

planes, ^{característicos del arte} egipcio, ~~asirio~~,

etrusco, romano, gótico,

renacimiento y época

moderna, el funcionamiento,

arte, puesto que los

hay ^{mas} diversos estilos, y

enseñanza teórica de las

artes, es necesariamente por

...

MEMORIA DE LA ESCULTURA 1895-1914
COLECCIÓN MNBA

PRESIDENTA DE LA NACIÓN
Cristina Fernández de Kirchner

VICEPRESIDENTE DE LA NACIÓN
Amado Boudou

SECRETARIO DE CULTURA
DE LA PRESIDENCIA DE LA NACIÓN
Jorge Coscia

DIRECTORA EJECUTIVA
DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Marcela Cardillo

MEMORIA DE LA ESCULTURA 1895-1914

COLECCIÓN MNBA



CRÉDITOS DE LA EXPOSICIÓN

DIRECTORA EJECUTIVA: Marcela Cardillo

DIRECTORA ARTÍSTICA: María Inés Stefanolo
ASISTENTE: Alejandra Hunter

CURADORA: María Florencia Galesio

INVESTIGACIÓN: María Florencia Galesio
Lucía Acosta, Patricia V. Corsani, Pablo De Monte, Ana Inés Giese, Paola Melgarejo

MUSEOGRAFÍA: Valeria Keller
Mariana Rodríguez, Pedro Osorio, Gastón Arismendi, Ramón Álvarez

GESTIÓN DE COLECCIONES: Mercedes de las Carreras
Natalia Novaro, Jimena Velasco, Antonio Facchini, Raúl Alesón, Silvia Rivara, Darío Aguilar, Bibiana D’Osvaldo, Carolina Bordón, Fernando Franco

DOCUMENTACIÓN Y REGISTRO: Paula Casajús
Ana Bertollo, María Rosa Espinoza, Cecilia García, Silvia Rivara
FOTOGRAFÍA: Gustavo Cantoni, Matías Iesari

BIBLIOTECA: Alejandra Grinberg
Carolina Moreno, Lucía Ivorra, Marcelino Medina

VIDEOS DOCUMENTALES:
DESARROLLO AUDIOVISUAL: Gabriel Burgos
INVESTIGACIÓN Y GUIÓN: Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo

ÁREA EDUCATIVA: Mabel Mayol
Silvana Varela, Marina Bertonassi, Alejandro Benard, Gisela Witten, Pablo Hofman, Marcela Reich, Susana García, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado

ASUNTOS LEGALES: Mariano D’Andrea

MONTAJE: Francisco Amatriain, Leonardo Teruggi, Fabián Belmonte, Alberto Álvarez, Daniel Galán, Carlos Cortés

DESARROLLO DE PROYECTOS INTERINSTITUCIONALES:
Valeria Keller, Mariana Rodríguez, Florencia Galesio, Mabel Mayol, Ana Inés Giese, Natalia Chagra, Pedro Osorio, Gastón Arismendi, Pablo De Monte

PRENSA Y COMUNICACIÓN: Martín Reydó, Eleonora Waldmann, Trinidad Massone, Esteban Benhabib, Rodrigo Dacomo

RELACIONES INSTITUCIONALES
Ana Ruvira, Soledad Obeid

CRÉDITOS DEL CATÁLOGO

AUTORES: María Florencia Galesio, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Adriana van Deurs, Marcelo Gustavo Renard, María Inés Stefanolo, Mercedes de las Carreras, Raúl Alesón, Natalia Novaro, Silvia Mariana Rodríguez, Silvia Rivara, Lucía Acosta, Pablo De Monte, Hugo Pontoriero, Ana Inés Giese

COORDINACIÓN EDITORIAL: María Florencia Galesio

ASISTENTE DE EDICIÓN: Paola Melgarejo

COORDINACIÓN MATERIAL DE ARCHIVOS: Patricia V. Corsani

CORRECCIÓN: Alicia Di Stasio, Mario Valledor

DISEÑO GRÁFICO: Susana Prieto, Candela Gómez

DOCUMENTACIÓN Y REGISTRO:
FOTOGRAFÍA: Gustavo Cantoni, Matías Iesari
COORDINACIÓN FOTOGRÁFICA: Ana Bertollo

IMPRESIÓN: Contartese Gráfica

AGRADECIMIENTOS
AGRADECEMOS A LAS SIGUIENTES INSTITUCIONES Y A SU PERSONAL TÉCNICO:

Academia Nacional de Bellas Artes, Ricardo Blanco (presidente)

Archivo General de la Nación, Departamento Documentos Escritos, Graciela Suidesky (jefa), Departamento de Fotografía, Emilia Assali (jefa)

Biblioteca “Benedetto Croce”, Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires, Mariana Jordá

Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (UBA), Darko Sustersic (director)

Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, María Isabel de Larrañaga (directora), Silvia Marrube (Departamento de Investigación y Archivo)

Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), María Fernanda Fontán (coordinadora general)

Biblioteca Nacional, Horacio González (director), Unidad de Conservación Preventiva, Cecilia Barbat (coordinadora), Departamento Hemeroteca, Martín Agüero (jefe) y equipo, Departamento Libros, Susana Gudalewicz (jefa) y equipo.

Palais de Glace, Oscar Smoje (director), Laura González (Área de Patrimonio), Mirta Ojeda, Susana Ibani (Archivo de Documentos)

AGRADECEMOS TAMBIÉN LA COLABORACIÓN DE:
Eduardo Alfredo Nascimento, Teresa Korencan, Miguel A. Dodes Traian, Héctor Schenone, Gabriela Mizes (Washington D.C., Estados Unidos), Gilberto Oliveira (San Pablo, Brasil), Laura Malosetti Costa, Marta Penhos. Erika Loíacono, María Catalina Gallo, Walter Guarriello, Elena Sanchez, Jorge Nocera

ÍNDICE

Patrimonio restaurado y compartidos
Jorge Coscia 9

Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA
Marcela Cardillo 11

Recorridos fundacionales. Los inicios de la colección de esculturas del MNBA (1895-1914)
María Florencia Galesio 13

Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano esplendor
Paola Melgarejo 33

Educación, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)
Patricia V. Corsani 53

Impacto de la industrialización en la edición de la escultura en bronce en la Francia del siglo XIX
Adriana van Deurs 71

Escultura italiana del siglo XIX y principios del XX en el MNBA
Marcelo Renard 79

El futuro en el pasado. Colecciones vivas
María Inés Stefanolo 85

Rescatando el patrimonio
Mercedes de las Carreras 87

Bacante, de Arturo Dresco
Raúl Alesón 93

Esculturas de la colección del MNBA. Análisis de obras
Lucía Acosta
Pablo De Monte
Adriana van Deurs
Marcelo Renard
Hugo Pontoriero 99

Biografías
Ana Inés Giese 149

Siglas 150

Bibliografía 167

Listado de obras 179



PATRIMONIO RESTAURADO Y COMPARTIDO

JORGE COSCIA

Secretario de Cultura
de la Presidencia de la Nación

Desde 2003, a lo largo de esta década ganada para nuestra cultura, una de las principales banderas simbólicas enarboladas por el Gobierno nacional ha sido la restauración y puesta en valor del patrimonio público tangible e intangible para el disfrute de los cuarenta millones de argentinos.

Si la historia ha de demostrar que somos el gobierno de la inclusión y la reparación social, el gobierno de la igualdad de los derechos y de la recuperación de la dignidad y la autoestima, la ampliación del acceso a los bienes artísticos y culturales será interpretada como pilar del proceso de cambio material y simbólico que vive nuestro pueblo.

Cumpliendo esta misión social impostergable, en el último decenio, hemos impulsado la construcción de metros cuadrados destinados a albergar, conservar, exhibir y producir cultura, la más imponente que recuerde la historia argentina. A esto se suman, en el mismo sentido, los trabajos llevados a cabo de puesta en valor y refuncionalización de edificios patrimoniales. Sin duda, éste ha sido uno de los ejes rectores de las políticas culturales con las que nos hemos comprometido aportando ideas y recursos.

Hablar de patrimonio es hablar de identidad, de valores, tradiciones y sentidos compartidos y plasmados en obras. En esta dirección, poner en valor nuestras trayectorias artísticas es dialogar con el pasado local y universal, para construir caminos autónomos que, desde el presente, permitan pensarnos como colectivo.

Este marco general de intencionalidad llevada a la acción ilumina el significado de *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección del MNBA*. Es la historia de un pionero, Eduardo Schiaffino, que fue director de la institución, y el relato de cómo se consolidó la escultura como disciplina artística en la Argentina al amparo de su museo mayor, que, de este modo, se daba a cumplir su misión de educar, difundir y conservar una colección naciente y de estimular la producción de los artistas locales.

Encomiable tarea que involucra a la institución museística a pleno, hoy un centenar de esculturas que componen este patrimonio público –que reúne en conjunto cerca de 700 piezas de autores locales y extranjeros, de todas las épocas o latitudes y de estilos diversos– es restaurado para todos los argentinos y revalorizado a través de un proyecto propio, comandado por los trabajadores de las diferentes áreas: curaduría e investigación, diseño, educación y gestión de colecciones.

Así, a través de este abordaje integral que recupera nuestra historia, la muestra vuelve visible el acervo institucional exponiendo incluso obras jamás exhibidas. Así, además, esta exposición consolida la sinergia entre este espacio público y los hombres y mujeres que día a día le dan vida a fuerza de trabajo, empeño, talento.

Como en cada obra emprendida, como en cada programa implementado en todo el país, con esta exhibición, la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación vuelve a expresar el esfuerzo continuo del Estado nacional por conservar y poner a disposición nuestro patrimonio para el disfrute de todos los argentinos y de las generaciones futuras.

Manteniendo las puertas del museo abiertas de par en par, de lo que se trata, en definitiva, es de profundizar la democratización de nuestra cultura.



MEMORIA DE LA ESCULTURA 1895-1914. COLECCIÓN MNBA

MARCELA CARDILLO

Directora Ejecutiva del MNBA

Esta muestra de esculturas tiene un sabor muy especial. Primero, porque la colección que aquí se exhibe es parte esencial del patrimonio del museo y porque fue preparada a lo largo de estos años por casi todas las áreas de nuestro calificado *staff*.

Las exposiciones patrimoniales son resultado de un largo esfuerzo de los trabajadores del museo, de estudio de las colecciones y de restauración de las obras seleccionadas, que estuvieron, en su mayoría, largos años en los depósitos a la espera de mejores tiempos (la reconstrucción de *Bacante* de Dresco es quizás el caso más extremo, pero de ningún modo el único). Y también hay que destacar la intervención decisiva del área de museografía para que el diseño de la exposición sea moderno y atractivo para el público en general (los andamios rodeando las obras darán que hablar en ese sentido).

Segundo, porque esta muestra busca recuperar el espíritu con el que Schiaffino y los “padres fundadores” del MNBA adquirieron el patrimonio a finales del siglo XIX y principios del XX, y que hoy exponemos con orgullo, con un propósito eminentemente didáctico: educar a las futuras generaciones de artistas argentinos. Y ese espíritu original es el que, precisamente, buscamos reavivar con esta exhibición: poner en primer plano la función de museo escuela que esta institución supo ser y que sigue siendo todavía para tantos jóvenes artistas en formación.

Esculturas nuestras, patrimonio de todos los argentinos, restauradas y montadas por nosotros, en un relato bien nuestro también.

En el proyecto de fundación del museo, la escultura ocupó un papel central en el programa de Eduardo Schiaffino. Papel educador, que bien expresa su preocupación por los calcos –como posibilidad de formación del gusto y como aprendizaje para los futuros artistas– como bien lo explica Florencia Galesio en su texto.

Además de los celebrados escultores extranjeros que conforman el patrimonio (la colección de Rodin que alberga el MNBA es la más grande e importante fuera de Francia), la exposición es también una recuperación de los escultores de nuestro país, aquellos que trabajaron creativamente para formar una escuela de arte argentino, ya que sólo el progreso económico, se pensaba con razón bajo el paradigma modernizador de la época, no lograba constituir una nación.

El museo con esta muestra revisita, una vez más, la tensa y cambiante relación entre pedagogía y espectáculo, dos horizontes normativos que atraviesan todas las experiencias museísticas del mundo. Creo que *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección del MNBA* resuelve esta dicotomía con mucho talento y que nuestros visitantes se van a llevar una experiencia integral.

Bienvenidos una vez más al Museo Nacional de Bellas Artes, un museo de puertas abiertas.



RECORRIDOS FUNDACIONALES. LOS INICIOS DE LA COLECCIÓN DE ESCULTURAS DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (1895-1914)

MARÍA FLORENCIA GALESIO

La exposición que hoy se presenta en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) aborda los inicios de la colección de esculturas de nuestro museo mayor. Su formación está directamente vinculada a la política de adquisiciones impulsada por el primer director de la institución, Eduardo Schiaffino, a partir de las donaciones provenientes de los salones del Ateneo, de compras efectuadas en Buenos Aires y en Europa y de donaciones de coleccionistas y artistas concretadas durante los años de su gestión, entre 1895 y 1910. Otros espacios, como la Exposición Universal de Saint Louis (1904), la Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910) y los Salones Nacionales realizados anualmente desde 1911, fueron ámbitos de legitimación que permitieron la circulación de obras y promovieron el incipiente campo artístico argentino.¹ Todos estos recorridos fundacionales tuvieron un papel esencial en la conformación de la colección y contribuyeron al crecimiento del patrimonio del MNBA.

Los criterios que guiaron la selección en cada caso indican no solo las preferencias estéticas, sino el perfil de institución al que se aspiraba. Schiaffino tenía en mente un museo de carácter metropolitano, con una colección que manifestara los cambios producidos a lo largo de la historia del arte y que cumpliera con una función social y educativa,² siguiendo los parámetros de los museos europeos y norteamericanos contemporáneos. La creación del MNBA acompañó el programa modernizador de entonces.³

En este contexto de fines del siglo XIX y comienzos del XX, cabe considerar además el profundo cambio de concepción experimentado en el campo de la escultura. Las innovaciones producidas por artistas como Auguste Rodin, orientadas a una tendencia más pronunciada hacia lo formal y autorreferencial, le otorgaron autonomía a la escultura y la fueron liberando de las ataduras del valor simbólico.⁴ El maestro francés investigó la posibilidad de utilizar múltiples puntos de vista, estrategia visual que invitaba al desplazamiento del espectador en torno de las esculturas, y a que éste descubriera cada detalle, cada marca del hacer, como lo planteó en *El beso*. Asimismo, cuestionó la convención del pedestal para los monumentos, como en el caso de su propuesta para *Los burgueses de Calais*, o del dedicado a *Balzac*, en los que las figuras aparecían ubicadas al ras del piso, con la intención de que el público se relacionara directamente con los personajes representados.

Las transformaciones estuvieron regidas, en gran medida también, por las posibilidades técnicas introducidas y utilizadas por Rodin. La reproducibilidad permitió que tanto distintos museos del mundo como coleccionistas particulares contaran con ejemplares de sus obras más importantes, vaciadas en yeso, bronce o pasadas al mármol.⁵ El Museo Metropolitano de Nueva York adquirió *La mano de Dios* en 1908 y posteriormente completó el conjunto con otras

Auguste Rodin, *La Tierra y la Luna* (detalle)



Auguste Rodin, *Cabeza de Balzac*
[Balzac, penúltimo estudio de cabeza]

Auguste Rodin, *Eva*, c. 1899



piezas del escultor de Meudon. Pero fue el MNBA el primer museo en América en incorporar a su acervo una obra de su autoría. Gracias a las gestiones de Schiaffino, *La Tierra y la Luna* fue comprada en París en 1906 y el propio artista ofreció al museo, un año más tarde, un vaciado en yeso de su famosa composición *El beso* que se integró a la colección en 1908.

El ingreso de esculturas a los museos, dada su especificidad –materialidad, tamaño, volumen, peso–, generó nuevas problemáticas, relativas tanto a la conservación como a las decisiones curatoriales y museográficas. Obras inicialmente pensadas para ser ubicadas al aire libre pasaban a exhibirse en espacios cerrados, modificando las relaciones visuales originales; cuando se trataba de yesos o mármoles, la ausencia de color de la materia podía resultar poco atractiva. En los salones de arte de fines del siglo XIX y comienzos del XX era habitual que las piezas presentadas estuvieran realizadas en yeso, soporte provisorio y endeble, pero a la vez económico, sobre todo cuando se trataba de participaciones de artistas jóvenes.⁶ En general, cuando las obras habían ganado algún premio, esos yesos eran vaciados y fundidos en bronce, o trasladados al mármol gracias a la labor de los maestros pasantes y tallistas. *Bacante*, yeso del escultor argentino Arturo Dresco y una de las primeras esculturas de la colección argentina del MNBA, que fue presentada y premiada en el Salón del Ateneo de 1895, no pasó por estos procesos. En cambio, de la versión en



Auguste Rodin, *La mano de Dios*, 1895



Auguste Rodin, *Estudio para manos, Estudio para El secreto*

yeso de *Los primeros funerales*, de Louis-Ernest Barrias, galardonada en el Salón de París de 1878, se conocen varios ejemplares en mármol, como la pieza del MNBA, y en bronce.⁷

De este modo, los criterios de exhibición se fueron adecuando a las necesidades planteadas por las obras o a las condiciones impuestas por el edificio que albergaba las colecciones para integrarlas al discurso curatorial propuesto. La *Victoria de Samotracia* del Museo del Louvre ejemplifica esta última cuestión. Ubicada en lo alto de la escalera Daru, ocupa un sitio estratégico dentro de la colección desde 1884.

En consecuencia, la exhibición de esculturas, a fines del siglo XIX y principios del XX, tuvo condicionantes de carácter físico inherentes a los edificios destinados a museos y al tamaño de las piezas. Las investigaciones realizadas para la muestra que se presenta en esta oportunidad han dado cuenta de estas problemáticas. El recorte temporal incluye una selección de esculturas del patrimonio del MNBA que comprende el período de institucionalización del campo artístico argentino, desde su creación en 1895 hasta el IV Salón de Artes Plásticas de 1914, etapa en la cual estas obras atravesaron diversas instancias relacionadas con las cuestiones que acabamos de describir. Esta exposición supone una puesta en valor del acervo inicial de esculturas del museo, resultado de un esmerado trabajo de las áreas de restauración, investigación y conservación, que permite la exhibición de las piezas e invita a la reflexión sobre las tensiones de la escena artística de la época.

LA ESCULTURA COMO OBJETO MUSEABLE

Obras admiradas a lo largo de la historia ocuparon lugares de privilegio en los primeros museos europeos de la edad moderna. Las copias, como paradigmas estéticos de esculturas a emular, se mostraron en salas de distintas instituciones. En Buenos Aires, el MNBA no fue una excepción y, pocos años después de su inauguración, Schiaffino integró a la colección copias de algunas piezas de la antigüedad. Mientras que las obras originales de aquel período estaban ligadas al culto, o al poder político y militar, y se exhibían en templos y otros espacios públicos, sus copias realizadas con posterioridad fueron adquiridas como objetos museables.

Es el caso de las copias de esculturas egipcias incorporadas al acervo del museo en sus inicios. Esas piezas, además de dar cuenta de la función cultural de la escultura en las civilizaciones de la antigüedad, se presentan como parte de las costumbres funerarias destinadas al culto de los muertos.⁸ La primera copia de una pieza egipcia ingresada en el museo fue la *Cabeza de la reina Taia*, calco tomado del templo de Karnak y donado a la institución por un particular.

Asimismo, los griegos dejaron significativos ejemplos de trabajos en metal, como *El auriga vencedor*, del que Schiaffino adquirió una copia en yeso, siguiendo los modelos de otras colecciones internacionales. En la antigua Grecia la escultura y la arquitectura estuvieron muy unidas; los relieves en piedra se distribuían en los frisos y tímpanos de distintos edificios y, en los interiores de los templos, las representaciones de los dioses —realizadas en piedra— ocupaban lugares privilegiados. En su intención de armar una colección con las mejores esculturas de todos los tiempos, Schiaffino agregó, entre otros, el calco de la *Victoria alada de Samotracia* y de la *Venus de Milo*, ejemplos del helenismo del siglo IV a. C.⁹ Con ambas obras se hizo presente en el museo la conjunción de la influencia griega clásica y de elementos orientales, y la ampliación de la temática dejó de lado la idealización a cambio de un lenguaje realista. *Cabeza romana* (copia de los Museos Vaticanos), procedente de la “misión” europea de Schiaffino, pertenece al género del retrato, que alcanzó un importante desarrollo en el mundo romano. La gran cantidad de representaciones de emperadores, senadores, militares y civiles, de gran realismo, trabajadas en mármol, testimonia el auge de este género, con un sentido conmemorativo o como manifestación del estatus social del retratado.¹⁰

El MNBA adquirió además varias copias de esculturas medievales —como *La Virgen dorada*, de la catedral de Amiens, y *La reina Regelinda* y *La Virgen sabia*, de la catedral de Estrasburgo, piezas asociadas a la arquitectura—, que desempeñaban una función educativa al divulgar las enseñanzas de la fe de la Iglesia, por ese entonces mecenas de las artes. Estas piezas, realizadas de un modo artesanal y colectivo, tenían una difusión amplia, centrada en los feligreses que asistían al culto. A estas compras, que representaban el modo de producción y recepción del arte en la Edad Media, Schiaffino sumó un conjunto de calcos de elementos arquitectónicos: columnas, capiteles, ménsulas, blasones.

En el Renacimiento se privilegió otra modalidad de producción, exhibición y recepción de las esculturas, ligada a las colecciones privadas de las familias importantes, que crecieron en cantidad y variedad de piezas. Estos acervos particulares dieron lugar a una apreciación individual y, posteriormente, muchos de ellos fueron el germen de los primeros museos europeos, cuando fueron traspasados al ámbito público. En constante interacción con las principales colecciones e instituciones museales de Europa, el MNBA formó su patrimonio adquiriendo piezas originales y calcos a estos nuevos espacios de exhibición de la época moderna.

DEL COLECCIONISMO AL MUSEO

Durante el Renacimiento, la escultura se independizó paulatinamente de la arquitectura. En este período dominaba el gusto por la arqueología y la antigüedad romana, y el modelo clásico influyó en el lenguaje de los artistas de la época. En Roma, papas y cardenales mostraron avidez por coleccionar escultura antigua, que disponían en sus palacios como signo de poder y expresión de sus virtudes. El papa Sixto IV (1414-1484) hizo restaurar el palacio del Capitolio y allí reunió un conjunto de esculturas clásicas que constituyeron el embrión de la colección papal, continuada por sus sucesores. Su sobrino, futuro papa Julio II (1443-1513), al igual que otros cardenales, formó una colección personal de esculturas antiguas.¹¹ Encargó al arquitecto Donato Bramante, en 1503, un patio escalonado para unir los edificios del Vaticano con el palacio del Belvedere, un espacio monumental diseñado con el fin específico de exhibir las esculturas clásicas del pontífice, que crecían a la par de las excavaciones. El *Apolo* y el grupo del *Laocoonte* sobresalían entre las piezas distribuidas en los nichos de las paredes y apoyadas sobre pedestales; solo un público preferencial tenía la posibilidad de admirarlas.¹² Por otra parte, hacia comienzos del siglo XVI el cardenal Andrea della Valle construyó un jardín colgante con esculturas que también provenían de las excavaciones. Unos años más tarde, muchas de ellas pasaron a exhibirse en Florencia y en los jardines romanos de la Villa Medici, rivalizando con las del patio del Belvedere en Roma.¹³

Paralelamente, las colecciones privadas —como la de los Medici y los Farnesio— crecieron en importancia. El pórtico de la loggia dei Lanzi, espacio abierto hacia la plaza de la Señoría, en Florencia, dedicado a ceremonias y asambleas,

fue transformado en tiempo de los Medici —linaje regente de los destinos de los florentinos— en una galería de esculturas de la colección familiar. Fue el duque Cosme I quien, en 1555, destinó a este espacio la escultura en bronce *Perseo*, que le había encargado al célebre maestro Benvenuto Cellini.

A pesar del interés que despertaba la escultura en ese momento, hubo quienes no la consideraban al mismo nivel que la pintura. Esto suscitó un debate sobre la competencia de las artes conocido como *Parangone* (1547). El humanista Benedetto Varchi¹⁴ realizó encuestas a escritores, tratadistas y artistas para intentar establecer cuál, entre la escultura y la pintura, era el arte más noble, marcando también las similitudes y las diferencias entre la poesía y la pintura. Las opiniones fueron diversas; Alberto Durero y Leonardo Da Vinci se inclinaron por la pintura, León Baustista Alberti optó por la dignidad de la escultura, y otros, en cambio, eligieron alguna obra en particular. El mismo Varchi llegó a la conclusión de que la clave de la excelencia de la pintura radicaría en su proximidad a la sensación del volumen, y que la escultura sería mala en tanto y en cuanto se acercara a la pintura.¹⁵

Este debate puso de relieve la importancia alcanzada por las bellas artes durante el Renacimiento, en relación con la época medieval, cuando se las consideraba como trabajos artesanales. A partir de esta revalorización de las artes, los encargos escultóricos efectuados por los papas y la realeza se multiplicaron. El gusto de coleccionar escultura antigua perduraba, pero no era fácil conseguir obras originales. Los vaciados en yeso fueron un modo de resolver esta dificultad. Hacia 1540, en la corte francesa de Francisco I, el pintor italiano Francesco Primaticio fue el encargado de trasladar a Francia los moldes de obras romanas cuyos vaciados en bronce se utilizaron en la decoración de las residencias reales.¹⁶ En España, Diego Velázquez, pintor de cámara del rey Felipe IV, realizó una tarea similar para el monarca; algunas piezas llegaron vaciadas en bronce y otras se obtuvieron a partir de los moldes en la capital española. En el siglo XVIII, muchos de los yesos fueron trasladados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se utilizaron como modelos para la enseñanza. Esta idea se extendió a otras academias y museos del mundo, que buscaron adquirir copias en yeso de las grandes obras de la historia del arte.¹⁷ A principios del siglo XX, Eduardo Schiaffino se hizo eco de la función educativa de los calcos cuando compró para la colección del MNBA un significativo lote de yesos de distintas épocas.¹⁸

De fuerte tradición clásica, en 1784 la Academia de Bellas Artes de Florencia¹⁹ también formó su colección de calcos, destinada a ser material de estudio de sus alumnos. Además, el *David* original en mármol, de Miguel Ángel, integró la colección de la Academia desde 1873, cuando fue trasladado a ésta desde la plaza de la Señoría.

Las colecciones reales francesas rivalizaban en el siglo XVII con las del Vaticano y la de los palacios de los duques de Toscana. El palacio del Louvre, hacia 1733, contaba con piezas antiguas, originales y reproducciones en yeso; entre ellas, 120 bustos de mármol y 74 estatuas y grupos escultóricos, además de bajorrelieves como los de la columna Trajana.²⁰ Ya a fines del siglo XVII, Luis XIV había instalado la colección de escultura antigua en la sala de las Cariátides. Cuando, en 1793, se traspasaron al ámbito público las colecciones reales y se creó el Museo del Louvre, toda la sociedad tuvo acceso a la Grande Galerie y al Salon Carré, salas del palacio habilitadas para la exhibición.

A comienzos de 1796 un visitante señaló que parte de la galería del Louvre abierta al público se encontraba rebasada de objetos incoherentes: mesas, muebles, instrumentos de física, estatuillas entre las pinturas, “formando un caos indescriptible”.²¹ Las colecciones se incrementaron y el museo ocupó otros ámbitos del palacio, como los apartamentos de Ana de Austria, también destinados a la escultura.²²

Poco a poco se acrecentó la cantidad de piezas del Museo del Louvre, y cuatro años más tarde se creó el Museo de Escultura Moderna, ubicado en la planta baja, en la galería Angoulême. Allí se organizaron varios espacios donde se albergaron, entre otras, las esculturas provenientes del antiguo Museo de los Monumentos Franceses y las del palacio de Versalles. En el curso del siglo XIX, la escultura de la antigüedad fue valorizada en los guiones museográficos de la institución: la *Victoria de Samotracia*, descubierta en 1863 por Charles Champoiseau, se incorporó al patrimonio del Louvre, y se la dispuso en un punto privilegiado, como ya señalamos, donde se exhibe en la actualidad.

El Museo del Louvre fue centro de interés para los artistas argentinos que viajaron a formarse en París y para los gestores y coleccionistas locales que adquirieron obras en la Ciudad Luz a finales del siglo XIX y principios



Vista de los apartamentos de Ana de Austria, Museo del Louvre, Babeau, *Le Louvre et son histoire*

modelos para fundición y bocetos de cera del gran maestro animalista. En 1881 el museo compró *La edad de bronce*, de Auguste Rodin, y diez años después se incorporó *Ratapail*, de Honoré Daumier; por entonces la colección registraba más de cien esculturas y había empezado a admitir obras de artistas modernos. Iniciado el siglo XX, en 1905 se produjo el ingreso de la primera pieza de Émile-Antoine Bourdelle: la cabeza de *Beethoven*.

Por otra parte, en Madrid, el Museo del Prado, inaugurado en 1819, también comenzó su colección de esculturas, como el Louvre, con los fondos de la Colección Real, a los que se sumó en 1870 la del Museo de la Trinidad. Las piezas grecorromanas, seleccionadas por Velázquez, como ya comentamos, constituían el conjunto más relevante, además de las esculturas renacentistas del siglo XVI realizadas en bronce por Leone y Pompeo Leoni, escultores italianos al servicio de la corte española. De este modo, el Prado también se sumaba al interés que despertaba la escultura en los museos en los comienzos de su creación.

En suma, hacia fines del siglo XVIII la escultura se convirtió en un objeto museable, incorporado desde entonces a las colecciones de los principales museos del viejo continente, lo cual jerarquizó su valor artístico. La autonomía alcanzada por esta disciplina en la transición hacia el siglo XX facilitó su acceso a los museos y determinó modificaciones tanto en los guiones curatoriales y museográficos como en la manera de comunicar significados. De los espacios decimonónicos totalmente abarrotados, esas instituciones pasaron, en las primeras décadas del 1900, a salas más amplias. Así sucedió en colecciones como las del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que abrió sus puertas en 1929. Por entonces, el MNBA también emprendió una modificación en sus salas, y fue hacia la década de 1930 cuando las esculturas se expusieron en espacios más despojados.

EL CASO DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. LOS INICIOS DE LA COLECCIÓN DE ESCULTURAS

Para esbozar los inicios de la colección de esculturas del MNBA cabe preguntarse cuál era la situación de la escultura en la Argentina en las últimas décadas del siglo XIX, quiénes fueron los actores intervinientes y cuáles las acciones seguidas para incorporarla al circuito institucional de legitimación; qué modelos de colección se tuvieron presentes y cuáles fueron los criterios curatoriales y museográficos tenidos en cuenta para su exposición.

del XX. El MNBA guardó estrecha relación con el modelo de colección y de exhibición del museo parisino; la selección de calcos realizada por Schiaffino, así como su forma de exposición desde 1910, dan la pauta de esta semejanza.

Otro museo significativo para los jóvenes estudiantes, ubicado también en la capital francesa, fue el de Luxemburgo. Inaugurado en 1818, bajo el reinado de Luis XVIII, como ampliación del Museo del Louvre, su objetivo fue mostrar obras de artistas vivos adquiridas por el Estado especialmente en los salones de París. Esta instancia permitía a los artistas activos contar con un espacio donde darse a conocer. Si bien estaba especialmente dedicado a la pintura, la escultura comenzó a tener un lugar importante. En este sentido, a mediados del siglo XIX la colección solo contaba con unas veinticinco piezas, y a la muerte de Antoine-Louis Barye, en 1875, se produjo el ingreso de algunos de los

Hacia la década de 1890, el campo de la escultura en nuestro país todavía estaba en ciernes. Las imágenes religiosas ocupaban iglesias, casas particulares, oratorios de estancias y cementerios. En el último tercio del siglo XIX, la alta burguesía decoraba sus residencias porteñas y sus casas de campo con esculturas de temáticas variadas, pequeños *bibelots*, retratos y piezas ornamentales, expresión de su condición social. Familias terratenientes, como la de los Guerrico, contaban en su colección con piezas de maestros europeos del siglo XIX, como Louis-Antoine Barye, Albert-Ernest Carrier-Belleuse, Jules Desbois, Gustave Doré, Jules Falguière, Auguste Rodin, Antonio Tantardini, entre otras, compradas en exposiciones, casas de remates y talleres de artistas durante sus viajes o en sus prolongadas estadías parisinas.²³ La colección Guerrico fue donada al MNBA por sus descendientes en la década de 1930.

Esos años coincidieron con la conformación del campo de las artes plásticas; se crearon instituciones como la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA) –cuya primera cátedra de escultura data de 1893– y el Ateneo, primeras organizaciones dedicadas a la enseñanza y difusión del arte en nuestro país.²⁴

El espacio público también fue un ámbito fundamental para el desarrollo de la escultura. Los monumentos levantados en Buenos Aires desde mediados del siglo XIX se deben a artistas extranjeros, contratados directamente, o bien a los que ganaron concursos internacionales, como el convocado para los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo.²⁵ Para esta conmemoración la Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y el Congreso Nacional promovieron la erección de monumentos como homenaje a los hechos de Mayo, de la Independencia y a quienes



Anónimo, *Ulysses tendant son arc*



intervinieron en ellos. Fue a partir de entonces cuando se ubicaron, en distintas plazas de la ciudad, monumentos destinados a recordar a los miembros de la Primera Junta, así como el erigido frente al Congreso Nacional en honor a la Asamblea del año XIII y al Congreso de Tucumán, proyecto de los belgas Jules Lagae y Eugène D’Huique.²⁶ Estas obras conmemoraban el proceso de creación del Estado-nación, transmitiendo ideales, valores y creencias. El Centenario marcó el cenit de la fiebre monumental, que se sostuvo con cierta intensidad hasta la década de 1930, con la participación cada vez mayor de artistas locales.²⁷

Paralelamente, y como ya mencionamos, Eduardo Schiaffino, al frente del museo, gestionaba para la colección el ingreso de piezas provenientes de diversos orígenes: fondos del Estado, instituciones y comisiones promotoras de compras, donaciones de coleccionistas y obras de artistas destinadas a su acervo. Al inaugurarse el MNBA, en 1896, en la sede del Bon Marché, solo ocupaba el primer piso y el hall de entrada de un edificio comercial.²⁸ En ese momento su patrimonio contaba con un poco más de un centenar de ejemplares, y el conjunto inicial de esculturas se limitaba a tres tallas jesuíticas –dos donadas por Juan Bautista Ambrosetti, y la tercera por Mauricio Mayer– y otras dos esculturas, ambas de artistas argentinos, *Bacante*, de Arturo Dresco, y el relieve en bronce donde Lucio Correa Morales retrató al poeta *Olegario Andrade*, pieza participante del Salón del Ateneo y donada por esa institución. Si bien eran trabajos importantes por su valor histórico, su calidad artística y su carácter fundacional, su exigua cantidad no justificaba dedicarles un ámbito exclusivo.²⁹

La colección se ampliaba continuamente, y los espacios para la exposición resultaron insuficientes. Tras reiterados pedidos, el director logró, durante su gestión, pequeñas ampliaciones que dedicó a la exposición de la colección de pinturas, dibujos, grabados, medallas y esculturas. La heterogeneidad de las piezas y la falta de lugar plantearon dificultades para su exhibición. No obstante, Schiaffino se valió de sus conocimientos y estableció estrategias expositivas, procurando ofrecer lecturas comprensibles. La documentación fotográfica da testimonio de cómo distribuyó las obras en esos primeros años, en algunos casos superponiéndolas sobre las paredes –modalidad usual en otros museos del mundo– y disponiendo las esculturas de manera casi azarosa entre las pinturas.³⁰ En la sala VIII, por ejemplo, fácilmente se reconoce *La abandonada*, del francés Victorien A. Bastet, adquirida en un remate en 1898, compartiendo el espacio con paisajes como *Mar borrascoso*, de Gustave Courbet, pinturas de tema religioso y naturalezas muertas. El busto de mármol de Bastet, en el centro de la sala, ofrecía la posibilidad de rodearlo y observarlo desde distintos puntos de vista. Lo mismo sucedía con *Bianca*, terracota del escultor francés Gustave Michel, y con *El borracho e Indio moribundo*, del argentino Mateo Alonso. Necesariamente, dadas las características de la colección, prevaleció un criterio donde convivían variadas temáticas y escuelas. Tanto la disponibilidad espacial como el material de las piezas, en ocasiones muy frágil, y su tamaño y peso condicionaron su ubicación.

Las obras de gran porte de artistas argentinos realizadas en yeso, como *Abel*, de Lucio Correa Morales, y *Bacante*, de Arturo Dresco, se expusieron en el hall de ingreso de la planta baja. Al mismo tiempo, se incorporó un conjunto considerable de esculturas de Francisco Cafferata adquiridas por una ley aprobada por el Congreso de la Nación. En 1906 Schiaffino logró alquilar dos salas más, una de las cuales, situada en la planta baja, se dedicó especialmente a la escultura. Esta ampliación le permitió un nuevo planteo curatorial, en el cual incluyó, en la entrada del MNBA, piezas de Cafferata, junto con la ya citada de Dresco.

