

## La antigua Mesopotamia en el Museo de Reproducciones de Bilbao: una aproximación historiográfica

### Ancient Mesopotamia in the Museo de Reproducciones de Bilbao: a historiographic approach

*Agnès Garcia-Ventura* – Universitat Autònoma de Barcelona<sup>1</sup>

[El Museo de Reproducciones de Bilbao contiene las copias de once piezas de la antigua Mesopotamia, relieves y esculturas, que se encargaron al Museo Británico y al Museo del Louvre entre 1930 y 1936. Hasta día de hoy no se ha considerado este conjunto de copias de piezas mesopotámicas en investigaciones previas. El estudio que aquí se presenta, y que parte del trabajo de materiales de archivo en buena parte inéditos, pretende contribuir a paliar parcialmente tal carencia. En este artículo de carácter historiográfico presentamos el elenco completo de las piezas, la cadencia de adquisición de las mismas y la correspondiente identificación del original del que se hizo el vaciado para cada una de ellas. Además se discuten algunos aspectos relacionados con la elección y el encargo de estas copias para entender mejor su relevancia, e incluso excepcionalidad, al ser incluidas en colecciones en las que la antigüedad clásica era la protagonista y en un contexto, como el español, con nula tradición en estudios cuneiformes en aquellos momentos.]

**Palabras clave:** Museo de Reproducciones de Bilbao; vaciados en yeso; Mesopotamia; periodo Neoasirio; Gudea; Hammurabi.

[The “Museo de Reproducciones de Bilbao” owns the casts of eleven ancient Mesopotamian pieces, reliefs and sculptures, which were commissioned to the British Museum and to the Louvre Museum from 1930 to 1936. To date this set of casts of Mesopotamian pieces has not been considered in previous research. The study presented here, based on the work with archival materials in large part unpublished, aims to partially alleviate this lack. In this paper, written applying a historiographical approach, we present its complete list, the timing with which the pieces were acquired, and the corresponding identification of the original from which the casts

---

1. Este artículo ha sido realizado en el marco de los proyectos HAR2017-82593-P (Ministerio de Economía y Competitividad) y PID2020-114676GB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación), durante un contrato “Ramón y Cajal” (RYC2019-027460-I, Ministerio de Ciencia e Innovación). Agradezco a Jordi Vidal (Universitat Autònoma de Barcelona), investigador principal de los proyectos, su confianza. También agradezco a Itziar Martija, técnico en Educación y Acción Cultural del Museo de Reproducciones de Bilbao, tanto la excelente acogida como la generosidad que posibilitaron la consulta del archivo del museo, el acceso a la parte de la colección de vaciados que no está actualmente expuesta al público y el cotejo de materiales de uso interno del museo como bases de datos y publicaciones inéditas conservadas en su biblioteca. Por otra parte, agradezco a Àngel Fernández García (Acontrafibra) su colaboración como fotógrafo durante mi estancia en el Museo. Finalmente agradezco a las personas que han hecho la revisión anónima del artículo sus comentarios constructivos que me han ayudado a pensar en futuras líneas de investigación en relación con un tema sobre el que aquí desarrollo solo algunos aspectos.

were made. Furthermore, are discussed some key issues to better understand the inclusion of specimens from ancient Mesopotamia in the Bilbao museum as it represents an unusual choice for two reasons. First, in cast museums Classical Antiquity was the main character. Second, this choice was even more exceptional in a context, such as the Spanish one, with no tradition in cuneiform studies at that time.]

**Keywords:** Museo de Reproducciones de Bilbao; plaster casts; Mesopotamia; Neo-Assyrian period; Gudea; Hammurabi.

En las primeras décadas del siglo XX se pusieron en marcha en Bilbao varias iniciativas culturales que dieron como fruto, entre otros, la apertura de museos. Tal fue la eclosión de estos centros que incluso se propuso la construcción de un “Palacio de los Museos” para albergarlos a todos. Esta propuesta estuvo activa, con sus altos y bajos, entre 1917 y 1936, cuando se abandonó definitivamente a causa del inicio de la Guerra Civil (1936-1939).<sup>2</sup> Que un proyecto de tal envergadura tomara cuerpo en Bilbao en 1917 no era casual. En esta ciudad eminentemente industrial la neutralidad de España en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se tradujo en un periodo de auge económico que facilitó que las elites locales estuvieran especialmente predispuestas a aceptar el patrocinio de propuestas culturales. Fue en este contexto de auge económico y de ebullición cultural en el que se fraguó el proyecto del que aquí nos ocuparemos: el Museo de Reproducciones de Bilbao (en adelante, MRB), uno de los entonces jóvenes museos que debía formar parte del “Palacio” que nunca llegó a construirse.

La Junta de Patronato del MRB, que se constituyó en 1927, contó con la complicidad e implicación, a distintos niveles, tanto de las principales administraciones de la zona (Ayuntamiento de Bilbao y Diputación de Bizkaia) como de diversos artistas locales, una combinación que resultó ser fundamental para garantizar la viabilidad del proyecto.<sup>3</sup> En los años sucesivos, especialmente entre 1930 y 1936, se dieron buena parte de las adquisiciones que conformarían el núcleo principal de la colección. En este artículo nos fijaremos en las once copias de esculturas y relieves mesopotámicos que se encargaron en ese lapso de tiempo a dos museos: el Museo Británico (Londres) y el Museo del Louvre (París). Después de 1936 las posibilidades de realizar encargos a museos extranjeros como estos se vieron muy reducidas y se optó por no encargar más copias de piezas de la antigua Mesopotamia. Las once en las que aquí ponemos el foco constituyen, por consiguiente, el total de este conjunto del MRB al que, hasta ahora, no se le ha prestado una atención específica.

El presente artículo, que parte del trabajo con materiales de archivo en buena parte inéditos, se articula en tres apartados, seguidos de unas breves conclusiones. El primero presenta la cadencia de adquisición de las piezas. El segundo incluye el elenco de las once piezas mesopotámicas con la correspondiente identificación del original del que se hizo la copia. En el tercero se discuten algunas consideraciones acerca de la adquisición de las piezas para entender mejor las elecciones y gestiones que se llevaron a cabo. Ello permite subrayar la relevancia de la inclusión de la antigua Mesopotamia en la colección del MRB en un contexto, como el español, con nula tradición en estudios cuneiformes en aquellos momentos. Asimismo se desgranar los detalles que forjaron un proyecto con final abrupto en 1936, circunstancia sobre la que se reflexiona en las conclusiones.<sup>4</sup>

2. Para más detalles acerca de los avatares de este proyecto, véase Vélez López 1992: 10-20.

3. Los nombres de quienes formaron parte de aquella primera Junta se recogen en el acta de la misma (AMRB 234/002/062). También los reproduce Arenaza (1991: 11-12), subrayando cómo una parte importante de los miembros de la Junta que apoyaron el proyecto desde buen principio eran destacados artistas vascos.

4. Quedan fuera del alcance del presente artículo algunas cuestiones de contexto general del MRB, no específicamente vinculadas a la colección mesopotámica. Buena parte de estas cuestiones se han discutido ya en estudios dedicados a dicho museo. Remitimos a quienes tengan interés en este marco general a Arenaza 1991 y Peña Puente 2006.

### 1. *La colección mesopotámica en el Museo de Reproducciones de Bilbao: la adquisición de los vaciados (1930-1936)*

Los museos y colecciones de reproducciones, que se popularizaron en Europa en la segunda mitad del siglo XIX contenían, fundamentalmente, vaciados en yeso de obras de arte tridimensionales tales como relieves, esculturas y figurillas. Uno de sus principales objetivos fue, inicialmente, hacer accesibles las obras de arte de la Antigüedad consideradas canónicas a un público extenso.<sup>5</sup> Este objetivo fue también compartido por el museo bilbaíno.<sup>6</sup> Por consiguiente el primer núcleo de obras y el más cuantioso de todos estos museos lo conformaban vaciados de esculturas griegas y sobre todo romanas. Sin embargo, en algunos museos, como fue el caso del MRB, la adquisición de piezas representativas de otras geografías y de otras cronologías se dio desde un primer momento, con el convencimiento de que así se completaba y se enriquecía el panorama del mundo antiguo que se basaba en el conocimiento de la antigüedad clásica. Con esta finalidad, se incluyeron, entre otros, vaciados de piezas egipcias y también mesopotámicas, como las que aquí nos ocupan.

Buena parte de los originales de todas estas piezas (griegas, romanas, egipcias o mesopotámicas) que interesaban a los museos de reproducciones se encontraban en los grandes museos de capitales europeas como Berlín, París o Londres. Era además en estos centros en los que se hallaban los principales talleres de producción de copias. Éstos ofrecían extensos catálogos de vaciados, con acabados de gran calidad, que incluían las piezas más cotizadas.<sup>7</sup> Conocedores de estas circunstancias, desde la Junta de Patronato del MRB se insistió desde buen principio y de manera reiterada a lo largo de los años, en la importancia de encargar los vaciados a estos centros. Así se expresa explícitamente en memorias conservadas en el Archivo del Museo de Reproducciones de Bilbao (en adelante, AMRB) donde se alude a la calidad que se subministraba desde estos centros en estos términos: “reproducción irreprochable como nos sirven en los Museos de Berlín, Británico, Louvre, etc”.<sup>8</sup> Pese a esto se observa que los primeros encargos que llegaron a Bilbao provenían del taller del vaciador Benito Bartolozzi (1888-1931), afincado en Madrid.<sup>9</sup> Muy posiblemente se tomó tal decisión para agilizar los primeros pedidos y así poner en marcha el proyecto del nuevo museo. Así, mientras se gestionaban los encargos procedentes del extranjero, que requerían un tiempo largo en buena parte por las dificultades en la gestión del transporte y las aduanas.<sup>10</sup>

En el caso de las piezas mesopotámicas seis vaciados se encargaron al Museo Británico de Londres y otros cinco al Museo del Louvre de París. Gracias a la documentación conservada en el AMRB es posible esclarecer no solo esta información, sino también cuál fue la cadencia de los encargos y de las compras. El museo no contaba con un registro de entrada ni se hicieron memorias de todos los años, lo que dificulta determinar las fechas exactas de entrada de cada una de las piezas (Peña Puente 2006: 867). Por este motivo aquí consideramos pertinente presentar esta cadencia de compras que al menos permite proveer las fechas aproximadas de gestión de los encargos y de llegada al museo de cada pieza.

5. Sobre la creación de una imagen concreta de la Antigüedad en varios momentos y el rol de los museos de reproducciones en este proceso, así como el rol mismo de las copias artísticas y sus medios de reproducción, véanse, por ejemplo, Beard 1993, Bolaños 2013 o Nichols 2007, todas con referencias previas.

6. Arenaza 1991: 11.

7. Al respecto véanse, por ejemplo, Schreiter 2014 y Schreiter 2016, ambos con referencias previas.

8. Tal y como se expresa en AMRB 239/001/003 y AMRB 231/002/002 donde se alude, como en tantos otros documentos del archivo de los años 1930s, a la calidad.

9. Para una referencia de Bartolozzi y del contexto en que se desarrolló su actividad, véase por ejemplo Marcos Pous 2003.

