

La escultura múltiple de Berrocal como “Un petit musée portable”. *Il Cofanetto. Homenaje a “Romeo e Giulietta” en la ciudad de Verona (Opus 123), 1969-1975*¹

David López²

Recibido: 9 de enero de 2023 / Aceptado: 8 de marzo de 2023

Resumen. Este artículo trata sobre las metodologías y el proceso creativo de Miguel Berrocal a través del análisis de una de sus esculturas múltiples, concretamente, *Il Cofanetto. Homenaje a “Romeo e Giulietta” en la ciudad de Verona (Opus 123), 1969-1975*. La hipótesis central de este trabajo relaciona esta obra con la configuración de un pequeño museo portátil autorreferencial análogo al planteamiento de la *Boîte en Valise* (1942) de Marcel Duchamp. Se trata de una aproximación no explorada hasta el momento, y cuyo análisis se sostiene en el estudio de fuentes primarias y directas. Se han podido analizar dibujos, anotaciones, planos y bocetos inéditos del propio artista, conservados en el centro de documentación de la *Fundación Berrocal*.

Palabras Clave : Berrocal; Duchamp; escultura múltiple; museo portátil; *Boîte dans Valise*.

[en] Berrocal’s multiple sculpture as “*Un petit musée portable*”. *Il Cofanetto. Homage to “Romeo e Giulietta” in the city of Verona (Opus 123), 1969-1975*

Abstract. This article examines the methodologies and creative process of Miguel Berrocal through the analysis of one of his multiple sculptures, *Il Cofanetto. Homage to “Romeo e Giulietta” in the city of Verona (Opus 123), 1969-1975*. The central hypothesis of this work relates this work to the configuration of a small self-referential portable museum analogous to the proposal of Marcel Duchamp’s *Boîte en Valise* (1942). This is an approach that has not been explored so far and whose analysis is based on the study of primary and direct sources. It has been possible to examine unpublished drawings, annotations, plans and sketches by the artist himself, kept in the Documentation Center of the *Fundación Berrocal*.

Keywords: Berrocal; Duchamp; multiple sculpture; portable museum; *Boîte dans Valise*.

Sumario: 1. Introducción. 2. Obra Múltiple: Dos mil quinientos dieciséis cofres originales. 3. *Il Cofanetto. Homenaje a “Romeo e Giulietta” (Opus 123), 1969-1975*. 4. *Le petit musée portable*. 5. Los frisos de “*Il Cofanetto*”. 6. “*Le petit Musée Portable et la mise en abîme*”. 7. Conclusiones. Referencias

¹ Este artículo es resultado del Proyecto de Investigación “Estudio de los procesos creativos, metodología de trabajo y técnicas de producción del artista Miguel Berrocal” (Ref. PPJIA2021-37) financiado por la Universidad de Granada.

² Universidad de Granada.
E-mail: davidlopez@ugr.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6446-6235>

Cómo citar: López, D. (2023). La escultura múltiple de Berrocal, como “Un petit musée portable”. *Il Cofanetto. Homenaje a “Romeo e Giulietta” en la ciudad de Verona (Opus 123), 1969-1975. Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3), 967-991. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.85572>

1. Introducción

El problema del desmontaje de las esculturas lo he querido llevar al máximo, al absurdo, al chino; pero cuando agote el tema haré otra cosa.

Berrocal, Cfr. Ramírez de Lucas, 1969, p. 57

La *Fundación Escultor Berrocal para las Artes*³ (Villanueva de Algaidas, Málaga) conserva en su centro de documentación el archivo personal de proyectos del escultor Miguel Berrocal. El acceso a este archivo posibilita un tipo de estudios que abren vías de análisis totalmente inéditas. Los más de 80.000 documentos que componen los 540 expedientes⁴ donde Berrocal documenta exhaustivamente su proceso de trabajo, suponen una oportunidad única para comprender la singularidad de su proceso creativo y la complejidad de sus metodologías de trabajo⁵.

La revisión de la bibliografía disponible a propósito de la obra de Miguel Berrocal, además de caracterizar su singular propuesta artística y sus distintas contribuciones a la escultura de la segunda mitad del siglo veinte (Marchiori, 1976; Morgan, 2000), lo sitúan como una figura clave para entender el impacto internacional de escultores de origen español junto a otros como Oteiza, Chirino o Chillida. Además, su obra dialoga con los planteamientos de Jacques Lipchitz, Barbara Hepworth, David Smith, Henry Moore o Isamu Noguchi en el panorama internacional (Jiménez-Blanco, 2002). Estas aproximaciones se complementan con las exposiciones retrospectivas de sus obras que han tenido lugar en distintas ocasiones, como la exposición *Antológica Berrocal (1955-1984)* en el Palacio de Velázquez (Madrid, 1984) o *Berrocal en el IVAM, Institut Valencià d'Art Modern* (Valencia, 2002).

Aunque Berrocal goza de cierto reconocimiento por parte de la crítica, la mayoría de los análisis de sus obras se limitan a la mera descripción de la pieza como parte de la serie a la que pertenece, sin profundizar en estudios específicos que vayan más allá. Este problema es especialmente notorio en la investigación de los proyectos que forman las series de múltiples.

Como primera aproximación al estudio de las metodologías de trabajo de Berrocal, hemos puesto el foco en el múltiple titulado *Il Cofanetto. Homenaje a Romeo e Giulietta* (Opus 123), 1969-1975 (Fig.1). Esta pieza se destaca por dos aspectos que la hacen única en comparación con otras piezas de la serie de los múltiples. En primer lugar, se concibe como una pieza complementaria del múltiple *Romeo e Giulietta* (Opus 101, 1966-1967), ya que puede ser utilizada como peana para esta (Marchiori, 1973; Berrocal, 1975). Y, en segundo lugar, es que las ochenta y ocho

³ En adelante “Fundación Berrocal”.

⁴ Sobre el archivo de proyectos de Berrocal véase “*El archivo del Escultor Miguel Berrocal: Acciones de conservación y Digitalización para su estudio y divulgación*” (Campillo et al., 2022, p. 161).

⁵ Su trabajo se ha desarrollado en distintos lugares de Europa (sobre todo en Italia): Roma desde 1955, París, en Crépieres desde 1961; Verona, Villa Rizzardi en Negrar, entre 1964 y 2005; y finalmente en Villanueva de Algaidas, entre 2005 y 2006.

piezas que componen el cofre pueden ensamblarse para formar un juego completo de menaje para dos personas (Marchiori, 1973; Figueroa, 1973; Gardner, 1989).

A pesar de estos aspectos notables, hay uno importante que ha pasado desapercibido y que es la hipótesis central de este trabajo: “*Il Cofanetto*” puede considerarse como un pequeño museo portátil autorreferencial, similar a la *Boîte en Valise* (1942) de Marcel Duchamp.



Figura 1. *Il Cofanetto. Homenaje a Romeo e Giulietta* en la ciudad de Verona (Opus 123), 1969-1975; 16 cm de alto, 19 cm de ancho y 15 cm de profundidad. Escultura y edición de 110 páginas con encuadernación cartóné (23,6 cm x 24,1 cm) | Foto cortesía de Wright, Chicago⁶.

2. Obra Múltiple y desmontable: Dos mil quinientos dieciséis cofres originales

“*Il Cofanetto*” es una obra de Berrocal que forma parte de la serie de múltiples y destaca por su capacidad para tensionar la relación dialógica que existe entre la autonomía artística, la heteronomía de los procesos de producción, las estrategias de distribución y comercialización de las obras. Esta obra, como otras de la serie, representa una exploración de los límites de la tensión dialéctica que caracteriza las investigaciones plásticas de Berrocal, abordando aspectos como la oposición entre la

⁶ Para todas las fotografías de este artículo: ©Miguel Berrocal. VEGAP, Madrid, 2023.

obra múltiple y la obra única, el objeto y su despiece, la fragmentación y lo desmontable como medio para configurar la obra como construcción, la estética interactiva vs estética contemplativa, lo háptico vs lo óptico, lo industrial vs artesanal, la producción masiva y la democratización del arte.