En esos años Schiaffino no abandonó su objetivo de incrementar la colección inicial y continuó con una activa política para obtener donaciones y realizar adquisiciones en la Argentina y en viajes al exterior. Por otra parte, siguiendo los paradigmas internacionales de la época, era consciente de la importancia de organizar un reservorio de calcos de piezas relevantes de la historia del arte, en el cual predominaran las copias de obras clásicas y renacentistas, con el fin de ser utilizadas como recurso didáctico para que los jóvenes estudiantes de bellas artes pudieran emplearlas como modelos durante su formación, tradicional práctica de enseñanza de ese momento. En 1903 inició, gracias al apoyo gubernamental, una investigación sobre los programas de estudio de las academias de bellas artes y sobre la operatoria de museos de Europa y Estados Unidos. Con este fin emprendió varios viajes, en 1903, 1905 y 1906,³¹ uno de ellos



Gustave Frédéric Michel, *Bianca*, c. 1888

Aires. En su recorrido por el taller de Meudon quedó también admirado por el mármol *La Tierra y la Luna*, que compró para la colección del museo. A partir de la vinculación establecida entre Schiaffino y Rodin, éste le regaló al MNBA un vaciado en yeso del *El beso*, que el director del museo conocía en su versión en mármol, expuesta por entonces en las salas del Museo de Luxemburgo.

Entre 1906 y 1910 llegaron paulatinamente a Buenos Aires los cajones con las piezas adquiridas en Europa. Un nuevo alquiler de tres salas en la planta alta del Bon Marché, en 1908, le permitió exhibirlas. Sin embargo, el espacio no fue suficiente, y algunas esculturas no pudieron exponerse en ese momento. Fue el caso de *La Tierra y la Luna*, de Rodin; según rezaba el catálogo de 1908, “a causa de su excesivo peso no ha podido exhibirse el bloque original”. En ese entonces no se contaba con los medios adecuados para trasladar una obra de mármol de gran tamaño a la ubicación pensada. Reproducida en el catálogo, se expuso con posterioridad en la sede del Pabellón Argentino.³⁴

Finalmente, en 1909 el MNBA dejó su sede del Bon Marché y se trasladó a la plaza San Martín.³⁵ La colección ocupó el edificio del Pabellón Argentino, arquitectura de hierro y cristal que había albergado la participación de nuestro país en la Exposición Universal de París de 1889.

Del análisis de los inventarios realizados en 1910, primero por Schiaffino —antes de su alejamiento de la dirección, en septiembre—, y luego por Carlos Zuberbühler, que asumió la dirección el 30 de ese mismo mes, se desprende que el fundador del museo había distribuido las obras en orden cronológico y por donaciones de coleccionistas.³⁶ La mayor parte del primer piso del Pabellón fue ocupada por la exhibición de pinturas, donde, además, algunas piezas de escultores contemporáneos se intercalaban en el guión curatorial. Así se presentaban el pastel *Arlequín danzando*, de Edgar Degas; *Arado*, de Martín Malharro; *Acorazado Almirante Brown*, de Eduardo De Martino, y *Familia de gitanos*, del español Gonzalo Bilbao, junto a *El borracho* e *Indio moribundo*, ambos terracotas de Mateo Alonso. *La pena*, mármol de Dresco; *Abel*, de Correa Morales, ya fundido en bronce, y *Amén*, de Alonso, se ubicaban próximos a pinturas como *Ángelus*, de

con Ernesto de la Cárcova —que representaba a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y presidía la Academia de Bellas Artes—, con quien adquirió esculturas destinadas a ser emplazadas en el espacio público. Estas compras tenían como finalidad embellecer la capital porteña y contribuir a la formación del gusto de sus habitantes, objetivo afín al proyecto progresista de la época.³²

Durante estas estancias en Europa, además de los calcos, Schiaffino compró gran cantidad de piezas de artistas contemporáneos. Uno de sus grandes logros fue el contacto entablado en París con Auguste Rodin. Las obras del escultor francés, en ese entonces, formaban parte de varias colecciones particulares argentinas, e incluso Buenos Aires contaba con una de su autoría: el 25 de mayo de 1900 se había inaugurado en el parque Tres de Febrero el monumento en homenaje a *Domingo Faustino Sarmiento*, encargado por el gobierno argentino.³³ Unos años después, cuando Schiaffino llegó a la Ciudad Luz, se sintió impactado por el bronce *El pensador*, levantado frente al Panteón. Su entusiasmo por la obra hizo que gestionara una copia para la ciudad de Buenos

Bernaldo de Quirós; *El coro de la iglesia dei Frari*, de Augusto Ballerini; *La pampa en Olavarría*, de Eduardo Sívori; *Afflicción*, de Luigi Rossi, y *Camino en Merlotte*, de Eugène Cicéri, para mencionar algunos ejemplos.

En relación con las donaciones y legados, en los dos inventarios de 1910 se registran, entre otras, las obras de la donación Ángel Roverano y las del legado Parmenio Piñero, que incluyen autores franceses, españoles, e italianos.³⁷ En ambos repertorios, las de la colección Roverano, tanto las pinturas como el ya mencionado mármol de Louis-Ernest Barrias *Los primeros funerales*, se encuentran en la planta alta. En cuanto al legado Piñero, Schiaffino proyectó ubicarlo en un edificio anexo. Sin embargo, cuando se inauguró la nueva sede del MNBA, en julio de 1911, las obras de esta colección estaban en la planta baja del Pabellón.³⁸ Para ese entonces, la escultura de Barrias también había sido trasladada a este lugar, espacio central que Schiaffino había reservado para los calcos y algunas piezas modernas como *La Tierra y la Luna*, de Rodin. Esta área dividía en dos sectores el interior del Pabellón y generaba un ámbito amplio y más despejado para la distribución del conjunto de obras, sin llegar a ser el ideal. A los problemas edilicios, propios de una estructura provisoria, se sumaban los de las esculturas; en este caso particular, la primacía del blanco no facilitaba su iluminación, proveniente de la luz filtrada de los grandes ventanales decorados.

Esa sección, dedicada a la escultura comparada, tuvo pocas reformas durante la gestión de Zuberbühler, posiblemente llevadas adelante entre noviembre de 1910 y julio de 1911.³⁹ Como su predecesor, tuvo en cuenta la especificidad de estas piezas, su diversidad estilística, temática y material.⁴⁰ Gracias a las fotografías de la época, es posible



Pabellón Argentino. En el centro, vista de la galería de calcos adquiridos por Schiaffino en Europa hacia 1906. A la izquierda de *El auriga vencedor*, parte de la colección de pintura de Ángel Roverano, y al fondo de la galería, la copia del *Sepulcro de Lorenzo de Medici* (de Miguel Ángel), hacia 1911

distinguir el mármol de Barrias y *El beso*, de Rodin, entre la galería de calcos adquiridos por Schiaffino, dominados en los extremos por la *Victoria de Samotracia* y el *Sepulcro de Lorenzo de Medici*,⁴¹ dos obras clave de la historia del arte ubicadas estratégicamente. En el centro de este espacio se encontraba el calco del *Moisés* de Miguel Ángel. En pequeñas salas de la planta baja, Zuberbühler ubicó los yesos *Bacante*, de Dresco; *Esclavo*, de Cafferata, y las seis cabezas donadas por Jules Lagae, junto a varios proyectos de monumentos. Es evidente, en este planteo museográfico, la primacía de un criterio visual-formal que creaba puntos fuertes de atención.

EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE SAINT LOUIS, EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ARTE DEL CENTENARIO Y EL SALÓN NACIONAL. SU PAPEL EN LA FORMACIÓN DE LA COLECCIÓN

En estos primeros años de desarrollo de las instituciones artísticas en nuestro país, las exhibiciones internacionales y los salones fueron espacios singulares e importantes para artistas, gestores y coleccionistas.

En este sentido, en el período que analizamos, fueron significativas para la colección del MNBA la Exposición Universal de Saint Louis (Missouri, Estados Unidos, 1904), la Exposición Internacional de Arte del Centenario (1910) y la apertura del Salón Nacional, creado en 1911. Sus acciones permitieron promover el campo artístico local y favorecer la circulación de obras y el crecimiento del acervo del museo.

La exposición celebrada en Saint Louis convocó a sesenta países, que mostraron sus avances en la industria y sus productos comerciales, e incluyó un sector dedicado a las expresiones artísticas. Schiaffino fue el organizador de la sección argentina de Bellas Artes y tuvo a su cargo la elección de las piezas enviadas. La muestra se convirtió en una ocasión importante para difundir el arte nacional en el extranjero. Una selección de obras del patrimonio del MNBA, de la Comisión Nacional de Bellas Artes y otras de propiedad de los artistas participó de la exposición. Entre las piezas enviadas fueron galardonadas *Pecadoras*, de Rogelio Yrurtia, ganadora del gran premio, y *Abel*, de Correa Morales, acreedora de la medalla de plata. La buena recepción del conjunto argentino, las distinciones alcanzadas, la repercusión por parte de la prensa y de la crítica significaron un importante incentivo para el arte local. El éxito logrado motivó que el MNBA, con posterioridad, adquiriera el mármol *La pena*, de Arturo Dresco, que había participado en la exhibición y obtenido la medalla de oro.⁴²

La conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo dio lugar a una serie de importantes festejos; entre ellos, la Exposición Internacional de Arte realizada en Buenos Aires, que marcó un hito significativo en la escena artística argentina.⁴³ La exhibición se hizo en un edificio construido especialmente, contiguo al Pabellón Argentino, ubicado entre las calles Arenales y Florida. Allí se presentaron los envíos extranjeros y la selección de obras de artistas argentinos.

Esta muestra operó como promotora del mercado de arte local. Carlos Zuberbühler, como presidente de la Comisión de Arte del Centenario, señaló al respecto:

Celebremos nuestro primer Centenario dando impulso al Arte nacional, y él, en cambio, antes de pocos lustros, levantará los monumentos que nos faltan. Conmemoremos así este siglo de libertad, reparando los elementos “nuestros” que más adelante han de realizar las obras inmutables. [...] Establezcamos grandes certámenes cuyos temas de oposición sean monumentos nacionales y las múltiples representaciones figuradas que nos hacen falta.⁴⁴

Por otra parte, consciente de la importancia de la museografía, Zuberbühler solicitó a la Comisión del Centenario un espacio para exponer pinturas y así destinar el Pabellón “exclusivamente á escultura y al blanco y negro”.⁴⁵

Asimismo, esta exhibición se convirtió en una importante fuente de ingreso para el patrimonio del MNBA. La Comisión Nacional de Bellas Artes tuvo a su cargo la selección de 85 obras para la joven pinacoteca nacional. Entre las esculturas, se incorporaron “el retrato de mármol del escultor *Alexandre Falguière*, de Rodin; *Cabra y fauno*, bronce del alemán Otto Pilz —exhibida en esta muestra—; *Niña con perro*, del italiano Paolo Troubetzkoy, y, de artistas nacionales, *Sueño*, yeso de Víctor Garino, y *Medallas y Bajo relieve*, de Ernesto de la Cárcova”.⁴⁶

A su vez, en esa oportunidad, y dentro del llamado a concurso internacional para el Monumento de la Independencia Argentina,⁴⁷ el escultor argentino Rogelio Yrurtia envió el proyecto *El pueblo de Mayo en marcha*, que no obtuvo reconocimiento. El primer premio le fue otorgado a la propuesta de los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara. Finalmente, el monumento levantado en la plaza de los Dos Congresos, inaugurado el 9 de julio de 1914, fue el correspondiente al boceto presentado por Jules Lagae y Eugène D’Huique.⁴⁸



Auguste Rodin, *Alexandre Falguière*, 1903

Otto Pilz, *Cabra y fauno*



Esta exposición influyó en diversos planos, impulsó donaciones, legitimó artistas y obras de colecciones particulares. En este sentido, es reveladora la carta de Ángel Roverano a Eduardo Schiaffino,⁴⁹ datada en octubre de 1909, donde el comerciante y coleccionista de origen italiano le expresó al entonces director del museo que, con motivo de la exposición de arte que se organizaría para el Centenario, donaba “...la mejor parte” de la colección para exhibirla “en exposiciones parciales” pasando a integrar el patrimonio del museo.⁵⁰ Entre esas obras se encuentra *Los primeros funerales*, de Louis-Ernest Barrias.

Como corolario de esta etapa de institucionalización del medio artístico en nuestro país, Cupertino del Campo, en su doble rol de secretario de la Comisión Nacional de Bellas Artes y director del MNBA desde 1911, promovió la organización del Salón Nacional. Desde la primera edición, en septiembre de ese año, el Salón resultó un ámbito de legitimación donde las nuevas generaciones de artistas pudieron presentar sus trabajos, aspirando a obtener un galardón que les garantizaba un lugar en la escena artística local.⁵¹ El reconocimiento del Salón traía aparejado el ingreso de las obras premiadas al acervo del MNBA, espacio consagratorio por excelencia.

Si bien en las ediciones de 1911 y 1912 los premios de escultura se declararon desiertos, de las obras que participaron en 1911 se incorporó al museo *Sívori*, del italoargentino Pasquale Fosca⁵² (retrato del pintor Eduardo Sívori), y de las que intervinieron en 1912, *Voluptas*, mármol de Héctor Rocha.

Con motivo de la tercera convocatoria, realizada en 1913, se elaboró un reglamento especial y fue designado un jurado para cada disciplina que comenzó a actuar al año siguiente. *Creced y multiplicaos*, de Pedro Zonza Briano, fue la acreedora del premio adquisición. El escultor había presentado este bronce el año anterior en París, en el Salón organizado por la Sociedad Nacional de Bellas Artes (1912). Con posterioridad también ingresó al MNBA su obra *La niña de los ojos negros*.

Otras esculturas participantes del Salón de 1913 incorporadas a la colección, más allá del primer premio *Creced y multiplicaos*, fueron el bronce *Papiniano*, de Ezio Ceccarelli; *Cabeza*, mármol de Nicolás Lamanna, y el bronce *Volupté*, de Alberto Lagos.



Pasquale Fosca, *Sívori*, c. 1910

En el Salón de 1914, estrechamente vinculado al arte oficial, intervinieron y fueron galardonados artistas consagrados. El primer premio le correspondió a Alberto Lagos, por el mármol *Indio tehuelche*.⁵³ Juan Carlos Oliva Navarro y Arturo Dresco también resultaron beneficiados por su participación en este Salón con el ingreso a la colección de *Sonrisa*, vaciada en bronce,⁵⁴ y el mármol *Enigma*, respectivamente. Estas esculturas señalan una continuidad de lenguaje ceñido a la herencia rodiniana. Los artistas rechazados no tardaron en reaccionar creando el Salón de los Recusados como espacio alternativo fuera de lo académico.⁵⁵

LA EXPOSICIÓN

Memoria de la escultura 1895-1914: inicios de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, que hoy se presenta, es resultado de la investiga-



Pedro Zonza Briano, *La niña de los ojos negros*, 1914



Juan Carlos Oliva Navarro, *Sonrisa*

ción sobre el origen y el proceso de gestación de la colección de esculturas. Atraviesa la historia de su conformación, desde las primeras piezas exhibidas por Schiaffino en la sede del Bon Marché, reunidas en el núcleo *Los inicios de la colección*, seguidas por el sector que compila las obras incorporadas al MNBA en *Exposiciones y salones*, y luego continúa con el dedicado a los *Calcos y la enseñanza de las Bellas Artes*. Culmina con el núcleo *Camino a la modernidad*, donde las obras –ingresadas hasta 1914– ponen de manifiesto el juego de continuidades y tensiones de lenguajes entre la tradición finisecular y la modernidad incipiente, latente en la escena artística local.

La muestra revisa cuáles fueron las motivaciones que animaron a Eduardo Schiaffino a formar una colección de esculturas de autores extranjeros e impulsar con firmeza la escultura argentina. Busca comprender en qué medida interactuaron en esos años germinales del MNBA, coincidentes con el cambio de siglo, los representantes del campo artístico local, artistas, gestores, salones, exposiciones, coleccionistas.

El diseño museográfico propone un cruce entre el recorrido histórico del momento de institucionalización de las artes y los ámbitos de creación y de exhibición. El del taller, lugar en el que acontece el proceso creativo, espacio íntimo donde el escultor trabaja con modelo vivo, dibuja, ensaya, modela con diversos materiales –terracota, yeso, cera, bronce–, talla el mármol. Y el del museo, instancia final del circuito de legitimación, donde las intervenciones llevadas adelante por los protagonistas de aquella generación en los primeros casi veinte años de actividad de la institución se plasmaron en un determinado conjunto de obras acorde con la función educativa del museo, el gusto imperante en el plano estatal y en el coleccionismo privado.

En síntesis, la propuesta curatorial brinda una posible lectura sobre la colección de esculturas, a la vez que abre interrogantes para estudios futuros. Manifiesta fundamentalmente la vocación del MNBA por el servicio público difundiendo su colección a la comunidad toda.

La exposición se acompaña de un exhaustivo catálogo, con textos de Adriana van Deurs y Marcelo Renard, que profundizan el tema del *Impacto de la industrialización en la edición de la escultura en bronce en la Francia del siglo XIX*, y trazan un panorama de la *Escultura italiana del siglo XIX y principios del XX en el Museo Nacional de Bellas Artes*. En tanto, Hugo Pontoriero trabaja en particular sobre *La elegía*, mármol del francés Alexandre Falguière.

El Área de Investigación del MNBA tuvo a su cargo los ensayos que conforman el corpus principal de esta exposición. Patricia V. Corsani, en *Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)*, aborda la labor fundacional de Schiaffino y su impulso a los escultores argentinos. Por su parte, en *Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor*, Paola Melgarejo avanza sobre otro objetivo del primer director del MNBA, la formación del Museo de Escultura Comparada, y extiende su estudio hasta los cambios producidos durante la gestión de Atilio Chiáppori en la década de 1930.

María Inés Stefanolo, directora artística, en *El futuro en el pasado. Colecciones vivas*, introduce la importancia de la labor de conservación llevada a cabo por esta institución. Mercedes de las Carreras, a cargo del Área Gestión de Colecciones, presenta *Rescatando el patrimonio*, sobre los trabajos de conservación y restauración de las piezas. Raúl Alesón, de esta misma área, describe la puesta en valor de *Bacante*, de Arturo Dresco. Las entradas razonadas de las obras de la colección fueron elaboradas por Lucía Acosta y Pablo De Monte, y la reseña biográfica de los artistas y la detallada selección bibliográfica, realizadas por Ana Inés Giese, completan este libro.

NOTAS

^[1] Carlos Zuberbühler sucedió a Schiaffino al frente del MNBA desde el 30 de septiembre de 1910. El 9 de octubre de 1911 asumió la gestión Cupertino del Campo, quien continuó en el cargo hasta el 14 de febrero de 1931.

^[2] Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: Del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*, Buenos Aires, ed. del autor, 2011, pp. 227-228.

^[3] El MNBA fue inaugurado el 25 de diciembre de 1896 en la sede del Bon Marché, Córdoba y Florida, hoy Galerías Pacífico.

^[4] Dentro de la producción de Rodin, este interés por la autonomía y lo autorreferencial es evidente en el monumento en homenaje al escritor Honoré de Balzac, del cual el MNBA posee dos cabezas vaciadas en yeso y la *Cabeza monumental de Balzac*.

^[5] Cfr. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1985, pp. 63-64.

^[6] Carlos Reyero, *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna 1856-1906*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002, pp. 89, 91, 98, 100 y 103.

^[7] Debido al éxito alcanzado en París por esta escultura se realizaron varios ejemplares de menores dimensiones. El del MNBA coincide, por sus medidas, con el vendido en 1898. Cfr. María Teresa Constantin, “Louis-Ernest Barrias”, en *Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Fundación Antorchas - Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 2001, pp. 105-106.

^[8] La escultura se diferencia de otras expresiones artísticas como el dibujo o la pintura por su carácter tridimensional. En la época paleolítica el hombre se valió de materiales encontrados, como piedras, huesos, madera o arcilla; más tarde, los avances técnicos permitieron el trabajo en metal. A lo largo de la historia la escultura cumplió diversas funciones, desde simples utensilios de uso cotidiano o decorativo hasta piezas que conllevan un fuerte significado ritual, funerario, religioso o conmemorativo. Así las primeras Venus –como la *Venus de Willendorf*– eran pequeñas figuras de piedra que exaltaban las formas femeninas en alusión a la fertilidad.

^[9] Piezas realizadas en mármol. Fueron modelos para los artistas del Alto Renacimiento.

^[10] Los romanos utilizaron también el bronce para obras de gran envergadura, como la estatua ecuestre del emperador Marco Aurelio, material del que además se valieron para realizar numerosas copias de obras griegas. También dejaron monumentos conmemorativos que ganaron el espacio público: arcos y columnas, como el de Tito y el de Constantino y la columna de Trajano, sobre cuya superficie arquitectónica desplegaron relieves donde narran triunfos y conquistas militares. Estos monumentos testimonian, y a la vez conmemoran, hechos y personajes del pasado.

^[11] Nicholas Penny y Eike D. Schmidt (eds.), *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Washington D.C., National Gallery of Art, 2008, pp. 33, 38 y 39.

^[12] Carmen Heras Casas, “Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 88, Madrid, 1999, pp. 77-93.

^[13] Nicholas Penny y Eike D. Schmidt, *op. cit.*, p. 33.

^[14] Benedetto Varchi (Firencia, 1502-1565) fue convocado por el gran duque Cosme I para escribir una historia de Florencia, y además redactó el discurso sobre el *Parangone*, producto de las entrevistas realizadas publicadas en 1549 en el volumen *Due lezioni di M. Bendetto Varchi*.

^[15] Herbert Read, *El arte de la escultura*, Buenos Aires, Eme, 1994, p. 77.

^[16] Carmen Heras Casas, *op. cit.*, p. 79.

^[17] *Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Rhode Island, Department of Art, Brown University, 1984, pp. 96-108; Carmen Heras Casas, *op. cit.*, p. 91.

^[18] María Teresa Ortiz Naretto, *El proyecto del Museo de Escultura Comparada*, 1998, mimeo. Véase además, en este catálogo, el ensayo de Paola Melgarejo, “Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor”.

^[19] Fundada en 1563.

^[20] Albert Babeau, *Le Louvre et son histoire*, Paris, Fermin-Didot, 1895, p. 186.

^[21] *Ibid.*, p. 247.

^[22] Los problemas de espacio crecieron durante la época napoleónica por los numerosos envíos provenientes de los países ocupados. Cuando se descubre la *Venus de Milo* en una de las islas Cícladas (1820), la intervención del marqués de Rivière logró el ingreso inmediato de la escultura a la colección del museo.

²³ Cfr. Ana María Telesca, “El coleccionismo, la escultura francesa en Buenos Aires y el acervo del Museo Nacional de Bellas Artes”, en *Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*, pp. 91-96, y Marcelo E. Pacheco, *op. cit.*, p. 151.

²⁴ Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

²⁵ Esta conmemoración movilizó a las colectividades extranjeras a homenajear a la Argentina con una obra para ser emplazada en el espacio público.

²⁶ Teresa Espantoso Rodríguez *et al.*, “Imágenes para la nación argentina: conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”, en AA.VV., *Arte, historia e identidad en América, visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM IIE, t. 2, 1994, pp. 345-360. Véase, además, AA.VV., “Monumentos conmemorativos y ‘memoria’. Su participación en la conformación de un paisaje urbano en la ciudad de Buenos Aires”, en Heliana Angotti Salgueiro (dir.), *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*, I Colóquio Internacional de História da Arte, São Paulo, CBHA/CIHA, 2000.

²⁷ Como sucedió en Europa y en otras naciones americanas, esta acción tenía como objetivo no solo la trasmisión de significados, sino también la formación del gusto.

²⁸ María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes: historia, gestiones y curaduría”, en Roberto Amigo (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, AAMNBA/Clarín, t. 1, 2010, p. 20.

²⁹ *Catálogo de las obras de arte expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1896. Véase además, en este catálogo, el ensayo de Patricia V. Corsani, “Educar, difundir, conservar. Eduardo Schiaffino y la escultura argentina en el Museo Nacional de Bellas Artes (1895-1910)”.

³⁰ Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición *Adquisiciones de 1906*”, en María José Herrera (dir.), Mariana Marchesi *et al.* (coords.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta”, Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

³¹ Véase en este catálogo el ensayo de Paola Melgarejo, *op. cit.* Cfr., además, Marcelo E. Pacheco, *op. cit.*, pp. 233-234.

³² Cfr. Patricia V. Corsani, “‘Hermosear la ciudad’. Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para espacios públicos de Buenos Aires”, en *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, n° 11, 2007, pp. 68-72.

³³ Fue el primer monumento público especialmente realizado por Rodin fuera de Francia. Al respecto, véase Antoinette le Normand-Romain, “Rodin y Buenos Aires”, en *Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes*, *op. cit.*, p. 3. Recordemos que nueve años antes el Museo de Luxemburgo había adquirido del maestro de Meudon *La edad de bronce*.

³⁴ Cfr. *Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. VI Ensanche*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1908. AS, MNBA. Cfr. Paola Melgarejo, “Eduardo Schiaffino curador: la *Exposición Adquisiciones de 1906*”, *op. cit.*, pp. 15-28, y Marcelo E. Pacheco, *op. cit.*, p. 234.

³⁵ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública, Rómulo S. Naón. AS, AGN.

³⁶ *Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes [1895-1910], septiembre 1910*, mimeo, c *Inventario de las existencias del Museo Nacional de Bellas Artes y estado actual de caja, Pabellón Argentino, 11 de octubre 1910*, mimeo. AS, MNBA.

³⁷ Ingresadas al MNBA en 1907 y 1910, respectivamente. Cfr., además, María Florencia Galesio y María Cristina Serventi, “Un esbozo de las adquisiciones de pintura española para el Museo Nacional de Bellas Artes en la Exposición del Centenario, y sus vicisitudes curatoriales en las primeras décadas del siglo XX”, en María José Herrera (dir.), Mariana Marchesi *et al.* (coords.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2013.

³⁸ “Museo Nacional de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de julio de 1911. AS, MNBA.

³⁹ Documentación en archivos curatoriales del Área de Investigación y Curaduría del MNBA; AS, MNBA y AGN - Depto. Docs. Fotográficos.

⁴⁰ Ricardo Gutiérrez, *Aspectos de una vida útil. Carlos E. Zückerbühler*, Buenos Aires, La Prensa, 1934.

⁴¹ Cfr., en este catálogo, Paola Melgarejo, *op. cit.*

⁴² Marta Penhos, “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis 1904”, en AA.VV., *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 9-19.

⁴³ Inaugurada el 2 de julio de 1910.

⁴⁴ “El arte y el sentimiento nacional”, *La Nación*, Buenos Aires, 19 de julio de 1906, en Antonio Lascano González, *Carlos E. Zückerbühler (1863-1963)*, Buenos Aires, Subsecretaría de Estado de Cultura y Educación de la Nación, 1968, pp. 69-72.

⁴⁵ “Bellas Artes. Las adquisiciones del museo”, *La Nación*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1910. AS, MNBA.

⁴⁶ *Ibid.* Consultado el catálogo de la exposición, podemos suponer que el periódico se refiere a las dos obras presentadas por Ernesto de la Cárcova: *Cuadro medallas y plaquetas* y *Bajorrelieve*.

⁴⁷ *Monumento conmemorativo de la Revolución de Mayo*. Véase además bibliografía citada en nota 26.

⁴⁸ Raúl Piccioni, “El monumento al Centenario. Un problema de Estado”, en AA.VV., *Arte y recepción...*, *op. cit.*, pp. 193-200.

⁴⁹ Cfr. Marcelo E. Pacheco, *op. cit.*, pp. 194-195.

⁵⁰ Carta de Ángel Roverano a Eduardo Schiaffino, fechada: “1909”. AS, MNBA.

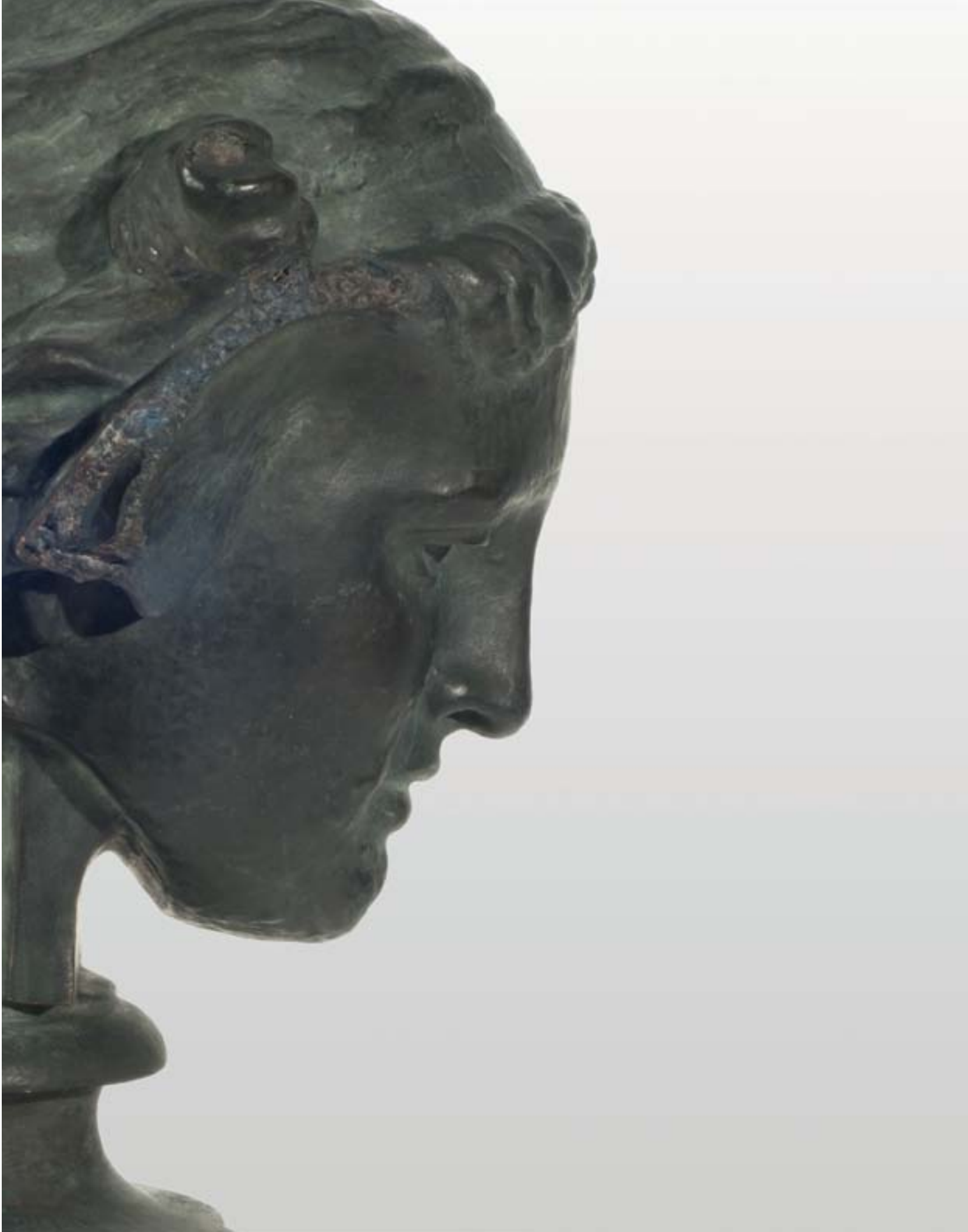
⁵¹ Diana Wechsler, “Salones y contra-salones”, en Marta Penhos y Diana Weschler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Archivos del CAIA 2, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 41-73.

⁵² “Una obra del escultor Fosca”, *La Nación*, Buenos Aires, 26 de junio de 1890, p. 2, c. 5.

⁵³ Obra de la colección MNBA, en comodato en el MNBA - Sede Neuquén.

⁵⁴ Oliva Navarro presentó, en el Salón de 1914, la cera *Somisa* (n° 277 del catálogo). La Comisión Nacional de Bellas Artes compró para el MNBA la versión en bronce de esa pieza.

⁵⁵ Miguel Ángel Muñoz, *Los artistas del pueblo, 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, pp. 12-13. Las obras del escultor Augusto Riganelli, miembro de este grupo, se integraron a la colección del MNBA a partir de la década de 1920. *Niño de la calle*, 1913, ingresó por adquisición muchos años más tarde, en 1939; otras piezas del artista se incorporaron al patrimonio en la década de 1920 y con posterioridad a 1939.



LOS CALCOS DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. NOSTALGIAS DE UN LEJANO RESPLANDOR

PAOLA MELGAREJO

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XIX y principios del XX, el interés por la cultura clásica se extendió a todos los ámbitos del campo artístico europeo a través de sus instituciones oficiales: las academias, los museos y los salones nacionales. Esta situación puede explicar el interés creciente por la técnica del calco que se produjo en ese período, ya que adquirir réplicas griegas y romanas, o del Renacimiento, fue un modo de acercarse al gran gusto y la posibilidad de incorporar los ideales de la antigüedad. Se trataba de copias escultóricas realizadas a partir de moldes flexibles (esto, desde el siglo XIX) que podían tomarse en primera colada, es decir, directamente de los originales, y que servían luego para la reproducción en serie; se rellenaban una y otra vez, en general con yeso, un material de bajo costo que permitía la réplica de obras antiguas con gran precisión. El resultado era una pieza de características similares al original, tanto en tamaño como en aspecto, ya que a partir de pátinas se imitaba la calidad del mármol o del bronce de las obras auténticas.

Si bien la copia de esculturas se practicaba desde la antigüedad (en muchos casos, en bronce o en mármol), con un interés creciente durante el Renacimiento (en general, estucos, terracotas y bronceos pequeños), fue en el siglo XIX cuando se multiplicaron las manufacturas que las confeccionaron, tanto en Europa como en Estados Unidos. Desde 1880, y por lo menos hasta la Primera Guerra Mundial, los calcos tuvieron su edad de oro, con una gran difusión de la reproducción en serie de piezas consideradas fundamentales para la historia del arte, que admitió un público más amplio que el de la comitencia privada de los siglos previos (como habían sido los Medici en Florencia, la familia Gonzaga en Mantua, o Luis XIV en Versalles).

En el siglo XIX los museos fueron los principales interesados en estos calcos. Buscaban completar las lagunas de sus colecciones o preservar los originales, exhibiendo sus copias. Por este motivo, los más importantes (como el Louvre de París, el Museo Metropolitano de Nueva York, el Museo Nacional de Berlín, o el Museo Británico de Londres) contaron con sus propios talleres, para los que contrataban a un plantel de artistas, artesanos y conservadores con experiencia en la confección de los moldes y en los vaciados. Se trataba de verdaderos especialistas, algunos de gran reconocimiento (Diego Brucciani, por ejemplo, trabajó en el taller de calcos del Museo Británico y en el del Museo Kensington Sur, también de Londres, instituciones legitimadoras por excelencia).

A pesar de su entidad de copias, los calcos hechos en estos museos admitían cierto grado de autenticidad, conservaban parte de un aura que se certificaba en el contacto con la pieza original. Por este motivo la relación entre las

búsquedas arqueológicas y el proceso de los calcos era estrecha, y los técnicos de los talleres emprendían verdaderas expediciones para realizar los moldes en las mismas ruinas antiguas –ya que la copia se extendía a las arquitecturas–. Por otra parte, desde el siglo XVIII y a lo largo del XIX se produjeron numerosos descubrimientos ligados a la antigüedad, y las esculturas que se encontraban, o los derechos para su reproducción, fueron legados a los principales museos de Europa. A modo de ejemplo, bajo la mirada del escultor berlinés Richard Grüttner, el taller de moldes del Museo Nacional de Berlín obtuvo el derecho exclusivo para tomar los de las excavaciones que se desarrollaban en Olimpia hacia 1874, y también los de la comercialización de los calcos obtenidos, lo cual tendía a normativizar el derecho de explotación de la réplica, ya que se multiplicaban las no autorizadas.¹ Como otros museos, esta institución efectuaba copias para suplir la falta de algunos hitos de la historia de la escultura en el núcleo de su colección, el de la antigüedad griega y romana.²

Estas manufacturas también solían obtener los permisos para completar los faltantes de sus colecciones con calcos de otras instituciones. De los museos italianos, en primer lugar (Museos Vaticanos en Roma, Galería Uffizi en Florencia, Museo Arqueológico Nacional en Nápoles). Sin embargo, colecciones como las del Museo del Louvre (cuyo taller de calcos se remonta a finales del siglo XVIII) tenían algunas de las piezas originales más importantes de la antigüedad, muchas de las cuales habían ingresado a lo largo del siglo XIX. Como el caso de la *Victoria de Samotracia*, por nombrar una escultura del Louvre cuyo calco formó parte de las principales academias europeas y americanas y tuvo amplia difusión en diversos ámbitos (a modo de ejemplo, Frank Lloyd Wright usó varias réplicas para decorar las arquitecturas que diseñó a comienzos del siglo XX). Además de completar sus colecciones, los talleres de moldes de estos museos tenían entre sus principales objetivos realizar copias escultóricas para instituciones académicas u otros museos, y la demanda era tal que algunos poseían un local exclusivo para la venta de estas piezas. Estos *ateliers* certificaban la garantía de calidad con su marca, y entregaban las copias con un sello (de algún modo, resabio de la firma del artista), una pequeña etiqueta metálica que les otorgaba el prestigio institucional.