10. AMRB 230/001/015, acuerdo de la comisión ejecutiva de la Junta de Patronato, de 19 de noviembre de 1930.

La primera adquisición de la que tenemos constancia es la del vaciado del relieve de los medos portadores de tributo procedente de Khorsabad (MRB 92).<sup>11</sup> Se menciona en correspondencia de 1930 y 1931 y todo parece indicar que llegó al MRB en 1932.<sup>12</sup> Este encargo que el MRB efectuó al Museo del Louvre fue prácticamente simultáneo al que tramitó con el Museo Británico entre 1931 y 1932,<sup>13</sup> cuando se adquirieron dos piezas más: un fragmento de las cacerías de leones de Assurnasirpal II (MRB 80) y una estatua de este mismo rey (MRB 94). También al Museo Británico se dirigió la siguiente petición, gestionada entre 1934 y 1935. Esta incluyó cuatro vaciados (MRB 89, MRB 98, MRB 99 y MRB 100), todos ellos escenas de las cacerías de leones de Assurbanipal, entre los que se contaba el relieve de la leona herida (MRB 89), como veremos uno de los más famosos y reproducidos tanto entonces como actualmente (§2.4). El envío de estas cuatro copias se hizo conjuntamente con la remesa de los vaciados de los frisos del Partenón, sin duda piezas básicas e ineludibles para los museos dedicados a las reproducciones artísticas.<sup>14</sup>

Las siete copias que hemos recogido hasta aquí eran de piezas procedentes del norte de la antigua Mesopotamia y todas fechadas en el primer milenio a.n.e., más concretamente en el periodo neoasirio (ca. 934-612 a.n.e.). Esto solo cambió con el último encargo en el que, junto a otro relieve neoasirio, también se incluyeron piezas procedentes del sur de la antigua Mesopotamia y fechadas entre finales del tercer milenio e inicios del segundo milenio a.n.e. Este último encargo, que incluía piezas tanto egipcias como mesopotámicas, se gestionó con el Museo del Louvre entre 1935 y 1936.<sup>15</sup> Los vaciados de piezas mesopotámicas fueron cuatro: una estatua de Gudea (MRB 91), una “cabeza de hombre sumerio” (MRB 97, nos fijaremos más adelante en esta denominación, véase §2.7), la estela de Hammurabi (MRB 156) y finalmente una de las escenas de asedio a una ciudad por parte de Assurnasirpal II (MRB 90).

La última carta en la que se insta al Museo del Louvre a enviar lo más rápido posible este último pedido es de 7 de julio de 1936.<sup>16</sup> Pocos días después estallaría la Guerra Civil española (1936-1939) que interrumpió el flujo de compra de vaciados para el museo. Después de la contienda se retomó, despacio, la adquisición de vaciados, aunque ésta siempre fue menor en cuantía, en comparación con los datos de compra del periodo 1930-1936. Además estuvo restringida al ámbito local: ya no se hacían encargos a museos extranjeros.<sup>17</sup> Por todo ello el pedido gestionado con el Louvre entre 1935 y 1936 fue el último que alimentó la colección mesopotámica del MRB, que no aumentaría ya con más piezas a partir de ese momento.

11. Para identificar cada pieza utilizamos los números de inventario del museo. Para más detalles, véase §2.

12. Así lo atestigua la cadencia de AMRB 230/001/027, AMRB 230/001/061 y AMRB 230/001/070 con referencias a esta pieza entre diciembre de 1930 y febrero de 1932 sucesivamente. Aunque no se explicita en estos documentos, la pieza se correspondía a la número 20 del catálogo de vaciados que ofrecía el Louvre en 1925 que, por fechas, fue muy probablemente el que se manejó en el MRB para gestionar el encargo (*Moulages Louvre* 1925: 17).

13. AMRB 230/001/058, AMRB 234/002/012.

14. AMRB 232/003/020, AMRB 232/003/021, AMRB 232/003/027. Nótese que esta fue también la colección inicial que se adquirió en 1879 para el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, referente para los museos de su género en la Península Ibérica. Al respecto véanse, entre otros, Almagro Gorbea 2000: 8-9; García-Ventura y Vidal 2020: 483, con referencias previas. Sobre el gusto por el arte clásico, germen de este museo así como catalizador de otras iniciativas culturales del momento, véase Peiró Martín 1995: 70-71.

15. AMRB 232/005/015, AMRB 232/005/018-bis, AMRB 232/005/019.

16. AMRB 232/005/018-bis.

17. AMRB 231/004/001.

## 2. Los once vaciados de la colección mesopotámica y sus correspondencias con las piezas originales

Hasta día de hoy no se ha publicado un catálogo completo y exhaustivo de la colección del MRB. Ha habido varios proyectos de realización de este catálogo completo, como atestiguan los borradores manuscritos o mecanuscritos que se conservan en el archivo del museo, de los años 1941, 1963 y 1965.<sup>18</sup> Por un motivo u otro, todos ellos quedaron como proyectos inconclusos que no vieron la luz. En años más recientes otras iniciativas se han aproximado a la realización de un catálogo, aunque ninguna de ellas ha resultado en la publicación final de dicho catálogo accesible para especialistas y público general. En esta dirección debemos citar, por un lado, las fichas de todas las piezas de la colección del MRB que se incluyen en la tesis doctoral inédita que defendió Saturnina Peña Puente en 2006 en la Universidad del País Vasco.<sup>19</sup> En esta última, además se alude a otro trabajo sobre el museo: un informe que M<sup>a</sup> Victoria Antoñanzas realizó en 1989 por encargo de la Junta de Patronato del Museo (Peña Puente 2006: 315-319), que fue de uso interno y por lo tanto también es inédito. Finalmente, también ya en los primeros años del siglo XXI, se encargó la catalogación, valoración e inventariado de las piezas del museo. Los informes y bases de datos que resultaron de este trabajo en 2009 y 2010 están disponibles para consulta y uso interno del museo. Además de algunos datos ya incluidos en las fichas de Peña Puente, en este caso se cuenta con fotografías de todas y cada una de las piezas.<sup>20</sup>

Si nos fijamos en el caso de la colección mesopotámica, todos estos materiales (borradores de catálogos, estudios e informes) son de gran utilidad pero no indican en ningún caso a qué pieza original corresponde el vaciado. Además contienen imprecisiones o errores que se han perpetuado en el tiempo y que han llevado, por ejemplo, a que una de las piezas de la colección mesopotámica se haya identificado en todos y cada uno de ellos como egipcia, como veremos a continuación (§2.7), algo que por sí solo dificulta ya establecer con claridad qué piezas y cuántas configuran dicha colección. Por todo ello consideramos necesario ofrecer aquí el elenco completo de la colección mesopotámica atendiendo sobre todo a estos dos aspectos: correspondencia del vaciado con el original y detección de imprecisiones perpetuadas hasta el momento. Huelga decir que un catálogo más detallado y efectuado desde la perspectiva de la historia del arte sería también necesario. Esperamos que pueda realizarse en un futuro próximo por alguna persona especialista en la materia, puesto que tal catálogo trasciende las posibilidades y los objetivos de la presente investigación, cuya perspectiva es historiográfica y no artística. Por este motivo el orden con que se presentan a continuación los vaciados (§2.1-§2.9) refleja la cadencia de compra tal y como ha podido reconstruirse a partir del estudio de la documentación conservada en el AMRB, en lugar de seguir un orden cronológico o cualquier otra posible clasificación de carácter estilístico. Cada vaciado se identifica con el número que tiene asignado en el museo bilbaíno (precedido de las siglas MRB), evitando así multiplicar la numeración vinculada a cada pieza y, con ello, posibles ambigüedades y confusiones a posteriori. Además, como avanzábamos, se incluye en todos los casos el número de inventario de la pieza original de la que se hace el vaciado, para poderla identificar de manera inequívoca, algo relevante puesto que la correspondencia de algunos vaciados con la pieza original no es evidente.

18. Todos ellos en la caja 28, carpeta 28.3 “Proyectos de catálogo” del AMRB; sobre este particular véase también Peña Puente 2006: 1024-1029.

19. Para las piezas mesopotámicas, véase Peña Puente 2006: 1072-1074 y 1114-1117.

20. En adelante me referiré a la primera de estas bases de datos, de la que tomo algunas denominaciones de las piezas, como “MRB, base de datos interna – 2009”.

A diferencia de lo que sucede con buena parte de los relieves y las esculturas de ámbito griego y romano que forman parte del canon y que se identifican fácilmente (baste citar, como ejemplo, la Victoria de Samotracia, que no admite confusión con ninguna otra pieza) en el caso mesopotámico la situación es distinta por varios motivos. Por un lado las piezas son menos conocidas fuera de círculos reducidos de especialistas. Por otro lado hay multitud de esculturas y relieves muy similares que se prestan a confusión y que no se identifican con un nombre preciso y consensuado como sí ocurre con otros conjuntos. Así pues referirse, en el caso de los relieves del periodo neoasirio, a las cacerías de leones de un rey determinado no supone reducir a una sola posibilidad la identificación de la pieza. En algunos casos esta situación ha llevado a confusiones durante el encargo, en el momento de recepción en el museo o en la preparación de los proyectos de catálogo referidos anteriormente. Cuando es el caso tratamos de esclarecer también estas confusiones en la presentación de cada uno de los vaciados, a continuación.

### 2.1. MRB 92: *relieve de los medos portadores de tributos*<sup>21</sup>

En el duplicado de una carta que se envió al Louvre desde el MRB con fecha 31/12/1930<sup>22</sup> se solicitaban los precios, incluyendo embalaje y transporte, de una serie de vaciados. Aproximadamente un año más tarde, en diciembre de 1931, así como en febrero de 1932, se pide de nuevo el precio y las dimensiones para confirmar el encargo de algunas piezas seleccionadas.<sup>23</sup> En todos estos documentos se incluía mención a la que sería la primera copia de una pieza mesopotámica que llegó a Bilbao: la que se refería entonces como “soldados asirios conduciendo caballos”.<sup>24</sup> Aunque, en efecto, el relieve muestra caballos quienes los acompañan no son soldados asirios, sino medos portadores de tributos. Afortunadamente, pese a la confusión inicial que vemos que se refleja en los pedidos, el MRB rectificó tal denominación.<sup>25</sup> Así, en el borrador de catálogo manuscrito de 1941<sup>26</sup> la pieza ya se presenta como “Caballos enjaezados. (arte asirio) Tributo de los medas que llevan modelos de ciudades”.

El relieve original del que se hizo el vaciado que se conserva en el MRB está catalogado en el Louvre como “relief des tributaires mèdes” y su número de registro es AO 19887.<sup>27</sup> Fue hallado en la sala 10 del palacio de Sargón II (que reinó entre 721 y 705 a.n.e.) en Khorsabad.<sup>28</sup> La sala en que se ubicaba era una amplia zona de paso de carácter monumental y repleta de escenas de portadores

21. Actualmente se conservan las dos piezas que conforman la escena por separado con los números de catálogo MRB 92-I y MRB 92-II. Aquí la trataremos como una sola pieza, puesto que en realidad esta división respondía a necesidades logísticas de producción y transporte.

22. AMRB 230/001/027.

23. AMRB 230/001/061 y AMRB 230/001/070 respectivamente.

24. Para un elenco de todas las piezas mesopotámicas de las que se hicieron vaciados en los talleres del Louvre desde finales del siglo XIX, con indicación del número de inventario de la pieza original y también listado de las distintas denominaciones recibidas por tal pieza en el transcurso de los años, véase Rionnet 1996: 120-126.