Además, “*Il Cofanetto*” se enmarca en una serie de obras de pequeño formato que Berrocal comenzó a desarrollar en 1964, a partir de la pieza *María de la O* (Opus 92) de 1962-1964. Estas obras exploran los límites de dos principios: el aumento progresivo del número de elementos que componen cada pieza –de las siete piezas de *María de la O*, a los treinta y nueve elementos de *Alexandre* (Opus 113), 1969-1973, los sesenta elementos de *Richelieu* (Opus 115), 1968-1973, o los ochenta de *Goliath* (Opus 114), 1968-1972–; y la aplicación de este programa de fragmentación en diferentes escalas. Así, Berrocal ha trabajado en tres escalas diferentes: múltiples, minis y micros, produciendo obras como *María de la O II* (Opus 99) en 1966, con veinte elementos y 7x16x7 centímetros; *Mini María* (Opus 108) en 1968-1969, con veintitrés elementos y 4,5x8x4 centímetros, y *Micro María* (Opus 121), 1969-1973, con veintitrés elementos y 2,1x3,8x2 centímetros. Cabe destacar que estas series no tienen el mismo número de piezas, ni sus formas se corresponden.

Es posible sostener que la desmontabilidad de las piezas surge como extensión de su reflexión personal sobre el problema del vacío en la construcción escultórica, un problema central para los escultores de su generación. En su reciente análisis acerca de la concepción del vacío en la obra de Berrocal, Rivas (2019) señala que el escultor profundiza en el estudio del interior escultórico, fragmentándolo y logrando así “descomponer el todo en sus partes y engarzar el conjunto de piezas en la compleja arquitectura interior de ese organismo maquínico” (p. 44). En consecuencia, Rivas concluye que:

El concepto de la desmontabilidad –como lo definiera el escultor– se alza como clave de la relación de sus esculturas con el vacío. Lo que Berrocal denomina la cuarta dimensión de la escultura supone que la obra está compuesta por diferentes elementos que hay que montar y desmontar para penetrar en su espacio invisible. Dentro de este planteamiento, resulta de máxima importancia el carácter procesual que implica el montaje y desmontaje. Este proceso continuo repercute en la participación activa del público, que deja de ser espectador para asumir la construcción y descomposición de la forma. Cada vez que la obra se pone en marcha mediante un perpetuo hacerse y deshacerse, se hace palpable el negativo que la forma de cada pieza va dejando a su alrededor (Ibid, p. 46).

Por tanto, la desmontabilidad en Berrocal, ligada a la fragmentación del espacio escultórico, representa una solución radical para relativizar la importancia de la contemplación estética tradicional y el distanciamiento que la sustenta. En su lugar, se busca una redefinición de la relación del individuo con la escultura en la que prioriza la dinámica de una interacción cognitiva y de una estética interactiva (Gámez-Millán, 2019) y, en cierto sentido con un marcado carácter lúdico, que lo aproxima a una estética de lo lúdico en la línea descrita por Huizinga (1972). Como señala Camacho-Martínez (2015) “En la obra de Berrocal no hay espacio para el azar, tal vez sí para el juego, el juego científico evidentemente, en el que también está presente su sentido del humor” (p. 84). Ceferino Moreno en el catálogo de la Bienal de Sao Paulo de 1973 apuntaba en esta misma dirección:

Miguel Berrocal, inventor de esculturas desarmables y pionero de la obra multipli-

cada en grandes tiradas para su popularización, maestro en plena juventud, abre la participación española. Su obra tan acertadamente compacta y precisa demuestra el sentido arquitectónico que preside toda su labor. Obras hermosamente complejas en las que cada una de sus piezas tienen a su vez rango en sí de escultura. Todo en la obra de Berrocal sorprende y admira, desde los intrincados planteamientos de algunas de sus piezas desmontables hasta sus soluciones, coherentes, bellas e irreprochables. Escultura, arquitectura, joya, la obra de Berrocal además de un noble intento de popularizar y socializar la escultura, es un hermoso juego de la inteligencia para la inteligencia (Moreno, 1973, p. 93).

En “*Il Cofanetto*”, Berrocal introduce nuevas variables que lo convierten en un proyecto singular en su trayectoria. La primera característica es que está concebida como una peana en la que situar otra de sus esculturas múltiples: *Romeo e Giulietta* (Opus 101), 1966-1967.

“*Romeo e Giulietta*” es la segunda obra de la serie de múltiples y supone un hito significativo en el proyecto global de los múltiples después de la vía abierta con *María de la O* (Opus 92). No destaca tanto por el número de elementos que componen la pieza, que comprenden diecisiete elementos –incluyendo la peana–, ya que éstos aumentarán progresivamente hasta llegar a los ochenta elementos de *Goliath* (Opus 114), 1968-72, o los ochenta y ocho de “*Il Cofanetto*”. Más bien, su importancia radica en el aumento significativo de la tirada de producción. De “*María de la O*” se editaron doscientos ejemplares, mientras que se produjeron dos mil ejemplares de “*Romeo e Giulietta*”. Además, el número de ejemplares fue aumentando de manera exponencial a partir de los siguientes múltiples. Por ejemplo, en 1969 se inicia la serie de “*Mini esculturas*”, donde la producción se elevó a diez mil ejemplares (como *Le Mini David* (Opus 107), 1969, con veintitrés piezas); y en 1973 comenzó la producción de la serie de “*Micro esculturas*”, donde la producción se elevó hasta un millón de ejemplares (como “*David-Off*” (Opus 120), 1969-1972, con diecisiete piezas). “*Il Cofanetto*” se ha producido en una tirada de dos mil quinientos dieciséis ejemplares en diferentes materiales⁷.

Uno de los aportes más radicales de los planteamientos de Berrocal en relación con el concepto de escultura múltiple es el volumen de producción de estas series, y la posibilidad que ofrecen para “democratizar el arte” (Morgan, 2000, p. 20). Como el mismo Berrocal explica:

Cuando, en cierto momento de mi evolución de escultor, comenzaba a madurar el concepto de escultura desmontable, me enfrente con un problema de orden técnico: la complejidad de las piezas hacía imposible la realización de la obra con la técnica tradicional de fundición. Esto me llevó a la decisión de utilizar las técnicas de la fundición industrial, que garantizan la máxima fidelidad al original y la precisión en piezas muy complejas. El uso de estas técnicas, sin embargo, comporta un coste muy elevado, que sólo puede hacerse aceptable con la producción en serie, es

⁷ Edición limitada: 6 originales en oro amarillo macizo de 18 quilates (firmados *ad personam*), 10 ejemplares en plata de ley (firmados y numerados del I/X al X/X), 150 ejemplares en bronce dorado (firmados y numerados de 1/500 a 150/500), 350 ejemplares en zamak dorado (firmados y numerados de 151/500 a 500/500), en las dos series anteriores, las hojas de los cuchillos son de acero inoxidable, 2000 ejemplares en zamak plateado (firmados y numerados de 1/2000 a 2000/2000). Ejemplos en oro, plata y bronce obtenidos por fundición a la cera perdida, ejemplos en zamak obtenidos con moldes de inyección de acero.

decir, con tiradas altísimas. Y justamente así encontré la respuesta a otro problema mío. Desde mucho tiempo atrás estaba convencido de que era posible realizar en escultura un procedimiento de producción análogo al utilizado en pintura para el grabado y la fotografía, en otras palabras, múltiples de escultura. Era la respuesta a una exigencia difusa, nacida con nuestro tiempo: el artista intenta comunicarse con un público más vasto, y por eso no sólo ofrece a este público el disfrute de la obra de arte con la pieza única del museo, sino que también pone a su alcance la posesión del objeto artístico, con una tirada elevada, absolutamente fiel al prototipo y de precio asequible.

(Berrocal, 1987, –Cfr. Sgarbi, 1987, p. 8 y Cfr. Jiménez-Blanco, 2002, p. 43)

El reto de aumentar la calidad y precisión de la producción de las piezas de sus proyectos, más allá de las posibilidades que ofrecen las técnicas de fundición tradicionales, le llevó a investigar los sistemas industriales de producción. El problema de los elevados costes de estos sistemas le lleva a configurar un modelo innovador de producción, distribución y comercialización de sus obras absolutamente único en el campo de la escultura del siglo veinte. Aumentar exponencialmente la tirada de cada serie era la única forma de compensar los costes de producción y que las piezas pudieran resultar asequibles para ser adquiridas de forma relativamente masiva.

