegas y romanas que fueron utilizadas como modelos en la enseñanza artística. A finales de esta centuria, en 1897, fue comprada una colección de copias al *atelier de moulage* de la Escuela Nacional

y Especial de Bellas Artes de París que hoy pertenece a la Universidad de Costa Rica. Por su parte, el Museo de Calcos y Escultura Comparada de Buenos Aires, Argentina, se inauguró en 1923, y el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia cuenta con una colección de escultura que fue adquirida, entre 1926 y 1927, por el profesor Roberto Pizano para la Escuela Nacional de Bellas Artes.

En Cuba, el Museo de Arqueología Clásica Juan Miguel Dihigo de la Universidad de La Habana fue fundado un poco antes, en 1919, por el eminente profesor de lingüística y filología clásica que le dio nombre. La variedad de manifestaciones artísticas que comprende permite estimar mejor la relevancia de sus colecciones: consta, sobre todo, con exponentes de la escultura exenta de los diferentes períodos del arte griego y una representación de piezas romanas; pero guarda también relieves, inscripciones, una muestra de cerámica, algunos modelos arquitectónicos y un notable repertorio numismático que incluye monedas griegas y romanas originales. Dihigo se encargó de proveer al museo universitario de las obras más representativas de la cultura griega, no solo preparadas por los artesanos más capaces, sino también elegidas por los mejores especialistas. La mayor parte de ellas fue adquirida durante la primera mitad del siglo XX de prestigiosas casas de copias, especialmente la Compañía P. P. Caproni de Boston y la E. Gilliéron & Fils de Atenas. Pietro Paulo Caproni, que suministró la casi totalidad de nuestras réplicas escultóricas, fue de los últimos artesanos que tuvieron la oportunidad de tomar moldes de las obras originales guardadas en los grandes museos europeos antes de que se decretara una práctica nociva para la integridad de los originales y quedara prohibida. De manera que nuestras copias también pueden vanagloriarse de constituir reproducciones apegadas a sus prototipos (figuras 1 y 2).

Es preciso destacar además que, en América Latina, Cuba estuvo a la vanguardia en los estudios de arqueología clásica pues fue en nuestro país donde, por primera vez, esta ciencia formó parte del plan de estudios académicos desde las décadas iniciales del siglo XX. La fundación del Museo Dihigo, en tanto contaba con el material científico y didáctico destinado a esta enseñanza, ha de ser estimado un progreso manifiesto y ostensible del desarrollo de los estudios arqueológicos en nuestro continente (Delgado, 2010, pp. 554-560).



Figura 1. Sala de escultura del Museo Dihigo (1937-1952), Edificio Varona, Universidad de La Habana.

Fuente: *Memoria de graduados 1945-1949* (1949).