25. En el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, en cambio, se ha mantenido la denominación errónea en sucesivos catálogos publicados entre 1908 y 2005, lo que evidencia que no se ha subsanado el error, fundamental para la correcta identificación del original del vaciado, en ningún momento (para más detalles sobre este caso, véase García-Ventura 2020a: 129-138).

26. AMRB 257/003/001, p. 7, pieza 75.

27. El relieve ha sido descrito y analizado en varias publicaciones, en algunas incluyendo fotografías o dibujos. Para una referencia clásica, véase Albenda 1986: pp. 66 y 162, fig. 48, pl. 29. Véase también esta página web producida por el ministerio de cultura francés, con ricas imágenes, de las excavaciones en Khorsabad en general y de los relieves del palacio de Sargón II en particular: <https://archeologie.culture.fr/khorsabad/fr/relief-sargon> [consulta: marzo de 2021].

28. Para el contexto de hallazgo, con discusión y armonización de la nomenclatura usada en varias publicaciones posteriores para referirse a las salas y a los relieves de este recinto, véase Kertai 2015: 83-117. Para una síntesis con una selección de publicaciones previas, véase también Russell 2017b: 485-487.

de tributos, dando así un claro mensaje a quienes la transitaban. Esta escena de los portadores de tributos medos ha sido, en las últimas décadas, profusamente referida y citada en estudios que han dirigido su atención a las campañas que Sargón II lanzó contra los medos.<sup>29</sup> Sin embargo, aunque se han dilucidado varios aspectos sobre la relación entre medos y asirios y sobre estas campañas militares, permanecen abiertos interrogantes fundamentales acerca de quiénes fueron los medos, algo que sin duda se seguirá debatiendo en los próximos años (Radner 2003: 37-38).



Figura 1: vaciado MRB 92, dividido en dos partes que se conservan actualmente por separado. Fotografías del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

## 2.2. MRB 80: relieve de una escena de las cacerías de leones de Assurnasirpal II

El relieve original del que se hizo la copia se cataloga actualmente en el museo Británico con el número de registro WA 124579.<sup>30</sup> Fue hallado en el ala oeste del palacio de Assurnasirpal II (que reinó entre 883 y 859 a.n.e.) en Nimrud. La ubicación exacta en el palacio es difícil de determinar por los avatares tanto del registro del hallazgo (Porada 1945; Larsen 1996: 70-78 y 88-98) como de las sucesivas nomenclaturas usadas para referirse a cada una de las zonas y del mismo (Kertai 2015: 20-24; Russell 2017a: 427-437). No es posible por lo tanto dar datos más precisos al respecto.

Tanto en los catálogos de reproducciones del Museo Británico en aquellos años como en los listados y pedidos del MRB a dicho museo el relieve se refería con una denominación absolutamente genérica tanto en inglés como en castellano: “lion hunt”, “león herido”.<sup>31</sup> Como puede observarse, el castellano “león herido” era una mala traducción del inglés “lion hunt”, que equivaldría a “cacería del león” o “cacería de leones”. En cualquier caso, lo que está claro es que ambas denominaciones conferían protagonismo a un solo animal, el león, cuando, en cambio, buena parte de la escena está ocupada por tres caballos que conducen un carro en el que vemos a dos hombres: uno conduce el vehículo mientras que el otro prepara el arco para disparar una flecha. Aunque hay que observar que

29. Para una síntesis de las campañas de Sargón II contra los medos, con referencia a fuentes tanto textuales como visuales, véase Radner 2012.

30. Para un elenco detallado de publicaciones sobre el mismo, así como fotografías, véase la ficha en la página web del Museo Británico: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1849-1222-8](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1849-1222-8) [consulta: marzo de 2021].

31. Para “lion hunt” véase *Casts BM* 1905: 6, núm. 36. Para “león herido” véanse AMRB 230/001/058 y AMRB 234/002/012.

no es seguro si quien tañe el arco es el rey Assurnasirpal II o su hijo,<sup>32</sup> es interesante notar que en tiempos recientes es esta figura, en detrimento de la del león, la que ha ganado protagonismo, lo que explica que el vaciado haya recibido a lo largo de los años, en el MRB, otros nombres tales como “Assurnasirpal en su carro” o “Assurnasirpal matando”.<sup>33</sup> El protagonismo, por lo tanto, se desplazó del león a la figura regia, mostrando quizás un cambio en la mirada que se propiciaba a estas piezas en distintos momentos del siglo XX.



Figura 2: vaciado MRB 80.

Fotografía del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

Finalmente, en cuanto a la mención de este relieve en los proyectos de catálogo inconclusos citados anteriormente, constatamos que en el primero de ellos, de 1941,<sup>34</sup> se cita erróneamente como “el rey Ashur-Bani-Pal cazando leones en su carro de guerra” cuyo original, siempre según este documento, se conservaría en el Louvre. Como señalábamos el relieve es del palacio de Assurnasirpal II, no de Assurbanipal, por lo que hay una clara confusión en lo referente al rey. En cuanto a la confusión del museo, quizás ésta se vio propiciada por el hecho de que los talleres de vaciados del Louvre ofrecieran reproducciones de algunas piezas que se conservaban y exponían en el Museo Británico, estando entre ellas una escena muy similar a la del relieve que nos ocupa, concretamente la de número de inventario BM 124534, todavía disponible en el catálogo de vaciados de los Ateliers d’Art des Musées Nationaux, ente heredero del antiguo taller de vaciados del Louvre.<sup>35</sup> En los siguientes proyectos de catálogo de 1963 y de 1965,<sup>36</sup> en cambio, el vaciado de este relieve ni aparece, puesto que las referencias genéricas a “cacerías reales”, que son las únicas que podrían corresponderle, identifican sin duda los vaciados MRB 98, 99 y 100 que veremos a continuación (§2.5).

32. Para esta hipótesis y una descripción detallada de la escena, así como una buena imagen del relieve y referencias previas, véase Curtis y Reade 1995: 50-51.

33. MRB, base de datos interna – 2009.

34. AMRB 257/003/001, p. 7, pieza 73.

35. <https://ateliersartmuseesnationaux.fr/fr/sculptures/PA001203?guid=5eb5be03b16d1> [consulta: marzo de 2021].

36. AMRB 257/003/003, p. 1 y AMRB 257/003/004, pp. 7 y 8, respectivamente.



### 2.3. MRB 94: estatua de Assurnasirpal II

El encargo del vaciado de las cacerías de leones de Assurnasirpal II (MRB 80) que acabamos de presentar (§2.2) se gestionó al mismo tiempo que el de la estatua de este mismo rey (MRB 94). En uno de los documentos que atestiguan este encargo, que el MRB envió al museo Británico con fecha 9/12/1931,<sup>37</sup> leemos lo siguiente en referencia a esta estatua: “also send me Asur-Nasir-Pal. I do not find it in your list but I believe you have it”. Aunque parece que no se identificó desde el MRB la pieza en el catálogo de vaciados, en efecto la estatua constaba allí (*Casts BM* 1905: 5, núm. 89), por lo que el Británico pudo satisfacer el pedido. El original se conserva en el museo londinense, actualmente con el número de inventario BM 118871.<sup>38</sup>



Figura 3: vaciado MRB 94.

Fotografía del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

La elección de esta pieza está sin duda relacionada con la escasez de ejemplos de escultura exenta que nos han llegado de la antigua Mesopotamia. Mientras que los relieves son abundantes gracias a los hallazgos de los palacios del primer milenio a.n.e., las esculturas y bustos, piezas a las que se confería un valor más elevado por ser las que conformaban el canon clásico al que nos referíamos anteriormente, eran escasas.<sup>39</sup> Por consiguiente, no sorprende que los vaciados de los pocos ejemplos que se conocían tuvieran gran éxito. Es también en este contexto en el que hay que entender la profusión de reproducciones de estatuas de Gudea de Lagash que nutren muchas colecciones de reproducciones y que también tiene su testigo en el MRB (v. §2.6, a continuación). En cuanto al contexto de hallazgo, la escultura de Assurnasirpal II que aquí nos ocupa fue hallada en Nimrud, en el templo de Ishtar. Así, mientras que los relieves suelen hallarse en palacios, las esculturas exentas suelen hallarse en templos, recordando así la devoción de la figura del monarca con su función como orante.<sup>40</sup>

37. AMRB 230/001/058.

38. Para dos estudios recientes de la estatuaria mesopotámica con especial mención a esta de Assurnasirpal II, ambos con perspectivas y fuentes novedosas respecto a otras publicaciones más descriptivas que referimos también en este artículo, véanse Nadali y Verderame 2019: 235-237 y Winter 2009: 262-263.

39. Para un compendio pionero de escultura exenta del Próximo Oriente, véase Spycket 1981; acerca de las posibles causas de esta escasez en el primer milenio a.n.e., véase Nadali y Verderame 2019: 234-235, con referencias previas.

40. Para más detalles (imagen incluida), véase Curtis y Reade 1995: 43. Cf. Russell 2017b: 474.

#### 2.4. MRB 89: relieve de la leona herida

La “leona herida” es una imagen emblemática de las cacerías de leones y forma parte de una escena con varios leones heridos, atravesados por flechas y altamente expresivos. El original de que se hizo el vaciado se halló en la sala C (panel 26) del palacio norte del rey Assurbanipal (que reinó entre 668 y 630 a.n.e.) en Nínive. Actualmente se conserva en el museo Británico con el número de inventario BM 124856.<sup>41</sup>

Esta “leona herida”, como es comúnmente denominada, es una de las imágenes mesopotámicas más conocidas por el gran público. Su reproducción tuvo y tiene todavía gran demanda como prueba el hecho que esté en colecciones de vaciados del territorio español como las de Madrid, Bilbao, Valladolid o Sevilla, algo excepcional teniendo siempre en cuenta que era la Antigüedad clásica la protagonista de las colecciones de vaciados y no Mesopotamia. En este sentido también es interesante observar la amplitud del arco temporal de los encargos de los vaciados de la “leona herida” que albergan estas sedes. Así, mientras que el vaciado que llegó a finales del siglo XIX al Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid<sup>42</sup> se encargó al taller de Domenico Brucciani (1815-1880),<sup>43</sup> el último vaciado de esta escena encargado por la Universidad de Sevilla se produjo en el taller de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y es de 2015.<sup>44</sup>

Este amplio arco temporal muestra cuán persistente en el tiempo es la popularidad de la “leona herida”, una pieza que claramente se percibe como parte del canon. Al respecto son significativas las descripciones que de ella se hicieron en los catálogos del museo de Madrid ya desde principios del siglo XX, algo que quizás ayudó a su mayor difusión. Así, la leona se describía en estos términos en el catálogo de 1908: “No puede imaginarse figura más expresiva. Aun hoy es la admiración de los escultores” (Mélida et al. 1908: 39). Conocedores quizás de esta apreciación tan positiva, en el MRB decidieron también encargar este vaciado, que llegó al museo en 1935 junto con algunos de los vaciados de los frisos del Partenón de Atenas.<sup>45</sup>

---

41. Para las campañas de excavación y estado de la cuestión del estudio de los relieves en este palacio en tiempos de Assurbanipal, véase Kertai 2015: 167-184; para una referencia clásica véase Barnett 1976, en especial p. 38, pl. XIII para el panel que aquí nos ocupa.

42. La fecha de entrada del vaciado, con número de inventario 758, consta como 1888 en el catálogo más reciente (Almagro Gorbea 2005: pp. 144-145, núm. 29) y como 1889 en el primer catálogo del museo madrileño en el que se menciona (Mélida et al. 1908: p. 39, núm. 19).