La posición de Berrocal con respecto al “problema del múltiple” en el arte contemporáneo resulta singular. Este fenómeno se consolidó en la década de los sesenta (Tancock, 1971 y Bury, 2001), aunque la problemática sobre la reproductibilidad y la relación entre el original, la copia y la reproducción es un tema consustancial de la tradición moderna del Arte (Cabrera, 2008). Estas discusiones se han centrado en el estatuto del grabado, la estampación, la reproducción entendida como creación (Ramos, 2008, p. 161) y la normalización del número admitido de vaciados en bronce por el sistema del Arte. Además, esta problemática se actualizó con la irrupción de la fotografía y los medios de reproducción mecánica, asociado al impacto de las reflexiones de W. Benjamin y de M. McLuhan.

La obra de arte múltiple presenta un valor disruptivo y antitético con la tradición del arte moderno –estético–, ya que implica una crítica radical al fetichismo que envuelve a la idea de la obra única original. La mediación de un sistema de producción mecánico o industrial entra en conflicto con la ilusión que sostiene la idea del artista como un individuo excepcional que produce obras únicas, hechas a mano y totalmente desvinculado de la sociedad en general (Tancock, 1971).

Si consideramos las dos referencias para determinar el origen de la idea del múltiple en la década de los años veinte, encontramos, siguiendo a Tancock (1971), por un lado, aquellos que desacreditaron la elevada seriedad del arte y su régimen de excepcionalidad, como los dadaístas y Marcel Duchamp; y por otro lado, los que trataron de establecer una relación más equitativa entre el artista y la sociedad gracias a los medios de masas y tecnologías industriales, como las ideas utópicas de transformación social del proyecto racionalista de la *Bauhaus* (Weimar, 1919-1925 – Dessau, 1925-1933) o las corrientes que se articularon desde la academia *Vkhutemas* (Moscú, 1920-1930)⁸, y que aglutinamos bajo el término de constructivismo, aunque están incluidas ideas productivistas, suprematistas, etc.

⁸ Para una caracterización de la relación entre ambas escuelas revolucionarias y sus respectivas metodologías e influencias, véase Toca (2016), Colón (2002) y Vega (2019).

Aunque el fenómeno del múltiple en la década de los sesenta está atravesado por ambas corrientes, la posición de Berrocal quizás esté más relacionada con las implicaciones y derivaciones de la segunda vía. Una vía que especula sobre la relación entre arte y ciencia, tecnología y diseño, sobre una nueva objetividad, una racionalidad abstracta, técnica, matemática y geométrica que encontramos en los artistas del arte neoconcreto, la nueva abstracción, el arte cinético y el arte óptico que se desarrollan entre los años cincuenta y los sesenta, como vías de superación del paradigma informalista (Marchán, 1986).

En 1954, Victor Vasarely publicó el ensayo *Towards the democratization of art* en el que expuso algunas de sus ideas sobre la producción múltiple. En dicho ensayo, afirmó que “Así, junto con la artesanía, desaparecerá el mito de la obra de arte única, y triunfará por fin la multiplicación de obras de arte multiplicables gracias a la máquina” (Cfr. Hill, p. 104). La reflexión sobre una potencial democratización del arte vinculado a la producción de múltiples se materializa con las primeras ediciones a gran escala de múltiples ligadas al movimiento del arte óptico y cinético a finales de los años cincuenta. En 1959 Daniel Spoerri lanzó la primera edición de la producción *Editions MAT (Multiplication d’Art Transformable)* que se reeditaría en 1964 y 1965 codirigido por Karl Gestner. Spoerri pretendía que todos los múltiples producidos de los artistas que participan en el proyecto (a saber, Josef Albers, Marcel Duchamp, Man Ray, Victor Vasarely, Jaacov Agam, Pol Bury, Bo Ek, Karl Gerstner, Heinz Mack, Frank Malina, Enzo Mari, Bruno Munari, Diter Rot, Jesus Rafael Soto, y Jean Tinguely) se vendieran por un único precio de doscientos dólares con una tirada de cien ejemplares cada múltiple. Spoerri afirmaba, de acuerdo con los artistas que participaban, que la idea que subyace a una obra de arte es más importante que la firma del artista, de modo que “la obra puede ser multiplicada por una persona distinta del artista”, y que el precio de la obra debe ser el mismo, independientemente de la fama del artista, “para romper con los mecanismos comerciales del comercio del arte.” (Cfr. Cempellin, 2015, p. 66).

Berrocal produce su primer múltiple entre 1962 y 1964 –*María de la O* (Opus 92)– en paralelo y en sintonía con este proceso de asentamiento e inserción en el mercado del arte de la obra múltiple, una eclosión de la que participan la mayoría de los artistas de la época. De hecho, en 1965, Mariam Goodman y un grupo de cinco socios fundan en Nueva York *Multiple Inc.*, una empresa dedicada a la producción de ediciones artísticas con su propio espacio expositivo *Mariam Goodman Gallery* (Madison Avenue). Su primera edición en 1966 fue *Six in Plexiglas* con obras de Philip Guston, Barnett Newman, Claes Oldenburg y Larry Rives, pero a partir de mediados de los sesenta se centraron en la producción de ediciones de esculturas múltiples (*Three-dimensional Art’s work*) para artistas como Arman, Richard Artschwager, Marisol, Man Ray, Sol LeWitt, Fred Sandback, Robert Smithson, Robert Indiana, Roy Lichtenstein o Andy Warhol (Goodman *et. al.*, 2021).

Es cierto que aludir a una posición común orientada hacia una democratización del arte en este contexto no resulta consistente, en la práctica, estas ediciones tienen más que ver con una estrategia comercial que aspira a ampliar y participar de un nuevo mercado, donde el múltiple opera como un medio para mejorar el prestigio y reputación del autor dándolo a conocer. Por tanto, se trata de un medio para mejorar, a largo plazo, el valor de mercado de sus obras únicas.

En 1969, Berrocal se asocia con algunos marchantes internacionales para fundar *Multicétera*, una sociedad dedicada a la fabricación y distribución de sus series de

“mini-esculturas”. Berrocal destaca como uno de los escultores del siglo XX que ha explotado de forma más amplia el potencial de las técnicas de producción industrial aplicadas a la producción escultórica múltiple y masiva. Lo singular es que asumió los procesos de edición, producción y distribución de sus obras a través de la empresa *Multicétera*.

Sin embargo, como ya señaló Ramírez de Lucas (1969) “Este tipo de industrialización artística le ha sido criticado desfavorablemente.” (p. 57). Entendemos que la posición del escultor frente al mercado, su concepción de la obra de arte como mercancía, la implementación de la producción con procesos industriales y un sentido avanzado de lo que actualmente denominamos “diseño de experiencia de usuario”, son aspectos singulares e interesantes que merecen un estudio mayor.

Estas posiciones situarían a Berrocal en la órbita de artistas como Dalí o Warhol, con sus respectivas comprensiones de la obra de arte como mercancía y sus ideas sobre el arte y su mercado. En un texto de 1959 –*Homage to Alexandre Dauvillier*–, Vasarely apunta una idea clave sobre el múltiple que, sin duda, Berrocal suscribiría a propósito de la singularidad del valor artístico del múltiple: “Su valor no radicará en la rareza del objeto, sino en la rareza de la cualidad que presenta” (Cfr. Hill, p. 107).

3. *Il Cofanetto. Homenaje a “Romeo e Giulietta” en la ciudad de Verona (Opus 123), 1969-1975*



Figura 2. “*Romeo e Giulietta*” (Opus 101), 1966-67, montado sobre “*Il Cofanetto. Homenaje a “Romeo e Giulietta”*” (Opus 123), 1969-1975. | Cortesía Fundación Berrocal.

“*Il Cofanetto*”, como la mayoría de las obras Berrocal, es el fruto de una compleja superposición de niveles de información con los que interactuar. Se presenta, en primera instancia, como una obra autónoma, pero también como una obra comple-

mentaria de *Romeo e Giuletta* (Opus 101), *en tanto que* funciona como peana para ésta (Fig. 2). Su configuración en este uso toma como referente los diseños clásicos de sepulcros monumentales. Esta pieza es un modelo reducido y monumental del sepulcro donde supuesta y figuradamente yacerían los famosos amantes de Verona, jugando así irónicamente con el lugar de la tragedia del libreto clásico de W. Shakespeare y evocando el sitio donde los amantes finalmente lograron reunirse. La obra contrasta con “*Romeo e Giuletta*”, que expone de manera explícita y erótica a la pareja de amantes encajados el uno con el otro por el intrincado mecanismo de la pieza.