A la par de estos talleres, otras casas de moldes, encabezadas por reconocidos artistas o familias de artesanos, tuvieron gran reconocimiento en toda Europa y Estados Unidos, como la manufactura de August Gerber en Colonia, la de Signa en Florencia o la de P. P. Caproni and Brother en Boston, cuyo renombre radicaba en poseer los permisos de reproducción de las principales obras de la antigüedad clásica.

Asimismo, se multiplicaban otros talleres menores que buscaban satisfacer la gran demanda de estas piezas. Se trataba de pequeñas empresas que reproducían aquellas esculturas que tenían más salida al mercado. En Berlín y Dresde, por ejemplo, numerosos artesanos provenientes de Italia realizaban estas réplicas, que servían para la decoración de los ambientes, y que podían adquirirse en diferentes tamaños, generalmente como reducciones o copias parciales (en esas ciudades tuvo amplia difusión el vaciado de las manos del compositor Franz Liszt). Incluso se vendían



Hacia 1906 el MNBA encargó una copia en yeso del busto de *Homero*, importante pieza de la antigüedad, al taller de calcos del Museo del Louvre, al que corresponde la etiqueta de la foto

en las calles, según informaba a Goethe el compositor Carl Friederich Zelter en 1830.³ Los aficionados las compraban con el afán de atrapar un lejano resplandor, un espíritu clásico que intentaban asimilar, ya que las reproducciones lo eran en muchos casos de obras antiguas. Ellas podían despertar el sentido artístico de una burguesía que buscaba cultivarse, ser guiada hacia la “verdadera belleza”, en palabras de Goethe, quien veía en estos calcos la posibilidad de refinar el gusto de sus propietarios.⁴

Con esta modalidad se iniciaron numerosas colecciones de réplicas escultóricas a lo largo de todo el siglo XIX. Además de esta clientela, algunos artistas las adquirían para sí: Dominique Ingres, Eugène Delacroix, Jean-Baptiste Carpeaux eran clientes habituales del taller de moldes del Louvre. Por otra parte, un gran caudal de yesos se desviaba hacia instituciones educativas. Durante todo el período su presencia se multiplicó en escuelas y universidades (en este último caso, completaban sus salas de exhibición, o se utilizaban para la enseñanza de materias como historia, bellas artes o arqueología). Las universidades alemanas de Bonn y Berlín; las de Francia, como la Sorbona en París y las de Estrasburgo, Montpellier y Lyon, y las norteamericanas (Missouri, Cornell, Michigan, Illinois, Harvard, Yale), por nombrar algunos casos, tenían colecciones completas de calcos como auxiliares de la enseñanza. Por su parte, las academias de bellas artes también las poseían. Se trataba de réplicas que iban desde la antigüedad hasta otros períodos clásicos, como el Renacimiento o el Neoclasicismo, con las que se enseñaban no solo reglas de composición, sino también del gran gusto. Las academias rebosaban de estas copias que causaban la admiración de sus alumnos: calcos de bustos, piezas de cuerpo entero, o partes, como piernas o brazos, que debían dibujar una y otra vez, ya que la base del aprendizaje académico tenía su centro en el canon clásico, conformado por reglas de anatomía, volumen, claroscuro, como también por las temáticas históricas que los personajes representaban, junto con una serie de ideales ligados a la antigüedad.

Cuando el argentino Eduardo Schiaffino viajó a París para estudiar pintura, se maravilló de la sala de calcos de la Escuela de Bellas Artes de esa ciudad, un amplio espacio con techo vidriado, bordeado por yesos de esculturas de todas las épocas, que incluían las reproducciones de Miguel Ángel que tanto admiraba: *La Piedad* y los sarcófagos



Sala de escultura antigua, manufactura P. P. Caproni and Brother, Boston.
Foto: Catálogo de P. P. Caproni and Brother, edición 1911⁵

Hall central, galería de esculturas de la manufactura P. P. Caproni and Brother, Boston.
Foto: Catálogo de P. P. Caproni and Brother, edición 1911⁶

de los Medici, según describió para *El Diario* en 1885.⁷ Esta colección permitía a los alumnos acceder al arte europeo occidental de primera mano, un horizonte de época que Schiaffino también aspiraba a alcanzar, y que no encontraba en la academia local (por entonces Sociedad Estímulo de Bellas Artes, SEBA), a pesar de que esta escuela poseía un pequeño grupo de calcos (bustos, fragmentos y estatuas clásicas) adquiridos en Florencia por uno de sus profesores más antiguos, Francisco Romero. Pero no era suficiente, y en 1906 el director de esta institución, Ernesto de la Cárcova, viajó a Europa para adquirir calcos de obras antiguas, además de algunas réplicas modernas, de raigambre académica, como *Ugolino y sus hijos* (escultura original de Jean-Baptiste Carpeaux). El mismo proceso puede rastrearse en otras academias latinoamericanas, cuyos directivos se trasladaron al Viejo Mundo para comprar reproducciones de la antigüedad clásica (como la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro, cuya adquisición en Europa incluyó una copia de la *Victoria de Samotracia* que hoy se exhibe en el Museo Nacional de Bellas Artes de esa ciudad), y en instituciones locales: la Escuela de Dibujo del Museo de La Plata compró en el Museo de Escultura Comparada del Palacio del Trocadero de París réplicas de varias piezas: *Venus de Milo*, *Venus de Cires*, *Afrodita* de Praxíteles, *Laocoonte y sus hijos* y el *Moisés* de Miguel Ángel,⁸ y el Museo Etnográfico Juan B. Ambrosetti adquirió calcos de piezas prehispánicas (la mayor parte en el Museo Etnográfico de Berlín).⁹ Asimismo, en la Facultad de Arquitectura, en la cátedra de Dibujo de Ornato (que se dictaba en el primer año de la carrera), los alumnos practicaban copiando piezas de fragmentos arquitectónicos con motivos decorativos (provenientes de la Academia Nacional de Bellas Artes).¹⁰ Por otra parte, el gobierno aspiraba a la compra de réplicas para otras universidades: Ricardo Rojas, quien había viajado a Europa en comisión para estudiar modelos de enseñanza de historia, afirmaba que las universidades argentinas debían tener museos con colecciones de calcos, ya que éstos cumplían una función didáctica fundamental. Recomendaba inaugurar uno en la Universidad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, tal como había observado en las de París, Berlín, Roma, Oxford, Cambridge y Glasgow, en donde los calcos servirían para la enseñanza de la historia y de la estética, además de posibilitar la incorporación de reglas de distinción y de buen gusto, en una época en que las dificultades económicas para viajar eran innumerables, y las posibilidades de obtener becas, ínfimas.¹¹

EDUARDO SCHIAFFINO Y LOS CALCOS PARA EL MNBA. UN SUEÑO ANHELADO

En 1903, cuando Eduardo Schiaffino ya era director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) —desde 1895, año de su fundación—, consiguió impulsar una resolución del gobierno que lo autorizaba a estudiar el funcionamiento de academias y museos de bellas artes de Europa y Estados Unidos con el fin de instalar una sala de calcos similar a las del Viejo Mundo.¹² Entre ese año y 1905 recorrió varios países, en los que tomó contacto con los directores de importantes museos y talleres de calcos, en vista a encargar luego copias en yeso, bronce y terracota. Por ese entonces, la moda por los calcos no estaba limitada a las academias como en su época de estudiante: se había extendido a los museos, por lo que pudo ver estas colecciones en el Museo Metropolitano de Nueva York, en París (en el Museo de Escultura Comparada del palacio del Trocadero y en el Louvre), en el Museo Nacional de Berlín y en el Museo Británico. Además, en 1904 estuvo en Estados Unidos, como responsable de la Sección Argentina para la exposición internacional de Saint Louis, una feria de arte y ciencias donde se exhibieron numerosos calcos, pertenecientes a dos instituciones norteamericanas, el Instituto Smithsonian y la Universidad de Missouri, y de una reconocida manufactura alemana (con sede en Colonia), a cargo de August Gerber, con quien Schiaffino mantuvo un estrecho contacto laboral y cuyo envío, que obtuvo una medalla de oro, ocupó espacios en cuatro pabellones (palacios de la Educación, de la Industria, de las Bellas Artes y de la Industria alemanas).¹³ En su estancia en Estados Unidos, Schiaffino recorrió además sus museos de calcos, y se maravilló al ver estas colecciones en Chicago, Nueva York, Boston y Washington, manifestando poco después que eran de las más completas que existían.¹⁴

Las piezas que exponían estas instituciones habían sido donadas por grandes coleccionistas, compradas a manufacturas o realizadas a partir de moldes de su propiedad. En algunos casos, como en el Louvre, eran exhibidas en las mismas salas que los mármoles y los broncees originales. Ya que este museo, el Metropolitano y el Trocadero tenían

sus propios talleres, y catálogos con los calcos a la venta, Schiaffino los consultó en sus sedes para impulsar una futura compra a su retorno a Buenos Aires. Seleccionó un grupo de reproducciones, cuyos originales formaban parte de importantes instituciones europeas que también visitó, como el Museo de Luxemburgo, los Museos Vaticanos, la Galería Uffizi y el Museo Arqueológico Nacional de Nápoles. La extensa lista que elaboró, de 1.200 piezas, ilustra, bajo la forma de un inventario, el pensamiento evolucionista que subyace, un hilo continuo de progreso y desarrollo de las artes plásticas occidentales a partir de sus hitos consagrados, como la *Victoria de Samotracia* y la *Venus de Milo*, tal como se exhibían en los museos que visitó.¹⁵ Este listado incluía piezas escultóricas y arquitectónicas, y elementos decorativos —como vasijas—, en tres técnicas: terracota, yeso y bronce. Para confeccionarlo recorrió las principales manufacturas de Europa y Estados Unidos: en París, la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Louvre y el Trocadero —además del taller del escultor Auguste Rodin en los alrededores de la ciudad, en Meudon, donde pensaba adquirir tres yesos: *El beso*, un busto de Puvis de Chavannes y *El rapto*—; en Florencia, la Manufactura de Signa; en Colonia, el Museo de Esculturas de August Gerber; en Nueva York y en Chicago, diversos museos, como el Metropolitano, en los que se interesó por las piezas de la escuela norteamericana del siglo XIX. Además, visitó numerosas fundiciones en bronce de París (Barbedienne, Siot-Decauville, Thiébaud Frères, Fumière & Gavignot) y de Nápoles (J. Chiurazzi & Fils).

En marzo de 1905 ya estaba en Buenos Aires, desde donde intentó, con verdadera pasión, impulsar una nueva ley de presupuesto, ya que el monto anual asignado para las compras del museo era solo de 9.600 pesos, y el resultado de su búsqueda había alcanzado una cifra que rondaba los 172.000. El 26 de junio de ese año presentó al Ministerio de Justicia e Instrucción Pública un exhaustivo informe con las piezas seleccionadas (al que adjuntó los catálogos impresos de las manufacturas consultadas), en el que solicitaba un monto inferior, de 50.000 pesos, que tal vez consideró más realista y con más probabilidades de ser aprobado.¹⁶ Un año después lo obtuvo: por decreto del gobierno del 31 de marzo de 1906, se le asignaba una partida extraordinaria para la compra de calcos por este último monto.¹⁷ Asimismo, se lo autorizaba a un viaje de cinco meses para adquirir los calcos en los principales talleres de Europa.

La actividad de Schiaffino durante el periplo que inició entonces puede rastrearse por las cartas que intercambió con instituciones europeas y autoridades locales, y a través de la prensa porteña, que siguió con verdadero interés los pormenores de su estadía europea. Debía tomar algunas decisiones drásticas en vista del presupuesto conseguido. La más importante, descartar de plano las reproducciones en bronce, que hubieran consumido la mitad del monto disponible. Además, resignó las colecciones de piezas de antiguas civilizaciones (Egipto, Caldea, Siria, Persia, Fenicia, Palestina, Chipre, India) y los calcos de la escuela norteamericana.

En los meses que duró su recorrido logró afinar su selección, que giraba en torno del arte clásico: la antigüedad griega y romana, el Renacimiento, el Neoclasicismo y la escuela francesa del siglo XIX. Entre julio y noviembre de 1906 visitó manufacturas e intercambió misivas con los directores de los talleres, en las que precisó las piezas que iba a adquirir, además de preguntar por sus pátinas, para asemejarlas a las obras originales.¹⁸ Consultó los catálogos razonados de por lo menos cuatro talleres que había contactado en su viaje anterior, los de los museos del Louvre y del Trocadero, el de August Gerber, en Colonia, y la Manufactura de Signa, en Florencia. Se trataba de verdaderos museos de escultura comparada; incluso los que solo eran talleres tenían espacios de exhibición para estas copias, lograban reunir colecciones completas en un solo lugar y presentaban el canon de la escultura antigua al modo que Schiaffino esperaba hacer en su institución.

El Museo de Escultura Comparada que funcionaba en el palacio del Trocadero, en la colina parisina de Chaillot, frente a la torre Eiffel, había sido creado en 1879, y había abierto sus puertas en 1882. En sus salas, Schiaffino pudo ver copias de diversas piezas en yeso (principalmente calcos de obras francesas), distribuidas en salas según períodos históricos, desde el siglo XII hasta el XIX. Este museo ponía especial atención en el período medieval, donde los ejemplos de arte francés se multiplicaban. Las fotos de época dejan ver espacios recargados de calcos en yeso, escultóricos y arquitectónicos, tanto portales completos de iglesias francesas como una sucesión de sarcófagos, esculturas de vírgenes y santos de pie,¹⁹ además de salas denominadas “modernas”, con copias de esculturas francesas de los siglos XVII al XIX. Schiaffino recorrió el lugar y su taller de moldes y consultó su catálogo —probablemente el publicado

en 1892–, hasta decidirse por dos sarcófagos, algunos bustos, una Virgen medieval y unas pocas réplicas de las salas modernas: *El león y la serpiente*, de Antoine-Louis Barye; el relieve *Caballos al sol*, de Robert Le Lorrain, y el *Busto de Jean de Rotrou* por Jean-Jacques Caffieri.

La Manufactura de Signa, en Florencia, se caracterizaba por la técnica de la terracota, poseía hornos especiales para la reproducción de clásicos griegos, romanos, etruscos y obras del Renacimiento italiano con novedosos métodos para sus pátinas, que permitían simular el mármol y el bronce (incluso el paso del tiempo sufrido por los originales), y ofrecían gran resistencia. La calidad de sus piezas estaba garantizada por sus artistas –Oreste Calzolari, Giovanni Prini, Giulio Cantalamessa, Adolf von Hildebrand, Raffaello Romanelli, entre otros–, y la gran demanda en toda Europa y América hizo que este taller abriese nuevas oficinas para comerciar los calcos en Roma, Turín y Londres. A esta firma llegaban aficionados a las copias, algunos de ellos artistas o intelectuales como Gabriele D’Annunzio, quien decía que sus reproducciones conducían a la vida eterna de la belleza.²⁰ En este lugar Schiaffino eligió numerosos calcos, ya que consideraba la técnica de la terracota mejor que la del yeso, por su gran resistencia: la cocción permitía su mayor durabilidad, y el color guardaba gran similitud con el mármol original.²¹ Sin embargo, esta técnica no estaba exenta de críticas, pues tenía el inconveniente de la acción del fuego, que deformaba las piezas, aunque sea imperceptiblemente, según se quejaba Ricardo Rojas, si bien destacaba la uniformidad del blanco de estas obras, y reconocía la importancia de la manufactura de Signa tanto en Roma como en Florencia,²² prestigio del que Schiaffino también supo, ya que solicitó numerosas reproducciones en este taller.

Además de copias arquitectónicas y de objetos decorativos (puertas, columnas griegas, ménsulas, vasos, vasijas, pedestales, urnas funerarias, sitiales), en este lugar compró algunos bustos según una línea de tiempo: un grupo correspondía a la antigüedad (réplicas de un Sileno de Fidias, el busto de Agripina y la cabeza de una niña romana); otro consistía en copias del Renacimiento y del Neoclasicismo (según originales de los Della Robbia y Donatello, y dos de Antonio Canova, uno de los maestros de este último período). También eligió varios relieves, que seguían el mismo hilo conceptual, con calcos que iban desde el Partenón griego hasta su contraparte moderna: réplicas de obras de Antonio Rossellino y de la familia Della Robbia.



Vista de la sala D, palacio del Trocadero, con réplicas de sarcófagos de los siglos XV y XVI. Schiaffino eligió en esta sala el de Louis de Brézé, atribuido a Jean Goujon (original en la catedral de Rouen), y el de Henri II y Catherine de Medici, realizado por Germain Pilon (original en Saint-Denis). Foto: Catálogo del Museo de Escultura Comparada del Trocadero, edición 1920²³

Calco del *Sarcófago de Louis de Brézé*, del que Schiaffino adquirió el sector inferior. Sala D, Palacio del Trocadero. Foto: Catálogo del Museo de Escultura Comparada del Trocadero, edición 1920²⁴



Calco del relieve *Caballos al sol*, de Robert Le Lorrain, que Schiaffino adquirió en el Trocadero. Foto: Catálogo del Museo de Escultura Comparada del Trocadero, edición de 1911²⁵

Busto de Jean de Rotrou por Jean-Jacques Caffieri, según lo vio Schiaffino en el Trocadero cuando lo encargó para su museo. Foto: Catálogo del Museo de Escultura Comparada del Trocadero, edición de 1911²⁶



El taller de moldes del Louvre, por su parte, tenía gran prestigio, y estaba dirigido por importantes personalidades del campo artístico, como el escultor Antoine-Louis Barye.²⁷ Su colección consistía en un grupo completo de calcos de los siglos XVII y XVIII –en particular del Neoclasicismo–, réplicas de la estatuaria antigua y una gran cantidad de piezas arquitectónicas. Estaban expuestas en las mismas salas que los mármoles antiguos originales, a los lados de la *Victoria de Samotracia*. La manufactura daba prioridad a los moldes tomados de su propia colección, pero también copiaba originales de otras instituciones, y poseía reproducciones del Museo de Luxemburgo, de París, o del Museo Arqueológico de Delfos, entre otros. Por otra parte, durante el siglo XIX ingresaron al Louvre numerosas esculturas originales de la antigüedad griega y romana, producto de las guerras de Napoleón, de las campañas de excavación financiadas por el Estado francés, o por la compra de colecciones (como la de la familia romana de los Borghese). La difusión de estas obras era inmediata: tanto la *Victoria de Samotracia* como la *Venus de Milo*, descubiertas por entonces, se trasladaron al museo, donde



Tarjeta postal de la Manufactura de Signa que Schiaffino conservaba en sus archivos. AS, AGN



fueron copiadas por su taller de calcos y por otras manufacturas de Europa y Estados Unidos. Schiaffino encargó réplicas de ambas. En líneas generales, se pueden dividir en tres grupos las adquisiciones que hizo en este lugar: las piezas clásicas (además de las mencionadas, se incluyen *Apolo sauróctono*, de Praxíteles; *El auriga vencedor*, patinado en bronce –técnica de la obra original descubierta en el siglo XIX–; *Síleno con Dionisios y niño*, atribuido a Lisipo), las del Renacimiento (busto de Filippo Strozzi realizado por Benedetto da Maiano y la réplica de *Juana D’Armagnac*) y las modernas, de los siglos XVIII y XIX, de origen francés (de artistas como René de Saint-Marceaux, Clodion, Jean-Baptiste Pigalle, Emmanuel Frémiet, Antoine-Louis Barye y Jean-Antoine Houdon).

Había decisiones que Schiaffino tomaba a medida que daba forma a la primera colección de calcos de nuestro país. Debía decidir si priorizaba las piezas antiguas tal como habían sido encontradas, en algunos casos con faltantes de brazos, piernas o cabezas, o si se definía por aquellas que admitían restauraciones posteriores, lo que significaba incluir su historia moderna. En general se inclinó por esta última opción, ya que buscaba la mejor lectura de la obra. A modo de ejemplo, en septiembre de 1906 descartó la réplica del *Laocoonte*, uno de los calcos del taller del Louvre que había seleccionado en su viaje previo, debido a un reciente descubrimiento: en una vieja tienda de antigüedades italiana se había localizado el brazo derecho que le faltaba a la pieza original (un mármol propiedad de los Museos Vaticanos). Enterado de la novedad, Schiaffino le escribió a Eugène Arrondelle (director del taller de moldes del Louvre) para suspender la compra, ya que pensaba que la forma del brazo hallado, flexionado hacia la espalda, iba a modificar el gesto y la línea general de la escultura.²⁸

Por otra parte, debió definirse por las pátinas, bajo un problema a resolver: algunos broncees griegos solo habían llegado a la actualidad a partir de sus co-

Anónimo, *Cabeza de niño* [según obra de Andrea Della Robbia], calco del MNBA adquirido en la Manufactura de Signa

Anónimo, *Cabeza romana* [según obra en Museos Vaticanos], calco del MNBA que Schiaffino compró en el *atelier* del Louvre

pias romanas en mármol. Por lo tanto, decidirse por la pátina en bronce era sumarles a los mármoles una estética diferente, y en este caso lo que se incluía era su historia antigua. En las adquisiciones que hizo en la manufactura de August Gerber, en Colonia, Schiaffino tuvo que reflexionar sobre estas cuestiones. Los calcos de este taller se caracterizaban por sus pátinas en bronce, aunque muchos de sus moldes se habían sacado de las copias romanas en mármol. En algunas ocasiones, Gerber realizaba una interpretación de las obras originales desaparecidas. Es el caso de uno de los calcos que más reprodujo –se trataba de uno de sus favoritos–, *Atenea Lemnia*. El original era un bronce de Fidias que se conocía por sus copias romanas en mármol, en particular por la reconstrucción que el arqueólogo alemán Adolf Furtwängler había hecho en 1891. Exhibida en otra ciudad alemana, Dresde, esta escultura impactó a Gerber: no solo tomó el calco, sino que lo patinó para darle el tono de la obra original en bronce (que no había sobrevivido). De este modo defendía sus reproducciones con el adjetivo “artístico” a partir de este trabajo de interpretación, y afirmaba que efectuaba un aporte a la historia del arte, ya que de algún modo recuperaba la estética de unas piezas perdidas irremediablemente²⁹ por medio de moldes de alta calidad que tomaba direc-



Anónimo, *Filippo Strozzi* [según obra de Benedetto da Maiano en el Museo del Louvre], yeso del MNBA adquirido por Schiaffino en el *atelier* del Museo del Louvre.

Anónimo, *Juana D’Armagnac* [según obra en el Museo del Louvre], calco del MNBA que Schiaffino compró en el *atelier* del Museo del Louvre.



Lista de calcos seleccionados por Schiaffino en su viaje por Europa, con dos dibujos realizados por él que corresponden a los yesos que adquirió en el *atelier* del Museo del Louvre: una copia del retrato de *Filippo Strozzi* (original de Benedetto da Maiano) y la réplica de *Juana D’Armagnac*. AS, AGN





Anónimo, *Cabeza de Hypnos* [según copia romana en el Museo Británico]. Calco del MNBA adquirido por Schiaffino en la manufactura de August Gerber



Portada de la carta que August Gerber le envió a Eduardo Schiaffino en julio de 1906. En el centro de la foto puede verse el calco de *Atenea Lemnia*. AS, MNBA³⁰

tamente del original (hacía referencia a esto en sus catálogos y en las cartas para la venta de sus obras, implicando un sentido de legitimidad).

Gerber intercambió varias cartas con Schiaffino en las que puede verse el diseño del papel carta de su manufactura, que incluía una foto con la reproducción, símil bronce, de *Atenea Lemnia*. Ésta fue una de las piezas que Schiaffino seleccionó, la obra según la restauración de Furtwängler, patinada en bronce antiguo. También adquirió otros calcos coloreados (a partir de originales romanos en mármol): *Apoxiomeno*, de Lisipo, y *Marsias*, de Mirón, este último sobre un original restaurado, lo que demuestra que priorizaba esculturas completas y no con faltantes de brazos o cabezas, como llegaron a la actualidad. Del mismo modo, la obra *Hypnos* que compró (también patinada en bronce) seguía la reconstrucción moderna de Georg Loeschke, en lugar del original, que tenía faltantes, y la réplica del *Hermes* de Praxíteles que eligió extendía un brazo que sostenía un racimo de uvas (que le faltaba al mármol original del Museo Arqueológico de Olimpia, en Grecia). Además de estas y otras piezas antiguas (como *Augusto de Prima Porta*), eligió en este taller copias medievales y del Renacimiento y calcos de Miguel Ángel: el *Moisés*, *La Piedad* y el *Sepulcro de Lorenzo de Medici*, obras que tanto lo habían impactado en su etapa de estudiante.

Con las compras realizadas, Schiaffino evidenciaba su punto de vista acerca de la tradición escultórica, privilegiaba la evolución de los estilos y seguía el pensamiento de Giorgio Vasari, uno de sus autores preferidos. Por otra parte, observaba un criterio similar al de los museos que visitó, cuyo paradigma de belleza se iniciaba en la antigüedad, se había pasado por el Renacimiento y el Manierismo (con obras debidas particularmente a uno de sus representantes fundamentales, Miguel Ángel) y tenía su epílogo en el arte académico de finales del siglo XIX. Además de estas piezas que adquirió en 1906, Schiaffino aspiraba a completar la colección con una nueva partida monetaria, por lo

que trazó directivas sobre una segunda compra de calcos. Durante este viaje envió cartas a los directores de diversas manufacturas, con listados suplementarios para futuras adquisiciones.³¹ Esperaba obtener nuevos calcos en el Museo Británico de Londres (donde, afirmaba, estaba la mejor colección de Fidias), en Berlín (decía que allí se exhibían las principales obras del Renacimiento), en el Louvre (en particular las antigüedades orientales, que había tenido que dejar de lado por los cambios en el presupuesto), y copias aztecas en el Museo Metropolitano de Nueva York.³² Sin embargo, este proyecto no se pudo concretar, pues, como se verá más adelante, los acontecimientos se precipitaron.

En diciembre de 1906 comenzaron a arribar a la aduana porteña los primeros cajones con calcos provenientes del Trocadero, y en el transcurso del siguiente año se registran otros vapores con más de un centenar de bultos procedentes de París, Florencia y Colonia. Ya en Buenos Aires, Schiaffino los recibió en el puerto, pero en algunos casos debió dejar las cajas en depósito en la Aduana, mientras infructuosamente les buscaba una ubicación en el edificio donde funcionaba por entonces el MNBA, el Bon Marché, sobre la calle Florida, una tienda por departamentos inspirada en las grandes galerías europeas, con bóvedas de vidrio y una cúpula central. Pero no había espacio suficiente para estas reproducciones, ni cómo trasladarlas al primer piso, donde estaban la mayor parte de las salas, que por otra parte exhibían la colección de pintura, y solo excepcionalmente algún mármol o yeso.

En tanto, los locales alquilados en la planta baja eran escasos, y la única sala de esculturas, inaugurada en 1906,³³ ya había sido ocupada con piezas argentinas. El hall de ingreso también estaba completo con un grupo de esculturas originales, y por lo menos un calco, *Ugolino y sus hijos*, el yeso adquirido por De la Cárcova para la Academia Nacional de Bellas Artes, y que por entonces había sido donado al museo.

Sin ningún espacio disponible, en diciembre de 1906 Schiaffino obtuvo la guarda de los calcos en un depósito del Congreso de la Nación. Pero era un lugar temporal y, para mediados de 1907, la Secretaría de la Cámara de Diputados solicitó su desalojo, en el mismo momento en que arribaban a la aduana las reproducciones de mayor tamaño: el *Moisés*, *La Piedad*, el *Sepulcro de Lorenzo de Medici*, el *Hermes* de Praxíteles, el *Apoxiomeno* de Lisipo, entre otras obras que provenían de la manufactura de August Gerber.³⁴ Recién en 1908 Schiaffino pudo exponer algunos de estos



Sala VIII, Bon Marché. En el centro la escultura *La abandonada*, del francés Victorien Bastet. AS, MNBA



El Bon Marché, durante la exposición *Adquisiciones de 1906*, junio de 1908. AGN - Depto. Docs. Fotográficos

calcos –pocos– en la muestra donde dio a conocer sus compras europeas (pinturas, dibujos, medallas, grabados), en tres salas de la planta alta del Bon Marché, alquiladas especialmente para albergar estas piezas. En ellas exhibió tres yesos grandes: *El auriga vencedor* (original en el Museo Arqueológico de Delfos), que ubicó en el centro de una de las salas, *El genio guardando el secreto de la tumba* (de René de Saint-Marceaux) y *Mater dolorosa* (de Germain Pilon). Las otras réplicas eran pequeñas: bustos, relieves y cabezas.³⁵

Fue por entonces cuando Schiaffino comenzó a pensar en un nuevo edificio para albergar estas piezas de gran tamaño. Imaginaba un espacio que pudiera incluir tres instituciones, el Museo de Bellas Artes, una academia para la enseñanza y un museo de escultura comparada para los calcos. El proyecto que impulsó evidenciaba el carácter pedagógico que daba a estos yesos, “cuya necesidad –decía– es urgentísima en Buenos Aires para la enseñanza del dibujo, de la escultura, la arquitectura, la historia del arte y en suma de la estética”.³⁶ La galería dedicada a estas piezas iba a tener quince metros de altura, y, tal como había observado en el museo del Trocadero, albergaría calcos arquitectónicos: portales de iglesias, templos, columnas y copias de monumentos que pensaba comprar. Entre los talleres que Schiaffino iba a instalar en este lugar se incluía el de vaciado de yeso, lo que evidencia que imaginaba un museo de calcos a la medida de los europeos, con sus propias manufacturas de moldes.³⁷ Proyectaba inaugurar el nuevo edificio (en la zona de la Recoleta) durante la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo. Sin embargo, la partida monetaria nunca se logró, la ley caducó finalmente y la colección de calcos estuvo signada desde entonces por la problemática de su tamaño, su peso y su cantidad.

A pedido del gobierno, en 1909 Schiaffino comenzó la mudanza del museo a una estructura de hierro y cristal ubicada en la plaza San Martín (Retiro) que había servido de Pabellón Argentino durante la Exposición Universal de París de 1889. En conflictos permanentes con la Comisión Nacional de Bellas Artes, y en desacuerdo con los tiempos y el edificio asignado, se vio en la obligación de realizar el movimiento de obras en un corto plazo. Esta construcción tampoco se adecuaba a las necesidades de un museo de arte; tenía graves problemas estructurales y de iluminación (debido a las ventanas con vitrales) que afectaban la contemplación de las piezas. Sin embargo, se adaptó a las nuevas circunstancias, y la distribución de la colección ya estaba planteada hacia septiembre de 1910, momento en que Schiaffino debió alejarse de su cargo por problemas irresolubles con la comisión. La distribución que llevó a cabo dedicaba el primer piso a la colección de pintura, con algunas excepciones, como las esculturas *Los primeros funerales*, de Louis-Ernest Barrias, y *El beso*, de Auguste Rodin. En la planta baja, en tanto, había instalado el museo de escultura comparada, su sueño anhelado. Antes de dejar su gestión había podido comprar las bases de madera para los calcos (las que mandó pintar), además de contratar a un especialista para las pátinas de las esculturas. Fue un trabajo apresurado, para el

que incluso debió mejorar la instalación eléctrica, porque el montaje de estas piezas se hizo también durante la noche. Para septiembre de 1911, con Carlos Zuberbülher en la dirección, el museo estaba inaugurado. Durante su breve gestión, y en los veinte años que duró la de Cupertino del Campo (entre 1911 y 1931), se mantuvo este diseño planteado por Schiaffino, solo con algunas variaciones menores, con los calcos en un lugar predominante del guión curatorial.

El Pabellón era un amplio rectángulo que conformaba un espacio longitudinal, como una basílica de nave central ancha y dos laterales más angostas, solo separadas entre sí por columnas de hierro. El gran pasillo tenía en el centro una cúpula de cobre y vidrio (que se había oscurecido para el montaje), y cada uno de los laterales, dos más pequeñas. Pero, a diferencia de una basílica, el ingreso habilitado estaba en la mitad de uno de los lados largos del rectángulo. Por lo tanto, cuando el visitante accedía al edificio, después de subir las escalinatas que daban a la calle Arenales, se enfrentaba con una visión corta que se ampliaba hacia izquierda y derecha, donde el espacio era longitudinal. De pie en ese lugar, el espectador podía ver, hacia un costado y el otro, apoyadas sobre dos columnas, las réplicas de la *Virgen dorada* de la catedral de Amiens y del *San Jorge* de Donatello. Si caminaba unos pasos más, quedaba justo en el centro de toda la construcción, debajo de la gran cúpula, frente a la primera visión privilegiada, a corta distancia: el calco del *Moisés* de Miguel Ángel, una de las piezas preferidas de Schiaffino. Con esta obra enfrente, y sin moverse del lugar, hacia la izquierda el visitante veía una sucesión de esculturas, como el yeso *Ugolino y sus hijos*, y las piezas más modernas, *Los primeros funerales*, de Louis-Ernest Barrias, y *El beso*, de Auguste Rodin (se trataba de copias hechas por los propios artistas), trasladadas a este sector después de la partida de Schiaffino, junto a una pieza original, en mármol, *La Tierra y la Luna*, también de Rodin. Al fondo, a gran distancia, estaba la segunda visión privilegiada, la réplica del *Sepulcro de Lorenzo de Medici* (según la obra en mármol que Miguel Ángel había realizado entre 1524 y 1531),



Tapa del catálogo de la exposición *Adquisiciones de 1906*. AS, MNBA³⁸



Pabellón Argentino. Vista de la planta baja con los calcos adquiridos en Europa por Eduardo Schiaffino en 1906. En el fondo, copia de la obra de Miguel Ángel *Sepulcro de Lorenzo de Medici*. AGN, Depto. Docs. Fotográficos

la cual representaba a Lorenzo de Medici sentado, resguardado por las alegorías de *El Día* y *La Noche* (cuyo original Schiaffino había observado en la capilla Medici de la iglesia de San Lorenzo, en Florencia). Para resaltar esta pieza, el espacio a su alrededor se había disminuido a través de tabiques de madera, por lo que la vista era guiada inmediatamente hacia ese lugar. Al costado de ella, en dos salas pequeñas, ocultas en esta visión general, se resguardaban otras réplicas: el *Mercurio* de Jean Baptiste-Pigalle y piezas argentinas, como *Bacante*, de Arturo Dresco.

Algo similar ocurría si el visitante miraba hacia la derecha. Se sucedían los yesos: una copia de *La Piedad* de Miguel Ángel en primer lugar, réplicas medievales y del Renacimiento como el *Rey Arturo* (según original de Peter Vischer), para culminar con dos parejas enfrentadas: de un lado, *Augusto de Prima Porta* y *El auriga vencedor*, y del otro, la *Venus de Milo* y la *Atenea Lemnia*, la pieza que tanto admiraba August Gerber. El final de este recorrido estaba dado por el tercer punto focal, la visión de la *Victoria de Samotracia*, la escultura de una mujer alada sobre la proa de un navío, con la ropa húmeda adherida al cuerpo y agitada por el viento. Como se ha mencionado, la figura original, escultura clásica del 190 a. C., realizada en mármol blanco de Rodas, era por ese entonces una de las principales atracciones del Museo del Louvre. Exhibida en aquella institución de un modo protagónico, en el descanso de la escalera (en su ubicación actual), la había observado Schiaffino al encargar en el Louvre la copia para el MNBA, donde la situó igualmente en un espacio central. Los tabiques que cercaban a esta victoria alada formaban una pequeña sala con réplicas de otras piezas clásicas.

A los costados de este trayecto longitudinal, en las naves laterales, había sectores más acotados, en algunos casos iluminados por las pequeñas cúpulas, donde se exponían dos mausoleos, vírgenes medievales, bajorrelieves, bustos y algunos originales de autores argentinos, aunque pocos. En los extremos también podían verse pequeñas colecciones de pinturas.