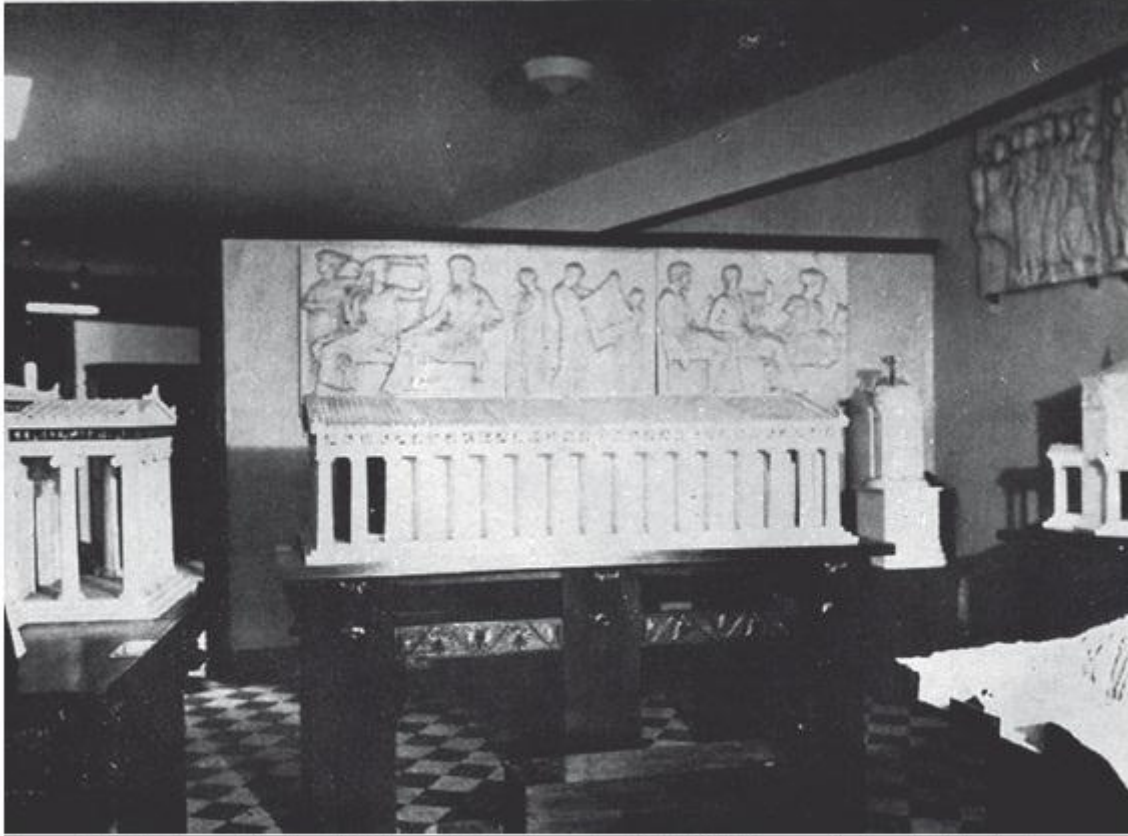


Figura 2. Sala de arquitectura del Museo Dihigo (1937-1952), Edificio Varona, Universidad de La Habana.
Fuente: *Memoria de graduados 1945-1949* (1949).

Historia de violencia

Durante el siglo XX, los cambios de contextos políticos, económicos, sociales y culturales crearon un panorama desfavorable para la apreciación del valor de las copias. Las colecciones, otrora fundadas con entusiasmo, fueron quedando inutilizadas. Transcurrieron varias décadas de declinación y rechazo, durante las cuales obras y colecciones enteras de copias en diferentes partes del mundo fueron trasladadas a almacenes, primero temporalmente, luego de manera permanente; abandonadas a su propia suerte y descartadas cuando por fin se juzgaron irreparables. Otras fueron violentamente atacadas o simplemente relegadas y destruidas. Las razones de este proceso son muchas y están interrelacionadas. Entre ellas, el repudio del canon artístico occidental que estas copias representaron e hicieron valer, desafiado por el pujante arte de vanguardia de principios del siglo XX que proponía la ruptura de los paradigmas tradicionales y sustraía la atención preferente que había tenido la escultura como manifestación artística de manera general. La Antigüedad deja de ser la autoridad que prescribe las normas estéticas. El mundo cultural emprende un levantamiento contra el pasado en un proceso de desacralización de la tradición grecolatina que perdió el valor modélico que había sido altamente estimado. Es una época de ansia transgresora, de experimentación novedosa, de distanciamiento con la práctica legitimada hasta el momento. A estas nuevas perspectivas venían asociadas la veneración de las obras originales y la consecuente desestimación de las copias como reproducciones inútiles y multiplicadas que imperó durante la centuria. Asimismo, la consideración de las cualidades del material de los originales también motivó, y todavía hoy motiva, el rechazo a la apariencia apagada y deslucida de las copias, realizadas en yeso, que ha sido reconocido tradicionalmente además como un material frágil y poco perdurable. La propia designación de las copias como «yesos» es aún frecuentemente usada en forma peyorativa.