Merece cierta atención en este último sentido la analogía entre “*Il Cofanetto*” y aquel complejo funcional renacentista que, aunque obviado u oscurecido por el impacto que ha llegado a tener el *paragone* en nuestra idea del arte, ayuda a entender la tradición que impulsó y el uso al que se prestaron, entre otras, obras como *Venus y Marte* (1483) de Botticelli o la misma *Venus de Urbino* (1524) de Tiziano. Mientras la primera permite conectar la apuesta de Berrocal con una larga tradición de representaciones de encuentros eróticos inspirados en relatos literarios o mitológicos, la segunda permite además rastrear la finalidad de este erotismo enraizándolo con los *cassone* o arcones de bodas de la Italia del Renacimiento. Del sentido de ese erotismo nos han hecho conscientes aquellos estudios que sitúan imágenes como las mencionadas en ámbitos íntimos como la alcoba nupcial o más concretamente, en el interior de la tapa de los aludidos *cassone*. Basta con preguntarse acerca del formato alargado de estas pinturas para encajarlas en el interior de esas tapas, una mirada atenta a la escena del fondo representada en el cuadro de Tiziano nos lleva hacia ese lugar y la *Venus de Urbino* en su conjunto, hacia un complejo mecanismo de empatía que reveló la excitación o el erotismo como un elemento fundamental para entender el matrimonio en esta época (Ginzburg, 1978; Freedberg, 1992; Goffen 1997; López Moreno, 2012).

La obra de Berrocal reubica el interés de la tragedia de los amantes de Verona en la sensualidad de su encuentro amoroso, convocando a través de su formato una conexión entre erotismo y muerte, que en nuestra cultura encuentra alojamiento intelectual o filosófico en el psicoanálisis y en el entrelazamiento freudiano de pulsiones de vida y de muerte. Esta dimensión erótica y explícita de este y otros múltiples ha sido revisada recientemente en el proyecto *ErotBerrocal. El desnudo invisible* (Schargorodsky, 2019). Hasta este ensayo, la única alusión a una dimensión irónica y erótica de estas piezas la encontramos en Marchiori, que sostiene que se trata de una forma intencionada de “desacralización de la imagen” (1973, p. 22) por parte de Berrocal.



Figura 3. “*Il Cofanetto*” configurado o montado como pieza escultórica (cofre) y reconfigurado como servicio completo de mesa para dos personas. | Cortesía Fundación Berrocal.

La segunda singularidad sobre la que, tradicionalmente, se ha puesto el acento es la “sorprendente reconfiguración” –una fascinante metamorfosis– pues no solo es una obra desmontable, sino que ofrece una novedad radical respecto de los planteamientos de los múltiples hasta ese momento (Gardner, 1978, Marchiori, 1973, Gallego y Passoni, 1986). “*Il Cofanetto*” no solo es una escultura desmontable, sino que sus componentes pueden ser montados de otra forma, pudiendo transformarse en un completo y sofisticado juego de menaje para dos personas. Los ochenta y ocho elementos pueden reconfigurarse como un servicio completo de veintitrés cubiertos, cuatro copas (dos de vino y dos de agua), cuatro candelabros, cuatro ceniceros, un calentaplatos y dos anillos (Fig.3).

(...) una escultura que se mueve, que vive, que se transforma, que se metamorfosea. Berrocal es mago en las metamorfosis. El Cofanetto (homenaje a Romeo y Julieta) es, a la vez, el cofre continente y la cubertería completa del contenido. (Gallego y Passoni, 1986, p. 12)

“*Il Cofanetto*” ofrece los utensilios necesarios para crear un ambiente romántico para el encuentro entre los dos amantes de Verona. El o la coleccionista pueden utilizar su Berrocal para recrear, a modo de performance, una hipotética cena romántica en honor a los célebres amantes. Esta no es la primera vez que Berrocal incorpora elementos utilitarios en sus obras, ya que muchas de sus piezas incorporan pequeñas joyas, como anillos o pendientes. Pero con esta pieza Berrocal inicia una serie de proyectos y diseños orientados hacia aplicaciones utilitarias e inicia toda una serie de obras relacionadas con lo que él denominaba el “arte de la mesa”.

Este es sin duda el aspecto más reseñado de este opus: la posibilidad de organizar las piezas como una peana y/o cofre (obra de arte) o montar los elementos del

dispositivo como una cubertería lista para ser utilizada, ofreciendo la transformación del dispositivo en un juego de menaje (objeto utilitario). Esta podría ser una forma irónica de introducir aquella idea que el propio Duchamp recogió en las anotaciones de *La boîte verte* (1934), concretamente, la posibilidad de “Un *ready-made* recíproco: ¡Utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!” (Duchamp, 1978, p. 164). Esto implica invertir la lógica del *ready-made*, y consiste en dar un uso no artístico a los objetos artísticos. San Martín reflexiona en este sentido sobre la circularidad del *ready-made* recíproco:

Si los anteriores *ready-made* sacaban al objeto de la realidad para introducirlos en el contexto del arte, esto sólo constituye la primera parte de un viaje circular. En este caso la dirección del cambio tiene sentido contrario, sacar al objeto del museo para atraerlo a la realidad (1998, p. 81).

Como señalaba Berrocal en 1973 sobre “*Il Cofanetto*”: “Hay infinidad de posibilidades. Mi intención es que sea utilitario. Quienes lo tengan tendrán un servicio de mesa, pero con algo más. O al revés: tendrán una escultura que, al desmontarse, será algo más, será un servicio de mesa” (Cfr. Figueroa, 1973, p. 129).

La edición que acompaña la obra –un libro de ciento diez páginas encuadernación cartóné de 23,6 x 24,1 cm– es una parte inseparable de esta. Las ediciones, diseñadas por el propio Berrocal al igual que los *packaging*, son una característica distintiva de todas las series que componen los múltiples. Las ediciones de los múltiples no son simplemente un manual de instrucciones multilingüe (inglés, francés, español, italiano, alemán y japonés) para el montaje y desmontaje de las piezas, sino que aportan información complementaria para la comprensión de cada proyecto y, además, cada libro actúa como certificado de autenticidad y especifica la numeración de la pieza.

En este caso, además de las diversas instrucciones de montaje (cómo montar la cubertería y cómo montar el cofre), encontramos los planos técnicos acotados del diseño de los elementos que componen la cubertería y una inédita descripción del proceso técnico de producción de las series que componen la producción⁹. El manual además nos brinda otro elemento único en la serie, tan lúdico como retórico, que cierra o completa un nuevo plano de interacción con la pieza. Berrocal inventa y propone, en colaboración con Paolo Marzotto, un menú especial para los amantes de Verona¹⁰.

4. *Le Petit Musée Portable*

Once años después de que Marcel Duchamp diera por concluida –aunque inacabada– su *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (La novia desnudada por sus sol-

⁹ En esta edición se muestra el proceso de fundición a la cera perdida o *Shaw process*, técnica que Berrocal aprendió en el estudio de Jacques Lipchitz.

¹⁰ Menú: *Elisir di Frate Lorenzo* / “*Ocultæ Pudentæ*” / *Trote dell’adige appassionatamente* / *Beccacce sul Talamo* / *Insalata Scaligera* / *Volutta di Giulietta* – [*Soave Bianco*, *Amarone*, *Moscato passito della riserva Romeo e Giulietta delle cantine del Conte Rizzardi*]. – [Recetas desarrolladas en colaboración con Paolo Marzotto (Berrocal, 1973, pág. 73-85).

teros, incluso), conocida como *Le grand verre* (1915-1923), edita y produce la obra múltiple *La Boîte Vert* (1934), una obra que, tal y como señala Carmen Fernández, “desafía las imposiciones de la obra de arte única, en un gesto que sigue los pasos del *ready-made* y se adelanta a los intereses acerca de la reproductibilidad de la obra de arte”. (Fernández, s.f., s.p.).

La boîte Vert, está compuesta por un conjunto de noventa y cuatro facsímiles (Calotipos) de fotografías, dibujos y notas, fechados entre 1911 y 1915, contenidos en una caja de cartón forrada de seda verde y titulada con tipografía mayúscula punteada en la cubierta. Se trata de una amplia glosa del proceso de producción y de los significados de dicha obra, a modo de catálogo de los elementos visuales y lingüísticos, que añaden un carácter deliberadamente enigmático y aleatorio a la interpretación de *Le grand Verre*, ya que muchos elementos incluidos en *La boîte Vert* no tienen relación directa con la pieza. La edición estaría compuesta por trescientas piezas más veinte ediciones de lujo.