43. El taller de vaciados de Brucciani contó con una fama notable en Londres y fue el que produjo durante varias décadas los vaciados de piezas del museo Británico. Sobre Brucciani y su taller, véase Wade 2018.

44. <http://www.patrimonioartistico.us.es/objeto.jsp?id=2807&tipo=v> [consulta: marzo de 2021].

45. AMRB 232/003/020. Acerca de la influencia parcial del museo madrileño respecto al museo bilbaíno en lo concerniente a las decisiones tomadas para formar la colección mesopotámica véase §3.1.



Figura 4: vaciado MRB 89.  
Fotografía del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

#### 2.5. MRB 98, MRB 99 y MRB 100: relieves de tres escenas de las cacerías de leones de Assurbanipal

El pedido 42 tramitado con el museo Británico se expidió al MRB fraccionado en varios envíos entre el 20/11/1934 y el 24/05/1935.<sup>46</sup> El envío de 8/01/1935 de las cajas 5 y 6 contenía la “leona herida” (MRB 89, concretamente en la caja 5) de la que acabamos de ocuparnos (§2.4). El siguiente envío, con fecha de 19/02/1935, fue el de las cajas 7, 8 y 9. En las cajas 7 y 8 el museo Británico expedía al museo de Bilbao tres paneles con escenas de cacerías de Assurbanipal.<sup>47</sup>

El original del que se hizo el vaciado de estas escenas se hallaba en la sala S (panel 11) del palacio norte del rey Assurbanipal en Nínive. Actualmente se conserva en el museo Británico con el número de inventario BM 124877. Escenas de cacería como las que aquí se muestran fueron especialmente abundantes en el conjunto de relieves del palacio de Assurbanipal y es interesante observar que se concentran en las zonas de paso y no en las zonas de estar. Según observa David Kertai (2015: 182-184), este hecho no solo evidenciaba que el palacio norte de Assurbanipal se estructuraba a partir de multitud de pasillos sino que quizás pudo también aludir al uso del palacio, rodeado de un parque, como lugar de recreo y ceremonias asociadas a la caza. Y es que, en efecto, la construcción de la imagen del monarca como hábil cazador de leones en un escenario que no esconde la preparación del acto mismo (jaulas, asistentes, etc.) formaba parte de un programa iconográfico claro y bien definido de su reinado.<sup>48</sup>

El panel reproducido en la copia y fichado con tres números de inventario en el MRB muestra un fragmento con tres registros, en vertical, que tienen continuidad con otras escenas a derecha y a izquierda y cuya relación con estas otras escenas, aislados como se encuentran de este contexto, no es comprensible a primera vista.<sup>49</sup>

46. El documento AMRB 232/003/027, con fecha de 26 de junio de 1935, presenta un resumen de los envíos de este pedido 42 desglosando fechas y cajas.

47. AMRB 232/003/021.

48. Para una visión de conjunto sintética de los relieves en tiempos de Assurbanipal, con referencias previas, véase Russell 2017b: 490-492. Para el análisis de estas escenas desde el punto de vista de la caza como deporte, véase Kyle 2014: 32-33.

49. Para una imagen de esta escena en su contexto, véase Barnett 1976: pl. XLIX.



Figura 5: vaciados MRB 98, 100 y 99 (de arriba a abajo).  
Fotografías del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

Quizás por este motivo, aunque llegaron con el mismo número de inventario según consta en el pedido al museo Británico y se presentaban como tres partes de una misma pieza, separadas por motivos logísticos de producción y transporte, las tres piezas fueron inventariadas, almacenadas y, cuando es el caso, expuestas por separado.<sup>50</sup> En este caso, por lo tanto, la separación drástica de las escenas del contexto parcial en que todavía se exponen en el museo Británico se ha dado en dos tiempos: primero al escoger por parte del Británico un corte vertical de los tres registros para los vaciados; segundo al separar los tres registros en el MRB. Con ello se pierde lo que Chikako E. Watanabe ha descrito como el “estilo continuo” de los relieves de Assurbanipal, en que cada escena nos muestra una secuencia de la acción.<sup>51</sup> Huelga decir que lo mismo sucede con la “leona herida” (§2.4) aunque en este caso su completa separación del contexto es absolutamente intencional, cambiando así su formato original como parte de un relato coral para acabar transformada en un ser único, aislado y asimilado así a modelos narrativos más próximos a los estándares del canon artístico occidental (para un ulterior desarrollo de este argumento, véase §3.2).

50. MRB, base de datos interna – 2009.

51. Watanabe 2004. Véase también Watanabe 2014: 347-348 para el caso concreto de las cacerías de leones de la sala S del palacio de Assurbanipal.

## 2.6. MRB 91: estatua de Gudea E

El último pedido que nutrió la colección mesopotámica del MRB se gestionó entre 1935 y 1936<sup>52</sup> e incluía las cuatro últimas copias que presentamos aquí (§2.6 a §2.9). Tal y como apuntábamos anteriormente, la escultura exenta era apreciada especialmente en las colecciones de reproducciones, puesto que, en cierto modo, se percibía como una aproximación del arte mesopotámico al canon clásico (Winter 2009: 254-270). Fue en este contexto en el que las abundantes estatuas de Gudea de Lagash (que gobernó ca. 2150-2125 a.n.e.), muchas de ellas de diorita, tuvieron gran fortuna.<sup>53</sup> Como observó Irene Winter en un estudio ya clásico sobre estas estatuas, “Gudea, ensi of Lagash, is probably the second most well-known ruler of ancient Mesopotamia, next only to Assurbanipal and his lions” (Winter 2010 [1989]: 151). Vemos pues que la elección del MRB de vaciados como los de Gudea y de las cacerías de leones de Assurbanipal no es azarosa, sino que hay que entenderla en este nuevo canon de arte mesopotámico que a principios del siglo XX empezaba a configurarse, de manera incipiente.



Figura 6: vaciado MRB 91.  
Fotografía del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

La estatua de la que se hizo el vaciado que se conserva en el MRB es la que se conoce como Gudea E, conservada en el museo del Louvre con el número de inventario AO 6.<sup>54</sup> Cotejando la documentación de archivo del museo bilbaíno con el catálogo de vaciados del Louvre de 1932 observamos que quizás no era esta la estatua que se quería encargar, sino que fue el resultado de una confusión que relatamos a continuación. Pese a ello, el hecho de que las estatuas de Gudea fueran todas muy parecidas debió ser un factor a favor de que, o bien no se detectara el error cuando el vaciado llegó a Bilbao en 1936 (como parece ser) o bien que si se detectó no se le diera más importancia.

52. AMRB 232/005/015, p. 1, AMRB 232/005/015, p. 2, AMRB 232/005/018, AMRB 232/005/019.

53. Para una visión de conjunto de estas estatuas, con interesantes reflexiones acerca de la posible iconoclasia que algunas sufrieron, véase Suter 2012.

54. Véase la ficha virtual del Louvre con los datos básicos de la pieza y una fotografía: [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=11954](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11954) [consulta: marzo de 2021].

En una factura de 17/07/1935 que el Louvre dirigía a la Junta de Patronato del MRB<sup>55</sup> se incluía entre los encargos la “Statue debout Goudéa A”, identificada con el número 5 del catálogo de vaciados que se ofrecían desde el museo (*Moulages Louvre* 1932: 3). La estatua de Gudea A (= AO 8) en efecto se parecía a Gudea E: ambas presentaban la figura del monarca de pie, con los brazos y las manos en la misma posición, la misma indumentaria, y ambas habían perdido también la cabeza.<sup>56</sup> Ciertamente es que había diferencias en el tamaño, pero esto era algo que bien pudo pasar por alto a quien gestionó el encargo.<sup>57</sup> Sin embargo, además de divergencias de detalle en su factura y conservación, había una diferencia fundamental que sí se percibía a simple vista: Gudea A tenía una inscripción en la parte delantera, mientras que Gudea E la presentaba en la parte trasera.<sup>58</sup> Como apuntábamos, es posible que este detalle pasara por alto al MRB que atendiendo a la descripción del catálogo de vaciados del Louvre, que no se ilustraba con ninguna fotografía ni grabado, solo podía saber que se había encargado una estatua de Gudea de pie, sin más detalles. En cualquier caso, si se hubieran dado cuenta y hubieran hecho alguna reclamación al Louvre es posible que el centro francés no hubiera podido atenderles, puesto que en su catálogo de vaciados no constaba que tuvieran disponible Gudea E. Parece pues que el problema era que, aunque sobre el papel se ofrecía la reproducción de una estatua, en realidad el vaciado que circulaba era de otra distinta. En este caso, pues, el error estaba en origen, en la correspondencia entre el catálogo de vaciados y el inventario del Louvre y no en el envío o en la posterior catalogación de la pieza en el MRB. Finalmente es interesante observar que el vaciado de Gudea E ya no está disponible en el catálogo de vaciados actual. La estatua de Gudea de pie que ahora se oferta está completa, tiene cabeza. Como la adquirió el Louvre en 1987, es de imaginar que quizás entonces se descatalogó la que no tenía cabeza y se substituyó por esta cuyo original tiene el número de inventario AO 29155.<sup>59</sup>

## 2.7. MRB 97: “cabeza de hombre sumerio”

En la misma factura de julio de 1935 en que se incluía la estatua de Gudea,<sup>60</sup> se listaba la pieza “Tête d’homme sumérien”, número 21 del catálogo de reproducciones del que partía el encargo para el MRB (*Moulages Louvre* 1932: 5). El original del que se hizo el vaciado se encontró en la antigua Girsu (actual Tello), como fue también el caso de las estatuas de Gudea, y era también de la misma época (ca. 2150-2125 a.n.e.).<sup>61</sup> El número de inventario de la cabeza original, que era de clorita y que se conserva en el Louvre, es AO 33.

55. AMRB 232/005/015, p. 2.

56. Para una imagen de Gudea A, véase Suter 2000: 79, fig. 3.7.a; para Gudea E, véase Winter 2010 [1989]: 163, fig. 1.

57. Véase Winter 2010 [1989]: 156 acerca de lo peculiar de la altura de esta estatua respecto a otras similares.

58. Para la transliteración y traducción de las inscripciones en Gudea A y en Gudea E, véase Suter 2000: 40 (Gudea A) y 46, 143 y 148-149 (Gudea E).

59. <https://ateliersartmuseesnationaux.fr/fr/sculptures/PA001034?guid=5ebb05b645f5f> [consulta: marzo de 2021].

60. AMRB 232/005/015, p. 2.

61. Para una breve presentación de estos hallazgos en el contexto de las campañas arqueológicas francesas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, con especial mención del caso de Tello, véase Caubet 2009: 74-80.



Figura 7: vaciado MRB 97.  
Fotografía del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

AO 33 es uno de los varios ejemplos de cabezas que, con un estilo que recordaba a las esculturas de Gudea (cabeza afeitada sin cabello ni barba, ojos almendrados, etc.), se hallaron en el yacimiento de Tello. Esta, como otras, se denominó con el genérico “cabeza de hombre sumerio”. “Sumerio” era un apelativo significativo que aludía no solo a la cronología de la pieza, sino sobre todo a un modo de clasificación habitual a finales del siglo XIX, cuando se estudiaban los rostros de piezas como esta con especial interés por la identificación de rasgos “raciales” (en términos del momento). No en vano, precisamente por este interés decimonónico en la identificación de taxonomías humanas, las cabezas de las esculturas eran muy codiciadas por museos y coleccionistas. En ámbito mesopotámico, las identificadas como “sumerias”, en contraposición con las identificadas como “semíticas”, fueron profusamente estudiadas partiendo de los hallazgos, precisamente, de Tello a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.<sup>62</sup> Es por lo tanto en este contexto en el que hay que entender también el interés por la adquisición de esta pieza por parte del MRB.