Por otro lado, los originales se encontraron cada vez más accesibles a través de la fotografía y también por la posibilidad de realizar viajes masivos poco costosos. Al mismo tiempo, las colecciones universitarias fueron juzgadas obsoletas, sobre todo a partir de las décadas del sesenta y setenta, ante la disponibilidad de nuevos recursos didácticos como las diapositivas u otras formas de proyección de imágenes. Más aún, surgió una gran competencia por los lugares de exhibición y almacenamiento que ocupaban las colecciones de copias, motivada en las universidades por el número creciente de estudiantes y la insuficiencia de locales; de modo que las obras fueron despojadas de sus espacios y confinadas, en el mejor de los casos, en sótanos húmedos y depósitos inadecuados para su preservación.

Dos fotografías de 1957, incluidas por el director del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de España en un informe, muestran el estado de deterioro de paredes del Casón del Buen Retiro a causa de la humedad y, sobre todo, de la desatención durante muchos años en materia de restauración y conservación (figura 3).



Figura 3. Fotografías del informe de Lafuente Ferrari, director del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de España, sobre los daños causados por la humedad en las salas del Casón del Buen Retiro, 1957. **Fuente:** Bolaños (2013).

En una reconstrucción histórica, María Bolaños, profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid y actual directora del museo, refiere el «tortuoso» itinerario recorrido por la colección, en el cual perdió parte de sus fondos y estuvo alojada en condiciones desfavorables para su preservación (Bolaños, 2013). En 1961, fue trasladada del Casón y tuvo luego sedes transitorias en el Palacio de América, en los garajes del Museo Español de Arte Contemporáneo, en los almacenes del que más tarde fue el Museo del Traje. Se han hecho desde la década del noventa intentos por exhibirla en el Museo de Etnología (1995), el Palacio del Capricho (1998), el edificio de la Tabacalera (2004), pero quedaron como proyectos interrumpidos.

El paso del tiempo, la sensible devaluación de las copias de arte en el siglo XX y otros cambios en planes de estudio y estructuras académicas nacionales también hicieron que la colección Dihigo quedara relegada, sufriera pérdidas considerables e incluso se le despojara de su local. Aun cuando fueron, de manera general, circunstancias específicas de la vida universitaria y nacional las que determinaron la existencia accidentada del Museo Dihigo, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX, ha compartido en gran medida la historia azarosa de las colecciones de copias.

Vuelta al amor

En la década de los ochenta comienza a gestarse nuevamente un ambiente propicio para este tipo de colecciones, y las que, luego de múltiples avatares, han conservado por lo menos una parte de sus fondos, han sido calificadas de sobrevivientes. Las copias han vuelto a ser apreciadas, valoradas, catalogadas, estudiadas, así como han adquirido nuevas funciones y atribuciones. Se ha incrementado paulatinamente la tendencia a incluirlas como parte del patrimonio cultural que ha de ser rescatado y salvaguardado. El consenso dista de ser unánime, pero el contexto ha cambiado sensiblemente a partir de los esfuerzos que se realizan a través de asociaciones –especialmente la Asociación para la Conservación y la Promoción de la Copia fundada en 1987–¹y eventos diversos por generar el conocimiento acerca de estas colecciones y por estimular su conservación. Francia, Reino Unido, Italia y Alemania han sido los principales promotores del movimiento en el ámbito europeo. El Archivo Beazley de Oxford fue pionero en la publicación en línea de información fundamental sobre copias en yeso desde 1998; en su caso, relativa a la colección de copias del Ashmolean Museum.² Hoy muchas más colecciones tienen sus propios sitios web, un número creciente de ellos con completos catálogos ilustrados en línea.

Desde principios de la década del noventa del pasado siglo se han dedicado esfuerzos y recursos también al rescate del Museo Dihigo. El local fue remozado y devuelto a su misión de sala de exhibición de las reproducciones del arte antiguo. El profesor y arqueólogo alemán Dr. Veit Stürmer gestionó y asesoró el trabajo de restauración de las obras, desarrollado en sesiones anuales de varias semanas durante más de una década por Thomas Bätjer, restaurador oficial del Instituto Winckelmann de la Universidad Humboldt, de Berlín. Finalmente el 14 de marzo de 1997 se celebró la reapertura del Museo Dihigo (figura 4). La colección pudo ser admirada nuevamente en su local, participó otra vez en la docencia y se convirtió además en escenario principal de la mayoría de las actividades del Grupo de Estudios Helénicos y de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas.