En 1936, dos años después de su primera obra múltiple, Duchamp comenzó a desarrollar su segunda creación: *La Boîte en Valise* (1936-1942). Esta obra es una especie de catálogo desplegable que funciona como un retablo o maletín de viaje de un comercial, en el que se incluyen reproducciones en miniatura de la mayoría de sus piezas más importantes. Como destaca San Martín (2004), *La Boîte en Valise* resume las ideas de Duchamp sobre el arte portátil y la eficacia de las reproducciones. Según Keller (2013, p. 4), el concepto de *La Boîte en Valise* se basa en las *Wunderkammern* y los gabinetes de curiosidades, que representan un concepto de colección de la primera fase de la historia de los museos, así como en la idea de Duchamp y Man Ray de la *Boîte surréaliste* de 1921 (Biro & Passeron, 1982, p. 48).

En junio de 1940 Marcel Duchamp acude, invitado por Dalí y Gala, a la villa Flamberge, una casona colonial en Arcachon, cerca de Burdeos. Es el momento en que las tropas alemanas avanzan en el suroeste francés. (...) En esta época, Duchamp estaba elaborando trabajosamente *La Boîte en Valise*, 1936-1941, que había ideado y preparado poco antes de comenzar la guerra, con el sentido de demostrar que su obra era realmente portátil, que no era únicamente una metáfora relacionada con la idea de levedad, sino una realidad física. Su obra podía reproducirse y por lo tanto cabía en un maletín. Así pudo transportar, durante la ocupación alemana, el grueso de su obra y su pensamiento. (San Martín, 2004, p. 118)

En 1952 Duchamp sentenció que “Todo lo importante que he hecho cabe en un pequeño maletín” (Judovitz, 1995, p.2), y en 1956 en una entrevista con J.J. Sweeney (Director del Museo Solomon R. Guggenheim), reproducida por Buchloh (1996), Marcel Duchamp afirma:

Aquí volvía a aparecer una nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo nuevo, quería reproducir pinturas y objetos de mi gusto reunidos en un espacio lo más reducido posible. No sabía cómo hacerlo. Primero pensé en un libro, pero la idea no me convencía. Después se me ocurrió que podía ser una caja en cuyo interior todas mis obras estarían juntas y montadas como en un pequeño museo, en **un museo portátil**, por llamarlo de algún modo. (Buchloh, 1996, p. 47)

En este estudio se plantea una hipótesis que hasta ahora no se ha explorado: que “*Il Cofanetto*” guarda una posible analogía con la serie de *La Boîte en Valise* (1942) de Marcel Duchamp. Esta obra seminal desarrolla la idea de la obra de arte concebida como un *Petit Musée Portable* (modelo reducido), y explora los límites de la oposición clásica entre reproducción (copia) y original, siendo pionera a su vez de la obra de arte múltiple. La conexión con la obra de Berrocal que vamos a explorar no es que sitúe al uno como posible pionero de la idea del múltiple en la escultura y al otro como una figura clave para entender las posibilidades de la escultura múltiple en el campo del arte. Pretendemos analizar la configuración de *Il Cofanetto Homenaje a Romeo e Giulietta* (Opus 123), al igual que la serie de *La Boîte en Valise*, como un dispositivo portátil (*Le petit musée portable*) que incorpora referencias (en miniatura) a toda una serie de obras del propio Berrocal.

De hecho, entre 1969 y 1982, Berrocal llegó a concebir siguiendo misma estrategia un conjunto de cuatro proyectos “*Cofanetto*”, de los cuales solo se produjo *Il Cofanetto Homenaje a Romeo e Giulietta* (Opus 123). Existen otros tres proyectos inéditos: un *Cofanetto a Picasso* (Opus 145) entre 1975 y 1976, un *Cofanetto a Mata* (Opus 270) entre 1976 y 1982, y un *Cofanetto a Dalí* (Opus 271) entre 1977 y 1982. Estos tres últimos proyectos no llegaron a producirse y se han dejado en diferentes niveles de desarrollo. Por ejemplo, el proyecto del *Cofanetto a Picasso* está completamente desarrollado y listo para ser producido, mientras que el expediente del *Cofanetto a Dalí* contiene una serie de dibujos y bocetos que muestran cómo sería la obra una vez producida.

Este estudio ha logrado contribuir de manera significativa al conocimiento de la obra de Berrocal, ya que, a diferencia de lo que se encuentra en la bibliografía existente, se han tomado en cuenta las referencias observables incluidas en su obra “*Il Cofanetto*”. Para ello, se ha accedido a los expedientes relativos a este opus que el artista conservaba en su archivo personal de proyectos en el Estudio-Taller Berrocal, ubicado en Villanueva de Algaidas (Málaga). En estos expedientes, Berrocal documentaba minuciosamente todo el material utilizado en la concepción y desarrollo de cada una de sus obras. Gracias a las anotaciones encontradas en la carpeta correspondiente, hemos podido identificar casi todas las obras que Berrocal pretendía referenciar en el diseño de “*Il Cofanetto*”. Asimismo, hemos analizado otros dibujos del expediente para tratar de identificar los elementos omitidos o no referenciados en los bocetos.

5. Los frisos de “*Il Cofanetto*”



Figura 4. Fotografía de los frisos de “*Il Cofanetto*” | Cortesía de Fundación Berrocal.

La pregunta clave de este análisis es: ¿Qué representan los relieves que conforman los cuatro frisos del “*Il Cofanetto*”? (Fig. 4). La edición que acompaña la obra no ofrece pistas sobre las imágenes que se modelan en los relieves. Al observar con detenimiento la organización compositiva, se reconoce el característico biomorfismo abstracto que Berrocal ha desarrollado a lo largo de su trayectoria escultórica, expresando su interés por el tratamiento surrealista de la forma escultórica (Sanfo, 2008). También se aprecia la importante influencia de los planteamientos plásticos de Jean Arp (1886-1966) y un lenguaje que se aproxima al tratamiento de la forma de Henry Moore (1898-1986), entre otros. Una observación más detallada permite identificar algunas formas singulares, como la silueta de su conocida *María de la O* (Opus 99), 1966, en uno de los frontales sobre una especie de peana, flanqueada por dos figuras. En el frontal opuesto, se puede identificar otra figura recostada sobre una peana, también flanqueada por otras dos figuras, que recuerda ligeramente a *Odalisca* (Opus 71), 1963. Para entender el proceso y planteamiento de Berrocal respecto de esta obra, se analizó el expediente del proyecto, que consta de dos carpetas (colgantes), y se encontraron múltiples dibujos (lápiz y tinta sobre papel vegetal) que muestran el proceso constructivo de los frisos. Entre ellos, se encontró un único apunte en el que Berrocal indica explícitamente el planteamiento de obras a referenciar en los frisos, además de indicar el número de mangos de la cubertería con los que se compondría cada referencia (Fig. 5).

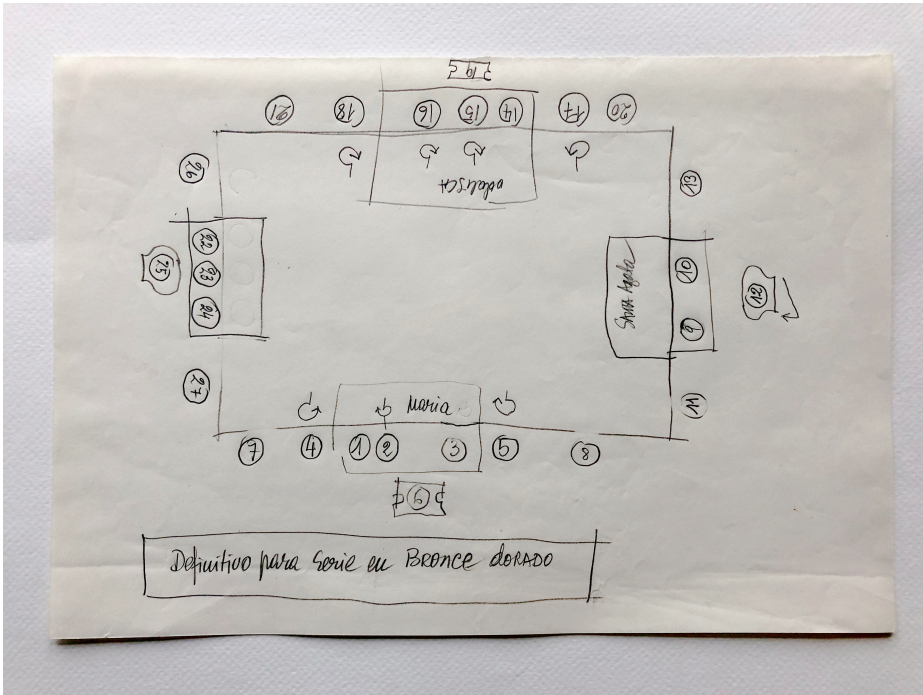


Figura 5. Boceto del proyecto “Il Cofanetto” contenidos en el expediente Opus 123 (carpeta 1/2) | Fotografía del autor, 2020, Villanueva de Algaidas. Cortesía de Fundación Berrocal.