Llegados a este punto, sin embargo, debemos observar que “cabeza de hombre sumerio” no es la denominación que se recoge en el catálogo actual de uso interno del MRB. En este catálogo se registra, de manera errónea, como “príncipe saíta” o “cabeza de príncipe saíta” y consta como perteneciente a la colección egipcia.<sup>63</sup> No es posible saber en qué momento exacto se dio este error de clasificación y de denominación que se ha perpetuado hasta la actualidad, sobre todo teniendo en cuenta que la pieza se mencionaba en los documentos de compra y de encargo con el nombre correcto (“Tête d’homme sumérien”) y que por lo tanto la adscripción mesopotámica estaba clara. Quizás el hecho de que el envío recibido del Louvre en 1936 incluyera piezas mesopotámicas y también egipcias acabó llevando a una confusión que es patente ya en los proyectos de catálogo de 1941,

62. Para un análisis pormenorizado de las publicaciones que discutieron estos asuntos a partir de cabezas como la que aquí nos ocupa, véase Evans 2012: 15-37. Cf. Challis 2019: 14-17.

63. MRB, base de datos interna – 2009.

1963 y 1965. En todos ellos, el vaciado que nos ocupa se describe erróneamente como “retrato de príncipe saíta, arte egipcio, dinastía XXVI”.<sup>64</sup>

Sea como fuere, la presente investigación ha permitido “recuperar” esta pieza del fondo mesopotámico que había quedado perdida como tal. Por consiguiente, si según las bases de datos y clasificaciones recientes parecía que la colección mesopotámica constaba de diez piezas, añadiendo el vaciado MRB 97 podemos confirmar que asciende a once.

## 2.8. MRB 156: estela de Hammurabi

Si, según veíamos anteriormente en palabras de Winter (§2.6), Assurbanipal y sus leones por una parte y Gudea por otra estaban entre las imágenes más conocidas de la antigua Mesopotamia para el público general, sin duda la estela o código de Hammurabi<sup>65</sup> formaría parte también del conjunto de imágenes de este ámbito que más se han reproducido, estudiado y difundido. No en vano es la única pieza de la colección mesopotámica que se destaca de forma particular en un informe de inspección de museos con fecha 30/07/1966 en el que se afirma que el MRB cuenta con “notables muestras del arte asirio, caldeo, babilónico y egipcio, como el Código de Hammurabi”.<sup>66</sup>

En este contexto, siendo una pieza hartamente conocida dentro y fuera de la academia ya desde inicios del siglo XX, no es de extrañar que la estela de Hammurabi fuera otra de las elecciones del MRB en el encargo gestionado entre 1935 y 1936 que nos ocupa (§2.6 a §2.9). El original del que se hizo el vaciado se conserva en el Louvre (número de inventario Sb 8) y aunque la ubicación inicial de la estela es todavía motivo de debate, muy posiblemente Sippar o Babilonia,<sup>67</sup> sí se puede confirmar que se halló en la acrópolis de Susa (actual Irán), donde llegó como botín de guerra elamita.<sup>68</sup>

El vaciado de la estela de Hammurabi (rey que gobernó entre ca. 1792 y 1750 a.n.e.) fue sin duda uno de los más vendidos del catálogo de Próximo Oriente del Louvre (Rionnet 1996: 12). Como sucedía con la reproducción de la leona herida del Británico que, como hemos visto, está presente en varias colecciones de la Península Ibérica (§2.4), el vaciado de esta estela se encuentra también en otras colecciones peninsulares como la de la sección de Arqueología del Mundo Antiguo del museo de Montserrat (inicialmente, Museo Bíblico de Montserrat). El de Montserrat fue encargado en 1922, pocos años antes que el del MRB, formando parte de un conjunto de 17 vaciados que gestionó Bonaventura Ubach (1879-1960), *alma mater* del proyecto del museo de Montserrat, durante una visita al Louvre (Valdés Pereiro 2001: 165). Sin embargo, conviene observar que el vaciado de Bilbao, en comparación con otros como este de Montserrat, tenía una peculiaridad: el color.

64. Con pequeñas variantes y algún detalle cronológico, pero siempre en la sección de piezas egipcias: AMRB 257/003/001, p. 8, pieza 86; AMRB 257/003/003, p. 1, pieza 14; AMRB 257/003/004, p. 8.

65. Aunque la denominación más habitual durante décadas ha sido “código” por la visión que en el momento de su hallazgo se tuvo por una comparativa con el derecho francés, hoy en día es discutida y se proponen alternativas como “estela”, el término que aquí usaremos mayoritariamente. Al respecto de estos debates véase Van de Mieroop 2005: 99-111, con referencias previas.

66. AMRB 254/001/001.

67. Acerca de esta cuestión, véase Ornan 2019: 87-88. Referimos también este estudio para un estado de la cuestión muy completo que recopila las distintas hipótesis acerca del material de la estela, historia del hallazgo, publicación o difusión.

68. Para el contexto político en el que la pieza llegó a Susa como botín de guerra, véase Kuhrt 2000: 407-417.





Figura 8: vaciado MRB 156.  
Fotografía del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

Las copias más apreciadas eran las que reproducían fielmente dimensiones y color de la pieza original, como se destacaba en esta presentación de la pieza en el seno del museo montserratino publicada en 1936: “És de remarcar la reproducció exacta, en dimensions i color, a l’original existent al Louvre, del codi de Hammurabi, un altre de l’estela de Messa i del bust de Gudea” (Albareda 1936: 232). Este color al que se aludía era un grisáceo muy oscuro que buscaba asemejarse al original de basalto.<sup>69</sup> En el caso de Bilbao, sin embargo, el vaciado es blanco. Es interesante observar este hecho porque quizás el color se consideró secundario respecto a las dimensiones cuando uno u otro factor influían en el precio final y había que elegir. Así, se insistió en todos los encargos del MRB en las dimensiones, que debían ser fieles a las del original, como vemos por ejemplo en uno de los documentos de este encargo al Louvre en el que se pone énfasis en este asunto<sup>70</sup> o también, en términos generales, en una Junta de Patronato de 30 de noviembre de 1931 en la que se afirma que “las obras han de ser siempre de tamaño natural”.<sup>71</sup> Sin embargo, muy posiblemente para ahorrar algo en el importe en el encargo al Louvre que nos ocupa, se especificaba que todos los vaciados serían en “plâtre brut”, es decir yeso crudo. El resultado de esta petición es que el museo bilbaíno posee una versión blanca de la estela de Hammurabi que no es la habitual en las colecciones de vaciados. Debe notarse que lo mismo sucede con la “cabeza de hombre sumerio” (MRB 97) que se incluía en el mismo pedido, cuyo vaciado es también blanco pese a que el original era de clorita y por lo tanto también oscuro (§2.7).

69. Ornan 2019: 86-87 recoge que el material ha sido identificado a menudo como diorita pero confirmado más recientemente como basalto.

70. AMRB 232/005/002.

71. AMRB 234/002/013.

## 2.9. MRB 90: *relieve de una escena de asedio a una ciudad por parte de Assurnasirpal II*

La última de las cuatro piezas mesopotámicas que se encargó al Louvre en 1935 constaba como “Le roi Assournazirpal sur son char”.<sup>72</sup> Una mirada rápida al vaciado MRB 90 basta para constatar que no hay ningún personaje en un carro, lo que permite afirmar que la pieza finalmente expedida no era la que constaba en tal encargo, al menos nominalmente. Todo parece indicar que, por error, en lugar del 73 del catálogo de reproducciones del Louvre se mandó el 74 quizás a causa de la gran similitud en la descripción breve de las piezas en dicho catálogo.



Figura 9: vaciado MRB 90.

Fotografía del Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao.

En efecto, en el catálogo de reproducciones de 1932 se describía la pieza 73, que es la que consta en la factura que nos ocupa, como “Le Roi Assournazirpal *sur son char* tirant de l’arc contre une ville assiégée par ses troupes” mientras que la pieza 74 se describía como “Le Roi Assournazirpal *à pied* tire de l’arc contre une ville assiégée par ses troupes” (*Moulages Louvre* 1932: 7, la cursiva en las citas es mía). Vemos pues que la diferencia en la descripción es muy sutil y solo afecta a que la figura del rey esté en un carro o bien de pie, sin carro. Quizás esto propició la confusión en el encargo por parte del Louvre y también ayudó a que desde el MRB, al menos por lo que se desprende de la documentación de archivo, no vieran el error ni se hiciera ninguna reclamación al respecto. Llegados a este punto, para descartar que la confusión estuviera en el catálogo de vaciados y no en el encargo, se cotejó la descripción con la del *Catalogue des antiquités assyriennes* de Edmond Pottier 1924, que se tomaba como publicación de referencia para confeccionar el catálogo de vaciados. Los números 73 y 74 del catálogo de vaciados se corresponden, respectivamente, con los números 87 y 88 de Pottier (1924: 109-110). Así pues la correspondencia entre el catálogo académico de los originales y el catálogo de vaciados es correcta, lo que permite confirmar que el vaciado MRB 90 no se corresponde con el que debiera y que el problema estuvo en la gestión del encargo.

Otro elemento del que nos percatamos a partir del trabajo con la documentación de archivo del MRB es que la intención primera del museo cuando preparó este pedido no era encargar una escena de asedio con las murallas de la ciudad de fondo, sino una de las descritas como “soldat passant une rivière” según la copia de una carta expedida al Louvre con fecha 15/01/1935.<sup>73</sup> Este relieve habría

72. AMRB 232/005/015, p. 2; *Moulages Louvre* 1932: 7.

73. AMRB 232/005/011.

correspondido al inventariado en el museo Británico como BM 124543, cuyo vaciado se ofrecía también en el catálogo del Louvre con el número 77 (*Moulages Louvre* 1932: 7). No hay trazas acerca del motivo, pero en los documentos que cerraban el encargo en verano de 1935 ya no se incluía el relieve de los soldados en el río, sino el que contenía la escena de asedio a la ciudad. Parece pues que se quería encargar la pieza 77 del catálogo de vaciados, se cambió de opinión y se encargó la pieza 73 y finalmente llegó, por error, la 74. Éste es pues un ejemplo de encargo algo accidentado.

Otro hecho que es pertinente observar, además del error en el envío y del cambio de pieza, es que, pese a que el encargo del vaciado se remitió al Louvre, el original se encontraba (y se encuentra) en el museo Británico, número de inventario BM 124554. No se trata de una circunstancia excepcional, puesto que los talleres de vaciados que trabajaban con el Louvre ofrecían en su catálogo vaciados de varios relieves neoasirios que se conservaban en el Británico (Rionnet 1996: 9-12). Pese a ello llama la atención que, teniendo relaciones comerciales también con el museo Británico, que también ofrecía este mismo vaciado (*Casts BM* 1905: 6, núm. 14B), el MRB optara por el Louvre para este encargo. Ningún elemento permite identificar el porqué de esta elección, aunque quizás el precio del vaciado, los costes de transporte o dificultades logísticas relacionadas con el mismo son elementos que pudieron haberse considerado.