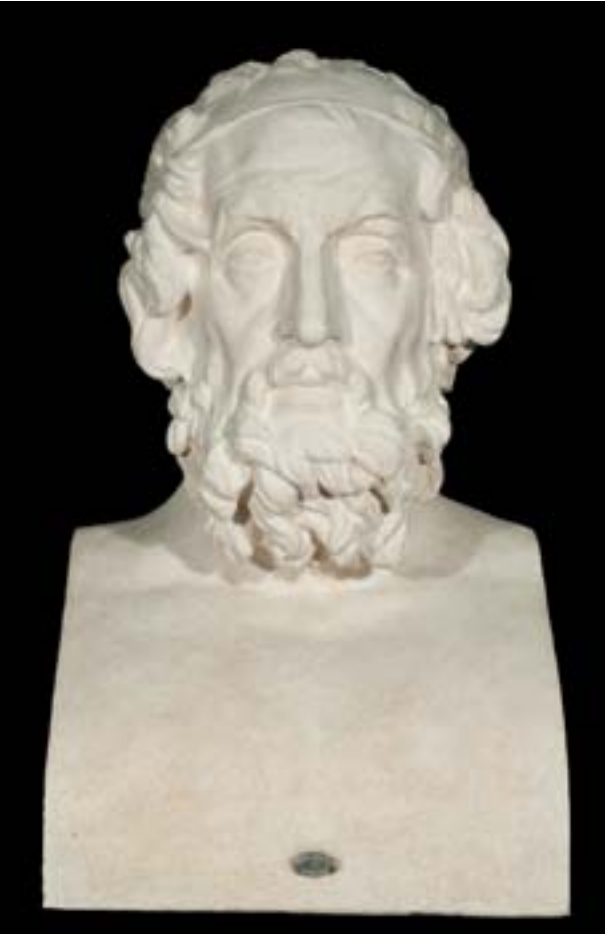


Vista de la sala de esculturas del Pabellón Argentino donde puede observarse la ubicación de la *Victoria de Samotracia* en un punto preferencial, al fondo del salón. Foto: *Athina. Revista Argentina de Bellas Artes*, julio de 1911, p. 204. Fundación Espigas

Vista de la sala de esculturas del Pabellón Argentino. A la izquierda, el busto de *Homero* según una copia romana que Schiaffino admiró en el Museo Arqueológico de Nápoles, y de la que encargó una réplica. Foto: *Athina. Revista Argentina de Bellas Artes*, julio de 1911, p. 205. Fundación Espigas

A lo largo de su prolongada gestión, y descontento con las salas del Pabellón, también Cupertino del Campo imaginó un proyecto para un nuevo edificio. Aspiraba a levantarlo en Florida y Arenales, y en 1913, junto a la Comisión Nacional de Bellas Artes, impulsó su construcción, la que fue aprobada por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública ese año, dejándose en manos del arquitecto Martín Noël el desarrollo del anteproyecto. El gran palacio (nunca llevado a cabo) iba a dar a los calcos un lugar privilegiado, al distribuirlos en doce salas y destacarlos con una iluminación que bajaría desde los laterales.³⁹

Cuando fue su turno de dirigir la institución, entre 1931 y 1939, Atilio Chiáppori exhibió la colección al modo de los modernos museos europeos. Para ese entonces, el MNBA funcionaba en una nueva construcción, su edificio actual, una antigua casa de bombas remodelada por el arquitecto Alejandro Bustillo. Chiáppori decidió exponer solo las obras modernas (pinturas y esculturas de los siglos XIX y XX), dejando en la reserva las de los períodos anteriores. Separó los calcos, que pasaron a ocupar un “local circunvecino”,⁴⁰ mientras se realizaban las ampliaciones y las reformas del edificio. Proyectaba un espacio para estas reproducciones escultóricas y arquitectónicas, con una exposición didáctica, dirigida a aquellos que no pudiesen realizar el viaje educativo a Europa.⁴¹ Pero esta posibilidad siempre lo era de un



Anónimo, *Homero* [según copia romana en el Museo Arqueológico de Nápoles], calco del MNBA que Schiaffino compró en el *atelier* del Louvre hacia 1906

modo condicional, porque Chiáppori también barajaba trasladar las obras a una institución acorde. Tal vez tomaba en cuenta que desde 1928 Buenos Aires ya tenía su propio museo de reproducciones escultóricas: el de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova (y una academia de bellas artes ligada a éste), por lo que pudo también haber perdido interés en exponer estas piezas en su museo.

De este modo, en el nuevo guión curatorial, Chiáppori desestimó los calcos en favor de los originales (o reproducciones realizadas por los propios artistas), y la mayor parte de estos yesos quedó relegada en el local mencionado, los sótanos de la Dirección Nacional de Bellas Artes, donde hacia 1933 algunos fueron robados o destrozados en forma irreparable.⁴² Por esos años, otros calcos se distribuyeron en museos de provincias, quedando solo unos pocos, los de menor tamaño, en la reserva de la institución. Esta situación provocó airadas quejas por parte del propio Schiaffino. En contraposición a estas medidas, Chiáppori destacó tres yesos, que dejó en exhibición. A la entrada del museo, en un lugar privilegiado, la *Victoria de Samotracia* en el espacio central (en un segundo nivel, a cierta altura, como estaba el original en el Museo del Louvre),⁴³ y a los lados de la escalinata del hall de acceso, en el sector bajo, *Sileno con Dionisios y niño* (atribuido a Lisipo) y *Hermes*, de Praxíteles.

En la sala de esculturas que Chiáppori diseñó no había lugar para los calcos. Ubicada en la planta baja del museo, en el sector central, se exhibían allí arte francés y algunas obras argentinas. *La Tierra y la Luna*, de Rodin, estaban colocada bajo dos hileras de ventanas que la iluminaban. Eduardo Schiaffino, quien visitó el museo en 1934, se quejaba de esta disposición: “Mármoles gloriosos como La Tierra y la Luna de Rodin han sido colocados a contra luz. Ese mármol, alarde de contraste que compite con las más entonadas de las pinturas, aparece gris”.⁴⁴ En este espacio podían admirarse además otras esculturas francesas, como *El beso*, de Rodin, y *Los primeros funerales*, de Barrias, que Chiáppori privilegiaba no solo en el guión curatorial, sino también en los boletines que contemporáneamente editaba



Tapa del *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes* (enero y febrero de 1934) donde puede observarse la ubicación del calco de la *Victoria de Samotracia* en el actual edificio del MNBA, durante la gestión de Atilio Chiáppori. Biblioteca MNBA

Hall de acceso del MNBA, 1934. Biblioteca MNBA⁴⁵



Sala de esculturas, 1934. Puede verse al fondo, a la derecha, *La Tierra y la Luna*, de Rodin, debajo de las ventanas. Biblioteca MNBA⁴⁶

Corredor superior de esculturas, 1934. Biblioteca MNBA⁴⁷

el museo.⁴⁸ En este sector incorporó también algunas piezas argentinas, como el *Abel* de Lucio Correa Morales y *Bacante*, de Arturo Dresco (ambas expuestas por Schiaffino en la planta baja del Bon Marché durante los primeros años de su gestión). En tanto, en la parte superior de esta sala, a lo largo de un corredor, se exhibía una selección de bustos escultóricos, entre los que se intercalaban pinturas. Chiáppori, además, proyectaba construir un patio especial para albergar esculturas de mayores proporciones, idea que no llegó a concretar.⁴⁹

CONCLUSIÓN

El cambio museográfico planteado por Chiáppori se daba en un contexto mayor. El destino final de los yesos durante su gestión no hizo sino poner en evidencia una problemática que ya resonaba con fuerza en los principales museos del mundo. Había en los calcos una tensión siempre latente, una fuerza suspendida que solo se hizo visible desde los años 30, cuando las colecciones de éstos dejaron los museos para ubicarse en depósitos, universidades o escuelas de arte. Desde entonces se resaltaron sus limitaciones; por ejemplo, el material del que estaban hechos, ya que el yeso se ubicaba en la posición más baja de la jerarquía de la escultura (tanto por su amplia disponibilidad, la facilidad de su uso y su bajo costo como por la fragilidad de su estado final, al punto de ser más débil que el propio original). Por otra parte, se comenzó a juzgarlos como una reproducción mecánica, con una función decorativa, sin el estatus de una pieza artística. Su concepto de autenticidad había entrado en cuestión; numerosas voces criticaron la exhibición conjunta de estas piezas junto a las originales, y museos como el Louvre las retiraron de sus salas. Desde entonces, los calcos perdieron su aura, y pasaron a considerarse solo copias. Este cambio fue paralelo a la reforma en las escuelas de arte. Los alumnos de estas instituciones comenzaron a cuestionar el aprendizaje a partir del dibujo de réplicas, un método considerado antiguo y tradicional, ligado a valores hegemónicos.⁵⁰ Una fuerza contraria a la estética del calco, disruptiva y anticlásica, que comenzó a imponerse en los métodos de enseñanza, ya no encontraba la belleza en obras como la *Victoria de Samotracia* (según podía leerse en el *Manifiesto futurista*).

Pese a esta situación, en los últimos años los calcos recuperaron parte de su valor al considerarse sus aspectos positivos, como la cualidad de conservar el estado antiguo de los originales con gran precisión. Tomadas con frecuencia sobre los originales de la antigüedad y del Renacimiento, las réplicas del siglo XIX tienen hoy gran relevancia por su fidelidad. En la actualidad, museos y universidades están poniendo en valor estas colecciones, y los propios artistas comenzaron a



Anónimo, *Venus de Milo*
[según obra en el Museo del Louvre]



Anónimo, *La Piedad*
[según obra de Miguel Ángel en la basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano]

rescatar estas piezas, utilizándolas para sus trabajos: la reproducibilidad dejó de ser un aspecto cuestionado o negativo para ellos, y la cita al pasado, una visión posmoderna, tal como pudo verse en exposiciones de Giulio Paolini o de Jeff Koons.

Otra posibilidad que se resalta en el presente es que los calcos aportan información sobre el horizonte de la época en la cual se tomaron sus moldes. Ya que algunos originales fueron víctimas de sus contextos, o de agresiones ambientales, estas copias resguardan la información sobre su estado previo. En otros casos, las réplicas son el único testimonio de piezas perdidas irremediamente, como sucedió con algunos originales destruidos durante la Segunda Guerra Mundial. Centinelas de la memoria, estas reproducciones condensan información estética, histórica, museográfica y conceptual del campo de la escultura de diversas épocas, y además acercan al espectador piezas alejadas en el espacio y en el tiempo, tal como lo imaginó Eduardo Schiaffino al formar la primera colección de calcos del país.

NOTAS

¹ Katrin Bettina Müller, “Enciclopedia en yeso”, en *Humboldt*, Berlín, año 33, n° 106, 1992, pp. 58-61.

² Para más información sobre museos de calcos y su historia, véanse Jean-Claude Mossière, “Les Musées des moulages”, en *La Lettre de l’OCIM*, n° 44, 1996, pp. 10-13 (disponible en [http://doc.ocim.fr/LO/LO044/LO.44\(3\)-pp.10-13.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO044/LO.44(3)-pp.10-13.pdf)), y Florence Rionnet, “Un instrument de propagande artistique: l’atelier de moulage du Louvre”, en *Revue de l’Art*, n° 104, 1994, pp. 49-50 (disponible en www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1994_num_104_1_348127).

³ Katrin Bettina Müller, *op. cit.*, p. 58.

⁴ Citado en Florence Rionnet, *op. cit.*, p. 50.

⁵ *Catalogue of Plaster Reproductions. From Antique, Medieval and Modern Sculpture. Subjects for Art Schools*, Boston, P.P. Caproni and Brother, 1911, p. 226 (disponible en <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1qf91504;view=1up;seq=5>).

⁶ *Ibid.*, p. 230.

⁷ Cfr. Eduardo Schiaffino, “El arte en París”, en *El Diario*, Buenos Aires, febrero de 1885. AS, MNBA. Citado en Patricia V. Corsani, “Eduardo Schiaffino y el Museo de los sueños: la ‘sección de escultura comparada’ del Museo Nacional de Bellas Artes”, en *Avances*, Córdoba, CIFFyH, Universidad Nacional de Córdoba, n° 9, 2005-2006, p. 52.

⁸ “Museo de calcos”, en Alicia Loza (coord.), *Los museos de la Universidad Nacional de La Plata y su red. Un catálogo de su patrimonio*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 47-49 (disponible en http://www.ilam.org/ILAMDOC/Publicaciones_recibidas/Museos%20de%20Universidad%20de%20la%20Plata.pdf).

⁹ Alejandro Fiadone, “Magistrales trozos de piedra... en yeso”, en *Boletín de los Estudiantes del Posgrado en Antropología*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México, año 4, n° 13, octubre-diciembre de 2005 (disponible en

<http://www.alejandrofiadone.com.ar/pages/investigacion.-investigaciones-magistrales.htm>).

¹⁰ Datos aportados por el profesor Héctor Schenone, quien fue adjunto del profesor Carlos de la Cárcova en dicha cátedra.

¹¹ Ricardo Rojas, “Historia universal. Museo Histórico de Reproducciones”, en *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*, La Plata, Editorial Universitaria, 2010, pp. 249-252 (disponible en http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/Ricardo_Rojas0.pdf).

¹² Resolución del 13 de junio de 1903, en *Resoluciones Generales, Registro Nacional de la República Argentina*, vol. 2, 1903.

¹³ Cfr. Lauren Kellogg Disalvo, *The Aura of Reproduction: Plaster Cast Collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition*, Missouri, Faculty of the Graduate School, University of Missouri, 2011, tesis (disponible en <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/11166/research.pdf?sequence=3>).

¹⁴ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, Joaquín V. González, fechada: “Buenos Aires, 29 de mayo de 1905”. AS, AGN.

¹⁵ Cfr. “Adquisiciones para el Museo de Bellas Artes. Misión Schiaffino. Museo de Bellas Artes. Adquisiciones en Europa”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de julio de 1905; Eduardo Schiaffino, *Museo de escultura y arquitectura. Calcos en yeso, tierra cocida policroma y reproducciones en bronce. Catálogo e informe oficial presentado al Ministro de Justicia e Instrucción Pública Dr. Joaquín V. González*, 26 de junio de 1905. AS, MNBA.

¹⁶ Eduardo Schiaffino, *ibid*; carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, doctor Joaquín V. González, fechada: “Buenos Aires, 26 de junio de 1905”. AS, MNBA.

¹⁷ Decreto del 31 de marzo de 1906, firmado por Figueroa Alcorta y Federico Pinedo (ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación). El MNBA dependía directamente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, institución que elevaba a la Comisión de Presupuesto de la Cámara de Diputados los presupuestos anuales, que eran votados por ambas cámaras.

¹⁸ Cfr. carta de Eduardo Schiaffino a Eugène Arrondelle, fechada: “Venise le 2 Septembre 1906”, AS, MNBA; carta de Eduardo Schiaffino a Édouard Pouzadoux, fechada: “Paris le 1^{er} Août 1906”, AS, MNBA; carta de August Gerber a Eduardo Schiaffino, fechada: “Cologne, le 29 Juillet 1906”, AS, MNBA.

¹⁹ Louis Courajod y P. Frantz Marcou, *Musée de sculpture comparée (moulages). Palais du Trocadéro. Catalogue raisonné*, Paris, Commission des monuments historiques, 1892 (disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6429469w>); Jules Roussel, *Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro. Collections Publiques de France. Memoranda*, Paris, Henri Laurens, 1920 (disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6275822h>); Camille Enlart, *Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro. Les Grandes Institutions de France*, Paris, Libraire Renouard, 1911 (disponible en <http://archive.org/stream/lemusedesculpt00mus#page/n0/mode/2>).

EDUCAR, DIFUNDIR, CONSERVAR. EDUARDO SCHIAFFINO Y LA ESCULTURA ARGENTINA EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (1895-1910)

PATRICIA V. CORSANI

Eduardo Schiaffino fue un apasionado por la escultura desde su época de estudiante. En la primera columna que escribió desde Europa, en marzo de 1885, para *El Diario* de Buenos Aires, trazaba un recorrido minucioso donde describía los moldes de yeso de la Escuela de Bellas Artes de París y las esculturas de la antigüedad de las salas del Museo del Louvre.¹ Sus palabras transmitían la fascinación por aquellos espacios abarrotados de calcos que permitían estudiar la historia del arte y recibían a los ansiosos estudiantes que se deleitaban dibujándolos. Con el correr de los años, en sus escritos no dejaría de hacer descripciones de obras, nombrar artistas, calcular costos, dar su punto de vista sobre cuestiones escultóricas y tomar apuntes al respecto en sus numerosas y pequeñas libretas.

Como director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), consideró la escultura no solo como una parte fundamental del patrimonio, sino también como una contribución a la misión social de la institución: educar, difundir, conservar. El aporte pedagógico que ella ofrecía fue fundamental para Schiaffino, y con los yesos de la estatuaría antigua conformó su tan ansiado y defendido proyecto de la Sección de Escultura Comparada. En su viaje a Europa de 1906 adquirió cerca de un centenar de calcos de obras antiguas y contemporáneas (su proyecto original era comprar 1.200), que seleccionó “con criterio histórico y artístico”,² encargando copias en talleres especializados. Tener esta colección no solo aseguraba una parte de la formación de los futuros artistas, sino que además permitía –en Buenos Aires– el conocimiento de las que consideraba las mejores piezas de la historia de la escultura.

Ahora bien, como actor de fuerte presencia en el campo artístico local, Schiaffino sumó al cargo de director su activa participación en comisiones y jurados de certámenes vinculados a la escultura. Fue miembro, desde 1903, de la Comisión Especial de Obras de Arte, encargada de las compras de una serie de piezas en Europa por pedido de la Intendencia Municipal. En esa ocasión eligió con esmero las esculturas a emplazar en paseos públicos y plazas de la ciudad de Buenos Aires, adquiriendo las de relevantes artistas contemporáneos y ocupándose él en persona de contactarlos. Mantenía un intercambio epistolar fluido con los escultores para conocer la marcha de su labor, negociar presupuestos, solicitar fotografías o exigir –inflexible– que se cumplieran las condiciones estipuladas de antemano. También presidió la Comisión Nacional de Bellas Artes (CNBA), que tenía entre sus funciones otorgar becas de estudio a artistas jóvenes. Como fervoroso impulsor del arte nacional, apoyó su formación a través de la asignación de becas de estudio en el exterior. Desde la comisión, su voz se dejó oír en distintas situaciones relacionadas con el emplazamiento de monumentos, la escultura ornamental y las decisiones sobre el otorgamiento de premios en concursos.

²⁰ “Manifattura di Signa. La Manifattura di Signa è uno storico laboratorio di ceramica di terrecotte. Fu creata nel 1895 per volontà di Camillo Bondi. Storia”, en *Pro Loco Signa. Storia e Arte. Il patrimonio storico culturale* (disponible en <http://www.prolocosigna.it/storia-e-arte/il-patrimonio-storico-culturale/manifattura-di-signa>).

²¹ Eduardo Schiaffino, “Educación estética”, en *El Monitor de la Educación Común*, Buenos Aires, Consejo Nacional de Educación, 1909, pp. 21-29.

²² Ricardo Rojas, *op. cit.*, pp. 250-251.

²³ Jules Roussel, *op. cit.*, p. 51.

²⁴ *Ibid.*, p. 56.

²⁵ Camille Enlart, *op. cit.*, p. 133.

²⁶ *Ibid.*, p. 139.

²⁷ Cfr. Jean-Luc Martinez y Elisabeth Le Breton, *La collection de moulages d’après l’Antique conservée dans les écuries du Roy à Versailles*, Paris, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, 2003 (disponible en http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-gypsotheque-musee-louvre.pdf); Florence Rionnet, *op. cit.*

²⁸ Carta de Eduardo Schiaffino a Eugène Arrondelle, fechada: “Venise le 2 Septembre 1906”. AS, MNBA.

²⁹ Lauren Kellogg Disalvo, *op. cit.*, p. 45.

³⁰ Carta de August Gerber a Eduardo Schiaffino, fechada: “Cologne, le 29 Juillet 1906”. AS, MNBA.

³¹ Carta de Eduardo Schiaffino a Eugène Arrondelle, fechada: “Venise le 2 Septembre 1906”. AS, MNBA.

³² Cfr. *El Tiempo*, Buenos Aires, 18 de abril de 1906, AS, MNBA; carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, doctor Joaquín V. González, fechada: “Buenos Aires, 26 de junio de 1905”, AS, MNBA.

³³ En los siguientes años este lugar continuó reservándose a las esculturas, según refiere en abril de 1909, poco antes de la mudanza del museo a un nuevo edificio, M. Barned, un conocido de Schiaffino, en una misiva dirigida a él. Cfr. carta de M. Barned a Eduardo Schiaffino, fechada: “París, abril de 1909”. AS, AGN.

³⁴ Por este inconveniente, algunos calcos debieron quedar a resguardo en la Aduana, como *Encuentro de Alejandro con Diógenes* (según original de Pierre Puget de la colección del Museo del Louvre), que recién pudo ser retirado en julio de 1912.

³⁵ Por lo que se quejaba: “Aquí falta el museo de escultura del que no veía sino algunos calcos aislados; el gran contingente que cuenta ya con la Victoria de Samotracia, el Mausoleo de Lorenzo de Medici, el Moisés, la Pietà, de Miguel Ángel; las principales obras de la estatuaría griega, las obras maestras del renacimiento y de la época moderna, están encajonadas a la espera de mejores días para el museo”. Cfr. *La Argentina*, Buenos Aires, julio de 1908. AS, MNBA.

³⁶ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Justicia e Instrucción Pública de la Nación, doctor Joaquín V. González, fechada: “Buenos Aires, 29 de mayo de 1905”. AS, AGN.

³⁷ Proyecto de 1907, según una idea del arquitecto Dormal, aprobado por ley nacional 5.615. Cfr. Eduardo Schiaffino, *Resumen de la fundación y desarrollo del Museo Nacional de Bellas Artes, a propósito del edificio proyectado para Museo y Escuela de Bellas Artes*, Buenos Aires [1906]. AS, MNBA.

³⁸ *Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. VI Ensanche*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1908.

³⁹ “Palacio de Bellas Artes (Museo). Bosquejo de un ante-proyecto”, *Pallas*, Buenos Aires, n° 6, 1913, pp. 126 y 127.

⁴⁰ Atilio Chiáppori, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, año 1, vol. 1, enero y febrero de 1934, p. 4.

⁴¹ Cfr. Atilio Chiáppori, *Luz en el templo*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942, p. 108.

⁴² *Ibid.*, p. 259.

⁴³ Este calco del MNBA fue cedido en préstamo a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA el 25 de abril de 1962, y se lo ubicó en un pabellón que la facultad ocupó por algún tiempo en la avenida Figueroa Alcorta, donde se declaró un incendio que habría destruido el calco en yeso, según lo informa el 30 de abril de 1971 Samuel F. Oliver, director interino del museo, por carta al jefe del Departamento de Museos, D. Roque María Bourdieu. Legajo de obra n° 3630, Área de Documentación MNBA.

⁴⁴ Eduardo Schiaffino, “Frutos de la docencia. II”, *La Fronda*, Buenos Aires, 11 de diciembre de 1934. AS, MNBA.

⁴⁵ *Alejandro Bustillo. Arquitecto. 1889-1982*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 18 de agosto - 18 de septiembre de 1988, s/p.

⁴⁶ Alejandro Bustillo, *op. cit.*, s/p.

⁴⁷ Atilio Chiáppori, *Luz en el templo, op. cit.*, p. 36.

⁴⁸ Cfr. Atilio Chiáppori, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, año 1, vol. 2, marzo de 1934, portada.

⁴⁹ Atilio Chiáppori, *Luz en el templo, op. cit.*, p. 107.

⁵⁰ Cfr. Manuel Rojas Silveyra, “Los dibujos de la señorita Silvina Ocampo”, en *Augusta. Revista de arte*, Buenos Aires, año 3, vol. 4, 1920, pp. 193-196.

No obstante esto, en los primeros años de vida del MNBA abordó la tarea de formar la colección de esculturas desde distintos frentes, aplicando estrategias diversas. Las incorporaba en forma paulatina, aumentando el conjunto inicial. Su afán por acrecentar el patrimonio escultórico del museo se completaba con la intención de tener una fuerte presencia de la producción de los primeros escultores argentinos, apoyando al mismo tiempo la profesionalización de la actividad artística en Buenos Aires y, en algunos casos, la adquisición de obras. Estas compras daban cuenta del estímulo a la hora de escoger y difundir cuidadosamente cada una. Schiaffino aprovechaba la presentación de alguna pieza en casas de remate o salas de exposiciones porteñas donde las elegía y, en algunos casos, las pagaba a crédito, al tiempo que recibía otras por donación de los propios autores con los que tenía proyectos en común o lazos de amistad. Su criterio de selección se basaba, en líneas generales, en piezas de artistas de mérito que consideraba destacados, según lo expresó:

...me han preguntado si he tenido preferencias de épocas o de escuelas. Un director de Museo no puede ser sino ecléctico y oportunista. Es decir, debe tratar de aumentar el número de autores notables cualquiera sea su tendencia artística y no buscar determinadas obras [...] ¿cuáles son las mejores obras? Para la mayoría de las gentes, las más correctas, para otros las más descuidadas. Para mí las más personales, cualquiera sea su estilo, siempre que tengan algo propio...³

Sus búsquedas estaban dirigidas a testimoniar la etapa fundacional de la escultura nacional a través de la formación de un “panteón” de artistas que abarcara a aquellos que estaban en actividad, algunos en Buenos Aires, otros en Europa, pero sin olvidar a los fallecidos. El camino de estas adquisiciones iniciales concluye con la habilitación de la primera sala de esculturas del MNBA, con predominio del corpus de obras de Francisco Cafferata, artista pionero, punto de partida de la historia de la escultura en el país y figura fundamental en el discurso de Schiaffino. La intención de concebir la colección de escultores argentinos se articula con la difusión del trabajo de sus colegas defendiendo su participación en destacadas exposiciones de bellas artes, tanto en Buenos Aires como en el extranjero.

En su primera sede, el museo ocupaba un sector de la esquina de Córdoba y Florida del Bon Marché, que planteaba dificultades por el escaso lugar y la luz no adecuada para la exhibición de esculturas.⁴ Como preocupaban al director la fragilidad del yeso –propenso a fuertes deterioros por la manipulación–, el polvo, los cambios de temperatura y la humedad, oportunamente se ocupó de presentar presupuestos ante los funcionarios, no solo con el objeto de comprar piezas, sino también bregando por su preservación, como sucedió con los yesos de *Las pecadoras*, de Rogelio Yrurtia, y *Abel*, de Lucio Correa Morales, o el conjunto de obras de Francisco Cafferata.

LAS DOS PRIMERAS ESCULTURAS DE ARTISTAS NACIONALES

El MNBA abrió sus puertas al público en 1896 con cinco esculturas: tres bustos de santos jesuitas (dos titulados *Santo* y un *San Ignacio*) –tallas policromadas realizadas en los talleres de las misiones jesuíticas–, *Olegario Andrade* (1893, bronce), de Lucio Correa Morales, y *Bacante* (1895, yeso), de Arturo Dresco, entre las piezas realizadas en el territorio nacional.⁵ Con referencia a las dos últimas, de artistas argentinos, éstas fueron donaciones de la Comisión Directiva del Ateneo, que cedió estas obras ubicadas en el salón de conferencias de la entidad, como lo hizo saber en el mes de abril su presidente.⁶

Cuando se fundó el museo, Correa Morales ya había intervenido en exposiciones de Buenos Aires y su producción abarcaba monumentos conmemorativos y esculturas funerarias. Se había formado artísticamente en Florencia entre 1874 y 1882, con Urbano Lucchesi.⁷ Fue un participante activo y destacado en el campo artístico local: formaba parte de jurados de evaluación en certámenes, y además estaba al frente de la cátedra de Escultura en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, materia que se instauró en 1893 y de la que fue docente durante veinticinco años. Uno de sus primeros alumnos fue Rogelio Yrurtia, artista clave de la segunda generación de escultores. Correa Morales proyectó

el retrato de Andrade en bronce en el taller que tenía en el Jardín Zoológico de Buenos Aires, donde además trabajaba en la administración acompañando la gestión de su primo Eduardo L. Holmberg, quien por entonces era el director.⁸ Se trataba de una obra con el rostro del personaje en bronce montado sobre un soporte de madera. Pero hubo otro bronce de Andrade realizado en el taller del fundidor José L. Garzia, quien en 1899 recibió el encargo de Schiaffino de “hacer un molde en cera, para reproducirlo por segunda vez”. Ésta era una nueva versión de la obra donde retrato y fondo formaban una pieza única.⁹ Los dos relieves aparecen registrados en el inventario del museo que hizo Schiaffino al dejar su cargo en 1910.

El segundo escultor, Arturo Dresco, autor de *Bacante*, había estudiado con Francisco Cafferata siendo joven. Con posterioridad, realizó varios viajes de estudio a Europa entre 1893 y 1905, instalándose inicialmente –como becario– en Florencia para estudiar con Augusto Passaglia. En su primer retorno a Buenos Aires, en junio de 1895, en la Tercera Exposición Anual del Ateneo, presentó *Bacante*, realizada en la citada ciudad toscana y fechada en la base el 15 de abril de 1895.¹⁰ Así la obra, que había obtenido la medalla de bronce en ese salón y muy buena acogida entre la crítica, fue donada al museo e incluida en el inventario fundacional.¹¹

En algunos escritos, Schiaffino señaló que Correa Morales y Dresco formaron parte del grupo de “los precursores” y de la “Escuela Argentina”, respectivamente.¹² En Dresco se depositaban las esperanzas de la joven generación; el artista seguía en la línea de la tradición de la escultura impartida por la academia italiana, que también había formado a sus predecesores Cafferata y Correa Morales. La comunicación del director del museo, como presidente de la CNBA, con el escultor era fluida, seguía paso a paso su formación, respetaba y alentaba su trabajo. Dresco le enviaba estudios, justificándose por demoras y consultándolo siempre. La prestigiosa *Guía Baedeker* de 1900 describía al MNBA, con sus 11 salas y 300 obras expuestas, así: “ESCULTURA.- Arturo Dresco.- [...] “Bacante”: hermoso debut [sic] de un joven escultor, que actualmente perfecciona sus estudios en Europa”.¹³ Esta ubicación manifiesta la importancia que le otorgaba al autor de esta pieza, y al género del desnudo, tema académico por antonomasia en la formación de los jóvenes artistas. Esta descripción confirma que era la única obra de un escultor argentino exhibida en la colección permanente en ese momento. Seguramente la escultura *Olegario Andrade*, de Correa Morales, ya citada, para el momento de la publicación de la guía aún permanecía en el taller del fundidor. Sabemos que era el propio director de la institución el que transmitía la información para esos libros de viajeros que contribuían con detalle a difundir el museo y su patrimonio y, en algunas ediciones, con fotografías.

Schiaffino concebía un museo que mostrase al público “las obras más interesantes de todas las Escuelas sin excepción; las más representativas de todas las tendencias individuales”, y así lo concretó.¹⁴ A estas dos primeras obras se sumaron *Retrato del teniente general Bartolomé Mitre* (mármol, 1897), de Giovanni Arduino, que ingresó entre 1898 y 1899, comprado en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y *D. F. Sarmiento* (bronce), medallón adquirido a Víctor de Pol en marzo de 1901, ambos relieves de autores italianos radicados en Buenos Aires.¹⁵ En 1902, el director adquirió



Lucio Correa Morales, *Olegario Andrade*, 1893. Colección MNBA



Juan Arduino, *Bartolomé Mitre* (medallón), c. 1901. Colección MNBA

Víctor de Pol, *D. F. Sarmiento*, 1900. Colección MNBA

Lucio Correa Morales, *Retrato del escultor Cafferata*, c. 1882. Colección MNBA

St. Louis 1904 America Welcomes the World, realizada por Alexis Joseph Depaulis. Colección MNBA



en el Salón Castillo *El borracho* y el *Indio moribundo*, de Mateo Alonso, joven escultor argentino de la primera generación.

A su plan de delinear una colección de esculturas, se agrega un proyecto que presentó al Congreso —en 1901— en el que solicitaba la compra de un conjunto de esculturas de Cafferata, instancia inicial de una serie de gestiones de su parte, y de otros artistas, para que el autor estuviese representado en el museo; propuesta que se concretó años más tarde, en 1905. El mismo Schiaffino llamó a todo este proceso el “asunto Cafferata”.¹⁶



Panorama de la Exposición Universal de Saint Louis, 1904. AS, MNBA

DAR A CONOCER LA ESCULTURA ARGENTINA: LA PROPUESTA DE SCHIAFFINO PARA LA EXPOSICIÓN DE SAINT LOUIS (1904)

Un hecho clave en la historia del arte argentino en general, y de la escultura nacional en particular, fue la participación de los artistas en la Exposición Universal de Saint Louis de Estados Unidos en 1904.¹⁷ La convocatoria se conocía desde 1901, cuando “todas las naciones del mundo” fueron invitadas a concurrir.¹⁸

La organización y selección de las obras que confirmaron el primer envío colectivo de carácter oficial con artistas exclusivamente nacidos en el país estuvo a cargo de Eduardo Schiaffino, designado delegado especial del gobierno nacional.¹⁹ Esto no significa que antes de esta muestra los artistas argentinos no hubiesen estado presentes en espacios internacionales de exhibición en Europa o Estados Unidos, como ocurrió efectivamente de manera aislada. Se pueden mencionar, por ejemplo, *La sopa de los pobres en Venecia*, de Reinaldo Giudici, presentada en el Salón de París de 1885 y en la Exposición de Berlín en 1886; *El despertar de la criada*, de Eduardo Sívori, en el Salón de París de 1887; *Reposo*, de Schiaffino, en la Exposición Universal de París de 1889; o la Exposición Colombina de Chicago en 1893, donde el arte argentino participó con *La vuelta del malón*, de Ángel della Valle; *La cascada del Iguazú*, de Augusto Ballerini, y *Un plato de crustáceos*, una talla en madera de Américo Bonetti. Finalmente, en este grupo se destacaron las intervenciones, en 1903, de Pío Collivadino en la Bienal de Venecia, con *La hora del almuerzo*, y la de Rogelio Yrurtia, con *Las pecadoras*, en el Salón de París de ese año. Sin embargo, la Exposición de Saint Louis, inaugurada de manera oficial el 30 de abril de 1904, fue un acontecimiento que permitió dar a conocer el arte nacional, que, como un envío artístico de conjunto, se exponía por primera vez en el exterior en un ámbito dedicado de manera específica a las bellas artes.²⁰

Schiaffino había comprendido la oportunidad de estar presente con arte nacional junto a los mejores representantes que muchos países mandarían. En este contexto, la participación argentina era imprescindible e implicaba



Vista del Pabellón de Bellas Artes. En Kurtz, Charles M., *The Saint Louis World's Fair of 1904 in Commemoration of the Louisiana Territory*, Saint Louis, Gottschalk Printing Company Publishers, 1903



Vista del Pabellón de Bellas Artes. *Official World's Fair-St. Louis*, álbum. AS, MNBA

una oportunidad única para mostrar la producción y los logros de escultores locales.²¹ Schiaffino había conseguido disponer de un espacio propio en el Palacio de Bellas Artes para exponer las obras de los pintores –en el Pabellón de Bellas Artes, sector oeste–, y las esculturas serían exhibidas en el pabellón destinado a tal fin. Para este proyecto contaba con el apoyo y compromiso de varios artistas (únicamente de los nacidos en el país, incluyendo a aquellos que estaban estudiando en Europa) para que presentasen sus obras.

Sin embargo, el gobierno no respaldó lo suficiente al delegado oficial.²² En la Cámara de Senadores (entre septiembre y octubre de 1903) el tema se discutió teniendo en cuenta distintos aspectos: el presupuestario, la calidad estética de las obras y hasta la audacia, innecesaria según creían Miguel Cané y Carlos Pellegrini, de querer competir con importantes artistas extranjeros cuando no existía aún un ambiente propicio para el arte argentino.

Desde enero de 1903, estando en Buenos Aires, Schiaffino había remitido invitaciones a los artistas esperando la confirmación de su participación. Posteriormente, ya en el viejo continente, visitó París, Roma y Londres, no solo para estudiar la organización de museos y academias de bellas artes y adquirir calcos de yeso (misión que continuaría al año siguiente), sino también para tomar contacto con artistas argentinos que estaban estudiando y poder solicitarles pinturas, grabados y esculturas para la exhibición. Schiaffino organizó los envíos. Desde Roma hizo una selección, nucleando el conjunto y ocupándose del embalaje y la catalogación de las obras participantes. Desde El Havre arribó en marzo a Nueva York, para llegar días después a la ciudad de la exposición. A esas piezas se sumarían las del museo, que Ernesto de la Cárcova mandaría desde Buenos Aires. En sus cartas, pintores y escultores relatan los motivos de las demoras, las probables obras para llevar a Estados Unidos y los plazos.

Más allá de las dificultades que entorpecían el trabajo del director del MNBA, desde Estados Unidos, Schiaffino manifestaba su confianza en los “modestos artistas argentinos, denigrados por algunos compatriotas, portavoces inconscientes de interesados juicios”, como los definía.²³ Al audaz Schiaffino no le resultó fácil coordinar –a la distancia– los envíos. Sus abundantes apuntes son elocuentes al respecto: escritos con datos contradictorios o fragmentarios, que presentan ciertas lagunas que dificultan completar el relato, dan indicios de un trabajo vertiginoso y resuelto al instante.