En la figura 5 se puede ver la palabra “María” dentro de un recuadro central junto a tres círculos numerados que indican los mangos que compondrán la referencia a *María de la O* (Opus 99, 1966). En el frontal opuesto, otro recuadro central indica “Odalisca” con otros tres círculos numerados que señalan los mangos con los que se configurará la referencia a *Odalisca I* (Opus 71) u *Odalisca II* (Opus 79), ambas de 1963. En uno de los laterales se encuentra la inscripción “Santa Agata”, lo que sugiere la inclusión de *Sainte Agathe II* (Opus 103), 1964-1965 o *Sainte Agathe I* (Opus 89), 1964. No obstante, el boceto no aclara qué figura se referenciará en el otro lateral, ni se detalla información sobre las formas que flanquean a las figuras tumbadas. Para resolver estas incógnitas, llevamos a cabo un análisis comparativo entre los dibujos del expediente (Fig. 6), las imágenes de las piezas señaladas por Berrocal y otras obras del autor, a fin de identificar las referencias.

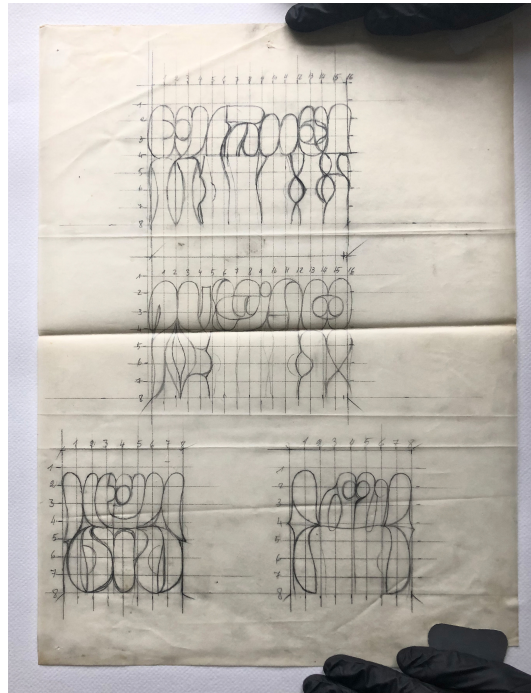


Figura 6. Dibujos de los cuatro frisos del proyecto “*Il Cofanetto*” de Berrocal contenidos en el expediente Opus 123 (carpeta ½). Estudio de las proporciones de los frisos por separado (A), debajo, diseño completo del relieve desplegado (B). | Fotografía del autor, 2020, Villanueva de Algaidas. Cortesía de Fundación Berrocal.

En la figura 7 se muestra una fotografía intervenida de un dibujo de los frisos de “*Il Cofanetto*” de Berrocal, que forma parte del expediente Opus 123, carpeta 1/2. En esta intervención digital sobre la fotografía, hemos aislado y señalado con colores planos diferentes zonas de la composición donde se encuentran las referencias a las obras del propio Berrocal. De esta forma, podemos observar de manera precisa las referencias a *María de la O* (Naranja y Fig. 8), *Odalisca II* (azul y Fig. 9), *Sainte*

Agathe I (verde y Fig. 10) y en morado la pieza que Berrocal no menciona expresamente en el expediente. Esta intervención digital corrobora la analogía con el punto de vista frontal de las piezas señaladas. En los casos en los que hay varias posibilidades, como en “*Odalisca*” y “*Santa Agata*”, se estima que es más probable que la referencia remita a *Odalisca II* (Opus 79) y a *Sainte Agathe I* (Opus 89).

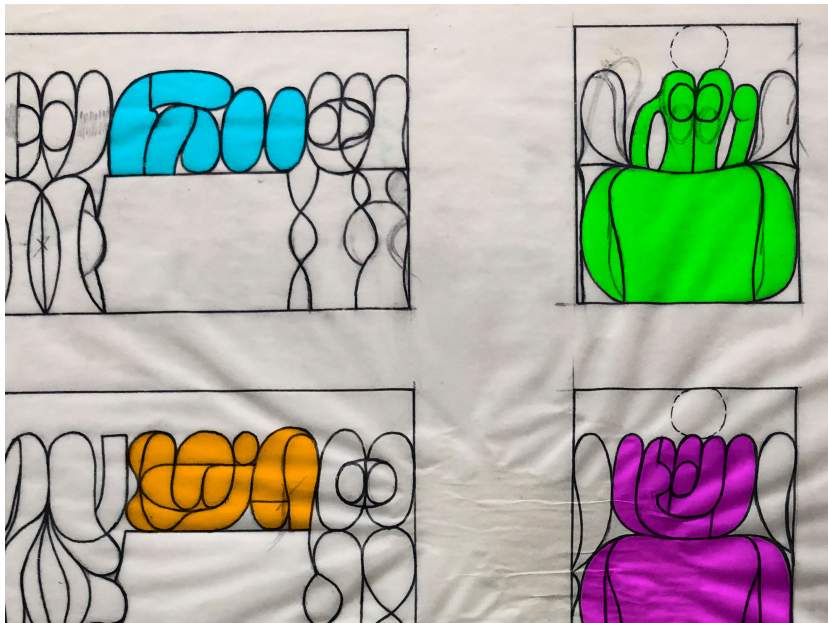


Figura 7. Dibujos de los frisos de “*Il Cofanetto*” de Berrocal (expediente Opus 123, carpeta 1/2). Intervención digital sobre la fotografía. | Fotografía del autor, 2020, Villanueva de Algaidas. Cortesía de Fundación Berrocal.



Figura 8. *María de la O II* (Opus 99), 1966. | Cortesía de Fundación Berrocal.



Figura 9. *Odalisca II* (Opus 79), 1963, Imagen montada (A) y despiece (B). | © Fotografías cortesía de Fundación Berrocal.



Figura 10. *Sainte Agathe II* (Opus 103, 1964-65) y *Sainte Agathe I* (Opus 89, 1964). | © Fotografías de Roberto Bigano, Cortesía de Fundación Berrocal.

En cuanto a la figura que falta en el friso lateral y que no se encuentra identificada en el plano (Fig. 5), si comparamos su forma con la producción escultórica de figuras femeninas en la década de los sesenta por parte de Berrocal, encontramos una analogía bastante coherente con el diseño de los bocetos y del friso con su *Femme dans un Fauteuil* (Opus 84), 1963. En la figura 11 se muestra uno de los estudios de la figura en el friso y en la figura 12 se presenta un estudio completo del lateral. Si compara-

mos ambos dibujos con una fotografía de la escultura mencionada (Fig. 13), podemos afirmar que la figura propuesta por Berrocal para el lateral opuesto al dedicado a “Santa Agata” es *Femme dans un Fauteuil* (Opus 84), 1963.

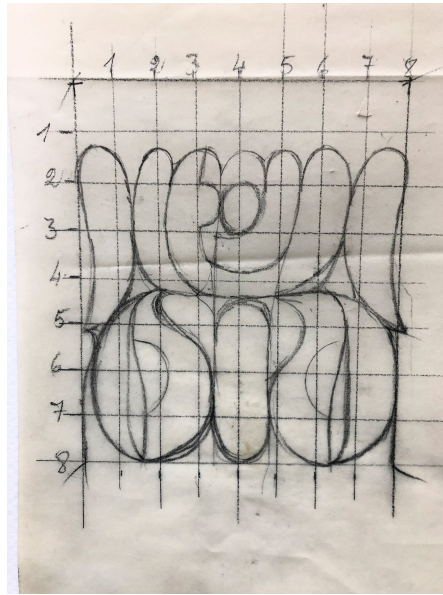


Figura 11. Estudio de proporciones del friso lateral “*Il Cofanetto*” (expediente Opus 123, carpeta 1/2). | Fotografía del autor, 2020, Villanueva de Algaidas. Cortesía de Fundación Berrocal.