En cualquier caso, el vaciado que finalmente se halla en la colección del MRB corresponde a un original que se encontraba en la sala del trono del palacio del rey Assurnasirpal II en Nimrud (sala B, parte inferior del panel 4).<sup>74</sup> Y como la descripción antes referida indica, es una escena de asedio a una ciudad que ha sido profusamente analizada en el marco de los estudios sobre la guerra en el periodo neoasirio.<sup>75</sup>

### 3. *Entresijos de la elección de vaciados mesopotámicos para el Museo de Reproducciones de Bilbao*

Teniendo en cuenta que los recursos de un museo, tanto económicos como de disponibilidad de espacio, siempre son limitados, es especialmente relevante considerar por qué se decidió invertirlos en estos once vaciados mesopotámicos y no en otras piezas. Aquí nos fijaremos en dos aspectos. En primer lugar, nos centraremos en la gestión de la elección y posterior compra de los vaciados, mostrando cómo la idea comúnmente difundida de que el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid sirvió de referencia para la configuración del primer núcleo del MRB no encaja cuando nos fijamos en el conjunto mesopotámico, algo que refuerza la idea de una apuesta singular y deliberada por parte del MRB con la elección de estas piezas. En segundo lugar, nos fijaremos en la preeminencia de la elección de vaciados con escenas de animales, en particular de relieves neoasirios, mostrando que en el conjunto mesopotámico esta tampoco es una elección azarosa.

#### 3.1. *La elección de los vaciados mesopotámicos: ¿Mélida y el museo de Madrid como referencia?*

Tanto en documentos de archivo de 1928 y de 1931<sup>76</sup> como en estudios acerca del MRB (Arenaza 1991: 15-18, Peña Puente 2006: 564-565) se reitera que para la selección de las obras destinadas al museo bilbaíno se partió inicialmente de una propuesta de José Ramón Mélida (1856-

74. Para un estudio del programa iconográfico de esta sala del trono, véase Winter 1983: 15-31.

75. Para dos puntos de vista distintos sobre las imágenes de asedio en este periodo, véanse Eph'al 2009: 77-79 y Nadali 2019: 53-68.

76. Respectivamente AMRB 232/001/005, de 1/02/1928 y Junta de Patronato de 18/05/1931. Para el segundo, véase la transcripción en Peña Puente 2006: 1260-1265.

1933).<sup>77</sup> En este sentido se atestigua en la memoria de la Junta de 18 de mayo de 1931 que en aquellos primeros años “se tomó como norma para la adquisición de obras de arte con destino al Museo la relación que señalaba don José Ramón Mélida” y que Juana Lund<sup>78</sup> puso a disposición de la Junta de Patronato en enero de 1928 “unos escritos de don José Ramón Mélida” que debían ser útiles a tal finalidad (Peña Puente 2006: 1261). Además, también se conserva en el archivo del MRB copia de la carta que la Junta mandó a Juana Lund a 1/02/1928 para agradecerle que hubiera puesto a su disposición tales escritos de Mélida “relacionados con la creación de un Museo en Bilbao y que contienen datos muy útiles para la formación de este centro”.<sup>79</sup> ¿A qué se refieren exactamente los escritos a los que se alude en los documentos?

Una posibilidad sería que Lund hubiera facilitado a la Junta del MRB alguna de las publicaciones que Mélida había dedicado al Próximo Oriente Antiguo. Sin embargo es improbable tanto por la temática, en el caso de las que se publicaron en el *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, como por la cronología en el caso de *Arqueología clásica* (1933), volumen que incluía una sección dedicada al Próximo Oriente Antiguo.<sup>80</sup> Otra posibilidad es que los escritos fueran alguno de los catálogos del Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, algo que encajaría mejor por temática y también por cronología.

Entre 1901 y 1916 Mélida fue director del museo madrileño y fue el responsable, al menos nominal, de compilar algunos de sus catálogos (Mélida et al. 1908 y 1912). Teniendo en cuenta que el de Madrid era el único museo dedicado íntegramente a los vaciados en España y que por lo tanto era el referente más próximo, geográficamente, para Bilbao, todo parece indicar que los escritos de Mélida a los que se refieren los documentos de archivo serían estos catálogos. Esta hipótesis, como decíamos avalada por documentación de archivo y estudios posteriores sobre el museo, tendría también cierto apoyo por el hecho de que el relieve de los medos portadores de tributo de Khorsabad que se conservaba en el Museo del Louvre (MRB 92, v. §2.1), una de las primeras piezas mesopotámicas que se encargó para Madrid,<sup>81</sup> fuera también una de las primeras que se encargó para Bilbao.

Sin embargo, debemos decir que, fijándonos siempre en la colección mesopotámica de ambos museos, las coincidencias prácticamente terminan aquí. Solo otra pieza, el relieve de la famosa leona herida de Nínive se encuentra en ambos museos, Madrid y Bilbao.<sup>82</sup> Teniendo en cuenta que la colección mesopotámica de ambos museos es similar en número y por lo tanto fácilmente comparable desde este punto de vista (se cuenta con catorce piezas en Madrid y once en Bilbao), podemos afirmar que al menos para este conjunto ni el museo de Madrid ni los “escritos” de Mélida se tomaron como referente más allá, quizás, de la compra inicial antes mencionada. Destacamos aquí este hecho porque, pese a ser un detalle que puede parecer menor, consideramos que es significativo por dos motivos. En primer lugar, porque desmiente que el museo de Bilbao se erigiera en su totalidad a imagen y semejanza del de Madrid; al menos así es en lo referente a la colección mesopotámica. En segundo lugar, es interesante ver que esta libertad de elección es palmaria en un conjunto que no

77. Para un extenso estudio de Mélida, véase Casado Rigalt 2006. Para su relación con el orientalismo de la época, véase Casado Rigalt 2021.

78. Para algunos apuntes biográficos de Juana Lund Ugarte véase Saiz Viadero 2000.

79. AMRB 232/001/005.

80. Para un elenco y estudio detallado de estas publicaciones de Mélida dedicadas al Próximo Oriente Antiguo, véase Vidal 2013: 157-171.

81. Para detalles acerca de esta adquisición a partir del estudio de material de archivo del extinto museo, véase García-Ventura 2020a.

82. Para el elenco actualizado de las piezas mesopotámicas del museo de Madrid, véase Almagro Gorbea 2005: 117-157.

forma parte del canon; un canon cuyo núcleo, como destacábamos anteriormente, era la Antigüedad clásica grecorromana para la que sí pudieron tomarse estos catálogos como referencia.

Así pues, si no se partía de Mérida, ¿cómo se dieron las elecciones y posterior compra de los vaciados de piezas mesopotámicas? Para dar respuesta a esta pregunta nos fijaremos en la gestión del contacto con los museos europeos, atestiguada en los documentos del archivo del MRB. Esta gestión se daba en cuatro fases. En primer lugar, se designaban las personas de la Junta de Patronato encargadas de pedir catálogos. En segundo lugar, estas personas buscaban los contactos y gestionaban la petición de catálogos. En tercer lugar, cuando llegaban los catálogos, se buscaban en ellos piezas que, partiendo de listas previas de obras posibles, estuvieran disponibles. No se buscaba por lo tanto a ciegas en el catálogo, sino que se partía de una desiderata, lo que explica que en ocasiones se preguntara a los museos si podían suministrar esta o aquella pieza que no figuraba en el catálogo de vaciados, pero cuyo original sí estaba en el museo en cuestión.<sup>83</sup> En cuarto y último lugar, una vez confirmados presupuesto y disponibilidad por parte del museo se cursaba al encargo.

El procedimiento aquí expuesto se puso en marcha ya desde el inicio del proyecto. Así, uno de los primeros acuerdos que tomó la Junta de Patronato del MRB, con fecha de 30 de enero de 1928 (prácticamente un mes después de su constitución) fue “conferir a don Higinio Basterra y a don Antonio Guezala el encargo de que soliciten catálogos ilustrados y de precios de las obras a diversos Museos, para seleccionar las que pudieran adquirirse”.<sup>84</sup> Hay que notar en este punto que los catálogos de vaciados que circulaban en aquellos años tanto para piezas del Louvre (*Moulages Louvre* 1925 y *Moulages Louvre* 1932) como del Británico (*Casts BM* 1905) o bien no eran ilustrados o, si lo eran, nunca incluían imágenes de las piezas mesopotámicas. En el caso de los catálogos franceses, además, cabe observar que solían incluir referencias a estudios en los que sí se publicaba la imagen, pero es posible que no fueran de fácil acceso para los responsables del museo bilbaíno, por lo que quizás algunas piezas se encargaron conociendo el aspecto aproximado que debían tener, pero sin entrar en detalles, algo que también explicaría algunas de las confusiones presentadas en este artículo.

En cualquier caso, parece que esta solicitud de catálogos se dio de forma reiterada, a juzgar por las referencias en el archivo del museo de petición de los mismos a los museos de Berlín, París o Londres, en años sucesivos. En este sentido cabe destacar un borrador de texto para petición de catálogos, con fecha 22 de octubre de 1930, que se explicita que era para envío a los museos del Louvre, de Trocadero y de Berlín.<sup>85</sup> Además en los pedidos al Británico y al Louvre que aquí hemos recogido se hacen varias referencias a peticiones de catálogos previas. Esta petición reiterada indicaba, por un lado, que en algunos casos las primeras cartas no llegaron a la persona o al departamento idóneo para efectuar las gestiones. En el caso del contacto con el museo del Louvre parece que la correspondencia no era fluida, no llegaba a los interlocutores deseados y en una carta de 13/11/1933<sup>86</sup> enviada desde los Servicios Comerciales de la Dirección de los Museos Nacionales se especifica a quién deben dirigirse y cómo, puesto que parece que hasta el momento el MRB mandaba los pedidos con el destinatario “Museo del Louvre”, demasiado genérico para un museo

83. Véanse AMRB 232/003/001 y AMRB 232/005/003 para las desideratas del museo Británico y del Louvre respectivamente, en ambos casos sin fecha.

84. AMRB 232/001/001. Para los perfiles biográficos de Higinio de Basterra Berastegui (1876-1957) y de Antonio de Guezala Ayriví (1889-1956) véase la *Aunamendi Eusko Entziklopedia*, accesible en línea. Para Basterra: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/basterra-berastegui-higinio-de/ar-651/>; para Guezala: <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/guezala-ayrivie-antonio-de/ar-57369/> [consulta: marzo de 2021].

85. AMRB 230/001/009; véanse también AMRB 230/001/008, AMRB 230/001/011, AMRB 230/001/013.

86. AMRB 232/005/003.

grande y con gran volumen de correspondencia como el que nos ocupa. Además, las peticiones de vaciados se gestionaban y producían en departamentos diversos que aglutinaban otros museos, lo que contribuyó a tal confusión (Rionnet 1996).