La controversia de la participación argentina hizo que algunos artistas se decepcionaran y se resistieran a prestar sus obras, como fue el caso de Mateo Alonso, quien decidió retirar sus trabajos, aunque luego desestimó esta decisión apresurada: “Ayer no más debí sostener una lucha con el escultor Alonso, quien se oponía tenazmente a que

se le enviaran las dos obras que posee el Museo, me decía que protestaría por los diarios, etc...”, le comunicaba De la Cárcova a su colega en Saint Louis.²⁴

El MNBA estuvo representado con piezas de su patrimonio, y Ernesto de la Cárcova, quien secundó a Schiaffino desde Buenos Aires, estuvo a cargo de la organización del envío y la preparación de las obras del museo, además de aquellas de los artistas de Buenos Aires. El pintor se vio complicado en su tarea cuando el presidente Julio A. Roca se opuso a que se retirasen las piezas para su traslado, como lo menciona en una carta.²⁵ Sin embargo, pasada la resistencia, el museo envió *Abel* (ya que la obra de Correa Morales estaba en préstamo en la institución); *Indio moribundo* y *El borracho*, de Mateo Alonso, y *Cabeza de viejo*, de Dresco.²⁶ A pesar de los esfuerzos, las obras llegaron con demora a Estados Unidos. Tanto es así que Schiaffino reclamó ante el jefe del Departamento de Bellas Artes, porque en el plano del Pabellón de Esculturas (incluido en el catálogo oficial de la exposición) no figuraba la Sección Argentina, y pidió que fuese incorporada. En esta misiva, también solicitaba agregar en el prólogo a “nuestros principales escultores”: Correa Morales, Yrurtia, Dresco, Alonso.²⁷

Mientras la crítica foránea halagó el conjunto argentino, que despertaba admiración, una parte de la prensa local no daba información sobre la exhibición, como sucedió con *La Nación* y *El Diario*. En el caso del periódico de los Mitre, por ejemplo, solamente después del éxito asegurado decidió comenzar a informar a sus lectores sobre este tema, con artículos escritos por el propio Schiaffino e ilustrados con fotografías que envió él mismo desde Saint Louis.²⁸

Sumada a la “frialidad desconsoladora” con la que los periódicos trataron el tema, por esos días se agregó la campaña orquestada en contra de Schiaffino desde *La Prensa*, como le advirtió Eduardo Sívori desde Buenos Aires.²⁹ El motivo era *El secreto de la roca*, mármol presentado por Félix Pardo de Tavera, que planteó un conflicto, ya que la participación de la obra fue anulada por Schiaffino.³⁰ Dada esta situación, el delegado hizo su descargo desde *La Nación*, aduciendo que el motivo de su rechazo dentro del conjunto se sustentaba básicamente en la nacionalidad del artista, nacido en Filipinas y llegado a la Argentina en 1885. Si bien la escultura había sido realizada en Buenos Aires, esto no alcanzaba para acreditar su incorporación al conjunto y tampoco la consideraba con suficiente calidad estética para justificar su inclusión.



Arturo Dresco, *Cabeza de viejo*, 1902. Esta obra, que participó del envío a la Exposición de Saint Louis, Estados Unidos, en 1904, fue adquirida con dinero que ofreció Federico Leloir para comprar piezas para el MNBA. Colección MNBA

Félix Francisco Víctor Domingo Pardo de Tavera, *Máscara*. Esta escultura es la única del artista en el acervo del MNBA



Rogelio Yrurtia, *Las pecadoras*. Fotografía: José L. Pagano. *El arte de los argentinos*, t. 3, Buenos Aires, edición del autor, 1939-1940.

En el Palacio de Bellas Artes, la exhibición argentina de pintura se distribuyó en dos salas, comunicadas con el imponente envío de Francia y con las pequeñas salas de Cuba y México. También en el Pabellón de Esculturas, donde la Argentina formaba parte del sector internacional, estaba junto al envío francés. En un borrador conservado en su archivo, Schiaffino evaluaba sus dudas al respecto: “Aunque tenemos el honor peligroso de estar colocados al lado de Francia, puerta por medio con la probablemente principal exposición de Bellas Artes de este gran certamen”.³¹ Aun cuando la palabra autorizada del delegado oficial trasuntaba admiración por el imponente conjunto francés, también se hacía evidente cierto resquemor a estar junto a Francia, que presentaría la producción de prestigiosos y laureados artistas que conocía y admiraba. Sin embargo, a pesar de que el envío francés era un competidor fuerte, Schiaffino confiaba en la calidad de los trabajos de sus compatriotas.

Justamente, la demora en la llegada de las obras argentinas provocó la asignación de esa sola sala reducida, que obligaba a las piezas a estar “muy juntas, pero no cabría en ellas todo lo que tenemos; algo va à sobrar; sin embargo no tienen ventanillas, la luz es senital [sic] y tranquila”, apuntaba en sus notas.³²

Schiaffino ubicó *Las pecadoras*, de Rogelio Yrurtia, en el centro de la sala, y en torno a ésta, las demás esculturas, todas colocadas sobre bases de madera gris.³³

Yrurtia había presentado, en 1903, *Las pecadoras* en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses, en el que ya había obtenido una muy buena crítica. La obra pertenecía a la Comisión de Bellas Artes, por ser el trabajo final de su etapa de pensionado de la nación en París.³⁴ Schiaffino tenía especial interés en esta pieza de influencia rodiniana, que consideraba “capital”, e intentó con posterioridad y por todos los medios su fundición.³⁵ La obra marcaba un punto de inflexión dentro de la escultura nacional, pues era el aprendizaje proveniente de Francia, que mostraba a un vencedor abriendo el camino a la escultura moderna, y no la tradición italiana, como hasta entonces, que se ponía de manifiesto en las demás. Dice, refiriéndose a la “Sección Argentina” y a los premios otorgados:

Adelante “Abel muerto” carnosa y bella escultura de Lucio Correa Morales, que mereció Medalla de Plata. En el centro “Pécheresses” [*Pecadoras*], espléndido grupo de seis figuras que giran acompasadamente, arrastrando el peso del remordimiento, obra simbólica y magistral de Rogelio Yrurtia que mereció Gran Premio. A la izquierda, dos mármoles “Head of a Girl” [*Cabeza de muchacha*], y “Renunciation” [*Renunciación*], y una figura de mujer tendida de espaldas “Resignation” [*Resignación*], obras admirables de recogimiento y ciencia de la forma por Arturo Dresco, en el fondo y à la derecha, cuatro esculturas en tierra cocida “Witchery” [*Brujería*], “The Drunkard” [*El borracho*], “Fear” [*El miedo*], y “Pruning” [*La poda*], obras llenas de humorismo y espontaneidad genial de Mateo Alonso, creador de un género suyo, que merecieron Medallas de Bronce.

Adelante “Sorrow” [*La pena*], muchacha desnuda, sollozando, cuya ciencia de construcción valió al autor una medalla de oro; detrás su delicado mármol “Renunciation” [*Renunciación*] ya citado [ambas de Arturo Dresco]; en el fondo “Armed peace” [*Paz armada*] de Mateo Alonso; y en el centro otra [sic], del soberbio grupo “Pécheresses” de Rogelio Yrurtia, que mereció vibrantes elogios de Camille Mauclair y Charles Morice en el Salón de Paris de 1903, y el más alto Premio en la Louisiana Purchase Exposition.³⁶

Un medio periodístico publicaba, con respecto al envío nacional: “La colección no es muy extensa, pero la excelencia de las obras expuestas y el artístico arreglo de las piezas, por el Comisionado Eduardo Schiaffino, hacen de esta una de las secciones más atrayentes del Palacio de Artes”.³⁷ Schiaffino escribía, orgulloso, que ésta era “la exposición más completa que hasta ahora haya hecho en el exterior una nación sudamericana”.³⁸ No se contentaba solo con mostrar la calidad del arte nacional, sino que también aspiraba a que su selección tuviera premios, instancia de legitimación necesaria para el fortalecimiento del incipiente campo artístico. Los cuatro escultores participantes fueron premiados.³⁹ Al conjunto enviado lo conformaron 107 piezas (entre pinturas, dibujos y esculturas), obras de veintíun autores.

Ya en septiembre de 1904 se conocía la noticia de los galardones obtenidos: gran premio a Rogelio Yrurtia, medalla de oro a Arturo Dresco, medalla de plata a Lucio Correa Morales y medalla de bronce a Mateo Alonso. Las dos distinciones mayores fueron otorgadas a Yrurtia, becario durante cinco años en París,⁴⁰ y a Dresco, formado en Italia. Schiaffino estaba orgulloso por la premiación y mandó a cada escultor una carta de felicitación donde, además, hacía comentarios sobre las obras y relataba algunas cuestiones sobre las decisiones de los jurados. Él mismo fue merecedor de un diploma conmemorativo y de una medalla de oro por la decoración y arreglo del espacio de exhibición.

Ahora bien, en estas cartas afectuosas que Schiaffino enviaba a los artistas premiados intercalaba comentarios y aprovechaba para criticar algunas de sus actitudes. Así como a Dresco lo animaba a continuar trabajando, a Correa Morales le reprochaba haber desoído sus consejos:

¡Cuanto he sentido que ud. no haya enviado su grupo “La Familia Indígena”, composición y asunto que le hubiera valido á ud. un éxito grande donde el Jurado Internacional [...]! Aunque aquí se considera que este es un alto Premio, yo reclamé para ud. una medalla de oro, con el propósito de que no hubiera diferencia con el Premio obtenido por Arturo Dresco, con su grupo de obras; se me contestó por intermedio de nuestro jurado de escultura el Prof. Zolnay que tal había sido la intención de algunos miembros del Jurado, pero que no fue posible uniformar opiniones para este premio a causa del modelado de un brazo, que se consideró inferior á todo el resto del cuerpo.⁴¹



Vista general de la Sección de Escultura Argentina en la Exposición de Saint Louis, 1904. AS, MNBA. En primer plano, *Abel*, de Lucio Correa Morales; detrás, y en el centro del salón, *Las pecadoras*, de Rogelio Yrurtia

Vista de la Sección de Escultura Argentina en la Exposición de Saint Louis, 1904. AS, MNBA. Entre las obras exhibidas se observan *Indio moribundo*, de Mateo Alonso, y, en primer plano, *Resignación*, de Arturo Dresco

Vista de la sección de Escultura Argentina en la Exposición de Saint Louis, 1904. AS, MNBA. En primer plano, *La pena*, de Arturo Dresco, y a la izquierda, *Las pecadoras*, de Rogelio Yrurtia



Universal Exposition Saint Louis United States of America MCMIV / Grand Prize Louisiana Purchase Exposition, 1904. Colección MNBA

Universal Exposition Saint Louis United States of America MCMIV / Gold Medal Louisiana Purchase Exposition, 1904. Colección MNBA

En cuanto a Mateo Alonso, destacaba la originalidad del conjunto presentado:

Sus esculturas de carácter humorista [sic] han tenido aquí el más franco éxito, y he oído ponderar á los artistas el talento y el ingenio que ud. derrocha en ellas; cuánto siento que ud. no me haya escuchado, enviando “la Pulseada” y otras de ese carácter!

Como lo he expresado en mi correspondencia á “La Nación” el Jurado Internacional de Escultura manifestó el sentimiento de que no hubiera un grupo especial para colocar en el de sus terracottas [sic], á fin de poderle dar un alto premio. Esa deficiencia del Reglamento lo ha perjudicado a ud. pues impidió darle un Premio Superior á la Medalla de Bronce que ud. ha obtenido...⁴²



Los comisionados de la República Argentina. (Eduardo Schiaffino, delegado de Bellas Artes, tercero de derecha a izquierda). En Walter B. Stevens, *The Forest City. The Official Photographic Views of the Universal Exposition held in Saint Louis, 1904*, Saint Louis, N. D. Thompson Publishing Company, 1904. Biblioteca MNBA

El rechazo y las polémicas ya mencionadas provocadas en la Cámara de Senadores parecieron frenarse con la premiación. Saint Louis fue un gran triunfo para el arte argentino, un hito que abrió camino a la posibilidad de oportunidades para los artistas, suscitando el apoyo de un ambiente indiferente a la producción de los escultores y que tampoco comprendía las ventajas de solventar largas estancias de aprendizaje en Europa. Por otra parte, fue el reconocimiento internacional para Schiaffino, que contribuyó a consolidar su posición en el campo artístico local.⁴³

LAS OBRAS DE CAFFERATA Y LA PRIMERA SALA DE ESCULTURAS DEL MNBA

En relación con la adquisición y exhibición de esculturas en el MNBA, pocos años fueron tan prolíficos como 1905 y 1906. Schiaffino compró la obra *Amén*, de Mateo Alonso, en la muestra inaugurada en 1905 en el Salón Castillo de la calle Florida, donde el escultor expuso un total de veinte piezas en materiales diversos.⁴⁴ Esta terracota se sumaba a otras dos del artista que ya formaban parte del acervo.

El inventario de 1906 presentó las esculturas de artistas argentinos y extranjeros radicados en Buenos Aires, intercaladas entre pinturas y grabados.⁴⁵ Mientras se exponían *Abel*, de Correa Morales,⁴⁶ y *Bacante*, de Arturo Dresco, con las tallas jesuitas,⁴⁷ en una segunda sala se mostraban los yesos *El valor militar*, de Arduino, y *Estudio* (o *Ninfa de Diana*), donado por Dresco. *Abel* fue destacado por la revista *Caras y Caretas* como “el símbolo del arte argentino” una de las piezas más representativas de la escultura nacional, junto a *Las pecadoras*, de Rogelio Yrurtia, entre otras, en una suerte de repertorio preferido. La nota, ilustrada con varias fotografías, resalta la importancia de la escultura en el arte nacional.

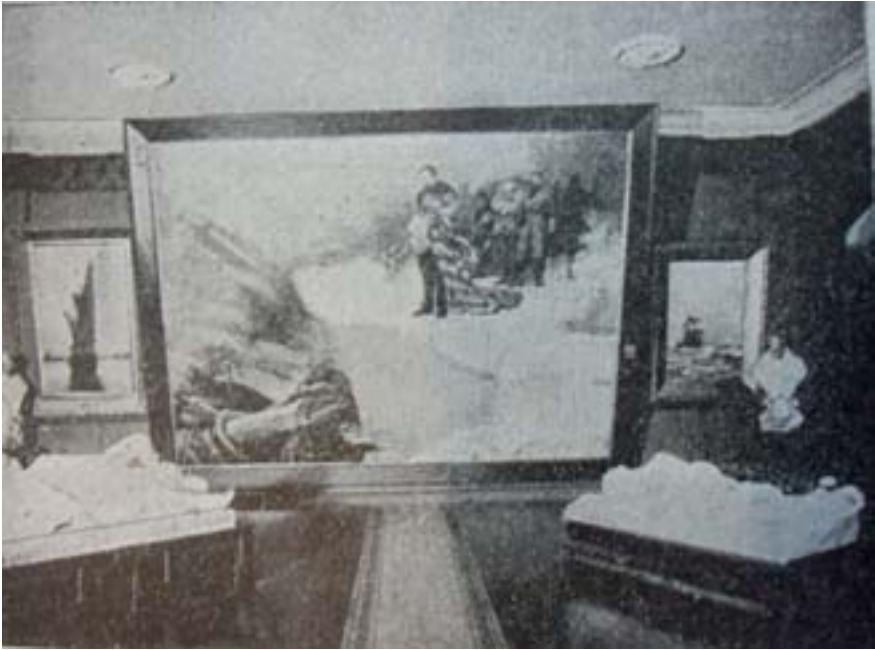
En otros espacios se ubicaron un medallero y tres obras de Arduino: *Retrato del general Martín Pueyrredón*, *Retrato del general Manuel Belgrano* y *Busto de la República*, además de *El borracho* y el *Indio moribundo*, de Mateo Alonso.⁴⁸ Todavía no estaba expuesta *La pena*, realizada en Roma en 1904 en mármol proveniente de las canteras italianas de Carrara, y comprada al autor en 1906, después de su participación en la Exposición de Saint Louis.

Ahora bien, el Estado nacional concretó la compra de un conjunto de obras (proyectos de monumentos conmemorativos, bustos, cabezas, escultura funeraria) de Francisco Cafferata que, si bien se adquirió en 1905, ingresó al museo a fines de 1906, gracias a gestiones iniciadas en 1900 por varios artistas, como Lucio Correa Morales, Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova y Américo Bonetti, y por el impulso de Schiaffino.⁴⁹ Se concretó así la incorporación de *La República Argentina* y *Soldado argentino* (mármoles), los yesos *General Lavalle*, *Mulata*, *Mulato*, dos *Cabezas de esclavo*, *Jura de la Independencia*, *Meditación*, *Mariano Moreno* y *La inmortalidad* (o *Dolor*).⁵⁰



Vista de la sala II del Bon Marché. Se observa, en primer plano, parte de la serie de *Tablas de la Conquista de México*. En segundo plano, *Estudio* (o *Ninfa de Diana*), de Arturo Dresco

Vista de las salas I y II del Bon Marché. En la sala I: *Abel*, un santo jesuita y la pintura *La agricultura*, de Alfred Roll. En la II (al fondo), *Estudio*, de Arturo Dresco, y la *Cabeza de la reina Taia* (calco egipcio). Fotografía: Alberto B. Martínez, *Baedeker de la República Argentina: manual del viajero*, 1904



Sala I del Bon Marché. Se observan *Bacante*, *Abel*, dos santos jesuitas y la pintura *Naufragio de la Jeannette*, de Louis Poilleux Saint-Ange. Fotografía: Alberto B. Martínez. *Manuel du voyageur. Baedeker de la République Argentine*, 1907

Aunque Schiaffino decidió demorar la recepción mientras conseguía fondos para hacer las reformas necesarias para exhibirlas, el ministerio le ordenó aceptar el conjunto, que aún estaba en poder de la familia, y exponerlo.⁵¹ Desde luego, Schiaffino entendía que las esculturas debían presentarse en salas luminosas y espaciosas y era muy exigente, en especial cuando el patrimonio escultórico aumentaba y se hacía inevitable acometer reformas. Le preocupaba la falta de espacio que impedía ubicarlas de una manera adecuada.

Consciente también de la necesidad de preservar el conjunto de obras, y de que era imperioso un espacio “apropiado”, el director había dispuesto algunos cambios.⁵² A las 17 salas que tenía el museo al comenzar el año, se les sumó la primera sala de escultura que tuvo la institución, inaugurada en la planta baja el 17 de abril de 1906. En su afán por tener un guardián especial para este espacio, antes de emprender un viaje europeo, Schiaffino informaba:

La Ley de Presupuesto, solo acuerda tres guardianes para el museo; y como habrá podido comprobarlo V.E. personalmente en su reciente visita á nuestra institución, no es posible, para la custodia de las obras y la vigilancia del público en la nueva sala de escultura inaugurada hoy en el piso bajo del edificio distraer de las salas del piso alto ninguno de los guardines que hacen actualmente el servicio sin grave riesgo para la seguridad de las colecciones artísticas confiadas á mi dirección. La ubicación del nuevo local, separado por un piso de las demás salas del Museo, hace indispensable el nombramiento de un guardián más.

En tal virtud, solicito la autorización necesaria de V.E. para designar desde esta fecha a Don José Scuticchio para desempeñar dicho cargo, y abonarle el sueldo mensual de \$ 60.- igual al que disfrutaban los demás guardianes del Museo de la partida de gastos generales de esta repartición, Inciso 15, Ítem 17 del Presupuesto vigente, hasta tanto este nuevo puesto indispensable sea incluido en la Ley de Presupuesto.⁵³

Las reformas de la sala duraron tres meses y participaron “oficiales escultores [,] albañiles, carpinteros, herreros, empapeladores y tapiceros y peones, y ha costado: para las obras de Cafferata y otras esculturas que vendrán después la suma de \$ 2.369.95”.⁵⁴

Mientras Schiaffino estaba en Europa cumpliendo una importante gira de compras de obras para el museo y la Intendencia Municipal, conocida como la “misión Schiaffino”, *La Prensa* publicó algunos comentarios. Si bien, tras la recorrida por el museo, el cronista comete algunos errores atribuyendo a Cafferata la autoría de dos obras, son valiosos por las descripciones de las salas y por la mención de los artistas representados.

Son notables las esculturas de Francisco Cafferata que se encuentran a la entrada del museo, las cuales representan: una, el hambriento Ugolino y su prole, trágica expresión del dolor immortalizado por el genio dantesco, otra la democracia argentina caracterizada por Mariano Moreno, un Milon de Crotona y algunas *pleureuses* de mérito indiscutible.

Al penetrar en las salas, atrae la mirada del visitante una escena de vigoroso realismo que representa una hermosa bacante tendida de espaldas sobre una piel de tigre, en la actitud vencida, harta de enervantes emociones, hacia un lado yace rota la pandereta de alegres tintineos y hacia el otro la copa de las libaciones que vierte en una postrera cascada un hilo de néctar espumante. Esta escultura, cuyas líneas son de una armonía deliciosa, es obra de Arturo Dresco, “Diana Cazadora” [*Estudio* o *Ninfa de Diana*] del mismo autor es otra de las obras valiosas que posee el museo. [...] Además de las variadas obras pictóricas de esta sección, que obedecen a una diversidad de tendencias y de escuelas, merece mencionarse la escultura de J. Arduino que simboliza la fuerza muscular representada por un gladiador romano en toda la plenitud de su vigor y desarrollo y la cabeza egipcia que es todo un monumento de arte retrospectivo que representa la mujer del faraón Amenophis III, cuyo original fue descubierto entre las famosas ruinas de Karnak y hoy se encuentra en el museo de Bulak.

En los ángulos de algunas salas véñse algunos bustos de santos extraídos de entre las ruinas de las misiones jesuíticas, admirablemente conservados...⁵⁵

De este modo, en la sala I de la planta baja, en la entrada del museo, el visitante podía encontrarse con estas esculturas: *La meditación*, *El dolor*, *Mariano Moreno*, *La República*, todas de Cafferata; *Ugolino*, que en realidad es de autoría del francés Jean-Baptiste Carpeaux, junto al *Milón de Crotona*, de Pierre Puget. En la II, los tres santos jesuíticos y *Bacante*, de Dresco; seguía la obra llamada *Gladiador*, de Giovanni Arduino (uno de los yesos realizados para la fachada de la Escuela Presidente Roca, inaugurada en 1903). En la sala III, *Estudio*, el yeso de Dresco (1898, donado por el autor), compartía espacio con la *Cabeza de la reina Taia*, calco de una pieza procedente del templo de Karnak.⁵⁶

Probablemente Schiaffino hizo una selección posterior a la redacción del inventario de 1906, ya que otras obras que estaban incluidas en este documento, al año siguiente no estaban expuestas. Según lo publicado por la *Guía Baedeker* de 1907, llama la atención la ausencia en el texto de *Abel*, yeso de Correa Morales, pieza que probablemente estaba, para ese momento, en el taller de fundición de Alejo Joris, suizo radicado en la ciudad que el año anterior había llevado a cabo el bronce de *El esclavo*, de Francisco Cafferata, para una plaza de Buenos Aires.⁵⁷ Sin embargo, se ilustraba esa sala con fotos donde se observa *Abel* junto a *Bacante*.

En 1907, con una buena parte de las esculturas ubicadas, Schiaffino centraría su atención en arbitrar los medios para preservar los yesos. Por esto reclamaría presupuestos diversos para la fundición en bronce de las esculturas de Cafferata, pero los costos altos hicieron que este plan se postergara.⁵⁸

EL DESEO DE TENER LA “CASA PROPIA” Y LOS ÚLTIMOS REGISTROS DE SCHIAFFINO

Cuando considero, reunidas en Buenos Aires, esos centenares de obras y de bibelots, que encontré en tan distintos países, muchos de ellos sumergidos en el maremágnum de los anticuarios, en los bajos fondos poblados de millares de restos, como resaca suntuaria lentamente sepultada por los vaivenes de la fortuna, me asalta la aprensión de que esta reunión no es definitiva, y quisiera vivir lo necesario para ver esa cosecha artística, labrada por tantas manos, amasada por tantas lágrimas y fruto de tantos desvelos á cubierto de azares adversos; por eso ambiciono la casa propia, como salvaguarda de las colecciones artísticas que pertenecen al pueblo. Entre tanto vivimos á la merced de un incendio ó de un mal ministro, que á veces se valen.⁵⁹

Estas palabras, escritas por Schiaffino a flor de piel, daban cuenta de la necesidad del traslado del museo a un local más grande y propio, para dejar atrás el alquiler al Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico de las 19 salas en el Bon Marché,

que para ese entonces contenían 500 obras expuestas. Con mucha sensibilidad recordaba las instancias previas a las compras, y en qué condiciones las había hallado, y temía por su preservación. El lugar “era completamente inadecuado para exhibir esculturas, por falta de suelo sólido y de distancia”.⁶⁰ Si bien en 1908 inauguró el sexto ensanche con tres nuevos espacios para las obras compradas durante su gira europea, el infatigable director no dejó de luchar por tener espacios apropiados para la colección de esculturas.

Schiaffino inició el traslado de obras desde la sede fundacional del Bon Marché al anexo del Pabellón Argentino en plaza San Martín en 1909. Ordenó las piezas de la siguiente manera: en planta baja, esculturas (originales, calcos y reproducciones arquitectónicas), a la que concibió como espacio principal para reunir toda la colección que había comprado tras una selección laboriosa en países europeos.⁶¹ En el piso alto ubicó *Lavalle* y *Soldado*, de Cafferata; *La pena*, de Dresco; *Abel*, de Correa Morales, y las tres piezas de Alonso: *Amén*, *Indio moribundo* y *El borracho*. Su inventario final contiene también *Pueblo de Mayo en marcha*, la primera obra de Yrurtia que se expuso dentro del ámbito del museo, y que fue parte de su proyecto para el concurso del monumento del Centenario de la Revolución de Mayo.

Schiaffino no tuvo tiempo de finalizar el montaje de las obras apenas mudadas al nuevo edificio. No lo favoreció el escaso presupuesto para los trabajos de ubicación, ante las desavenencias y críticas que tuvo su gestión de parte de la CNBA, que presidía el doctor José R. Semprún, y que desembocaron en su desplazamiento.⁶² Schiaffino no pudo inaugurar la sección de Escultura Comparada en su totalidad, si bien algunos calcos fueron expuestos en el Bon Marché, ni terminar de ubicar el resto de las esculturas en los lugares que había preparado especialmente para eso. A pesar de que el grupo más numeroso de piezas no pudo estar en sala durante su dirección —y se inauguraría al público con posterioridad—, su inventario presenta la distribución proyectada en las dos plantas con que contaba la nueva sede de la institución.

Eduardo Schiaffino no solo fue capaz de adquirir obras para el museo con poco dinero, ante el insuficiente apoyo del Estado, que lo limitó en sus ansias para concretar más adquisiciones, sino que ante las adversidades logró resultados exitosos valiéndose de su creatividad, conocimientos y experiencia. La historia del arte argentino y, en particular, de nuestro museo mayor lo tuvo como protagonista indiscutido con sus propuestas para educar el gusto, facilitar la formación de los jóvenes artistas y, sobre todo, destacar el hacer profesional de los escultores dando a conocer su producción y conservándola.

NOTAS

¹ Ana María Telesca y José E. Burucúa, “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo*, Buenos Aires, n° 27-28, 1989-1991, pp. 65-73.

² Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública doctor Joaquín V. González, fechada: “Buenos Aires, 29 de mayo de 1905”. AS, AGN. María Teresa Ortiz Naretto, *El proyecto del Museo de Escultura Comparada*, Buenos Aires, 1998, mimeo. Este estudio surge en el seno mismo del área de documentación del MNBA. Véase también sobre el tema Patricia V. Corsani, “Eduardo Schiaffino y el Museo de los sueños: la ‘sección de escultura comparada’ del Museo Nacional de Bellas Artes”, en AA.VV., *Avances, Revista del Área Artes*, Córdoba, CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, n° 9, 2005-2006, pp. 49-64.

³ Eduardo Schiaffino, “La orientación del arte”, *La Nación*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1906. AS, MNBA.

⁴ En su libro sobre arte argentino Schiaffino critica al Museo del Trocadero por la falta de espacio y la luz escasa a la hora de mostrar obras. Véase Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933, p. 6.

⁵ Datos en *Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1896.

⁶ Carta de Carlos Vega Belgrano a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, 29 de abril de 1896”. Legajo 6218, Área de Documentación y Registro MNBA.

⁷ Patricia V. Corsani, “‘Hacer y permanecer’. Escultores en el Salón del Ateneo de 1894”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte, Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2013.

⁸ Julio E. Payró, “Lucio Correa Morales y el nacimiento de la escultura en la Argentina”, en Cristina C. M. de Aparicio, Martín S. Noel y Julio E. Payró, *Correa Morales. Monografías de artistas argentinos*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949, p. 44.

⁹ Recibo de José L. Garzia, fechado: “Buenos Aires, 11 de diciembre de 1899”. Legajo 5324, Área de Documentación y Registro MNBA.

¹⁰ Eduardo Schiaffino, *1897. MNBA. 2° Catálogo. Notas y apuntes personales*. AS, MNBA.

¹¹ El nicaragüense Rubén Darío señalaba que la obra era “ya célebre entre nosotros”, *La Prensa*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1895, p. 5, c. 1. Citado en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 384-385.

¹² Delinea estas ideas en Eduardo Schiaffino, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (recopilado por Godofredo Canale), Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

¹³ Alberto B. Martínez, *Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1900.

¹⁴ Eduardo Schiaffino, “Frutos de la docencia”, *La Fronda*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1934. AS, MNBA.

¹⁵ Cabe aclarar que Víctor de Pol instaló su taller en el Bon Marché a su regreso a Buenos Aires, en 1895. Estaba ubicado en el primer piso y el subsuelo del edificio.

¹⁶ Patricia V. Corsani, “Compras en Buenos Aires. El ‘Asunto Cafferata’ y las esculturas para el Museo Nacional de Bellas Artes”, en AA.VV., *VIII Jornadas de Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 2008, pp. 247-253.

¹⁷ *Exposición Universal de St. Louis 1903. Conmemorando la compra del territorio de Louisiana 1903. Informe especificado y reglamento del Departamento de Bellas Artes*. AS, MNBA. Esta exposición fue visitada por 19 millones de personas durante el tiempo en que estuvo abierta al público.

¹⁸ “Exposición Universal de Saint Louis”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1901, p. 6, c. 5.

¹⁹ “Para la exposición de Saint Louis”, *La Nación*, Buenos Aires, 10 de junio de 1903, p. 6, c. 6. En su investigación sobre el tema, Marta Penhos estudia los conflictos planteados en torno de esta presentación internacional y analiza por primera vez la documentación que conservó Schiaffino. Según este texto, Schiaffino se autoproclamó delegado oficial, dada su posición central en el campo artístico institucional. Cfr. Marta Penhos, “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis 1904”, en AA.VV., *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 9-19.

²⁰ Schiaffino inauguró la sección argentina de Pintura el 25 de mayo y días después hizo lo mismo con la de Escultura.

²¹ Carta de Eduardo Schiaffino al senador J. Figueroa Alcorta, fechada: “Buenos Aires, septiembre 15 de 1903”. AS, MNBA.

²² Schiaffino tuvo que disponer de su propio dinero para adquirir las alfombras para la sección Pintura y los asientos para la sección Escultura. Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Saint Louis, 7 de agosto de 1904”. AS, MNBA. Carta de Eduardo Schiaffino a Halsey C. Ives, fechada: “Saint Louis, 2 de agosto de 1904”. AS, MNBA.

²³ Eduardo Schiaffino, “La exposición de San Luis. La sección argentina. Reminiscencias”, *La Nación*, Buenos Aires, 14 de febrero de 1905, p. 4, c. 2-7.

²⁴ Carta de Ernesto de la Cárcova a Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, 22 de enero de 1904”. AS, MNBA. El documento se refiere a las obras *Indio moribundo* y *El borracho*.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Carta de Eduardo Schiaffino al director interino, Eugenio Díaz Romero, fechada: “Saint Louis, 15 de enero de 1905”. AS, MNBA.

²⁷ Carta de Eduardo Schiaffino a Halsey C. Ives, doc. cit.

²⁸ Eduardo Schiaffino, “La exposición de San Luis. Reminiscencias”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de febrero de 1905. AS, MNBA; “La exposición de San Luis. La sección artística argentina. Reminiscencias”, art. cit.

²⁹ Carta de Eduardo Sívori a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, 5 de octubre de 1904”. AS, MNBA.

³⁰ Carta de Eduardo Schiaffino al ingeniero Emilio Mitre y Vedia, fechada: “Saint Louis, 30 de noviembre de 1904”. AS, MNBA.

³¹ Carta de Eduardo Schiaffino a Ernesto de la Cárcova, fechada: “Saint Louis, 21 de abril de 1904”. AS, MNBA.

³² Eduardo Schiaffino, “Sección argentina de Bellas Artes”, s/f., borrador. AS, MNBA.

³³ Manifestaba que “las estatuas de yeso admirablemente patinadas de bronce verde antiguo forman una armonía nueva, delicada y rara que ha sido apreciada por los artistas”. Carta de Eduardo Schiaffino a Osvaldo Piñero, presidente de la Contaduría General de la Nación, datada: “Buenos Aires, 13 de marzo de 1908”.

³⁴ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública, D. Juan R. Fernández, fechada: “Saint Louis, 9 de agosto de 1904”. AS, MNBA.

³⁵ *Ibid.* Si bien Yrurtia pretendía fundir *Las pecadoras* en la conocida casa Rudier de París por 16.000 francos, dados los costos, Schiaffino aconsejaba hacerlo en Buenos Aires con presupuesto estatal, junto a *Abel*, de Correa Morales. Pero la fuerte personalidad de Yrurtia y su inconformismo con su propio trabajo hicieron que finalmente destruyera la obra casi en su totalidad. Información mencionada en carta de Rogelio Yrurtia a Eduardo Schiaffino, fechada: “Buenos Aires, 15 de diciembre de 1905”. AS, MNBA; Julio Rinaldini, *Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942, pp. 16-17.

³⁶ Eduardo Schiaffino, “Sección argentina de Bellas Artes”, art. cit.

³⁷ “Notes of happenings at the world’s fair”, en *The St. Louis Republic*, Saint Louis, 16 de agosto de 1904. Traducción conservada en el AS, MNBA.

³⁸ Eduardo Schiaffino, “La exposición de San Luis. La sección artística argentina. Reminiscencias”, art. cit.

³⁹ Los premios se otorgaron a las secciones de Pintura y Escultura. En total, fueron dos premios de honor, cuatro medallas de oro, seis de plata y cuatro de bronce. A Schiaffino se lo distinguió con medalla de oro por la instalación de la sección de arte.

⁴⁰ Erika Loíacono, “Modernidad y pecados. Las Pecadoras de Rogelio Yrurtia en la pluma de Rubén Darío”, en AA.VV., *VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XIV Jornadas CAIA. La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 365-377.

⁴¹ Carta de Eduardo Schiaffino a Lucio Correa Morales, fechada: “Saint Louis, 30 de octubre de 1904”. AS, MNBA.

⁴² Carta de Eduardo Schiaffino a Mateo Alonso, fechada: “Saint Louis, 30 de octubre de 1904”. AS, MNBA.

⁴³ Marcelo E. Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*, Buenos Aires, ed. del autor, 2011, p. 226.

⁴⁴ “Bellas Artes. Dos exposiciones”, *La Nación*, Buenos Aires, 7 de agosto de 1905, p. 7, c. 1.

⁴⁵ *Nómina de las colecciones de obras de arte que forman el Museo Nacional de Bellas Artes y su justipreciación para asegurarlas contra incendio desde el 1º de Febrero de 1906 hasta el 1º de Febrero de 1911*. AS, MNBA.

⁴⁶ “Las obras favoritas”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, nº 390, 24 de marzo de 1906, s/p.

⁴⁷ *Olegario Andrade* (bronce), de Lucio Correa Morales, y el medallón de bronce de Sarmiento, de Víctor de Pol, estaban ubicados en los despachos privados.

⁴⁸ En distintos despachos se conservaban *Retrato de Mitre* (mármol, 1897), de Arduino; el *Medallón de Giobattista Piranesi* (terracota), de Mateo Alonso; los bocetos para el *Mausoleo a Belgrano*, de Arturo Dresco, Víctor de Pol y Jules-Félix Coutan. Si bien, el mausoleo se inauguró el 20 de junio de 1903, la comisión había sido nombrada en 1896. Schiaffino, como parte del jurado, conservó las maquetas no premiadas en el museo, así como las de Rafaello Romanelli y Romulo Del Gobbo para el monumento a Garibaldi.

⁴⁹ Ley nacional 4.866, del 30 de septiembre de 1905.

⁵⁰ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública Joaquín V. González, fechada: “Buenos Aires, 20 de diciembre de 1905”. AS, AGN.

⁵¹ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública doctor Juan M. Garso, fechada: “Buenos Aires, 28 de febrero de 1911”. AS, MNBA.