Figura 12. Dibujo completo del friso lateral del “*Il Cofanetto*” (expediente Opus 123, carpeta 1/2). | Fotografía del autor, 2020, Villanueva de Algaidas. Cortesía de Fundación Berrocal.



Figura 13. *Femme dans une Fauteuil* (Opus 84), 1963 | Fotografía de Augustin Dumage, Cortesía de Fundación Berrocal.

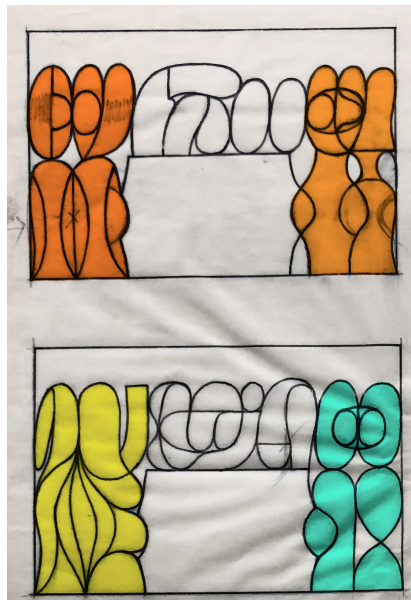


Figura 14. Dibujos de los frisos frontales de “*Il Cofanetto*” de Berrocal (expediente opus 123, carpeta 1/2). Intervención digital sobre fotografía | Foto autor, 2020, Villanueva de Algaidas. Cortesía Fundación Berrocal.

Resulta difícil asociar las figuras exentas que flanquean a las dos figuras recostadas en los frisos frontales con otras obras reconocibles de Berrocal. Si revisamos su producción de esculturas femeninas entre 1962 y la finalización de “*Il Cofanetto*” en 1975, como *La femme Assise* (Opus 68), 1962; *Asunción* (Opus 70), 1963; *Mujer Gorda* (Opus 74), 1963; *La Menina* (Opus 75), 1963; *Femme Inclinee* (Opus 81), 1963; *Femme aux Jupons* (Opus 82), 1963; *Femme Prisonniere* (Opus 83), 1963; *Zoraida II* (Opus 87) 1964; *Cariatide* (Opus 96) 1966; *La Menina II* (Opus 72), 1972 o *La Totoche* (Opus 118), 1972, no encontramos una analogía clara y plausible con ninguna de las mencionadas. En cambio, podemos encontrar la afinidad estilística con otras figuras femeninas que Berrocal incorpora en dos obras no escultóricas: las serigrafías del libro *Suite Veronese* publicado en 1975 (ed. Les deux Amis) y en las figuras impresas en relieve con la técnica del golpe seco en papel hecho a mano (Casa Magnani, Pescia) que conforman, junto a los poemas de Loys Masson, el libro-objeto múltiple *Petite Rapsodie de la Main* (1966).

6. “*Le petit Musée Portable et la mise en abîme*”

El recurso de miniaturización y reproducción de obras de arte dentro de un dispositivo que, a su vez, actúa como objeto artístico, se relaciona con la idea duchampiana de un pequeño museo portátil, tal como hemos mencionado previamente. Además, es posible asociar este recurso con otra figura retórica propia de las artes visuales, conocida como “*mise en abîme*”, la cual podemos reconocer en la configuración de “*Il Cofanetto*”.

Si analizamos la imagen de “*Il Cofanetto*” como base de “*Romeo e Giulietta*” (Fig. 2), podemos descubrir otro aspecto lúdico y retórico en la concepción de Berrocal. No parece una coincidencia que las figuras recostadas de los dos frontales, “*Odalisca*” y “*María de la O*”, también estén situadas sobre una base que replica al propio *Cofanetto*. Esto nos muestra una forma interesante de *mise en abîme* escultórico, que va más allá de la simple miniaturización de sus obras. La *mise en abîme* es un recurso retórico utilizado en las artes visuales (no solo literarias o narrativas) que consiste en incluir un cuadro dentro de otro (Chastel, 2015). Esta denominación se ha utilizado recurrentemente, desde que André Gide acuñara el término en 1893 en su periódico (Dallenbach, 1991; Owens, 1978), para aludir a los espejos que encontramos en obras como el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434) de Jan van Eyck, el panel de la derecha del díptico de *Maarten van Nieuwenhove* (1478) de Hans Memling o en *Las Meninas* (1656) de Velázquez; pero también para dar cuenta de obras como *El Gabinete de Cornelis van der Geest* (1628) de Willem van der Haecht o *Galería del archiduque Leopoldo Guillermo en Bruselas* (ca. 1650) de David Teniers el Joven. Este mismo recurso, con algunos matices, se ha denominado “efecto Droste” y se utiliza para crear el efecto de extrañamiento de obras como *Delusions of grandeur* (1948) o *La Clef des champs* (1936) de R. Magritte; y que se recrea en la fotografía de Jacqueline Nonckels *Magritte peignant son tableau Clairvoyance* (1936). El efecto Droste también se reconoce en xilografías de M. C. Escher, como *LW346* (1941-1954) o *PrintGallery* (1956) (Bart y Hendrik, 2003). Este recurso se utiliza ampliamente en publicidad comercial y diseño editorial, como la portada de *Mad Magazine* #182 (abril, 1976), diseñada por Bob Jones. También se utiliza en obras como *Triple Self-Portrait* (1960) de Norman Rockwell, fotografías

como *Autoportrait 5 mai* (1955) de Vivian Maier o *Things are queer* (1973) de Duane Michals, entre muchas otras. El estudio de la *mise en abîme* en la cultura visual es muy amplio (Peccatte, 2018, Dubois, 2006, y Owens, 1978), y es un recurso para crear efectos de extrañamiento y fascinación, que son objetivos recurrentes en la obra de Berrocal.

7. Conclusiones

Con este trabajo aspirábamos, de forma general, a valorar y aprovechar las posibilidades que los materiales del archivo personal de proyectos del artista ofrecen para el desarrollo de estudios sobre los procesos de trabajo y las metodologías de Berrocal. Los materiales inéditos encontrados en el expediente relativo al múltiple *Il Cofanetto. Homenaje a Romeo e Giulietta* (Opus 123), 1969-1975, nos han permitido corroborar el planteamiento de nuestra hipótesis y completar así la forma en la que esta pieza había sido tratada habitualmente.

“*Il Cofanetto*”, al igual que la mayoría de los múltiples de Berrocal, es un artefacto que parece estar construido y concebido para integrarse en cualquier gabinete de curiosidades o *wunderkammer*; los múltiples se asemejan a esos “*objets de vertu*” (Gallego y Passoni, 1984, p. 13), que tanto apasionaban a los coleccionistas del pasado y que siguen fascinando actualmente. Además, este múltiple es excepcional por la complejidad de su diseño y la interacción de sus diferentes niveles y planos. Con ochenta y ocho piezas, es el múltiple más grande que Berrocal había concebido hasta ese momento, superando a su obra anterior, *Goliath* (Opus 114), que tenía ochenta elementos. Asimismo, “*Il Cofanetto*” se destaca por su doble función como obra autónoma y como pieza auxiliar, ya que también puede utilizarse como base para *Romeo e Giulietta* (Opus 101), de 1966-1967.

El otro aspecto característico que había centrado toda la atención de esta pieza, es la transformación y reconfiguración de todas las piezas como un servicio de mesa completo para dos personas, listo para ser utilizado, proponiendo un irónico y fascinante proyecto que materializa la idea de un posible *ready-made invertido* con el que especulaba Marcel Duchamp (1978, p. 42). En este sentido, “*Il Cofanetto*” es un desafío lúdico y performativo que propone, además, un menú especial para Romeo e Giulietta y alimenta el juego retórico e interactivo entre el coleccionista y el consumidor del múltiple. Por último, la edición completa del múltiple incluye no solo las instrucciones de montaje, sino también una explicación detallada y abierta de los procesos técnicos de producción de “*Il Cofanetto*”, lo que brinda al espectador una experiencia más completa y enriquecedora.

Gracias a los dibujos y planos que encontramos en las dos carpetas del expediente “Opus 123” del archivo de proyectos, hemos podido identificar las cuatro obras clave que Berrocal proyectó referenciar en los frisos que rodean “*Il Cofanetto*”, para construir su particular versión de pequeño museo portátil (al estilo de la *Boîte en Valise* (1936-1942) de M. Duchamp), recurriendo a la miniaturización de algunas de sus obras y a una interesante aplicación escultórica del recurso retórico de *mise en abîme*. Resulta irónico pensar en “*Il Cofanetto*” como “*Un petit musée portable pour un pique-nique chic*”, ya que se trataría de una operación propia y característica de Berrocal con la que desacraliza el valor con el que son investidos los objetos artísticos.