Por otro lado, los talleres de vaciados actualizaban los catálogos bien con los nuevos hallazgos, bien con nuevos vaciados que incorporaban a su oferta, y por lo tanto, en algunos casos, era necesario volver a pedir el catálogo si el tiempo transcurrido entre la primera petición de presupuesto y la compra efectiva se dilataba por algún motivo, como podía ser, en el caso del MRB en los años 1930s, el acondicionamiento del espacio expositivo o la gestión de exenciones o rebajas en aduanas por ser las piezas bienes culturales con una finalidad pública y educativa. Algunos ejemplos de esta casuística los tenemos, entre otros, en una carta de 9/02/1931 dirigida al Ministerio de Hacienda para gestionar la exención de aduanas,<sup>87</sup> o en el acta de la Junta de Patronato de 12/06/1930 en la que se tratan varias cuestiones logísticas como el pago de las obras del local en el que se ubicará el museo.<sup>88</sup>

### 3.2. *La presencia abrumadora de leones: acerca de la elección de escenas con animales para el fondo mesopotámico*

Seis de los once vaciados mesopotámicos del MRB incluyen animales, leones en su mayor parte, un hecho que no es de ningún modo fortuito, sino que se explica en el contexto de recepción de las piezas procedentes de la antigua Mesopotamia en los museos europeos y en la academia a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Esta irrupción de Mesopotamia en los museos europeos, principalmente el Museo Británico y el Museo del Louvre desde mediados del siglo XIX, fue acompañada de un discurso, en el ámbito de la historia del arte, que ponía en valor los hallazgos y justificaba su presencia en estos grandes museos al lado de las obras de la antigüedad clásica.<sup>89</sup> Pese a esto y de manera simultánea, este discurso reafirmaba la preeminencia del canon clásico y por consiguiente la inferior calidad, desde una mirada que tomaba como vara de medir el clasicismo griego, de las obras mesopotámicas recién llegadas. Esta misma situación paradójica se dio con el arte griego denominado arcaico que en aquel momento llegaba también a los museos y que por su mayor antigüedad, en comparación con el arte clásico, hacía que se tambalearan algunos parámetros (Reimond 2018: 161-166).

Por este motivo, aunque las obras mesopotámicas se incluían en las historias del arte, las figuras humanas de los relieves neosirios solían describirse como inexpresivas, hieráticas y mal proporcionadas. Buena muestra son las palabras de Ernest Théodore Hamy (1842-1908), uno de los fundadores del Museo Etnográfico de Trocadero en París, que describía las figuras humanas del arte mesopotámico con “les épaules trop larges, les bras mal attachés, les pieds enfin, maladroitement posés l’un devant l’autre et disproportionnés” (Hamy 1907: 116). Asimismo, incluso quienes concedían cierto crédito a los relieves neosirios eran críticos con la que se consideraba la máxima expresión de la figura humana en el arte: la escultura exenta (acerca de la estatuaría véase §2.3). En este sentido son ilustrativas las afirmaciones de Allan Marquand (1853-1924), conservador del museo de la prestigiosa universidad norteamericana de Princeton, quien sostenía en su seminal *History of Sculpture* (1896) que “some few statues in the round have been preserved, and a number of statuettes, but they are in themselves proof of the inaptitude of the Assyrian artists to work in the round” (Marquand y Frothingham 1911: 42-43).

87. AMRB 230/001/031.

88. AMRB 234/002/025.

89. Al respecto, con una aproximación historiográfica comparativa de ambos contextos véanse, con referencias previas, Bohrer 1989 y Bohrer 1998.

En este contexto es especialmente significativo que las figuras de animales en los relieves neoasirios recibieran un trato radicalmente distinto del que se dispensaba a las figuras humanas. Y es que a finales del siglo XIX y principios del XX se consideraba que, a diferencia de lo que sucedía con las imágenes humanas percibidas como inexpresivas, los animales sí eran expresivos y por lo tanto alcanzaban, desde ese punto de vista, una calidad superior que los aproximaba a las manifestaciones de arte griego con las que se medían las artes plásticas. Una de las publicaciones más tempranas en las que se comparaban figuras humanas y animales en el arte asirio en estos términos es la de William T. Bringham (1841-1926): “The animal figures are very spirited, and some of the dying lions far surpass the human subjects in truth and expression” (Bringham 1874: 4). Por su parte, así lo plasmaba Marquand describiendo estos animales en los relieves neoasirios y también su contexto de producción:

“There was a sympathy with animal life that went far to redeem the hardness and rigidity of the style. The lions and lionesses, in repose and action, pounding to the attack or in their last agonies; the fleeing, prancing, kicking wild asses, the horses stretching themselves in fleet course, with quivering nostrils – are given with wonderful naturalness and artistic sense: they are full of life and of true plastic simplicity. The reality is so great that one can scientifically identify many breeds of birds and animals from the sculptures. With plants, trees, and flowers, the sculptor had far less success, as his material was less suited to their representation in the low relief which was his only method of modelling.”<sup>90</sup>

Quizás por esta consideración de tales imágenes en el seno de la historia del arte tanto el Museo Británico como el Museo del Louvre eligieron para hacer sus vaciados de relieves neoasirios numerosas escenas con animales (*Casts BM* 1905: 5-9, *Moulages Louvre* 1932: 8-10), prestando particular atención a las cacerías de leones en las que éstos se mostraban en posiciones diversas, atravesados por flechas, saltando, corriendo y con muecas que se interpretaban como de dolor y que por lo tanto, los hacían más expresivos. De un modo particular en estas escenas de cacerías, la leona herida se erigió como una de las más comentadas y alabadas, también en los escritos de Mélida que circulaban en aquellos años en España, por ejemplo, en estos términos en este fragmento de su *Arqueología clásica*, publicada en 1933, justo cuando llegaban estas piezas al museo bilbaíno:

“Las cacerías de leones, asunto en que se ejercitaron los escultores, marcan, sobre todo en las de Assurbanipal, el punto culminante de la perfección y la belleza alcanzada por el arte asirio. Si la figura del rey es convencional, las de los leones sorprendidos en el natural, sin prejuicios, en su fiera acometida o heridos, sobre todo la leona moribunda, constituyen la producción más valiosa del antiguo arte asiático.”<sup>91</sup>

En este contexto, pues, no sorprende que, como apuntábamos anteriormente, seis de los once vaciados mesopotámicos del MRB incluyan animales, que en cinco de ellos los leones estén presentes y que uno de éstos sea el de la leona (§2.4).

---

90. Marquand y Frothingham 1911: 41.

91. Mélida 1933: 111.

#### 4. *A modo de conclusión: el fin abrupto del espejismo de Mesopotamia en Bilbao*

En este artículo hemos presentado el elenco mesopotámico que se encuentra en el Museo de Reproducciones de Bilbao. Consta de once piezas y, aunque puede parecer una colección modesta, en un contexto como el de la Península Ibérica en el que el Próximo Oriente Antiguo está escasamente representado en los museos, se trata de una colección relevante tanto en el momento en que se creó como hoy en día, cuando esta infrarepresentación en los museos y también en la academia sigue patente. Así pues, el rol que pueden jugar las copias de piezas mesopotámicas para paliar este tipo de lagunas es algo que hay que tomar en consideración (Garcia-Ventura 2020b).

Hemos insistido también en la excepcionalidad de la elección de Mesopotamia en una colección de vaciados que, como sucedía en otros centros similares en toda Europa, tenía como objetivo principal mostrar la Antigüedad grecorromana. En este sentido podemos preguntarnos por qué esta apuesta por una colección variada no proliferó más allá de 1936. De nuevo la documentación que se conserva en el archivo del museo nos ayuda a responder a esta cuestión.

Como hemos visto el museo Británico y el Louvre fueron los proveedores de piezas mesopotámicas y el MRB siempre dio gran importancia a la calidad de los vaciados, algo que estos museos garantizaban para piezas como las mesopotámicas. En 1936 se interrumpió la adquisición de vaciados con el inicio de la Guerra Civil y, cuando ésta terminó en 1939 se intentó retomar, pese a las limitaciones de todo tipo, la adquisición de piezas. Buena muestra de ello es que, durante la década de 1940, de nuevo se solicitaron catálogos a los museos extranjeros apelando a retomar las relaciones que tenían antes de la contienda y que tan fluidas habían sido antes de 1936.<sup>92</sup> Pese a la voluntad del MRB de mantener las adquisiciones y de retomar estas relaciones, los intentos no pudieron proliferar por varios motivos que se resumen de forma muy clara en este informe de adquisiciones con fecha 4 de agosto de 1948:

“A consecuencia primero de la guerra española, luego de la guerra mundial y finalmente por la escasez de divisas y altísimos precios de los Museos Británico, Vaticano y Florencia, no ha sido posible acelerar el ritmo de adquisiciones estudiadas; pero están en vías de negociación las de muy interesantes ejemplares conservados en el British Museum de Londres. Entretanto, se realizan dichas adquisiciones en el limitado mercado nacional.”<sup>93</sup>

Finalmente, las “vías de negociación” no llegaron a buen puerto y las adquisiciones se mantuvieron en el “limitado mercado nacional”. En estas circunstancias, que impactaban claramente en el plan general de adquisiciones del MRB, la colección mesopotámica resultaba especialmente damnificada. Por una parte, sin relación con el extranjero era imposible seguir nutriéndola; por la otra, el escaso presupuesto difícilmente iría a secciones de la colección del museo que siempre fueron un tanto periféricas. De este modo la colección mesopotámica quedó limitada a las once piezas adquiridas entre 1930 y 1936, unas piezas que, pese a los varios avatares de cierre, desgaste y traslado del museo a lo largo de su ajetreada historia (Peña Puente 2019), por suerte están sanas y salvas y siguen siendo dibujadas por quienes acuden a diario a las salas de reserva del museo, llevando así a cabo una actividad central, antes y ahora, en todos los museos de reproducciones.

92. AMRB 232/003/044, 232/005/020.

93. AMRB 231/004/001, p. 2.



## 5. Abreviaturas

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

AMRB = Archivo del Museo de Reproducciones de Bilbao.

BM = *British Museum*, sigla del Museo Británico.

*Casts BM 1905* = *List of Casts from Sculptures in the Departments of Antiquities sold by Messrs. Brucciani & Co.* London: British Museum.

*Moulages Louvre 1925* = *Catalogue illustré des moulages des ateliers du Louvre. Sculptures de l'antiquité, du moyen âge, de la renaissance et des temps modernes.* Paris: Musées Nationaux, Palais du Louvre.

*Moulages Louvre 1932* = LEFÈVRE, J.; ANGOULVENT, P.-J. (1932). *Catalogue des moulages en vente au Musée de Sculpture Comparée.* Paris: Musée de Sculpture Comparée, Palais du Trocadéro.

MRB = Museo de Reproducciones de Bilbao.

## 6. Bibliografía

ALBAREDA, A. (1936). «Museu Bíblic de Montserrat», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, vol. 8 (Anuari 1927-1931), págs. 228-232.

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.* Paris: Synthèse 22, Editions Recherche sur les Civilisations.

ALMAGRO GORBEA, M. J. (2000). *Catálogo del Arte Clásico.* Madrid: Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Cultura, dirección general de Bellas Artes y Bienes Culturales.

ALMAGRO GORBEA, M. J. (2005). *Catálogo del Arte Egipcio y Caldeo-Asirio.* Madrid: Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, Ministerio de Cultura, dirección general de Bellas Artes y de Bienes Culturales.

ARENAZA, J. M. (1991). *El museo de reproducciones artísticas de Bilbao.* Bilbao: Colección Temas Vizcaínos año XVII, número 194, Bilbao Bizkaia Kutxa.

BARNETT, R. D. (1976). *Sculptures from the North Palace of Ashurbanipal at Nineveh (668-627 B.C.).* London: The Trustees of the British Museum.

BEARD, M. (1993). «Casts and Cast-offs: the Origins of the Museum of Classical Archaeology», *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, vol. 39, págs. 1-29.