⁵² Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública doctor Federico Pinedo (borrador), fechada: “abril 1906”. AS, MNBA.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ “En el Museo de Bellas Artes. Recorriendo las galerías”, *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de junio de 1906. AS, MNBA. Patricia V. Corsani, “Compras en Buenos Aires. El ‘Asunto Cafferata’ y las esculturas para el Musco de Bellas Artes”, *op. cit.*, pp. 247-253.

⁵⁶ Alberto B. Martínez, *Manuel du voyageur. Baedeker de la République Argentine*, Barcelone, A. López Robert imprimeur, 1907, p. 251.

⁵⁷ “El esclavo de Cafferata”, *El Diario*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1906, p. 6, c. 3.

⁵⁸ Eduardo Schiaffino, “Francisco Cafferata”, manuscrito. AS, AGN.

⁵⁹ Eduardo Schiaffino, “Por la casa del Museo”, *El Diario*, Buenos Aires, 6 de julio de 1908. AS, MNBA.

⁶⁰ Carta de Eduardo Schiaffino al ministro de Instrucción Pública doctor Juan A. Bibiloni, fechada: “19 de octubre de 1907”. AS, AGN.

⁶¹ *Inventario del MNBA en Septiembre de 1910 al cesar mi Dirección 1895/1910*. AS, MNBA.

⁶² Schiaffino quedó cesante por decreto del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública del 19 de septiembre de 1910. En *Boletín Oficial*, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1910. AS, MNBA.

IMPACTO DE LA INDUSTRIALIZACIÓN EN LA EDICIÓN DE LA ESCULTURA EN BRONCE EN LA FRANCIA DEL SIGLO XIX

ADRIANA VAN DEURS¹

La historia de Francia en el siglo XIX se caracterizó por grandes cambios sociales, económicos y políticos, sobre todo a partir de la revolución de 1830, que puso punto final a la línea sucesoria de Luis XVI. Una manifestación de estos grandes cambios se observa en la expansión tanto industrial como urbanística, que, a su vez, tendría sus consecuencias en el ámbito artístico.

Sin embargo, ya a fines del siglo XVIII, como consecuencia de la Revolución Francesa, se habían dado tres grandes novedades: la pérdida de importancia del arte religioso, la supresión de la Academia Real de Bellas Artes y, sobre todo, la apertura de los Salones a todos los artistas franceses o extranjeros. Esta vasta inclusión de artistas y público, ya que desde 1791 la entrada al Salón fue gratuita, produjo una ampliación evidente de la creación artística y del “consumo” de obras de arte, acentuada poco después, en 1799, por la institución de un jurado muy benevolente, situación esta que provocó incluso la protesta de muchos artistas. Esta “democratización” en el mundo del arte en los años finales del siglo XVIII creó el marco propicio, precursor de las novedades que se fueron sucediendo en el nuevo siglo, a lo cual se suma la creación y apertura del Museo del Louvre.

Como ya señalamos, la revolución de 1830 puede verse como un punto de inflexión en este sentido. Y fue precisamente poco después, en el Salón de 1833, cuando Antoine-Louis Barye, al captar la atención del público y de la crítica con su *León y serpiente*, inició lo que podemos vislumbrar como una nueva etapa de la escultura francesa.

Es indudable que los sucesivos gobiernos tuvieron también un papel protagonista en el auge artístico que caracterizó tanto a la Monarquía de Julio como al Segundo Imperio. Podemos afirmar incluso que durante este último período el desarrollo artístico fue aún mayor.

En la esfera social, es importante destacar el crecimiento notable de la clase media. Éste fue uno de los factores que generaron un nuevo tipo de relación entre el artista, su obra, el público y la crítica. Esa floreciente burguesía desarrolló el gusto por las artes, que “consumió” con avidez. Si nos detenemos a considerar este fenómeno en el ámbito de la escultura, comprobamos en primer lugar que el bronce fue el material preferido. Según Elisabeth Lebon, “el modelado de la tierra y su traducción al bronce entran en consonancia con los ideales burgueses: libertad de expresión, exaltación romántica del pensamiento bajo formas impulsivas, reconocimiento del genio creador y gusto por las individualidades”.² En cambio, el mármol, debido a su costo y a las dificultades técnicas que plantea, perdió en parte su vigencia.

En este contexto de preeminencia del bronce nos interesa destacar el rol desempeñado por las “fundiciones de arte”, ya que estas empresas materializaron una de las aspiraciones más importantes de la época: la unión de las artes tradicionales con la industria, unión que fue uno de los principales objetivos de lo que podría llamarse el “programa de la modernidad” del siglo XIX.



Página anterior, Antoine-Louis Barye, *León y serpiente*

ARTE E INDUSTRIA

El *boom* de la industria de la escultura en bronce se fue preparando en las décadas de 1830 y 1840. En esta primera etapa los fundidores conservaron una forma de trabajo de carácter todavía bastante artesanal; la importancia de este hecho radica en que su tarea se subordinaba a las directivas de los escultores.

El éxito de las ediciones en bronce en estos decenios actuó como un gran estímulo para que se desarrollaran nuevas técnicas. Casi al mismo tiempo, Nicolas Gatteaux y Frédéric Sauvage adaptaron la técnica pantográfica a la escultura para poder copiar obras reduciendo su tamaño. Por su parte, Moreau, Dutel y Achille Collas, hacia 1840, patentaron, respectivamente, tres procedimientos de reducción distintos. Finalmente, Sauvage, algunos años después, lanzó un nuevo sistema de reducción tridimensional. De esta variedad de ofertas, las más exitosas resultaron la de Collas y la última de Sauvage, ya que fueron adquiridas por dos de los más importantes fundidores de los siglos XIX y XX: Ferdinand Barbedienne el sistema Collas y los hermanos Susse el de Sauvage.

En la nueva etapa iniciada con la implementación de estas técnicas durante las décadas de 1850 y 1860, las casas editoras obtuvieron un crecimiento exponencial que las llevó a convertirse en grandes empresas que, junto con el mercado, establecieron las pautas tanto para el gusto del público como para la actividad de los artistas. La presencia sostenida de las casas fundidoras en las exposiciones universales fue una eficaz forma de promoción.

De esta manera se hicieron conocer ampliamente tanto a nivel nacional como internacional. Ya en la exposición de 1839 había surgido la denominación de “*éditeurs de bronze d’art*”, que deja bien en claro las ambiciones artísticas de estas particulares industrias. Otra estrategia comercial importante fue la instalación, por parte de las grandes casas editoras, de sus propios locales de venta en los barrios más selectos de París.

El sentido comercial de los fundidores permitió a los artistas obtener excelentes ventajas financieras de la producción industrial y, por lo tanto, no se opusieron a las condiciones que les impuso la industria.

No podemos dejar de mencionar que en la misma época aparecieron también otras técnicas que, como la litografía y la fotografía, posibilitaron una reproducción masiva y, por ende, menos costosa de imágenes. Asimismo, un proceso similar se dio en las artes decorativas (papeles pintados, diseños textiles, adornos de diversos tipos, etc.), donde surgieron, además de nuevas técnicas, nuevos materiales muy utilizados en los interiores burgueses. De este modo, la burguesía accedió a un “lujo” más acorde a sus posibilidades.



Jules Desbois, *Salomé danzando frente a Herodes*



Émile-Antoine Bourdelle, *Medalla conmemorativa de la inauguración del Monumento al general Alvear*, anverso y reverso, 1926

El reciente y amplio público generado por todas estas novedades conformó el grueso de la clientela de los editores de los broncees artísticos, que no llegaron a estar incluidos en el interés de los tradicionales *marchands*. En general, para ellos, la escultura siempre ocupó un lugar secundario con respecto a la pintura, debido, entre otras cosas, a sus costos y a la dificultad de almacenamiento de obras en los locales de venta, que, en general, no disponían del espacio suficiente.

EMPRESAS FUNDIDORAS Y ARTISTAS

Susse y Barbedienne, las dos empresas pioneras de la edición de broncees a nivel industrial, fueron las que celebraron los primeros contratos formales con escultores contemporáneos. El 27 de junio de 1837, la primera firmó con el escultor Charles Cumberworth un acuerdo que se considera como el primer contrato de edición. A partir de este ejemplo inicial, la casa continuó suscribiendo este tipo de documentos con los autores de las obras editadas. Por su parte, Barbedienne, su principal competidor, el 22 de marzo de 1843 firmó el primer contrato con François Rude, con una innovadora fórmula según la cual el editor se hacía cargo de las reducciones de las obras, pagándole al escultor una prima sobre el precio de venta de los ejemplares. Además, le



Charles-Albert Despiau, *La niña de Las Landas*, c. 1907

dejó la propiedad de su producción. Se sabe que los porcentajes de las primas pagadas por Barbedienne a lo largo del siglo XIX estaban en el orden del 20%, pero podían llegar al 35% y, en algunos casos, al 50%, cuando la técnica empleada era la de la cera perdida, para la cual se necesitaba la intervención del artista. Es evidente que, como mencionamos con anterioridad, estos arreglos contractuales resultaron atractivos para los escultores porque, además del beneficio económico, les permitían difundir ampliamente su obra y, por ende, ser conocidos por un público más vasto.

EMPRESAS FUNDIDORAS Y ORGANIZACIONES SINDICALES

En 1878 la cantidad de empleados distribuidos en seiscientas fundiciones alcanzó la cifra de 7.500. Esto significó un aumento de casi nueve veces el total de obreros que se registraban medio siglo antes. Aunque este asombroso incremento generó empleo para muchos trabajadores, dadas las duras condiciones laborales a las que estaban sometidos, planteó, al mismo tiempo, conflictos y demandas de mejoras. Las organizaciones sindicales nacientes, entre las que se contaba el Sindicato de los Obreros del Bronce, adoptaron medidas de fuerza oponiéndose a distintos patrones, los que, a su vez, se habían agrupado en la Reunión de Fabricantes de Bronces. Uno de los más importantes motivos del conflicto fue el reclamo de una jornada laboral de diez horas en lugar de las catorce habituales. Esta reivindicación provocó, en febrero de 1867, la primera gran huelga del sector, que se prolongó por casi dos meses. Muchos años más tarde, en 1892, se lograron, para mujeres y jóvenes menores de 18 años, jornadas de diez horas, junto con el domingo como día de descanso semanal. Dentro de esta situación general nos parece interesante señalar casos como el de Barbedienne, que si bien se oponía a las organizaciones obreras, fue uno de los primeros en conceder a su personal la

reducción horaria solicitada. También debemos destacar a algunos otros contemporáneos de Barbedienne que, por provenir de un hogar obrero, por principios religiosos o por ideales socialistas, otorgaron a sus empleados beneficios sociales inéditos: creación de escuelas, bibliotecas, hospitales, teatros y guarderías. Un ejemplo notable de este tipo de empresario-filántropo lo constituyó Jean-Baptiste André Godin con su familisterio en la ciudad de Guisa, lugar pensado para albergar a las familias de los obreros de su fábrica metalúrgica. Este complejo contaba, además de las habitaciones, con teatro, escuela, guardería y una granja. El proyecto se inspiró en el falansterio de Charles Fourier, quien había ideado comunidades fundadas en la noción de que cada individuo trabajara de acuerdo con sus pasiones, en un contexto en el cual no existiría el concepto teórico, artificial, de propiedad, ni privada ni común. Godin llegó incluso a otorgar a sus empleados seguros de enfermedad y pensiones de retiro.



Alexandre-Jean-Joseph Falguière, *Diana*

¿INDUSTRIA O ARTE?

La doble naturaleza de los pequeños y medianos bronce de edición, creación artística por un lado y producto de una fabricación industrial por el otro, planteó, por su parte, otro tipo de conflictos. La actitud de los fabricantes era ambigua, pues a la hora de pagar derechos aduaneros y/o de transporte les convenía mucho más presentar estos objetos solo como “producción industrial”. No obstante, frente a la legislación referida a la protección de la propiedad de ese tipo de productos, la conveniencia se revertía, ya que los empresarios se veían obligados a depositar un ejemplar de cada modelo fabricado. Esta obligación resultaba muy onerosa para las grandes empresas con cientos de modelos. En este último caso pretendían regirse con la legislación correspondiente a la producción artística. Como es evidente, esta particular y novedosa situación no pudo en ese momento resolverse de manera satisfactoria y demostró la necesidad de generar una legislación que solucionara de la forma más ecuánime posible este conflicto de intereses.

Como ya dijimos, un grupo significativo de artistas se plegó por conveniencia a las exigencias de los fabricantes al vender sus modelos con los derechos de reproducción. Sin embargo, otros, en especial los escultores animalistas, se sintieron tentados por organizar una actividad empresarial que prometía ser exitosa, ocupándose ellos mismos de la edición de sus obras. La temática animalista era particularmente apta para esta iniciativa por dos motivos fundamentales. En primer lugar, dadas las características formales de las piezas, de tamaño entre mediano y pequeño, el emprendimiento no exigía una infraestructura importante, y, en segundo lugar, los bronce de diversos tipos de animales tenían muy buena acogida entre el público. Prueba de esto son escultores como Auguste Cain y su suegro Jules Mène, Christophe Fratin y Antoine-Louis Barye. Es necesario aclarar, sin embargo, que no todos ellos tuvieron el mismo éxito, porque si bien la sociedad de Mène con Cain, por ejemplo, alcanzó sus expectativas, Christophe Fratin tuvo que enfrentar más de un revés comercial.



Antoine-Louis Barye, *Ocelote llevando una garza*



Antoine-Louis Barye, *Centauro*

Página anterior, Antoine-Louis Barye, *Teseo combatiendo con el Minotauro*

El caso Barye interesa en particular, porque es una clara manifestación de los conflictos que se podían generar en el contexto estudiado entre las aspiraciones artísticas y las económicas. Luego de sus primeros éxitos en el Salón de París, a principios de la década de 1830, Barye abrió su propia fundición y local de ventas en 1838. Evitaba de esta manera vender sus obras a una gran empresa como Susse o Barbedienne, con la ventaja de que podía encargarse él mismo de las ediciones y, de este modo, ser el responsable directo de la excelencia de las piezas. Sus parámetros de calidad, como era de esperar, no resultaron rentables, y entre 1845 y 1857 debió buscar un socio capitalista, Émile Martin, productor industrial a gran escala, para quien los pequeños broncees eran una actividad secundaria y poco productiva. Durante este período, Barye perdió el control de la producción de sus broncees y se endeudó con Martin. Al mismo tiempo, como contrapartida, durante todos esos años su reconocimiento y su fama crecieron tanto a nivel nacional como internacional. Esto le permitió, en 1857, disolver la sociedad y ser, a partir de ese momento y hasta su muerte, en 1875, el único editor de sus obras con una buena rentabilidad.



Antoine-Louis Barye, *Cigüeña y serpiente*

El hecho de que las ediciones de bronce tuvieran éxito en un nuevo público más masivo fue una de las primeras manifestaciones de un fenómeno que iba a ser característico del siglo XX: la presencia de determinados artistas en ámbitos que hasta el momento no se asociaban con el concepto aceptado de arte. Esto fue posible ya que esos innovadores percibieron las posibilidades insólitas ofrecidas por la interacción de los lenguajes artísticos tradicionales con la aparición sostenida de nuevas tecnologías y de nuevos materiales. Ello, sumado a la conformación de un público cada vez más amplio, generó una serie de cambios sustanciales que nunca se habían dado hasta mediados del siglo XIX. Se puede decir que la aparición por esa época de la edición masiva de pequeña y mediana escultura en bronce abrió un camino que, en ese momento, fue visto como una de las grandes vías de la producción artística.

NOTAS

¹ Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

² Elisabeth Lebon, *Dictionnaire des fondeurs de bronze d’art: France 1890-1950*, Paris, Marjon Éditions, 2003, p. 27.

ESCULTURA ITALIANA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

MARCELO RENARD¹

INTRODUCCIÓN

El inicio y el desarrollo del Renacimiento florentino se caracterizaron por una marcada visión intelectual y teórica; la pintura fue considerada, en general, como superior a la escultura, porque se la veía menos condicionada por su materialidad y con un mayor poder evocador y narrativo, sobre todo por la utilización de la recientemente descubierta perspectiva científica y de las sutilezas puestas en juego en el tratamiento de la luz y de la atmósfera. Esta preeminencia de la pintura, en el curso de la edad moderna, se atenuaría a favor de la escultura, en primer lugar con el auge del estilo neoclásico y, más adelante, con el afianzamiento de los distintos tipos de realismo que fueron surgiendo en Europa. Esta situación se dio con particular fuerza en Italia, donde la escultura exenta gozó de una enorme popularidad. De la misma manera que, con el auge de las monarquías absolutas y del poder del papado, la escultura monumental había estado en gran medida al servicio de la exaltación de estos poderes, con el triunfo paulatino de la burguesía y de las democracias (sin olvidar la variante progresista del poder autocrático representado por el despotismo ilustrado) estuvo destinada a exaltar a los monarcas reformadores y, sobre todo, a los héroes de los procesos revolucionarios de las nuevas democracias.

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, este tipo de escultura (también la puramente decorativa) tuvo una importancia adicional debido a las reformas urbanas que se generalizaron en el territorio italiano. Estas reformas consistieron, sobre todo, en abrir la trama abigarrada y amurallada heredada de la ciudad medieval. En esta nueva concepción urbanística tuvo un lugar preeminente la plaza con su correspondiente monumento conmemorativo o, como alternativa posible, con esculturas decorativas. Pero la estatuaria no invadió solamente el espacio público de las ciudades, sino también los grandes cementerios, que en poco tiempo se convirtieron en verdaderos museos al aire libre. Se inició de este modo un camino expresivo en el que el retrato cobró una nueva dimensión y que resultó prácticamente insoslayable para todo escultor que pretendiera hacer carrera. Estas tres funciones de la escultura, la conmemorativa, la decorativa y la funeraria, se plasmaron en un estilo esencialmente realista, pero no exento de distintas influencias, entre las cuales la más persistente fue la del estilo neoclásico. Ese neoclasicismo de base le otorgó a este tipo de producción artística un lenguaje con predominio conservador, en la mayoría de los casos, que implica soluciones retóricas, al que se denominó ecléctico. Este “eclecticismo” general de la escultura en el ámbito público de



Leonardo Bistolfi, *Monumento al senador Rosazza*, 1909

la segunda mitad del siglo XIX provocó una reacción muy contestataria por parte de las vanguardias en el cambio de centuria, la cual no impidió su supervivencia en las primeras décadas del 1900.

Otro aspecto significativo para considerar en este período de la segunda mitad del siglo XIX es la muy amplia difusión en los interiores burgueses de la pequeña y mediana escultura con fines puramente decorativos o de coleccionismo. Según el estilo, este tipo de piezas, entre las cuales el bronce tuvo un lugar protagónico, forma un todo con las obras monumentales.²



Hasta aquí hemos presentado un muy sintético panorama de la escultura italiana de la segunda mitad del siglo XIX. Las obras de este período que integran patrimonio del MNBA permiten desarrollar, con detalles y matices, los temas que acabamos de enunciar.

REVALORIZACIÓN DE LA PRODUCCIÓN ESCULTÓRICA DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX

La mayor parte de la escultura italiana del siglo XIX y de las primeras décadas del XX es testimonio de una época que, por su estética, fue relegada durante mucho tiempo por la crítica –y, en cierto modo, también por el público–, que privilegió, en el contexto del arte moderno, un tipo de producción más vanguardista. Desde hace más de un decenio, esta situación ha dado un vuelco significativo, y esta clase de obras ha sido revalorizada. Prueba de ello es su presencia en las numerosas exposiciones dedicadas a la época, y a algunos de los escultores, que se han llevado a cabo y se siguen realizando. Como ejemplo mencionaremos varias de ellas:

Pietro Calvi, *Retrato de Miguel Ángel*, 1873

Gemito e la scultura a Napoli tra Otto e Novecento (Montevarchi, mayo de 2012), *Variazioni sul classico. Sculture dell'Ottocento e del Novecento* (Brescia, octubre de 2012 - enero de 2013), *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini* (Florencia, octubre de 2000 - febrero de 2001), *Il Liberty in Italia* (Roma, marzo-junio de 2001), *Da Wildt a Martini* (Milán, octubre de 1999 - febrero de 2000), *Scultura italiana del primo Novecento* (Roma, abril-mayo de 1993) e *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900* (Turín, abril-julio de 1990).

A esta lista se agregan jornadas o congresos que, en relación con las muestras o independientemente de ellas, se desarrollaron para profundizar en distintos aspectos del tema, como las dedicadas a Lorenzo Bartolini.³

LA ESCULTURA ITALIANA MODERNA

En Italia, la escultura del siglo XIX fue influida, de una u otra manera, por el estilo neoclásico de Antonio Canova, surgido el siglo anterior, a pesar de los sucesivos auges del romanticismo, del realismo y del verismo. Es decir que, parafraseando a Mario De Micheli,⁴ los escultores del *Ottocento* podían ser románticos, realistas o veristas pero sin dejar, por ello, de ser neoclásicos.

Dentro de este particular panorama estilístico, tuvieron su apogeo, en la segunda mitad del siglo XIX, la escultura monumental, ornamental y funeraria, y la de mediano y pequeño tamaño. Los artistas que crearon este corpus escultórico pueden dividirse en dos grandes grupos: en primer lugar, el de quienes se mantuvieron fieles a la corriente académica y/o ecléctica, y en segundo lugar, el de aquellos que prefirieron adoptar un lenguaje renovador.

Buena parte de las esculturas italianas del museo pertenecen a este período, cuyo estilo adhiere esencialmente a la estética académica que se manifestó en obras decorativas y, en especial, en monumentos conmemorativos y retratos: *Bagnante seduta* y *La Clarina*, de Antonio Tantardini (1829-1879),⁵ provenientes de la donación Guerrico, son ejemplos emblemáticos de la escultura ornamental. Con respecto a *La Clarina*, recordemos que su autor destinó una variante de ésta, que difiere únicamente en la cabeza del personaje, para la tumba Prandoni en el Cementerio Monumental de Milán. También de la donación Guerrico procede el logrado *Retrato de Miguel Ángel*, de Pietro Calvi (1833-1884). Dentro de este género, el MNBA cuenta con piezas como *Papiniano*, de Ezio Ceccarelli (1865-1927);⁶ *Retrato de Víctor De Pol*, de Eugenio Maccagnani (1852-1930),⁷ y las obras de Víctor de Pol (1865-1925), quien se radicó en nuestro país, por lo que muchos autores lo incluyen en el panorama del arte argentino de la época. Vale la pena recordar que De Pol participó en proyectos de trascendencia, como la decoración escultórica de edificios públicos fundacionales de la ciudad de La Plata, entre los que se halla el Museo de Ciencias Naturales. Para éste realizó una alegoría de la ciencia, los dos esmilodontes de la escalinata de acceso y doce bustos de famosos científicos. En Buenos Aires no podemos dejar de mencionar su conocida cuadriga que remata la fachada del Congreso Nacional.



Ezio Ceccarelli, *Papiniano*



Eugenio Maccagnani, *Retrato de Victor De Pol*, 1904

Sin embargo, en el último tercio del siglo XIX surgió una corriente renovadora del lenguaje escultórico que se manifestó, por ejemplo, en las obras de Ettore Ximenes (1855-1926), Medardo Rosso (1858-1928), Leonardo Bistolfi (1859-1933), Paolo Troubetzkoy (1866-1938), Libero Andreotti (1875-1933) y Attilio Selva (1888-1970). Esta vertiente renovadora de la escultura italiana puede asociarse, en líneas generales, con los movimientos anticlásicos que han surgido periódicamente a lo largo de la historia, y se manifestó en dos estéticas paralelas: la del *art nouveau* y la impresionista. El común denominador de ambas es su oposición tanto al verismo como al academicismo. Con respecto al primero, sus búsquedas se enfocan hacia formas nuevas, espontáneas y fluidas que se relacionan con la naturaleza pero sin copiarla puntualmente. En cuanto al academicismo, rechazan la concepción clásica de la figura humana. Por otra parte, debemos señalar que los lenguajes renovadores se dieron antes y de manera más rápida en el norte de Italia, que, geográficamente, se hallaba más cerca de centros como Viena, Múnich y París, en los que se habían gestado las novedades.

En Italia, quien impulsó este lenguaje renovador fue Giuseppe Grandi (1843-1894), al dejar de lado las clásicas formas cerradas para adoptar un estilo prefigurado en la *Scapigliatura* de Milán.⁸ Grandi –coherentemente con el significado del término

scapigliato, “desaliñado”– recurría a un modelado de toques rápidos y a formas abocetadas. La estética de este artista –único representante en escultura de esta tendencia– influyó en las dos corrientes ya mencionadas: el estilo *Liberty* o floreal –nombres que adopta el *art nouveau* en Italia–⁹ y el impresionismo. El primero se ve expresado con los refinados lenguajes de Troubetzkoy y Ximenes.¹⁰ El impresionismo, por su parte, fue encabezado por Medardo Rosso, quien plasmó su particular visión del mundo mediante un lenguaje formal claramente vinculado a esa corriente pictórica.

No conviene, sin embargo, encasillar demasiado estrechamente a estos artistas en determinados “ismos”, ya que, por ejemplo, del mismo modo en que varios escultores *Liberty* presentan algunos rasgos impresionistas –Bistolfi¹¹ (en cuya obra también tiene un rol protagónico el simbolismo) y Troubetzkoy–, en el trabajo de Medardo Rosso encontramos ciertos ritmos y sinuosidades que prenuncian el *Liberty*. Por otra parte, escultores como Selva y Andreotti presentan un desarrollo bastante complejo, imposible de caracterizar con una sola palabra. En la producción de Andreotti se observa la influencia de diversos estilos –impresionismo y *Liberty*, por ejemplo–, así como de la escultura griega arcaica y oriental antigua, sin olvidarse de artistas contemporáneos tales como George Minne, Ivan Meštrovi, Auguste Rodin, Émile-Antoine Bourdelle, Aristide Maillol, pero siempre con la impronta propia de su atractiva personalidad. Con respecto a Selva, alumno de Bistolfi, además del influjo del yugoslavo Mestrovich, en sus obras se advierte también una tendencia orientalizante; rasgos estos que, junto con su aporte original, han llevado a algunos autores a ver en él a un precursor del *art déco*.

Esta variedad de propuestas estilísticas caracteriza el patrimonio escultórico italiano del museo y evidencia un incentivo para contemplar con atención estas obras y descubrir en ellas los matices formales y temáticos que sus autores nos proponen. Un recorrido detenido de este particular cosmos escultórico enriquecerá, sin duda, los horizontes estéticos del espectador.

Paolo Troubetzkoy, *Amazona*



NOTAS

¹ Investigador del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

² Al respecto, véase en este mismo catálogo el ensayo “Impacto de la industrialización en la edición de la escultura en bronce en la Francia del siglo XIX”.

³ *Giornate di Studio su Lorenzo Bartolini*, Galleria dell’Accademia, Florencia, 17-19 de febrero de 2013.

⁴ Mario De Micheli, *La Scultura dell’Ottocento*, Torino, Utet, 1992.

⁵ Autor de *La Dolorosa*, la estatua de mármol que remata la tumba de Facundo Quiroga en Recoleta.

⁶ El monumento a Cristóbal Colón en la plaza homónima de Mar del Plata es obra de este escultor.

⁷ Maccagnani es el autor del imponente monumento a Giuseppe Garibaldi, en plaza Italia, inaugurado en 1904.

⁸ Este movimiento literario y artístico que surgió en la capital lombarda entre 1860 y 1870, como rebelión contra las normas establecidas, adopta un estilo de vida bohemio, contestatario, muy influido por los escritores franceses Charles Baudelaire (1821-1867), Gérard de Nerval (1808-1855), Émile Zola (1840-1902) y Gustave Flaubert (1821-1880). La *Scapigliatura* es, esencialmente, un movimiento literario y pictórico.

⁹ La denominación *Liberty* fue tomada de la famosa tienda inglesa *Liberty & Co.*, cuyos productos de decoración se caracterizaban por recurrir a motivos vegetales de líneas ondulantes, rasgo que, en artes decorativas, se conoce como estilo “floreale”.

¹⁰ Recordemos que Ettore Ximenes fue el autor del mausoleo del general Belgrano ubicado en el atrio de la iglesia de Santo Domingo, en la avenida Belgrano y Defensa, Buenos Aires.

¹¹ En Buenos Aires, Leonardo Bistolfi realizó obras escultóricas dignas de mención en el cementerio de la Recoleta; nos referimos a los relieves decorativos de las bóvedas de las familias Massone, González y Kordich.

EL FUTURO EN EL PASADO. COLECCIONES VIVAS

MARÍA INÉS STEFANOLO

Vi el ángel en el mármol y tallé hasta que lo dejé en libertad.

Miguel Ángel Buonarroti

La colección de esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) supera las 685 piezas, de las cuales 135 se exhiben en forma permanente. La integran obras de arte europeo e internacional antiguo (siglos III y II a. C.) y del siglo XII al XX; arte precolombino andino y arte argentino de los siglos XIX y XX, moderno y contemporáneo. Un conjunto representativo de esta expresión artística, que comprende variantes estilísticas, materiales, formales e históricas.

La mayoría son obras de reconocidos autores nacionales y extranjeros, que abarcan una amplia gama de técnicas, incluyendo la experimentación con nuevos materiales, y también hay un gran número de calcos de la escultura antigua, comprados en Europa en 1906 por el fundador del museo, Eduardo Schiaffino.

El MNBA, organismo dependiente de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, tiene entre sus funciones garantizar la preservación del patrimonio y los bienes culturales que tutela. Una manera de hacerlo es estudiando, investigando y difundiendo sus colecciones. Como sabemos, el patrimonio cultural representa lo que tenemos derecho a heredar de nuestros predecesores, y nuestra obligación es conservarlo, a nuestra vez, para las generaciones futuras. Cabe señalar que las colecciones, su interpretación y su presentación son factores cruciales para la supervivencia del museo.

Desde la perspectiva institucional, resulta muy intenso generar proyectos que ponen el foco en las colecciones del museo y llegan a ser una herramienta imprescindible para alcanzar los objetivos marcados y contribuir al desarrollo de su misión. Las muestras con obras de nuestro acervo permiten ofrecer la máxima visibilidad a las colecciones, dando a conocer su calidad, variedad y amplitud histórica y geográfica. Invertir en nuestro patrimonio por medio de proyectos producidos integralmente por el museo tiene una importancia crítica.

En el caso particular de *Memoria de la escultura 1895-1914. Colección MNBA*, más aún, ya que, debido a las tendencias sociales del arte y a los problemas recurrentes de espacio, las esculturas generalmente se encuentran en las reservas, a la espera de incorporarse a la exposición permanente o a alguna muestra temporaria que las incluya en el guión museológico. El ejemplo son las 46 obras de la colección que se montaron para la exhibición y las 54 más que están reproducidas en el catálogo. En total, 100 esculturas que no se exponen habitualmente; entre ellas, algunas

que se presentan al público por primera vez, lo que indica el grado de participación e implicación de todas las áreas y servicios del museo. Colecciones más vivas que nunca.

El sector de Curaduría e Investigación asumió el desafío encomendado, rescatando la incidencia que las instituciones educativas y el museo han tenido en la formación del campo artístico argentino. Fueron fundamentales tanto el aporte de las fuentes bibliográficas y documentales que el museo gestiona –que permitieron hallazgos de información de autorías, forma de ingreso de las piezas, procedencia e inventario– como el trabajo de fotografía de la documentación del Archivo Schiaffino y de las obras de la colección de esculturas. El diseño museográfico de la exhibición, en estrecha relación con sus contenidos, presenta en las condiciones más idóneas el conjunto de la colección, para la mejor valoración de la obra de arte y su apreciación por el visitante. Hay que destacar que el Área Educativa cumplió plenamente su misión de contribuir a acercar nuevos públicos para incrementar el dinamismo y la calidad de la actividad cultural.

En el área Gestión de Colecciones se concentró la responsabilidad de tomar las decisiones referidas a la naturaleza, la escala y la calidad de la intervención necesaria para cada pieza, justificada sobre la base de la identificación de su materialidad física y la determinación de sus valores históricos y documentales. Asimismo, le cupo resolver el problema de la conservación de las esculturas y las posibilidades actuales y futuras de exhibirlas cuando las medidas de prevención no alcanzan y se impone emprender acciones para extender su vida. El transcurso del tiempo (el museo cumplirá 117 años de su fundación), las distintas intervenciones, las condiciones ambientales en las salas y reservas, la negligencia humana y otros factores han afectado a la colección. Los bienes seleccionados para la muestra revisten importancia histórica y artística, en estrecha vinculación con la historia material del arte en la Argentina, lo que determina en algunos casos una antigüedad que supera un siglo.

Alma y manos; un denodado y prolongado trabajo de conservación y restauración que permitió poner en valor un heterogéneo y voluminoso conjunto de piezas.

RESCATANDO EL PATRIMONIO

MERCEDES DE LAS CARRERAS

1. MUESTRA *MEMORIA DE LA ESCULTURA 1895-1914: INICIOS DE LA COLECCIÓN DEL MNBA*

Esta exposición ha sido una oportunidad interesante para la puesta en valor de obras escultóricas de gran importancia histórico-artística. La selección de piezas que conforma el guión de la exhibición está compuesta por artistas tanto nacionales como extranjeros de los siglos XIX y XX.

Es así como nos encontramos con una gran variedad de artistas y técnicas que conforman y enriquecen la muestra. Dicha diversidad de técnicas de ejecución determinó la complejidad en los tratamientos y criterios de puesta en valor de las obras.

2. SITUACIÓN DE LAS ESCULTURAS ANTES DE LA EXPOSICIÓN

Dentro de los materiales y técnicas utilizados por los artistas, figuran bronce patinado, cera, yeso, yeso policromado y madera. Esa variedad dificultó el análisis y la definición de los procesos de restauración. Es importante destacar el estado de conservación en que se hallaban las obras, ya que, en su mayoría, estaban guardadas en las reservas desde hacía ya algunos años, por motivos que iban desde el deterioro material hasta el desinterés museológico.

Los daños registrados eran los propios del abandono, la guarda y la manipulación inadecuados. Las condiciones en que se almacenan las piezas no exhibidas no siempre son apropiadas, lo que constituye una de las principales causas de su mala conservación.

Luego del relevamiento del material, concluimos que todas las obras requerían intervención por las alteraciones que presentaban. Agrupándolas según las problemáticas, observamos que el 82% mostraba un estado regular, el 10%, bueno, y el 8%, malo. En este último caso, nos enfrentamos a una situación comprometida, donde eran necesarios un análisis formal y la reconstrucción material de las partes deterioradas afectadas.¹ Por lo tanto, nos debatimos entre restaurar para exhibir o dejar afuera de la muestra.

Finalmente, asumiendo la responsabilidad de responder a lo confiado, el área de Gestión de Colecciones cumplió con la difícil tarea de restaurar todas las obras elegidas para la exposición.

3. LA RESTAURACIÓN

El trabajo interdisciplinario entre historiadores, restauradores y técnicos permitió comprender las piezas desde diferentes puntos de vista y determinar los criterios de intervención necesarios para su conservación y exhibición. Asimismo,

el estudio fue complementado con información proveniente de investigaciones, hallazgos de materiales, registro de imágenes y actualización de datos de identificación.

Como comienzo fundamental del proceso de conservación, las esculturas fueron documentadas técnica y fotográficamente, registrando la manufactura original y evaluando el estado de conservación. Luego de realizado el diagnóstico, se determinaron los criterios y procesos a seguir en la restauración.

Durante la documentación de las obras pudimos identificar las problemáticas generales y particulares de éstas y sacar conclusiones sobre los factores de deterioro presentes en el museo.

El proceso de restauración más frecuente fue la limpieza de las superficies, en las que había acumulación de polvo, lo que en la mayoría de los materiales, como mármol, terracota y yeso, resultó difícil de resolver. La limpieza de elementos agregados,² ya sea cintas adhesivas, pinturas o pegamentos, requirió procesos combinados con técnicas húmedas y secas. Asimismo, se encontraron daños estructurales por golpes o abrasión, los cuales fueron resueltos con tratamientos de consolidación y nivelación de las superficies. Hallamos también roturas graves y partes faltantes, que exigieron el estudio formal de la pieza y el análisis estructural y estético para su reconstrucción. Los deterioros estéticos de superficies resultaron los más simples a resolver.

Resumiendo las principales problemáticas encontradas, debemos destacar la presencia de suciedad y polvo en las superficies, las roturas y faltantes por mala manipulación y guarda, así como las intervenciones anteriores alteradas, a veces inadecuadas.

Es evidente la influencia de la constitución material de cada obra en la conservación, ya que determina las características de los deterioros, agravados en aquellos materiales más frágiles o sensibles, como el yeso o la terracota.

Es interesante detallar, a modo de ejemplo, los procesos de restauración realizados en ciertos casos, ya que ilustran lo descrito anteriormente.