La técnica de fragmentación y ensamblaje de formas, junto con una gran complejidad y precisión, plantean un reto interesante al interactuar con las piezas de Berrocal, en las cuales la mera contemplación carece de sentido. Además, su ironía y humor al abordar temas y motivos, y su visión del mercado del arte como una mercancía, lo sitúan en una posición cercana al arte pop y la ambivalencia crítica del *kitsch*, tal como plantean Eco (2004), Carrol (2018) y Costa (2003). Esta perspectiva se refleja de manera particularmente interesante en las series de los múltiples, lo que proporciona un perfil alternativo y complementario de Berrocal, y abre una nueva línea de estudio para comprender sus procesos y metodologías.

Referencias

- Barañano, K. (2002), Berrocal: Caos y composición. En *Berrocal* [catálogo] (pp. 8-14). IVAM - Institut Valencià d'Art Modern.
- Bart de Smit, Hendrik W & Lenstra Jr., (2003). *Artful Mathematics – The Heritage of M. C. Escher, Notices of the American Mathematical Society*, 50(4), 446-457.
- Benjamin, W. (1990). La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica (1935). *Discursos interrumpidos I*. (pp. 15-60). Taurus.
- Berrocal, M. (1975). *Il Cofanetto berrocal 1969-1975 homenaje a “Romeo y Julieta” en la ciudad de Verona* (Instrucciones para el montaje). I.A.R.A.
- Biro, A. & Passeron, R. (1982). *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs / sous la direction d'adam biro et de rené passeron*. Les Éditions G. Crès et Cie.
- Cabrera, J. (2008). El descrédito de la reproducción y la necesidad de una erótica del Arte. En Ramos, J.C. & Quaresma, J. (eds.). *Ensayos sobre reproductibilidad* (pp. 31-86). Editorial Universidad de Granada.
- Camacho-Martínez, R. (2015). Berrocal. el arte de innovar. *ANUARIO Real Academia De Bellas Artes De San Telmo de Málaga*, 1, 78-90.
- Campillo, D., López-Moreno, I & López-Rubiño, D. (2022). El archivo del Escultor Miguel Berrocal: Acciones de conservación y Digitalización para su estudio y divulgación. En *actas Práticas Sustentáveis no Património del IV Congresso Ibero Americano de Investigações em Conservação e Restauro* (pp. 161-164). Universidade de Lisboa.
- Carrol, N. (2018). *Filosofía del Arte de Masas*. La balsa de Medusa.
- Chastel, A. (2015). *El Cuadro Dentro del Cuadro*. Libros de la resistencia.
- Colón, L. C. (2002). *Las vanguardias artísticas y la enseñanza en la Rusia de los años 20*. Universidad de Valladolid.
- Costa, J. (2003). *Cultura Porquería/Cultura Basura. Una espeleología del gusto*. CCCB, Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona
- Dallenbach, L. (1991). *El relato especular*. Visor.
- Dubois, C. (2006). “L'image abymée”, *Images Revues* [En línea], 2 | 2006, document 8, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 08 novembre 2022. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.304>
- Duchamp, M. (1978). *Escritos. Duchamp du Signe*. (J. Elías, & C. Hesse, Trads.). Gustavo Gili.
- Eco, U. (2004). *Apocalípticos e Integrados*. Tusquets
- Feduchi, P. (2000). *Berrocal. Dialécticas*. En *Berrocal* [catálogo] (pp. 33-45). Italcable.
- Fernández-Aparicio, C. (s.f.). *Marcel Duchamp - La boîte verte. La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Retrieved November 2, 2022, from <https://www.museoreinasofia>.

es/coleccion/obra/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-caja-verde-no-via-desnudada-sus

- Figueroa, N. (1973, marzo 17) Miguel Berrocal. Así vive y se trabaja en Verona el gran escultor Berrocal. *ABC*, 125-140.
- Freedberg, D (1992) *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra.
- Gallego, J. & Passoni, P. (1984). *Antológica Berrocal (1955-1984), exposición en el Palacio de Velázquez* [catálogo]. Ministerio de Cultura.
- Gámez-Millán, S. (2019). Jugar con la Escultura: Proceso de creación y estética interactiva en la obra de Miguel Berrocal. *UMÁTICA. Revista Sobre Creación y Análisis De La Imagen*, 1(2), 15-29. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2019.v1i2.9610>
- Gardner, M. (1989). *Penrose tiles to trapdoor ciphers, and the return of Dr. Matrix*. Freeman and Company.
- Ginzburg, C (2008). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Gedisa.
- Goffen, R. (1997). *Titian's Venus of Urbino*. Cambridge University Press.
- Goodman, M, Wagstaff Jr., Rosenberg, H. & Schwarz, D. (2021). *Multiples, Inc. 1965 -1992 Multiples of Marian Goodman Gallery since 1965*. Walther Konig.
- Hill, A. (1968). *DATA: Directions in art, theory and aesthetics: An anthology*. Faber and Faber.
- Huizinga, J. (1972). *Homo ludens*. Alianza Editorial
- Jiménez-Blanco, M. D. (2002). Berrocal, Una reflexión sobre el lugar de la escultura, en *Berrocal* [catálogo] (pp.18-49). IVAM - Institut Valencià d'Ar te Modern.
- Judovitz, D. (1995). *Unpacking Duchamp: Art in Transit*. University of California Press.
- López-Moreno, I. (2012). Excitación y cultura ante la imagen. *Creatividad y Sociedad. Asociación para la Creatividad, Asocrea*, 19, 1-40.
- Marchiori, G. (1973). La sculpture de Berrocal. La Connaissance.
- Marchán, S. (1986). *Del arte objetual al arte de concepto*. Ediciones AKAL
- Moreno, C. (1973). Espanha. En *VVAA, XII Bienal de São Paulo* [catálogo] (pp.93-97). Fundação Bienal São Paulo.
- Morgan, R. C. (2000). *Berrocal. El misterio de la existencia*. En Berrocal [catálogo]. Sala Unicaja, Italcable.
- Owens, C. (1978). Photography "enabyme." *October*, 5, 73-88. <https://doi.org/10.2307/778646>
- Peccatte, P. (2018, Jun 25). L'image mise en abyme ? pour une typologie historique [1/2]. Retrieved from <https://dejavu.hypotheses.org/3836>
- Ramírez de Lucas, J (1969). Miguel Berrocal, o la escultura con clave y resorte, *Revista de arquitectura*, 123, 54-57
- Ramos, J. C. (2008). Reproducción versus Creación Gráfica. En Ramos, J.C. & Quaresma, J. (eds). (2008), *Ensayos sobre reproductibilidad* (pp. 125-161). Editorial Universidad de Granada.
- Rivas, E. (2019). De cómo romper el cántaro: Esencia y ausencia en la escultura de Berrocal. *UMÁTICA. Revista Sobre Creación Y Análisis De La Imagen*, 1(2), 31-51. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2019.v1i2.7588>
- Sanfo, V. (2008). Berrocal: El gran "hidalgo" de la escultura. En Berrocal. *Berrocal en la Casa Fuerte Bezmiliana* [Catálogo]. Ayuntamiento Rincón de la Victoria. Recuperado el 15 de diciembre de 2021 de <https://issuu.com/fundacionberrocal/docs/berrocal-rinconde-lavictoria>
- San Martín, F. (1998). *Piero Manzoni*. Nerea.
- San Martín, F. (2004). *Dalí-Duchamp: Una fraternidad oculta*. Alianza.

- Sgarbi, V (1987). II Principio Taoista di Miguel Berrocal. En *Miguel Berrocal Skulpturen [catálogo]*. Ulm: Die Galerie.
- Tancock, J. L. (1971). *Multiplies, first Decae [catálogo]*. Philadelphia Museum of Art.
- Toca-Fernández, A. (2016). Una enseñanza revolucionaria: los VKHUTEMAS de Moscú 1920-1930, *Tiempo en Casa*, 25, 4-20.
- Vega, E. (2019). *De Weimar a Ulm. Mito y realidad de la Bauhaus, 1919-1972*. Experimenta Libros.