BOHRER, F. N. (1989). «Assyria as Art: A Perspective on the Early Reception of Ancient Near Eastern Artifacts», *Culture & History*, vol. 4, págs. 7-33.

BOHRER, F. N. (1998). «Inventing Assyria: Exoticism and Reception in Nineteenth-Century England and France», *The Art Bulletin*, vol. 80, 2, págs. 336-356.

BOLAÑOS, M. (2013). «La escultura y su doble». En: Bolaños, M.; Campano, A. (eds.). *Casa del Sol: Museo Nacional de Escultura.* Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, págs. 13-27.

BRIGHAM, W. T. (1874). *Cast Catalogue of Antique Sculpture with an Introduction to the Study of Ornament.* Boston: Lee and Shepard Publishers.

CASADO RIGALT, D. (2006). *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española.* Madrid: Antiquaria Hispanica 13, Real Academia de la Historia.

- CASADO RIGALT, D. (2021). «La recepción del orientalismo en España a través de la mirada de un arqueólogo: José Ramón Mélida Alinari (1873-1936)», *Aula Orientalis*, vol. 39, 2, págs. 167-191.
- CAUBET, A. (2009). «The Historical Context of the Sumerian Discoveries», *Museum International*, vol. 61, 1-2, págs. 74-80.
- CHALLIS, D. (2019). «Seeing Race in Biblical Egypt: Edwin Longsden Long's *Anno Domini* (1883) and A. H. Sayce's *The Races of the Old Testament* (1891)», *Papers from the Institute of Archaeology*, vol. 28, 1, págs. 1-22.
- CURTIS, J. E.; READE, J. E. (1995). *Art and Empire. Treasures from Assyria in the British Museum*. London: British Museum Press.
- EPH'AL, I. (2009). *The City Besieged. Siege and Its Manifestations in the Ancient Near East*. Leiden / Boston: Brill.
- EVANS, J. M. (2012). *The Lives of Sumerian Sculpture. An Archaeology of the Early Dynastic Temple*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GARCIA-VENTURA, A. (2020a). «De Khorsabad a Madrid pasando por París: acerca del vaciado de un relieve asirio del Museo de Reproducciones Artísticas». En: Brage, L.; Montero, J.-L. (eds.). *El Próximo Oriente antiguo y el Egipto faraónico en España y Portugal. Viajeros, pioneros, coleccionistas, instituciones y recepción*. Barcelona: Barcino Monographica Orientalia 13, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, págs. 159-172.
- GARCIA-VENTURA, A. (2020b). «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*, vol. 31, 2, págs. 361-377.
- GARCIA-VENTURA, A.; VIDAL, J. (2020). «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*, vol. 32, 3, págs. 481-490. doi: <https://doi.org/10.1093/jhc/fhz029>.
- HAMY, E.-T. (1907). «La figure humaine dans les Monuments chaldéens, babyloniens et assyriens», *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, vol. V série, tome 8, págs. 116-132.
- KERTAI, D. (2015). *The Architecture of Late Assyrian Royal Palaces*. Oxford: Oxford University Press.
- KUHRT, A. (2000). *El oriente próximo en la antigüedad c. 3000-330 a.C. (vol. 1)*. Barcelona: Crítica.
- KYLE, D. G. (2014). *Sport and Spectacle in the Ancient World*. Hoboken: Wiley.
- LARSEN, M. T. (1996). *The conquest of Assyria: excavations in an antique land, 1840-1860*. London: Routledge.
- MARCOS POUS, A. (2003). «Copias y reproducciones de piezas arqueológicas: resumen histórico y función en los museos». En: Iglesias Gil, J. M. (eds.). *Actas de los XIII Cursos Monográficos sobre el Patrimonio Histórico (Reinosa, julio-agosto 2002)*. Santander: Universidad de Cantabria, págs. 31-40.
- MARQUAND, A.; FROTHINGHAM, A. L. (1911). *History of Sculpture*. London / Bombay / Calcuta: New Edition Revised, Longmans, Green, and Co.
- MÉLIDA, J. R. (1933). *Arqueología clásica*. Barcelona: Labor.
- 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*. Madrid: Imp. de la Viuda e Hijos de Tello.

- MÉLIDA, J. R.; RIAÑO, J. F.; RIVERO, C. M. D.; GUILLÉN ROBLES, F. (1912). *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas. Primera Parte: Escultura Antigua*. Madrid: Imp. de los Hijos de Tello.
- NADALI, D. (2019). «Images of Assyrian Sieges: What They Show, What We Know, What Can We Say». En: Armstrong, J.; Trundle, M. (eds.). *Brill's Companion to Sieges in the Ancient Mediterranean*. Leiden / Boston: Brill, págs. 53-68.
- NADALI, D.; VERDERAME, L. (2019). «Neo-Assyrian Statues of Gods and Kings in Context. Integrating Textual, Archaeological and Iconographic Data on their Manufacture and Installation», *Altorientalische Forschungen*, vol. 46, 2, págs. 234-248.
- NICHOLS, M. F. (2007). «Museum Material? An Institution-based Critique of the Historiography of Plaster Cast Sculpture». En: Moffat, R.; Klerk, E. d. (eds.). *Material Worlds: Proceedings of the Conference held at Glasgow University, 2005*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, págs. 26-39.
- ORNAN, T. (2019). «Unfinished Business: The Relief on the Hammurabi Louvre Stele Revisited», *Journal of Cuneiform Studies*, vol. 71, págs. 85-109.
- PEIRÓ MARTÍN, I. (1995). *Los guardianes de la historia. La historiografía académica de la Restauración*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- PEÑA PUENTE, S. (2006). *La importancia histórico-artística de la copia y la reproducción escultórica. Coleccionismo, exhibición y educación artística. Museo de Reproducciones Artísticas de Bilbao*. Bilbao: Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea.
- PEÑA PUENTE, S. (2019). «El museo de reproducciones artísticas de Bilbao: Fundación y Desarrollo (1930-2006)», *Bidebarrieta: Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, vol. 29, págs. 175-193.
- PORADA, E. (1945). «The Assyrians in the Last Hundred Years», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 4, 1, págs. 38-48.
- POTTIER, E. (1924). *Catalogue des antiquités assyriennes*. Paris: Musées nationaux.
- RADNER, K. (2003). «An Assyrian View on the Medes». En: Lanfranchi, G. B.; Roaf, M.; Rollinger, R. (eds.). *Continuity of Empire (?)*. Assyria, Media, Persia. Padova: S.a.r.g.o.n. Editrice e libreria, págs. 37-64.
- RADNER, K. (2012). «The Medes, purveyors of fine horses». En: VVAA (eds.). *Assyrian Empire Builders*. London: University College London, págs. <https://www.ucl.ac.uk/sargon/essentials/countries/themedes/>.
- REIMOND, G. (2018). «Arcaísmo y clasicismo en el pensamiento de Pierre Paris: los escultores griegos a la conquista del movimiento». En: Duplá Ansuategui, A.; Dell'Elicine, E.; Pérez Mostazo, J. (eds.). *Antigüedad clásica y naciones modernas en el Viejo y el Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Polifemo, págs. 155-182.
- RIONNET, F. (1996). *L'atelier de moulage du musée du Louvre (1794-1928)* Paris: Éd. de la Réunion des Musées Nationaux.
- RUSSELL, J. M. (2017a). «Assyrian Cities and Architecture». En: Frahm, E. (eds.). *A Companion to Assyria*. Hoboken, NJ & Chichester: Wiley Blackwell, págs. 423-452.
- RUSSELL, J. M. (2017b). «Assyrian Art». En: Frahm, E. (eds.). *A Companion to Assyria*. Hoboken, NJ & Chichester: Wiley Blackwell, págs. 453-510.
- SAIZ VIADERO, J. R. (2000). «La Bilbaína Juana Lund Ugarte, algo más que un personaje galdosiano», *Bilbao*, vol. 136, págs. IV.

- SCHREITER, C. (2014). «Competition, Exchange, Comparison. Nineteenth-Century Cast Museums in Transnational Perspective». En: Meyer, A.; Savoy, B. (eds.). *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*. Berlin / Boston: De Gruyter, págs. 31-43.
- SCHREITER, C. (2016). «Europa und der Gips. Formereien, Museen und Abgüsse». En: Haak, C.; Helfrich, M. (eds.). *Casting. A way to embrace the digital age in analogue fashion? A symposium on the Gipsformerei of the Staatlichen Museen zu Berlin*. Heidelberg: arthistoricum.net, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.95.114>, págs. 23-38.
- SPYCKET, A. (1981). *Le statuaire du Proche-Orient ancien*. Leiden-Köln: Brill.
- SUTER, C. E. (2000). *Gudea's Temple Building: The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image*. Groningen: STYX Publications.
- SUTER, C. E. (2012). «Gudea of Lagash: Iconoclasm or Tooth of Time». En: May, N. N. (ed.). *Iconoclasm and Text Destruction in the Ancient Near East and Beyond*. Chicago: Oriental Institute Seminars 8, The Oriental Institute of the University of Chicago, págs. 57-87.
- VALDÉS PEREIRO, C. (2001). «El padre Ubach y los orígenes del Museo Bíblico del Monasterio de Montserrat». En: Córdoba Zoilo, J.; Jiménez Zamudio, R.; Sevilla Cueva, C. (eds.). *El Redescubrimiento de Oriente Próximo y Egipto. Viajes, hallazgos e investigaciones*. Madrid: Supplementa ad Isimu Estudios Interdisciplinarios sobre Oriente Antiguo y Egipto. Serie II. Vol I, Universidad Autónoma de Madrid, págs. 161-178.
- VAN DE MIEROOP, M. (2005). *King Hammurabi of Babylon. A Biography*. London: Blackwell Publishing.
- VÉLEZ LÓPEZ, E. (1992). *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1908-1986*. Madrid: Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- VIDAL, J. (2013). «José Ramón Mélida y el Próximo Oriente Antiguo en España», *Pyrenae*, vol. 44, 1, págs. 157-171.
- WADE, R. (2018). *Domenico Brucciani and the formatori of nineteenth-century Britain*. London: Bloomsbury Publishing Inc.
- WATANABE, C. E. (2004). «The 'Continuous Style' in the Narrative Scheme of Assurbanipal's Reliefs», *Iraq*, vol. 66, págs. 103-114.
- WATANABE, C. E. (2014). «Styles of Pictorial Narratives in Assurbanipal's Reliefs». En: Brown, B.; Feldman, M. H. (eds.). *Critical Approaches to Ancient Near Eastern Art*. Berlin - Boston: de Gruyter, págs. 345-367.
- WINTER, I. (1983). «The Program of the Throneroom of Assurnasirpal II». En: Harper, P. O.; Pittman, H. (eds.). *Essays on Near Eastern Art and Archaeology in Honor of Charles Kyrle Wilkinson*. New York: The Metropolitan Museum of Art, págs. 15-31.
- WINTER, I. (2009). «What/When Is a Portrait? Royal Images of the Ancient Near East», *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 153, 3, págs. 254-270.
- WINTER, I. (2010 [1989]). «The Body of the Able Ruler: Toward an Understanding of the Statues of Gudea». En: Winter, I. (eds.). *On Art in the Ancient Near East. Volume 2: From the Third Millennium BCE*. Leiden & Boston: Culture & History of the Ancient Near East 34.2, Brill, págs. 151-165.