Victorien Antoine Bastet, *La abandonada*. Antes de la intervención, con polvo acumulado en la superficie, y luego de la restauración

La mayoría de las esculturas tenía una gruesa capa de suciedad, que se quitó utilizando tanto métodos mecánicos como químicos. En el caso de superficies porosas, la remoción fue compleja; por ejemplo, en la pieza *La abandonada*, de Victorien Bastet,³ escultura en mármol en la cual el polvo había penetrado en todos los intersticios de la superficie. Su eliminación se realizó con métodos húmedos con gel, empleando compresas que mantuvieran los solventes en la superficie y absorbieran la suciedad.

En cambio, en otros casos, como en *El borracho*, de Mateo Alonso, la limpieza fue hecha principalmente con métodos secos levemente abrasivos.

Los materiales agregados y alterados presentaron problemas para su remoción, especialmente en las esculturas de yeso, cuyas superficies porosas resultan muy permeables a la hora de utilizar solventes humectantes.

En las obras realizadas con cera animal, como *La confesión de Antígona*, de Alberto Lagos, la limpieza fue delicada por la sensibilidad y fragilidad del material. Particularmente, dicha pieza tenía uno de los pies roto por golpe o roce durante su manipulación.

Un caso interesante es el de *Indio moribundo*, de Mateo Alonso,⁴ obra en terracota, la cual se presume se cayó en algún momento, ya que estaba rota en varias partes, desprendida su estructura interna y con fragmentos faltantes. Se comenzó el proceso de reconstrucción con ciertas dudas acerca de los resultados que podrían obtenerse. Sin embargo, una vez reforzada la estructura interna, se logró, mediante la nivelación y el estucado de las uniones, una buena solución de ensamble. Finalmente, se efectuó la reintegración estética, proceso que no presentó dificultades.

Las condiciones de guarda y manipulación son fundamentales en la preservación del patrimonio. En *Bartolomé Mitre (Medallón)*, de Giovanni Arduino,⁵ existía una rotura en una de las esquinas, deterioro propio de la falta de acondicionamiento de la pieza para su guarda y de la mala manipulación.

El criterio adoptado en todos los casos fue el de *mínima intervención*, teniendo en cuenta las posibilidades materiales y la unidad estética de la obra. El futuro de las esculturas es el eje principal de nuestro análisis de criterios, ya que ellas deben perdurar en el tiempo. Es así como en la restauración se estudiaron temas como condiciones de almacenamiento, posible traslado, préstamo y pautas de conservación.



Anónimo, *Cabeza de Hypnos*. Detalle de roturas con faltantes en la zona de las alas

4. CONCLUSIONES

La restauración de las esculturas nos ha demostrado la necesidad de mejorar las situaciones de guarda, tema difícil de resolver principalmente por la falta de espacio y las condiciones edilicias no siempre óptimas.

La correcta manipulación de esculturas de gran peso o fragilidad es un aspecto muy importante, y actualmente tenemos especial cuidado, ya que la mayoría de los deterioros han tenido dicho origen.

En el transcurso de la investigación, nos planteamos como problema la suerte sufrida por las obras en el MNBA a lo largo del tiempo. Lo cierto es que la vorágine cotidiana, característica de un importante museo con mucha actividad en cuanto a muestras, movimientos propios de préstamos, donaciones y diferentes servicios al público, ha llevado a que algunas piezas quedaran guardadas en reserva, por no encontrar el tiempo ni los recursos adecuados para su conservación. De este modo, fueron cayendo en el olvido. En algunos casos, vimos que no solo estaban muy deterioradas para ser exhibidas, sino que también carecían de un registro fotográfico que permitiera ver su imagen. Este tipo de pérdida de información en el tiempo nos puso en alerta hace ya unos años, por lo que decidimos enfocarnos en la actualización de registros y el relevamiento del patrimonio del museo.

Es así como el trabajo ejecutado abarcó varios aspectos que complementaron la identidad e integridad de las obras.

Si bien la conservación⁶ del patrimonio es uno de los objetivos principales del área de Gestión de Colecciones, el resultado de los esfuerzos realizados es solo evidente para quienes trabajamos directamente con las obras de arte. A pesar de ello, estamos convencidos de que es importante continuar con la minuciosa tarea cotidiana de documentar, conservar y restaurar el acervo que se nos ha confiado.

Los resultados positivos obtenidos en la restauración de las esculturas ponen de manifiesto la factibilidad del rescate y nos alientan a continuar con la tarea en pos de dicho objetivo. La muestra refleja el primer paso en el comienzo de un camino por recorrer, el de la recuperación y la exhibición del patrimonio del MNBA.



Mateo Alonso, *Indio moribundo*. Estado antes de la intervención



Victorien Antoine Bastet, *La abandonada*. Detalle de cinta adherida



Giovanni Arduino, *Bartolomé Mitre*. Detalle de rotura de extremo inferior

NOTAS

¹ Como los casos de *Bacante*, de Arturo Dresco, e *Indio moribundo*, de Mateo Alonso.

² Ver foto de *La abandonada*, de Victorien Antoine Bastet.

³ Ver foto de *La abandonada*, de Victorien Antoine Bastet.

⁴ Ver fotos de *Indio moribundo*, de Mateo Alonso.

⁵ Ver foto del relieve *Bartolomé Mitre*, de Giovanni Arduino.

⁶ Se entiende por conservación todas las tareas que involucran la preservación, conservación y restauración de las obras del patrimonio del MNBA y aquellas en préstamo o tránsito.



BACANTE, DE ARTURO DRESCO

RAÚL ALESÓN¹

LA HISTORIA DE LA OBRA

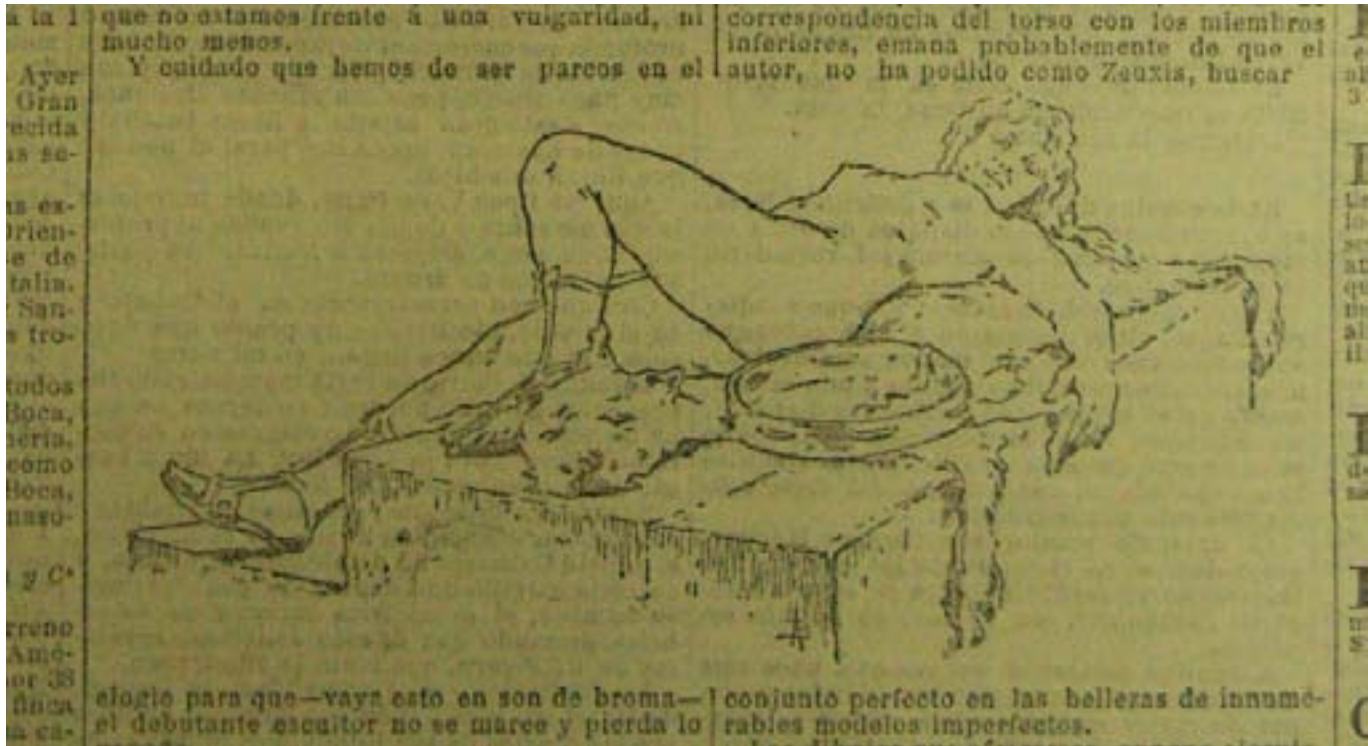
El proyecto de puesta en valor de *Bacante*, de Arturo Dresco, llevado adelante por el equipo de restauración y conservación del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), tuvo como objetivo la recuperación de una obra del patrimonio fundacional de la institución.

El escultor realizó en 1895, durante su primera estadía en Italia, este desnudo yacente en tamaño natural. Contaba con casi veinte años cuando, en su taller florentino, el maestro Augusto Passaglia guió su formación de acuerdo con los cánones académicos. Dresco resolvió con gran destreza la figura de la bacante, recostada y desnuda, evidenciando su capacidad creativa dentro de una temática académica. Recordemos que en la formación académica los estudiantes seguían los cánones compositivos del lenguaje artístico y técnico considerados clásicos, con el objetivo de acreditar sus aptitudes para emprender con idoneidad los diversos encargos escultóricos que se les demandarían en el futuro.

Para los estudiantes de arte, los temas mitológicos implicaban altos grados de exigencia, pues tenían que demostrar en sus exámenes finales tanto un acabado conocimiento de las soluciones formales de la escultura como el dominio de la iconografía antigua. La atención estaba puesta en los diversos elementos de la escena a describir, en la representación en volumen de las situaciones narradas en los textos clásicos. En el caso de la temática de la bacante, los ejemplos en pintura y escultura se suceden al menos desde la antigüedad y se prolongan hasta las primeras décadas del siglo XX, no formando parte de los intereses escultóricos contemporáneos.

En 1895, el mismo año de su realización en Italia, *Bacante* ya se encontraba en Buenos Aires. Invitado por el salón del Ateneo de ese año, Dresco presentó la obra, por la que obtuvo la medalla de bronce y el reconocimiento de la prensa y de la crítica.² De ese momento se conservan una imagen fotográfica de la *Revista del Salón* y dos dibujos realizados por el pintor Augusto Ballerini y editados por el diario *La Nación*.³ Al año siguiente, la pieza ya integraba el patrimonio del MNBA.

Años después de su incorporación al museo, la escultura fue prestada a la provincia de Mendoza como parte de una política federalista de creación de museos provinciales y municipales en todo el país.⁴ Otro registro fotográfico documental, de la época en que regresó al MNBA en 1949, muestra el delicado estado de conservación, dados su gran tamaño (74 x 159 x 120 cm) y la fragilidad de un material como el yeso.⁵



Dibujo de Augusto Ballerini para el diario *La Nación*, septiembre de 1895

RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN

En 2007, durante tareas de relevamiento patrimonial de la colección, se trabajó junto con las áreas de Documentación, Investigación y Archivo Fotográfico. Como primer paso se identificó la escultura de Arturo Dresco y se comenzó con la tarea de su restauración y puesta en valor. Esa labor tuvo como finalidad no solo recuperar la obra para que recobrara su calidad artística, sino también acondicionarla para su guarda y exhibición. En tal sentido, su tamaño y fragilidad trajeron aparejada la posibilidad de que la forma del soporte elegido para su guarda fuera también útil para su transporte y exhibición.

Desde el inicio, el yeso de Dresco enfrentó al equipo de restauradores a varios desafíos, comenzando por la toma de decisiones sobre los criterios, métodos y alcances de su intervención,⁶ hasta analizar y evaluar la posibilidad de exponerlo. Los fragmentos originales constituían el sesenta por ciento de la obra original; no obstante su consolidación, este porcentaje no alcanzaba para devolverle su integridad estructural ni para una lectura estética completa y comprensible a los ojos del espectador. Se definió entonces la necesidad de reconstruir los fragmentos faltantes para poder concretar ambos objetivos. El modelado de aquéllos se basó, en la mayoría de los casos, en una necesidad mecánica de sustentación estructural y de lectura estética total, sin intención de incidir en el criterio artístico del autor y dejando evidenciados los agregados y la posibilidad de retirarlos en el caso de que fuera necesario.

Se procedió al estudio de la iconografía y al análisis de la documentación reunida, ubicándola dentro de la producción general del escultor argentino. También se comparó la pieza con los calcos clásicos, lo que permitió constatar cómo se ajustaba a los postulados académicos en cuanto al modelado del cuerpo y la resolución de elementos iconográficos: la representación de la figura mitológica de la bacante se presenta rodeada por la copa de las libaciones, la piel de un felino, una pandereta, y recostada sobre las gradas de mármol del templo de Baco —base escalonada que sustenta la obra—, aguardando el momento del sueño.



Distintas etapas de la restauración

La tarea de restauración se inició con el trabajo de investigación sobre el material elegido por el autor, el yeso, y se dedujo que éste presentó grandes inconvenientes cuando se realizó el traslado de Italia a Buenos Aires. A partir de allí, los interrogantes se fueron sucediendo: ¿Dresco transportó la *Bacante* —desde Génova hasta el puerto de Buenos Aires— montada en su base de madera? ¿Trajo los moldes de la escultura y realizó su vaciado en un taller de la ciudad para luego presentarla al público? ¿La intención del escultor habría sido vaciar la obra a la cera perdida para fundirla en bronce o pasarla a punto en un bloque de mármol? Hasta hoy, y a pesar del trabajo realizado, estas preguntas no han podido ser resueltas.

Las primeras instancias seguidas en el proceso de restauración fueron el reconocimiento, relevamiento fotográfico y ordenamiento de cada uno de los fragmentos originales. La limpieza se efectuó mediante la remoción y aspiración de la suciedad superficial según la necesidad, y, para eliminar la más adherida, se utilizaron hisopos de algodón y goma en polvo. Esta limpieza puso en evidencia los distintos materiales con los que se había tratado la pieza, presumiblemente en años posteriores a su creación. La mayoría de los fragmentos presentaban restos de goma laca. Los que constituyen la piel del felino fueron pintados con pintura al agua, y en algunos sectores se encontraron reintegros realizados con yeso, probablemente con intención de hacer menos evidentes las rajaduras que pudieran haberse producido con el paso de los años.

El reconocimiento óptico permitió trabajar como si la obra fuera un rompecabezas, buscando la posibilidad de encastrar un fragmento con otro. Las fotografías de archivo de la escultura original sirvieron de guía y soporte técnico. Una vez identificados los sectores a los que pertenecía cada uno de los fragmentos, se procedió a verificar en qué medida podían encastrarse y/o adherirse uno al otro, formando así una pieza de mayor superficie.

Gracias a la utilización de un programa de modelado en tres dimensiones (3D), se obtuvo una reproducción de la imagen original de la obra, la cual permitió concebirla en su volumen total, recorrerla desde distintos ángulos y enfoques en toda su volumetría e interpretar las visuales de generatrices de los espacios vacíos resultantes, que debían ser modelados y consolidados.

A este recurso se sumó el de las mediciones de los fragmentos originales, lo que permitió deducir la ergometría de los trozos faltantes del cuerpo de la modelo. Un ejemplo interesante es el de su pierna izquierda, que presentaba faltantes desde la zona de la cadera hasta el tobillo. Teniendo en cuenta la medida de la pierna derecha y la cadera (ambas partes conservadas en casi su totalidad), se pudo interpretar el ángulo de inclinación de la pierna izquierda, de la cual el único fragmento original era el tobillo.

La escultura presentaba además la particularidad de tener dos niveles de altura como base, ya que el cuerpo estaba recostado sobre las gradas que aludían al templo de Baco. Es necesario aclarar que existían fragmentos originales solo del escalón superior (en cuya parte posterior se encuentra la firma del autor), información que, sumada al ángulo de inclinación de la pierna izquierda, posibilitó confirmar que la altura total de la obra coincidía con la información original conservada en archivo.

Se tomaron como punto de partida los tres fragmentos originales que formaban el pecho de la modelo (soportados por un alma de madera que le daba la altura necesaria para continuar con el armado del resto de cuerpo) y parte de la piel de felino en el escalón superior. Así, se pudieron interpretar los espacios vacíos: tamaño, espesor y función de los faltantes, para modelarlos y determinar su nivel de interacción con los fragmentos originales. Los reintegros, modelados en yeso París y reforzados con fibra vegetal, fueron ensamblados con los fragmentos originales a través de un adhesivo (PVA, acetato de polivinilo) que posee la viscosidad necesaria para introducirse en los poros del yeso y conformar la adherencia resistente a los esfuerzos de tracción y compresión ejercidos en el proceso de cohesión de las partes.

El modelado de los reintegros se realizó teniendo en cuenta documentos gráficos de la época: fuentes fotográficas y dibujos de la pieza. Así el escalón inferior se trabajó como bloque, con la sola información del fragmento original del ángulo izquierdo. El brazo derecho se modeló por separado y se apoyó sobre la piel del felino para poder adherirlo luego a la parte superior del torso. Todos los reintegros se nivelaron mediante el lijado, y como última instancia se efectuó el bruñido fino y se aplicaron goma laca y talco industrial como acabado final.

Tanto el peso como el tamaño y la forma de sustentación de la pieza en su totalidad también presentaron problemas que resolver. La obra había quedado prácticamente definida en tres grandes fragmentos: uno conformado por la cabeza, el hombro y el brazo izquierdos en el escalón superior; otro, por el torso, las piernas y la cabeza del felino en el mismo escalón, y el tercero, sustentando el brazo derecho, parte de la pierna derecha y la copa volcada, en el escalón inferior. Se evaluó entonces la posibilidad de que la escultura quedara en esta instancia y de crear un sistema de ensamblado de estos tres fragmentos en el momento en que fuera requerida para la exhibición. De esta manera, se facilitaría su transporte y se optimizaría su lugar en la reserva del museo. Finalmente, esta idea se dejó de lado, considerando que se llegaría al fortalecimiento estructural y a una lectura estética más fiel de la obra una vez obtenida su consolidación total. Se decidió entonces realizar una estructura de hierro con ruedas y una tapa de OSB (*orienter strand board*) para apoyar la escultura, que facilitara su movilidad cuando fuera necesario trasladarla y sobre la cual quedara ubicada en forma permanente durante su guarda en reserva.

En el marco de esta exposición que aborda el patrimonio escultórico inicial del MNBA, *Bacante* asume un protagonismo especial. En este yeso convergen varios de los objetivos a los que aspiraba Schiaffino cuando creó el museo proyectando su visión al presente: ámbito dedicado a la conservación, estudio e interpretación de su patrimonio con una clara función educativa. El espacio del MNBA se abre a múltiples realidades y ofrece su acervo a un público heterogéneo. En este sentido, los estudiantes de arte ocupan un lugar primordial cuando establecen una relación directa con las obras, convirtiendo esa práctica en una experiencia esencial e irremplazable para su formación artística, tal como lo pretendía el fundador del museo.



Arturo Dresco, *Bacante*, 1895

NOTAS

¹ Texto con la colaboración de Natalia Novaro, Silvia Mariana Rodríguez y Silvia Rivara.

² “...Dresco exhibió en el *Bon Marché* su *Bacante* —un desnudo femenino yacente, tamaño natural, en yeso— a un triunfo en verdad inesperado [...] Nada importante su parvedad estética: formas redondas, modelado sin carácter; importaban y con razón, las condiciones latentes de su autor, cuya mocedad no llegaba a los veinte años”. José León Pagano, *El arte de los argentinos*, t. III, Buenos Aires, ed. del autor, 1939-1940, p. 384.

³ “La ‘Bacante’ de Dresco. Una promesa”, *La Nación*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1895.

⁴ María José Herrera, “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional. 1911-1943”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, Eduntref/CAIA, 2012, pp. 529-552.

⁵ Es posible suponer que el fuerte terremoto producido en la provincia de San Juan durante enero de 1944 (cuyas ondas expansivas también se sintieron en Mendoza) hubiera afectado también el estado de la pieza.

⁶ Para todo lo que se refiere a la práctica y teoría de la restauración —criterios, alcances, niveles y ética—, nos remitimos a Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

ESCULTURAS
DE LA COLECCIÓN DEL MNBA
ANÁLISIS DE OBRAS

ALONSO, MATEO RUFINO

BUENOS AIRES, 1878-1955

Desde sus inicios como escultor, hacia finales del siglo XIX, Mateo Alonso empleó para sus trabajos la terracota y el yeso, materiales poco habituales en la época para obras finales. Tanto *El borracho* como *Indio moribundo* se encuadran dentro del género costumbrista.

En *Indio moribundo* el título alude de manera directa al tema que encarna. Se trata de una figura masculina inclinada con dificultad sobre el piso en búsqueda del reposo. Ni erguido ni yacente, el intervalo indica un espacio y un tiempo *entre*, entre la verticalidad y la horizontalidad, entre la fuerza y el reposo. El escultor representa la transición, el instante anterior a la muerte. Esta pieza, adquirida en 1902, durante la gestión de Eduardo Schiaffino, integró el envío nacional a la Exposición Universal de Saint Louis en 1904.

En *El borracho*, Alonso abandona el tema trágico y retoma cierta comicidad característica de la mayor parte de su producción. Es posible que se haya inspirado en la frase popular “dormir la mona”. No contento con materializar la borrachera mediante la figura humana, el artista también presenta el cuerpo del animal sumido –como su dueño– en un sueño profundo. El hombre aparece en reposo, adormecido, producto de la embriaguez; acurrucado, descansando en el interior de un tonel de vino y rodeado de racimos de uvas. La composición puede pensarse como un verdadero homenaje a Baco, el dios que reclamaba la embriaguez en su honor con sus consecuencias de desborde, rompiendo así con el orden instaurado por lo apolíneo que representa la medida. La figura sugiere un estado de calma. En su elección plástica y estética, el escultor arriba a un resultado cómico pero, al mismo tiempo, conmovedor.

Amén es una figura humana sedente. Una monja muy longeva parece emerger del barro mediante un modelado que hace a la superficie rugosa y expresiva. Notoriamente distinto es el tratamiento que el artista eligió para las cuentas del rosario, que se destacan sobre el lateral derecho de la composición, fortaleciendo de este modo el atributo del personaje. El instante de agonía –del *agon* entre la vida y la muerte del ser humano– es tomado como tema por el escultor, quien en esta obra trabaja al máximo las potencialidades de la sugestión en la constitución de las formas.

Una reseña periodística publicada por *La Nación* en 1905 comenta:

[Mateo Alonso] Es maestro también en hacer adivinar primero, vislumbrar en seguida, ver después, formas y relieves y anatomías bajo el barro tosco, que parece no trabajado, como ocurre en el “Amén”, tras de cuya apariencia informe va advirtiéndose luego, el cuerpo doloroso y quebrantado de la criatura á cuya vida sólo falta la frase final, el último suspiro de resignación. Las manos de la vieja, aferradas a los brazos del sillón asumen á poco una amarga fuerza expresiva, pues se asen á la existencia que se escapa y no quieren abandona [sic], y sin embargo son apenas examinadas de cerca, un indefinido montoncito de arena. Esta curiosa y notable sugestión de la forma se nota en la mayor parte de los trabajos que hoy exhibe. Mateo Alonso, en suma, no defrauda las esperanzas que en él se cifraban, y los aficionados han de seguir disputándose sus espirituales esculturas. “Amén” ha sido adquirida por el Museo de Bellas Artes.

Efectivamente, la pieza ingresó a la colección del museo en 1906, tras haber sido expuesta en el Salón de la Galería Castillo de 1905.

Las tres obras formaron parte del envío a la Exposición Universal de Saint Louis de 1904, por el que el artista fue premiado con una medalla de bronce.

LUCÍA ACOSTA (L. A.)

El borracho, c. 1902



Indio moribundo, c. 1902



Amén, c. 1904



ANDREOTTI, LIBERO

PESCIA, 1875 - FLORENCIA, 1933



Popolana (Campesina), 1916-1917

Popolana es una figura femenina sedente de contundente fuerza expresiva pero lejana a cualquier tipo de idealización. Si bien iconográficamente representa un tipo popular –el campesinado–, sorprende por el tratamiento del tema. Libero Andreotti, en lugar de optar por la imagen de una campesina en plena actividad, se aboca al tiempo del descanso. La joven sentada, con sus brazos detrás de la nuca y los codos y la cabeza apuntando hacia arriba, remite a ese momento de pausa de un cuerpo vigoroso, pero en actitud displicente. En la elección de este momento pueden encontrarse ecos de la literatura de Charles Baudelaire, quien con su culto al ocio fue uno de los inspiradores de la *Scapigliatura*, movimiento de corte contestatario de renovación literaria y pictórica desarrollado en Milán entre 1860 y 1870. En franca oposición a las normas establecidas, este movimiento fue un antecedente de la renovación escultórica representada por Giuseppe Grandi, entre otros.

La obra evidencia una amalgama de estilos, síntesis de las enseñanzas que marcaron a Andreotti en su formación como escultor (Bistolfi, Rodin, Bourdelle, Mestrovich, Troubetzkoy, Minne y Maillol, entre otros), junto con la herencia antigua y medieval. En esta figura de campesina convive la rugosidad de las superficies con el dinamismo de una línea muy elaborada que define el contorno, otorgando a la pieza una equilibrada armonía. Esto se subraya con el juego de opuestos “tensión / distensión” dado entre la rigidez del torso y el dinamismo de las extremidades de la joven. *Popolana* fue donada al MNBA por la colectividad italiana de Buenos Aires, en noviembre de 1923, al año siguiente de haber sido exhibida en Florencia, en la *Mostra Fiorentina Primaveraile*. En el momento en que se ofreció en donación, su autor gozaba de un reconocimiento en el campo artístico nacional e internacional, mediante sus participaciones en el Salón de Otoño de París y en los Salones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes.

L. A.

BASTET, VICTORIEN ANTOINE

BOLLÈNE, 1852-1905

Si bien Bastet trabajó de manera notable el género del retrato tanto en bustos como en medallas, lo que verdaderamente lo apasionó fue la representación de la figura femenina. En ésta encontró su fuente de inspiración y la posibilidad de mostrar diferentes estados del alma. A través de su obra, el escultor nos legó un verdadero catálogo sentimental donde supo albergar sentimientos de dolor, pasión, alegría, arrepentimiento o vergüenza, siempre materializados en los cuerpos femeninos.

En *La abandonada*, busto femenino, la melancolía es el tema de representación. El artista concibió la escultura a partir de contornos sinuosos que se complementan y le otorgan a la imagen armonía formal, sin dejar de lado la minuciosidad de los detalles, como puede observarse en la medallita de la nena, en las hilachas de la pañoleta que cubre sus hombros, en sus cabellos algo greñudos o en la pequeña y única botonadura de su prenda. Un efecto sorprendente es el cambio en la expresión de la mirada de la niña, que puede experimentarse al recorrer la escultura de modo tal de obtener diferentes puntos de vista.

Esta obra, premiada con la medalla de plata en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1886, produjo un punto de inflexión en la vida de su autor, le otorgó la consagración como escultor de manera indiscutida y modificó su situación económica, permitiéndole gozar de una mejor posición. Accedió a tener su propio taller para esculpir con tranquilidad y además pudo comprar una cantidad de bloques de mármol. En Buenos Aires, los aficionados y amantes del arte tuvieron que esperar hasta 1888 para poder contemplar la obra, exhibida en la Exposición Francesa de ese año realizada en el Jardín Florida.

La abandonada llamó la atención de Eduardo Schiaffino, primer director del MNBA, “por la fuerza del dibujo y el sentimiento de que está saturado”. Fue comprada en 1898 en la casa de remates Guerrico y Williams, en ocasión de la venta de la colección de Theo Grunniere. En el catálogo de dicho remate, la obra figuraba con el título alusivo de *Cendrillon* (Cenicienta).

L. A.



La abandonada, 1886

BLAY Y FÀBREGAS, MIQUEL

Olot, 1866 - Madrid, 1936



Retrato de la señora de Schiaffino, c. 1906-1907

Mediante este busto femenino, Miquel Blay retrata a Jeanne Coppin, esposa de Eduardo Schiaffino. Este mármol finamente trabajado nos envía al período de juventud de Jeanne, en especial a la época en que posaba como modelo para Schiaffino durante su residencia de formación artística en París (puede contemplarse su esbelta figura en el óleo titulado *Reposo*, patrimonio del MNBA). La modelo se casó con el pintor —y director del museo—, quien había entablado en París una estrecha relación de amistad con Blay, que se profundizó con la llegada del escultor español a Buenos Aires en 1908.

En esta pieza realizada en su taller de Olot, Blay recurrió a las líneas ondulantes en la composición del cabello

recogido. Para el rostro prefirió un tratamiento despojado que, gracias a la superficie lisa, realza la expresión de serenidad. Un pequeño ramo es el toque femenino con que el artista adornó la superficie rugosa de la base, retomando la suavidad y delicadeza predominantes en la escultura, en la que puede leerse una afectuosa dedicatoria a Jeanne.

En 1967, Jeanne, ya viuda, donó este trabajo al MNBA, junto con una *Cabeza*, también esculpida por Blay, y un retrato en carbonilla que Schiaffino hizo de ella, entre otras obras.

L. A

BOUCHER, ALFRED

BOUY-SUR-OVIN, 1850 - AIX-LES-BAINS, 1934

Figura de mujer sentada fue donada al MNBA por Antonio Santamarina en 1970. Es una compleja obra en la que se articulan distintos elementos en función de construir un retrato. Objetos como la silla y los ropajes se combinan, agregando más información sobre el entorno de la mujer. El paño que forma el vestido funciona como conector de todas las partes que constituyen la escultura, enlazando y cubriendo en gran medida la obra, marcando un ritmo que se cifra entre las zonas cubiertas y las que quedan visibles. Dentro de este planteo visual, las extremidades desempeñan un rol importante, al entrecruzarse —en el caso de las piernas— o formar un óvalo —en el de los brazos—, señalando direcciones que recorren toda la pieza. Con la unión de las manos se enmarca uno de los espacios vacíos más significativos de la obra, en torno del cual se desarrolla un contrapunto entre las curvas que forman los brazos, el torso y algunos pliegues del ropaje, y los ritmos angulares de la silla y de las piernas. Esta estrategia compositiva es utilizada por el artista para construir una pieza que en lo temático remite a una situación doméstica, pero que en una segunda mirada implica el arsenal técnico, formal y conceptual.

PABLO DE MONTE (P. D. M.)



Figura de mujer sentada

BOURDELLE, ÉMILE-ANTOINE
MOUNTAUBAN, 1861 - VÉSINET, 1929

En la producción de Antoine Bourdelle la mitología griega ocupa un lugar de privilegio, que se manifiesta en la cantidad e importancia de las obras dedicadas a este tema.

Junto con piezas tan significativas como *Heracles arquero*, el *Centauro moribundo*, *Penélope*, las bacantes y *Apolo*, entre otras, Palas Atenea, la diosa de la sabiduría, inspiró más de una obra al escultor. Sabemos que dedicó el transcurso de 1889 esencialmente a este personaje, del cual realizó distintas versiones, plasmadas en años sucesivos en diferentes materiales. Así surgieron no solo cabezas, una máscara, un busto y un torso desnudo, sino también la diosa vestida y, asimismo, como guerrera. Dos de las cabezas de este grupo forman parte del patrimonio del museo: una de ellas es la que figuraba como *Retrato de joven* (inv. 7113), cuyo rostro corresponde en realidad a la primera idea del personaje concretada por Bourdelle. La otra es una versión posterior del mismo año, pero notablemente diferente, de la cual el museo posee un yeso (inv. 11321/02/01) y un bronce (inv. 11231/02/02). Al *Retrato de joven*, el escultor lo tituló *Palas Atenea*. En realidad, la denominación con la que estaba registrado en la institución sería más apropiada, dado que esta “joven” parece ser el retrato de una persona real más que la representación de una deidad de la antigua Grecia. Es importante señalar que, en 1905, Bourdelle decidió agregarle al torso antes mencionado (muy directamente inspirado por el arte griego antiguo), en versión de bronce, esta cabeza, probablemente para darle un carácter más afín con la escul-

tura griega al integrarla a un cuerpo desnudo. Tiempo después, en una nueva versión, también modificó el peinado del personaje, recogiendo el cabello en una especie de rodete sujetado con una cinta, típico de la antigüedad clásica griega. Es precisamente a esta versión a la que corresponde la cabeza del MNBA (pero, por supuesto, sin el torso).

Otra de las versiones de la diosa griega creada por Bourdelle en 1889 es la que corresponde a la copia en yeso dedicada por el escultor a Enrique Larreta cuando éste era embajador argentino en Francia (1910-1916).¹ En esta obra tampoco hay un elemento concreto que permita asociar su rostro con la diosa de la sabiduría. Marina Lambraki-Plaka sugiere que tal vez, como en el otro rostro, la seriedad y la tensión de la expresión, que parecen ser el producto de una acentuada concentración intelectual, llevaron a Bourdelle a asociar su creación con el personaje mitológico.²

En esta obra aparece por primera vez lo que Léon Daudet definió como “la contracción de un músculo frontal”,³ recurso plástico muy expresivo que el artista desarrollará y usará en muchas otras esculturas, como, por ejemplo, en el segundo estudio del *Beethoven* y en la *Epopéya* del monumento a Mickiewicz. Por medio de este recurso formal, manifestado en dos líneas verticales paralelas que recorren la frente, Bourdelle busca transmitir visualmente las ideas y las palabras que se agolpan en la mente del personaje. Evidentemente, estas dos cabezas de la diosa griega se pueden relacionar con otras piezas realizadas por el escultor francés. Así como la primera cabeza de Palas Atenea puede asociarse a la de Apolo (ambas del mismo año), que puede verse como su *pendant* masculino, la segunda parece predecir, en cambio, el tipo de rostros que Bourdelle concibió, años más tarde, para las dos alegorías femeninas del monumento a Alvear, la *Libertad* y la *Victoria*.

ADRIANA VAN DEURS (A. VD.) - MARCELO RENARD (M. R.)



Palas Atenea [Retrato de joven], 1889-1905
Palas Atenea [Cabeza de Palas], 1889
Palas Atenea [Cabeza de Palas], 1889

CAFFERATA, FRANCISCO

BUENOS AIRES, 1861-1890

La obra *La niñez de Giotto* fue donada por Herminda Costa en 1941. Representa un episodio, relatado por Giorgio Vasari, según el cual Giotto, con 11 años de edad y cuidador de ovejas, ocupaba el tiempo dibujando sobre una piedra. Por aquel lugar pasó el pintor florentino Cimabue, quien, observando el talento natural del niño, consiguió convencer al padre para que ingresara a su taller como aprendiz.

La escena alude a dos generaciones de artistas, Cimabue y Giotto, y a la continuidad de los preceptos que se desarrollaron en el Renacimiento. Remite también a la idea del talento que se trae desde el nacimiento, al imaginario del diamante en bruto que solo el gran maestro, Cimabue, se encargaría de pulir.

En esta escultura Cafferata organizó la composición a partir de una construcción piramidal, formada entre la piedra que funciona como base y el cuerpo del niño. La gran roca es también el lugar donde se inscribe el dibujo que ejecuta Giotto. El tratamiento de la superficie presenta una textura muy marcada en la base de la piedra, que se va suavizando a medida que avanza sobre el cuerpo. La cabeza, levemente inclinada, reposa sobre un torso arqueado, que apoya todo su peso sobre los brazos flexionados que lo sostienen y ejecutan el dibujo. Una lectura de la representación estaría cifrada en el pequeño dibujo de una oveja que enmarcan las dos manos del niño. De este diseño apenas perceptible, como incisión sobre la superficie plana de la base, se desprenden y se generan todo el sentido y la materialidad de la obra. Ese dibujo es el que enlaza y condensa la historia de uno de los grandes artistas del *Trecento* italiano.

P. D. M.



La niñez de Giotto [La niñez del Giotto], c. 1880

CORREA MORALES, LUCIO

BUENOS AIRES, 1852-1923



Retrato de Delia Correa Morales de Cobo [Retrato], 1888

En 1882 Lucio Correa Morales regresó al país luego de varios años de estudio en Florencia con el escultor Urbano Lucchesi, representante de la tendencia academicista de corte naturalista. En esa época, con un campo artístico incipiente, los artistas argentinos luchaban para sentar las bases de una escultura nacional, y Correa Morales formó parte de esa primera generación local. En 1948 –a sesenta años de sus primeros retratos– el MNBA le rindió tributo con la *Exposición de homenaje a Lucio Correa Morales 1852-1923*, inaugurada en octubre y consagrada a su producción. En esa ocasión se exhibieron estas tres obras, cada una en sus dos versiones, mármol y bronce.