Figura 4. Sección del Museo Dihigo (1997-2008), Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana.
Foto: Jorge García.

Hace poco más de dos años, en marzo de 2013, la mayor parte de sus colecciones fueron finalmente inscritas en el Registro Nacional de Patrimonio. Sin embargo, desde 2008 el museo está inhabilitado por daños constructivos en el local. Desafortunadamente, resultó víctima de los fenómenos meteorológicos de la temporada ciclónica de ese año. Se perdieron varios cristales de las ventanas, se quebró de manera sensible la estructura de las claraboyas del techo y el agua penetra en el salón por varios puntos en cada evento lluvioso. Fue necesario poner a resguardo las obras que corrían riesgos de daños y desistir de exponer las placas del friso del Templo de Apolo Epicúreo en Bassae donadas en febrero del propio año 2008. No hemos tenido que lamentar pérdida ni deterioro alguno de obras. En junio de 2012 fueron reemplazados los ventanales de todo el edificio, mas, si bien los del museo fueron priorizados, permanecen intactas las estructuras fracturadas de las claraboyas más de siete años después de los daños causados por el huracán Ike (figura 5).



Figura 5. Estado actual del Museo Dihigo: afectaciones en piso y claraboyas, 2015.
Foto: Gisel Delgado Toiac.

Por otra parte, en noviembre de 2011 tuvo lugar la adscripción de las colecciones del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas de España al Museo Nacional de Escultura con sede en Valladolid. Este proyecto integrador buscaba asegurar las condiciones adecuadas de acogida para las copias y su exhibición pública permanente en la Casa del Sol, antigua residencia de un noble español, el conde de Gondomar, construida en el siglo XVI.

En este lado del Atlántico, se han iniciado ya en el siglo XXI proyectos de rescate de colecciones universitarias de copias realmente alentadores: uno, en la Universidad de California desde 2003 con la participación de estudiantes y profesores (Powell, 2003); otro, en la Universidad de Cornell, promovido en noviembre y diciembre de 2014 a través de la exhibición *Firingthe Canon* y cuyos principales actores son igualmente un grupo de entusiastas alumnos y profesores consagrados a mostrar cómo la apreciable colección de copias de Cornell, una de las mayores de Estados Unidos, fue «acogida, maltratada, destronada». *Firingthe Canon* llama la atención sobre el rechazo y la destrucción de las copias, las presenta como dañadas y vejadas con graffiti para exponer un momento en la vida de la pieza, pero que al mismo tiempo puede ser una demostración de creatividad y fuente de inspiración («“Cornell Casts and Their Discontents” Exhibit Opens», 2014; «Cornell Plaster Cast Collection: Past and Present», 2013-2015). Sin dudas, hay una mayor atención a las copias en yeso a partir de la creciente añoranza por las colecciones que fueron en el pasado disgregadas o destruidas.

Una de las iniciativas más bellas que han involucrado a las copias en los últimos años ha sido la creación del Museo Tattile Omero, en 1993, en la ciudad de Ancona en Italia, porque ofrece la posibilidad a las personas invidentes de tener su propia percepción del arte antiguo (Baratta, 2010, p. 601).

Finalmente, una cita de María Bolaños puede incitar a la reflexión sobre las polémicas actuales en torno a las copias artísticas que apenas han podido ser bosquejadas aquí – porque me he centrado básicamente en su historia–, pero que son las que han motivado, con las particularidades propias de cada época, la plenitud de peripecias referidas:

Vivimos sumergidos en un mundo de copias. Forman parte de nuestro escenario social, como en la Roma renacentista o en el Londres del XVIII. Hoy, más que nunca, los debates culturales, la moda, la explosión digital, las tendencias del arte actual a la apropiación, la cita y la repetición, y otras realidades contemporáneas nos revelan que el antagonismo entre original y copia esconde múltiples paradojas. Por ello, una colección de copias produce, en nuestros hábitos artísticos, una inquietud muy «sana», al desorientar nuestra visión: es un revulsivo para nuestros hábitos estéticos, pues se presenta como el «avatar» de una producción seriada, cuyo «realismo no es un realismo de estilo, sino el realismo de una huella, de un calco» (Didi-Huberman, 2008: 119), lo que mortifica nuestra idea de la semejanza y nos hace interrogarnos sobre la fragilidad de la materia y sobre las paradojas de la historia; sobre los límites de la verdad, la identidad y lo original. Nos confunde, porque evoca obras del pasado que «están» y «no están» a la vez. Y revela, en definitiva, que el problema de «lo falso» es un falso problema. (Bolaños, 2013)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATTA, GIULIA (2010): «Le copie in gesso: appuntisul loro valore nel tempo», en Elina Miranda Cancela y Gustavo Herrera Díaz (eds.): *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas «Vicentina Antuña in memoriam»*, Editorial UH/Grupo de Estudios Helénicos, La Habana, 2010, pp. 597-603.
- BIEBER, MARGARETE (1977): *Ancient Copies. Contributions to the History of Greek and Roman Art*, New York University Press.
- BOLAÑOS, MARÍA (2013): «Bellezas prestadas: la colección nacional de reproducciones artísticas», *Culture & History Digital Journal*, vol. 2, n.º 2, CSIC, Madrid, <<http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.025>> [3-2015].
- DELGADO TOIRAC, GLISEL (2010): «El Museo Dihigo: noventa años de una colección de arqueología clásica en La Habana», en Elina Miranda Cancela y Gustavo Herrera Díaz (eds.), *Actualidad de los clásicos. III Congreso de Filología y Tradición Clásicas «Vicentina Antuña in memoriam»*, Editorial UH/Grupo de Estudios Helénicos, La Habana, 2010, pp. 554-560.
- DELGADO TOIRAC, GLISEL (2012): «Las colecciones de copias desde la Antigüedad a nuestros días», *Universidad de La Habana*, n.º 274, La Habana, julio-diciembre, pp. 74-105.
- FELICE, ANDREA (2012): «Goethe, the Cat and God the Father», *Felice Calchi. The Plaster Casting Journal*, n.º 2, <<http://felicecalchi.blogspot.com/2012/02/goethe-cat-and-god-father.html>> [3-2015].

POWELL, BONNIE AZAB (2003): «Restoring a Legacy: UC Berkeley Graduate Students Bring Long-Neglected Classical Casts Back to Life», *UC Berkeley News*, n.º 18, Berkeley, <http://www.berkeley.edu/news/media/releases/2003/03/18_casts.shtml> [3-2015].

Páginas web consultadas

<<http://www.beazley.ox.ac.uk/sculpture/ashmolean/default.htm>> [3-2015].

<<http://www.plastercastcollection.org>> [3-2015].

RECIBIDO: 14/1/2016

ACEPTADO: 28/4/2016

Glisel Delgado Toirac. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba.
Correo electrónico: glisel@fayl.uh.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. El objetivo general de la asociación es la defensa y la conservación de las copias. En sus estatutos se definen muy brevemente los objetivos específicos: participar en la organización de coloquios internacionales sobre los problemas de la copia dentro del patrimonio cultural, censar y estudiar las colecciones públicas de copias, ser una plataforma para los intercambios de informaciones entre las colecciones de copias, así como defender la adecuada ejecución y la promoción de nuevas técnicas en este dominio. Para seguir y lograr sus objetivos la asociación trata de reunir el mayor número posible de miembros, pero también de informaciones acerca de las colecciones de copias del mundo. A fin de crear una red dinámica en este sector fue conformado un sitio web que incluye un amplio inventario de colecciones de copias. La publicación en línea *Plastercastcollection.org* ha constituido una de nuestras fuentes principales para el conocimiento sobre las colecciones referidas en este trabajo (<<http://www.plastercastcollection.org>>).
2. Cfr. <<http://www.beazley.ox.ac.uk/sculpture/ashmolean/default.htm>>.