Retrato de Delia Correa Morales de Cobo forma parte de las piezas que Correa Morales realizó de regreso a Buenos Aires. Por entonces, el gusto local estaba orientado al consumo de obras de artistas extranjeros de renombre. En los comienzos de su carrera se dedicó a la ejecución de retratos por encargo. De este período son los de sus primas Delia Correa Morales de Cobo y María Correa Morales de Saguier, el retrato de un niño (fechado en 1889) y la cabeza de Demetrio Correa Morales, de 1892, entre otros.

El retrato, un busto de tamaño natural de mármol blanco, presenta a Delia, a quien también plasmó en bronce el mismo año. El artista se detiene en los detalles del peinado y la puntilla de encaje del vestido con un agudo sentido de la observación.

La pieza ingresó al MNBA el 12 de julio de 1940 a través de la donación de la retratada. Participó en la exposición organizada por la galería AMC, *Escultura argentina en el siglo XX*, presentada en Buenos Aires en el Palais de Glace, entre el 14 de mayo y el 9 de junio de 1961.

Abel es una figura masculina yacente en bronce, de factura realista, que remite en primera instancia al relato bíblico que tiene como protagonistas a Caín y Abel. Sin embargo, según las palabras del propio Correa Morales, dicho relato sería apenas el punto de partida para llegar a la críptica significación de su obra. En este sentido, comentó a un periodista de la revista *Athinae* en enero de 1909: “Mi *Abel*, que tengo en el Museo Nacional de Bellas Artes, ahí tiene *algo* que no ha sido comprendido. Nadie comprendió ni tal vez se supuso que ese ‘Abel’ no era el que fue muerto por Caín, sino *el arte argentino muerto por sus hermanos*”. Y continuó: “En esa figura hasta mi nombre le había disfrazado; si hubiera sido el motivo de presentarla á la exposición organizada por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes cinco años antes, cuyo carácter de seriedad me impedía hacer semejante burla, yo gustoso habría firmado *Moralaine, Moralini ó Moralai*”. De esta manera, Correa Morales realizaba una crítica mordaz hacia las instituciones artísticas de su tiempo.

Esta pieza formó parte, en 1904, del envío argentino a la Exposición Universal de Saint Louis, donde ganó una medalla de plata. Dos años después el MNBA efectivizó la compra al artista.

Triunfo de la verdad pertenece a las obras de carácter alegórico, otro de los géneros que, junto con el del retrato, Correa Morales desarrolló a lo largo de su producción. Se trata de un grupo escultórico tallado en mármol, constituido por dos figuras femeninas, una de pie y otra sentada en actitud de ocultamiento. Las líneas unidas que definen el contorno de esta última figura fueron las elegidas por el artista para tratar el cuerpo casi en su totalidad. En el caso de la mujer de pie, el cuerpo casi desnudo de una joven bella, apenas cubierto por el manto que ella misma sujeta con una de sus manos, remite a los atributos iconográficos de la alegoría de la verdad. El corrimiento de los velos de la apariencia es lo que permite llegar a la esencia de las cosas. La verdad que se *descubre* se presenta con un rostro sereno, pero altivo, de mirada triunfal. En contraposición, la mujer sentada muestra una actitud dramática, donde se combinan fatiga y vergüenza u ocultamiento. Su rostro aparece totalmente escondido tras la pesada cabellera. Existe una versión en bronce de esta obra, titulada *Veritas Vincit - La Verdad*, destinada al Teatro Colón. La obra perteneciente al MNBA fue donada por Elina González Acha de Correa Morales y sus hijos en 1934.

L. A.

Abel, 1902

Triunfo de la verdad, 1905



DE POL, VÍCTOR

VENECIA, 1865 - BUENOS AIRES, 1925

Tafá, india fueguina y *Cacique indio pampa* obras de Víctor de Pol realizadas en 1887, fueron presentadas en 1898 en el Salón del Ateneo, donde el artista obtuvo el premio al mejor trabajo sobre temas de nuestro país.

Ambos bustos permiten apreciar dos técnicas de la representación escultórica, el modelado y el tallado en piedra, procedimientos que marcan concepciones diferenciadas en la construcción del objeto tridimensional. *Tafá, india fueguina*, donada por la viuda del artista, Asindila del Valle de de Pol, en 1935, es un bronce, técnica que requiere un modelado previo en arcilla para ser posteriormente vaciado en metal. La utilización del barro es una estrategia de adición de materia; donde no hay nada, el escultor va sumando barro, en su estado más maleable y húmedo, hasta conformar la cabeza de la mujer. En el hacer, Víctor de Pol deja el registro de sus manos, sus huellas han quedado impresas en la superficie y en los gestos nerviosos que fueron dando forma al retrato.

Cacique indio pampa nació de otra manera; pertenece al reino de lo pétreo, el rostro ya estaba inscrito en el bloque de mármol. El escultor solo tiene que sacar, sustraer, restar lo que sobra. Este retrato ya no registra la gestualidad de la mano del artista, sino que acusa el impacto de la herramienta que acciona el escultor para transformar la piedra en los rasgos de una persona. Al recorrer su superficie pueden apreciarse los distintos tratamientos a los que fue sometida, desde una superficie apenas surcada por el cincel a las zonas pulidas de la piel. En estas dos piezas el artista no solo logra captar los rasgos fisonómicos del cacique y de la india fueguina, sino que además lega un registro de los sufrimientos de una época signada por los finales de la llamada Conquista del Desierto. Fue donada por Gloria de Pol del Valle en 1968.

P. D. M.

Tafá, india fueguina, 1887

Cacique indio pampa, 1887



DRESCO, ARTURO

BUENOS AIRES, 1875-1961

La pena fue adquirida por el museo al autor en 1906. Participó en 1904 de la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, donde fue premiada con la medalla de oro.

La figura surge desde la tosquedad de la piedra. La gran base es una roca de forma cúbica, a la que se ha despojado de su mitad superior, dejando al descubierto una frágil figura de mujer recostada. La aspereza de la piedra se interrumpe en forma abrupta para transformarse en la textura suave de la piel de la mujer. Este contraste puede leerse también como sufrimiento de un cuerpo de aspecto delicado recostado sobre la incomodidad y la dureza de una superficie rocosa. El desnudo yacente está plegado sobre sí mismo, dando la sensación que propone el escultor. El rostro se oculta con el cabello para no sobredimensionar el sufrimiento hasta convertirlo en una parodia de sí mismo.



La pena, 1904



Enigma

Esta estrategia alegórica transforma a *La pena* en un sentimiento universal; no se la adjudicamos a alguien con una identidad determinada, sino que puede ser la nuestra o la de otros. Sabe el escultor que cuanto menos se muestra más se deja al espectador la posibilidad de identificase y completar la pieza.

Enigma participó del Salón Nacional de 1914 y fue adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes directamente al autor para la colección del MNBA. Este retrato plantea una noción muy arraigada en los escultores, ya utilizada por Dresco en *La pena*: la obra está en el bloque de piedra, solo hay que tallar, quitar lo que la oculta. Una vez sustraído el material innecesario, queda al descubierto el rostro enigmático que nos propone el artista. La idea de inacabado opera y enfatiza este sentido, la forma parece surgir de la masa pétrea, dejando un resto bajo la roca que se transforma en otro enigma a develar por el espectador.

P. D. M.

DRIVIER, LÉON-ERNEST GRENOBLE, 1878 - PARÍS, 1951

Desnudo fue donado por el doctor Rodolfo Alcorta en 1938 como parte de un conjunto de siete obras adquiridas en París. En esta pieza el artista desarrolla su interés por la escultura clásica, donde explora las posibilidades de la síntesis formal. Las distintas partes que conforman el cuerpo han sido simplificadas con el fin de investigar los elementos constitutivos de la escultura como lenguaje artístico, más allá de la mera representación icónica. El tema y la pose de la mujer son una excusa para articular un juego de curvas y contracurvas que van marcando un ritmo envolvente en la obra. Dentro de este planteo, Drivier logra generar una tensión en toda la escultura; las extremidades dirigen el cuerpo hacia arriba, mientras la cabeza se desplaza hacia un costado y mira hacia abajo, formando un ángulo de noventa grados con el eje vertical del torso. Esto genera una oposición en las direcciones que organizan el yeso, colaborando en la estrategia visual del artista.

P. D. M.



Desnudo

FALGUIÈRE, ALEXANDRE-JEAN-JOSEPH

TOULOUSE, 1831 - PARÍS, 1900

Hacia 1868, el arquitecto Charles Garnier encomendó a Falguière una escultura en piedra titulada *La elegía*, destinada a ornamentar la fachada principal de la nueva Ópera Garnier de París, proyecto emblemático del eclecticismo estético del Segundo Imperio francés. La escultura de Falguière aún se conserva en su emplazamiento original, lindera al célebre grupo *La danza*, de Carpeaux.⁴ La versión en mármol del MNBA, de menor escala –apropiada para interiores–, fue posiblemente destinada a un comitente privado. *La elegía* es una composición poética del género lírico; asociada a poemas de lamento que expresan melancolía por determinadas pérdidas –la muerte, el paso del tiempo o la desilusión–, presenta diversidades argumentales opuestas a la épica. Falguière compone una alegoría idealizada, personificada en una musa –tocada con una corona de laureles– en serena actitud elegíaca de lánguida tristeza. Aunque la figura evoca la tradición clásica, es interesante señalar el modo como sostiene los drapeados recogidos entre sus brazos, quebrando así cierta convención académica; este recurso se repite en otras esculturas de Falguière.⁵ Asimismo, la joven sostiene un chelys –la lira primigenia de los griegos–, instrumento musical de cuerda, cuya caja de resonancia es un caparazón vacío de tortuga. Símbolo de la inspiración poética y la armonía musical, la lira se utilizaba para secundar el canto de los poetas. En 1936 Eloísa Urquiza de Obejero donó la obra al museo.

Falguière –cabal exponente del academicismo decimonónico– integraba, junto con los escultores Mercie, Dubois y Moulin, el denominado Grupo de los Florentinos, que reivindicaba su admiración por el arte del Renacimiento. Sin embargo, con posterioridad, la producción de Falguière transmuta hacia un realismo mimético, en particular en su serie de desnudos femeninos.⁶ Según el crítico francés Yvanhoé Rambosson, “Falguière introduce un ideal moderno de las formas [...] instaura en la estatuaria el desnudo actual [...] son mujeres de hoy, con sus cuerpos transformados por los vestidos y los corsets”.⁷

Luego de la caída de Napoleón III en 1870, Falguière continuará recibiendo de la III República encargos oficiales. Cabe reseñar tres proyectos polémicos e inconclusos: *El triunfo de la Revolución*, una cuadriga monumental en yeso instalada en el coronamiento del Arco de Triunfo de París entre 1881-1886; el *Monumento a la Revolución*, erigido también en escala real en yeso en el interior del Panteón parisino, y el grupo escultórico *El Sena y sus afluentes*, emplazado en la fuente del Trocadero hacia 1878. Los tres proyectos –maquetas de efímera existencia– finalmente nunca fueron fundidos en bronce y sucumbieron a los estragos de la intemperie y de la burocracia oficial.

Buenos Aires atesora varias obras de Falguière, como *Diana*, del Jockey Club, donada por Carlos Pellegrini hacia 1896. Aunque en 1953 resultó muy dañada por el incendio de la sede de Florida, aún preside la escalinata de la actual sede del club en la avenida Alvear. Afortunadamente, una pieza idéntica –e intacta– se conserva en el castillo de Chambord, en Francia.

En el cementerio del barrio de la Recoleta, el cenotafio de Lucio Vicente López ostenta *La resistencia*, una versión en mármol del mítico desnudo femenino modelado en nieve por Falguière –devenido soldado de la resistencia francesa– durante la guerra franco-prusiana de 1870. La Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires conserva las figuras monumentales de Moreno y Malaver, firmadas por el escultor y fundidas por Thiébaud y Denonvilliers, respectivamente. Falguière también diseñó hacia 1880 el monumento ecuestre al general Paz, erigido en Córdoba, y una *torchère* en el palacio Paz, actual sede del Círculo Militar. Asimismo, un busto de su autoría, que representa al presidente Quintana, se exhibe en la Casa Rosada.

HUGO PONTORIERO⁸

La elegía [Figura de mujer], c. 1870



HALOU, ALFRED JEAN LUDOVIC
BLOIS, 1875 - PARÍS, 1939

Las esculturas *Tête de paysanne* y *Baigneuse* fueron donadas al museo por Rodolfo Alcorta, como parte de un grupo de seis obras que envió desde París. Ingresaron al museo en 1938.

En *Baigneuse* el artista desarrolla todo su oficio y capacidad creativa. El desnudo se despliega espacialmente desde la sólida base donde se apoya. Allí inicia un movimiento que parte desde el reposo hacia una posición erguida. La acción se sugiere con la flexión de sus piernas, una apoyada y la otra en posición de empujar hacia arriba. Con esta estrategia formal el artista logra que la pieza adquiera un gran dinamismo y al mismo tiempo una contención, como un arco tensado, a punto de dispararse. Se produce una sensación de giro centrípeto al plegarse los brazos hacia el interior. La tensión que se origina en la base no se expande hacia el espacio que circunda la obra, sino que éste es redirigido a su interior.

Tête de paysanne es el retrato de una joven campesina. A través de un modelado sencillo, ausente de complicados detalles, el autor representa un rostro construido por rasgos simples pero contundentes. La textura que cubre toda la pieza presenta leves diferencias, sutiles cambios se suceden desde la base cúbica hasta el cabello. Esto determina que la luz que incide sobre ella forme grandes planos homogéneos que se disuelven en las zonas de sombra. El artista logra otorgarle a la escultura una espacialidad centrada en el volumen esférico, contenido estructuralmente en la cabeza, y que funciona como contrapunto del cubo de base.

P. D. M.



Tête de paysanne, 1902
Baigneuse



LAGAE, JULES

ROULERS, 1862 - BRUJAS, 1931

El escultor flamenco Jules Lagae (1862-1931) es conocido en nuestro medio esencialmente por el grandioso y complejo *Monumento a los dos Congresos*, inaugurado el 9 de julio de 1914 en un lugar clave de nuestra ciudad: la plaza que lleva ese mismo nombre, frente al Congreso Nacional. Realizó esta composición en plena posesión de un talento indiscutible, que le permitió imponerse a varias decenas de concursantes, y con una carrera de casi veinte años a lo largo de la cual había alcanzado la fama en su patria y en el exterior, en especial como retratista. Pero Buenos Aires cuenta también con otra obra suya en otro lugar destacado: avenida Córdoba esquina avenida Callao. Nos referimos al monumento a Cornelio Saavedra, inaugurado el 20 de mayo de 1910.

Mucho menos conocidos en nuestro medio son los retratos que este observador agudo y penetrante de la fisonomía humana donó al MNBA en 1909, descritos por su director de entonces, Eduardo Schiaffino, como “calcos en yeso de esculturas originales del autor y donador”.

Lagae, considerado en su momento como uno de los escultores más destacados de Bélgica junto con, por ejemplo, Constantin Meunier, Julien Dillens y Jef Lambeaux, estudió en la Academia de Bellas Artes de Bruselas, donde frecuentó los cursos de Charles Van der Stappen y del mencionado Lambeaux. A los 26 años obtuvo el Premio de Roma, que le permitió instalarse en esa ciudad desde 1889 hasta 1892. Allí se dedicó a estudiar a los grandes escultores italianos como Donatello y Miguel Ángel, entre otros artistas renacentistas.

Lagae encontró su camino inspirándose de manera directa en la observación de la realidad. Con esta orientación se ubicó muy próximo a los veristas italianos con *Expiación* (1892), obra de juventud de una teatralidad un poco excesiva que luego el escultor supo abandonar a favor de la naturalidad y la sencillez. Así, un capítulo importante de su producción lo dedicó a piezas inspiradas en personajes populares. Lo atrajo en particular la temática de pescadores que plasmó en *Pescador a caballo*, *Joven pescador* y *Viejo pescador*.

Su deseo de fijar en esculturas la imagen de sus seres queridos lo llevó a intentar el sutil arte del retrato, en el cual alcanzó una gran calidad. Las primeras obras de este género, al que consagró prácticamente toda su producción, fueron los retratos de su esposa, hijos y padres. De esta manera, enriqueció la escultura belga con una larga secuencia de cabezas, bustos y figuras de cuerpo entero, casi siempre masculinos, que lo ubicaron entre los retratistas más importantes de su época, porque en ellos logró alcanzar el alma de sus retratados a través de su fisonomía, captarla en las expresiones de sus rostros.

Entre sus retratos más celebrados (el MNBA cuenta con ejemplares de todos ellos) se encuentran el del popular poeta flamenco Guido Gezelle, el del escultor Julien Dillens, el del coleccionista de arte bruselense Léon Lequime y, por último, el de Ferdinand Callebert.

El arte de Lagae no es rebelde ni innovador, se mantiene fiel a la tradición artística occidental, lo cual no implica que caiga en arideces académicas. En sus obras, los viejos motivos ornamentales y las acostumbradas figuraciones alegóricas son retomados con exquisito buen gusto y con un admirable sentido de la armonía plástica. Todas sus figuras y todos sus detalles son tratados con austeridad, pero siempre con la elegante seguridad de modelado, una de las mayores virtudes de este artista belga.



Léon Lequime [*Cabeza de hombre*], 1901

El yeso original de *Léon Lequime* fue presentado en 1902 en la exposición de la Société Royale pour l’Encouragement des Beaux Arts de Gante, donde obtuvo un éxito unánime. El artista plasmó en esta obra el retrato del industrial y coleccionista de arte belga Léon Lequime, fallecido en 1904. Con gran maestría, Lagae captó el rostro ingenioso y simpático del personaje, en el que se destacan el tratamiento fluido de la barba y su ancha boca maliciosa.

Esta pieza se encontraba en los registros del museo bajo el título *Cabeza de hombre*, pero la bibliografía consultada permitió identificar al personaje con el coleccionista Léon Lequime.



Retrato del Dr. Elie Lambotte [Retrato de L. Lequime], 1901

Retrato del Dr. Elie Lambotte [Retrato de L. Lequime], 1901

El *Retrato del Dr. Elie Lambotte* estuvo hasta el momento identificado como de Léon Lequime. El cotejo de la obra con la documentación gráfica de la bibliografía consultada nos permitió descubrir que en realidad se trata del doctor Lambotte.

Lambotte nació en Namur, Bélgica, en 1856. Doctor en medicina, se destacó como cirujano ortopedista y también como clínico. Dotado de un talento extraordinario, aportó adelantos muy importantes en el ámbito de técnicas e instrumentos quirúrgicos para el tratamiento terapéutico y las operaciones relacionadas con su especialidad. Fue igualmente un precursor en la cirugía estomacal y de la vesícula. En relación con estos temas, publicó varias monografías sobre afecciones gástricas. En el Hospital de Schaerbeek trabajó en estrecha colaboración con su hermano menor Albin, quien también se destacó como un gran ortopedista. Entre 1895 y 1902 fue consejero comunal de esa ciudad, y en esta función participó en la organización de un nuevo servicio comunal de higiene pública. Falleció en 1912, a los 56 años.

Lagae nos presenta al retratado con una expresión seria, adusta, y así logra transmitir con eficacia la personalidad de un hombre sensible, profundamente comprometido con su vocación de servicio al prójimo.



Julien Dillens (1849-1904) fue un destacado escultor belga perteneciente a una familia de artistas. Su padre fue pintor de historia y sus hermanos se dedicaron a distintas ramas del arte, pero fue su tío Adolfo, también pintor, quien más influyó en él. Realizó sus estudios en la Academia Real de Bellas Artes de Bruselas y tuvo como maestro a Eugenio Simonis. Una de sus primeras obras, la decoración escultórica de la Bolsa de Bruselas, fue realizada en colaboración con el joven Rodin y con el maestro de éste, Carrier-Belleuse, en 1870.

Obtuvo importantes distinciones; por ejemplo, el Premio de Roma en 1877, la medalla de honor en las exposiciones universales de París de 1889 y 1900. En su estadía en Italia, debido al Premio de Roma, recibió el impacto de la escultura renacentista, que influyó en su producción futura especialmente por su predilección por el género del desnudo, en el que alcanzó una notable excelencia.

Entre sus obras más conocidas figuran la estatua del abogado Hipólito Metdepenning, ubicada frente al Palacio de Justicia de Gante; *El laurel*, en el Jardín Botánico de Bruselas, y, en esta misma ciudad, *Las cuatro estaciones*, en el frente de la Maison du Renard, en la emblemática plaza conocida como Grande-Place.

Lagae, que admiraba mucho a Dillens, realizó –además de este retrato– un monumento a su memoria en 1911, por iniciativa de sus amigos y colegas, entre los que se contaba, por supuesto, nuestro escultor. Esta obra se encuentra en la plaza de Meeus en Bruselas. Se compone de un alto pedestal en cuyo frente presenta un medallón en alto relieve con el perfil de Dillens y, como protagonista del monumento, sobre el pedestal se posa una figura alegórica femenina alada. Es el Genio de la Inmortalidad, con los brazos y la mirada dirigidos hacia el cielo, réplica de una escultura de Dillens pero sin los objetos que este personaje sostiene en cada una de sus manos en la obra original.

En esta pieza, noble y austera, Lagae plasma la personalidad modesta, leal y sincera que se percibe en el rostro de mirada melancólica, coronado por una frente ancha, y que se alarga y se afina en una tupida barba.

Un ejemplar en bronce de este retrato fue exhibido en la Exposición Universal de Saint Louis en 1904. Ese mismo ejemplar figuró en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910 en Buenos Aires.

El yeso donado al museo por Lagae formó parte de la exposición de arte belga realizada en el MNBA en 1946.



El escultor Julien Dillens



Guido Gezelle [Cabeza de hombre]

Guido Gezelle [Cabeza de hombre]



Guido Gezelle (1830-1899) nació en Brujas, donde pasó la mayor parte de su vida. Se ordenó como sacerdote católico en 1854. Además de ejercer su vocación religiosa, fue profesor en Roeselare, ciudad cercana a Brujas, y escritor. Estuvo muy involucrado en política, lo que le acarreó antagonismos importantes con algunos sectores de la Iglesia. Es considerado como uno de los más destacados poetas flamencos. Su afición a los idiomas lo llevó a traducir importantes textos; por ejemplo, el *Canto de Hiawatha*, de Longfellow. Pero se estima que lo más sobresaliente de su legado fue su compromiso por independizar la lengua flamenca del neerlandés. Esto se evidencia, entre otras cosas, en el hecho de que sus poesías están fuertemente influidas por el dialecto del oeste flamenco, además de estar inspiradas, según su temática, en la naturaleza y en la religión.

Este retrato, en su versión de cuerpo entero, se utilizó para el monumento de Gezelle erigido en la plaza homónima de Brujas, y el busto, con variantes en la vestimenta, fue destinado por Lagae al monumento erigido en Kortrijk.

El museo tenía identificado este retrato con el título de *Cabeza de hombre*. La consulta del material fotográfico de los dos monumentos mencionados permitió reconocer en esta *Cabeza de hombre* al sacerdote y poeta flamenco citado.

Lagae lo retrata pensativo, ensimismado en hondas reflexiones, con la frente amplia, surcada por arrugas largas y onduladas. El escultor presentó esta obra con gran éxito, en Venecia en 1907, y en Roma en 1911.



Viejo pescador [Cabeza de viejo], 1898

Viejo pescador [Cabeza de viejo], 1898



Esta obra, una de las más conocidas de su autor, es uno de los ejemplos más representativos de la temática realista que le permitió alcanzar su madurez artística, centrada esencialmente en personajes populares. Entre éstos Lagae dedicó especial atención a los pescadores. A diferencia de los retratos, en los que buscó plasmar individualidades o personalidades destacadas de su medio cultural, en este caso logra, a través de un personaje anónimo pero no genérico, sino dotado de una fuerte individualidad, captar el retrato de todo un grupo social.

Las piezas estaban registradas en el museo con el título de *Cabeza de viejo*.

El retrato de Ferdinand Callebert (1831-1908), pintor y director de la academia de Roulers (Roeselare en flamenco), ciudad natal del escultor, es una excepción dentro del grupo de obras de Lagae que son patrimonio del MNBA, ya que de ésta no se realizó vaciado en bronce. El yeso donado por el escultor, que presenta una pátina verde, muestra el semblante afable e inteligente de este pintor.

Arnold Goffin (1863-1934) nació en Bruselas. A edad temprana perdió a sus padres. Debido a su salud muy precaria –era asmático y padecía de problemas cardíacos–, tuvo una vida activa muy limitada. Paralelamente a su exitosa carrera en la Dirección de Telégrafos, de la que llegó a ser director general, se dedicó a la historia del arte. En esta disciplina realizó publicaciones que le valieron ser nombrado profesor en el Instituto Superior de Historia del Arte y Arqueología de Bruselas. Conservó ambos cargos hasta su muerte. Sin embargo, la actividad en la que se destacó especialmente, y donde volcó toda su creatividad, fue la literatura. Fundó y colaboró en numerosas revistas literarias.



Retrato de Ferdinand Callebert



El poeta Arnold Goffin, 1903



Cabeza de niño

Cabeza de niño



En los inicios de su obra como retratista, Lagae abordó el tema de la niñez al tomar como modelos a los miembros de su familia, incluidos sus hijos pequeños.

A. VD. - M. R.

LAGOS, ALBERTO

LA PLATA, 1885 - BUENOS AIRES, 1960

En sus comienzos, Alberto Lagos se formó en la tradición académica francesa, y con posterioridad su obra manifestó la influencia de Rodin. Más tarde, sin embargo, logró definir su impronta personal. Trabajó la cera, el bronce, la piedra y el mármol.

Julio Rinaldini, crítico contemporáneo a la obra de Lagos, se refirió a ésta con un aforismo de Leonardo que dice: “El alma modela el cuerpo como el orfebre el metal, de adentro hacia afuera”. A partir de la sensibilidad como característica distintiva, Rinaldini puso en valor el trabajo de Lagos desde su producción más temprana, destacando como cualidad la *transparencia* que permitía la permeabilidad de los sentimientos a través de la materia.

Volupté, una cabeza femenina realizada en bronce, presenta una superficie lisa, de líneas fluidas, casi como arabescos. La torsión del cuello otorga dinamismo al volumen escultórico. Realizada en París en 1912, fue exhibida en el III Salón Nacional, de 1913, año en que fue adquirida por el MNBA.

Indio tehuelche es una cabeza tallada en mármol, de tamaño mayor al natural. El escultor retrató con sumo detalle el rostro del personaje, acentuando sus rasgos; el cabello texturado se confunde gradualmente con la materia y logra un gran vigor expresivo.



Volupté (Voluptuosidad), 1912



Indio tehuelche, 1913



La confesión de Antígona, 1911

Esta obra forma parte del acervo del MNBA desde 1914, cuando ganó el premio adquisición de escultura del IV Salón Nacional y su producción fue aclamada por la crítica. Un año después de aquel gran triunfo, *Indio tehuelche* formó parte del envío argentino a la Exposición Internacional de San Francisco, donde obtuvo la medalla de oro.

Para *La confesión de Antígona* el escultor se basó en la tragedia griega *Antígona*, de Sófocles, sin atenerse a una lectura o representación canónica. El resultado produjo cierta confusión en el público de su tiempo, ya que una obra de asunto pagano evidenciaba –según decían– un alto grado de familiaridad con motivos netamente cristianos. No obstante, hubo quienes leyeron en otra clave el sincretismo propuesto por Lagos, subrayando que el verdadero tema de la obra era el *dolor* –inexorable, teniendo en cuenta el secreto trágico que Antígona comparte con su hermana Ismene–.

Mediante la elección de grandes planos, el escultor logró exaltar el dolor de la carne como materialización del dolor del alma, pero sin caer en la exacerbación o en la desmesura. Asimismo, se evidencia una relación de proporción entre los volúmenes escultóricos que da como resultado la armonía que caracterizó la producción de Lagos.

Esta obra fue donada al museo por los descendientes de Florencia Tornquist de Castex, en 1964.

LAMANNA, NICOLÁS
BUENOS AIRES, 1888-1923



Cabeza, c. 1913

Formado con Arturo Dresco en Buenos Aires y Davide Calandra en Florencia, Nicolás Lamanna llegó a adquirir una notable técnica en la ejecución del mármol. Con su participación ininterrumpida en los salones –tanto nacionales como provinciales– logró el apoyo de la crítica especializada. Dentro de las tendencias escultóricas de la época, integró el grupo conocido como La Colmena Artística, inspirado en los principios esgrimidos por Martín Malharro y orientado desde su producción hacia una búsqueda de las sensaciones, dejando de lado la cuestión anecdótica. El acierto de Lamanna en esta búsqueda quedó testimoniado en una crítica de Eugenio Daneri publicada en la revista *Augusta* en 1918. Refiriéndose a una “cabeza robusta de mujer”, dijo el crítico: “Da una sensación franca de plenitud y de vida”. *Cabeza* es un mármol que, sin apelar a grandes dimensiones, con su posición –levemente inclinada hacia abajo y reforzada por la dirección de la mirada– transmite toda la contundencia, el vigor y la vehemencia de una joven. El cabello está adornado con una cinta ancha a manera de vincha y recogido en dos pequeños rodetes laterales que, junto con el flequillo peinado sobre la frente, enmarcan el rostro, destacándolo como centro de la composición. Esta obra se presentó en el III Salón Nacional de 1913. La Comisión Nacional de Bellas Artes lo adquirió para el MNBA ese mismo año.

L. A.

NOËL, EDME ANTONY PAUL (NOËL, TONY)
PARÍS, 1845 - PALAISEAU, 1909

El *Retrato de la señora Amalia Peña de Dormal* fue donado por Carlos Dormal, hijo de la mujer retratada, e ingresó al museo en 1934. Si bien el escultor tuvo como principal objetivo la semejanza con su modelo, esto no le impidió explorar elementos propios de la escultura como lenguaje artístico. La forma del corte del busto, la actitud y la torsión de la cabeza, las texturas de las distintas superficies y el espacio que rodea a la masa escultórica son los elementos que conforman su repertorio artístico. Con ellos pautó su estrategia visual sobre cómo representar a la mujer retratada, qué rasgos de su personalidad destacar y cuáles suavizar u ocultar. Una infinidad de detalles que solo el artista conoce, usos y secretos del oficio que lo diferencian de sus colegas y constituyen su estilo. En su construcción, el busto produce una sensación de expansión desde su base de madera torneada. El contundente torso es amplificado por los detalles de un chal envolvente, que invade el espacio circundante. En este caso, el tocado del peinado prolonga la pieza hacia arriba con el propósito de compensar y equilibrar el volumen de la obra.

P. D. M.



Retrato de la señora Amalia Peña de Dormal, 1888

RODIN, RENÉ-FRANÇOIS-AUGUSTE
PARÍS, 1840 - MEUDON, 1917



El beso, estudio, c. 1881-1882

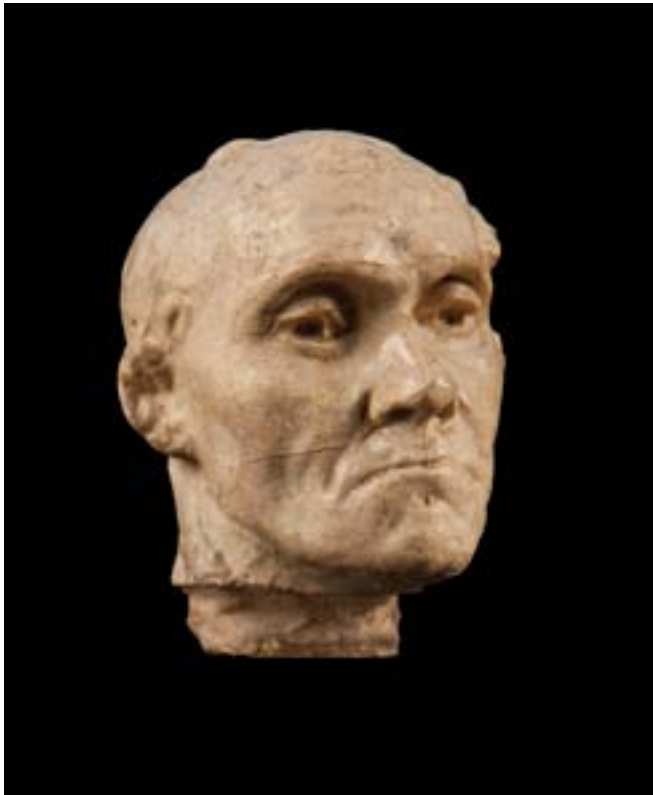
El beso, estudio, fue donado al Museo Nacional de Bellas Artes por el Banco Municipal de Préstamos en 1936. Su tema deriva de una escena proyectada para *La puerta del Infierno*. La terracota es considerada una versión cercana a la primera que concretó Rodin, y que expuso en 1887 (una obra en yeso, realizada por estampado). El estudio perteneció al pintor Albert Besnard, amigo de Rodin, y del intercambio epistolar entre ambos se deduce que podría tratarse de un canje efectuado en febrero de 1886.

Al comparar las dos piezas similares, se pone de manifiesto la distancia que existe en la producción de Rodin entre el modelo inicial, al cual corresponde este estudio, y la obra terminada en su versión ampliada. La escultura



final siempre pierde algo de espontaneidad al expandirse en el espacio. Asimismo, en el aumento del tamaño el espectador modifica su percepción, pasando de una mirada que abarca toda la pieza –en el caso de la terracota– a rodear *El beso*, en su versión definitiva, para poder realizar una lectura completa.

Las dos figuras sentadas se besan y sus brazos se entrecruzan, los cuerpos giran para poder establecer el contacto deseado. El planteo del artista trasciende el tema. Los dos cuerpos desarrollan un complejo sistema de llenos y vacíos donde la materia, la terracota, impone sus límites al espacio. Los torsos se articulan con las extremidades formando un tramado de paralelas y diagonales que estructuran y dinamizan toda la obra.



Cabeza de Jean d'Aire [Estudio para Los burgueses de Calais]



Cabeza de Pierre de Wissant [Estudio para Los burgueses de Calais]

Por otra parte, las dos cabezas que forman parte de los estudios para *Los burgueses de Calais* fueron donadas al MNBA por Antonio Santamarina en 1975.

El grupo escultórico fue propuesto por el intendente de Calais, Omer Dewavrin, en 1884, con la finalidad de rendir homenaje a quienes, heroicamente, habían decidido llevar las llaves de la ciudad al rey Eduardo III de Inglaterra en 1347, tras once meses de asedio por las tropas inglesas. La terminación de la obra sufrió repetidas demoras en su concreción, y en 1889 se presentó por primera vez –aún sin concluir, ya que la conformaban solo tres figuras– durante la exposición *Monet-Rodin* en la galería Georges Petit de París. El monumento se inauguró finalmente el 3 de junio de 1895. Las cabezas que pertenecen al MNBA representan a dos de los burgueses, Pierre de Wissant y Jean d'Aire. En cuanto a su estilo, evidencian un cruce entre la escultura gótica y elementos del lenguaje renacentista cercanos a Donatello. El artista tuvo una especial preocupación por destacar los sentimientos de profunda humanidad que reflejan los personajes. Logró una identificación con el espectador, quien comparte las penurias y el sacrificio evocados en la representación. También se aprecia la dimensión psicológica que Rodin imprimió a estos dos sujetos. Por un lado, el carácter austero y la voluntad inquebrantable de Jean d'Aire manifestada en sus labios apretados y la mirada dirigida a un horizonte concreto; por otro, el artista presentó a Pierre de Wissant como la encarnación del dolor, con la mirada baja y la boca entreabierta.

P. D. M.

ROSSO, MEDARDO

TURÍN, 1858 - MILÁN, 1928



Cabeza de niño, c. 1892-1893

Cabeza de niño

Cabeza de niño, c. 1892-1893

La obra en bronce *Cabeza de niño*, que ingresó al museo como adquisición en 1939, es una pequeña escultura ejecutada en el estilo característico del autor, donde el tema es una excusa, un soporte para hablar sobre la escultura como lenguaje artístico. Y sobre la luz, su gran protagonista. El escultor fue adicionando materia desde la base, construyendo el retrato de un niño anónimo con el objetivo de presentarle a la luz una superficie con la cual entrar en un diálogo dirigido por el artista.

El ropaje, que se cruza en el frente del busto, envuelve, abraza y sostiene la cabeza. Todo el objeto escultórico está dedicado a la articulación de las zonas que reciben iluminación con aquellas que están en sombra, creando grandes contrastes, como los sectores de los ojos y el cuello, que siguen a superficies más lisas donde la claridad puede expandirse y formar extensos planos. La ejecución de la obra tiene la prisa de la fotografía instantánea, el registro de un momento. No hay lugar para el detalle y el pulido de la forma; la luminosidad cambia permanentemente, modificando las apariencias del mundo visible. El artista sabe que el tiempo es casi inaprensible, es por eso que sus esculturas dan la impresión de lo inacabado. Es posible que la preferencia de Medardo Rosso por los modelos infantiles funcionara como la metáfora de una realidad en desarrollo, en cambio perpetuo.

La cera *Cabeza de niño* es el original de donde se tomó la pieza en bronce y otra en yeso. Este material blando y semitransparente, muy utilizado por el artista, le permitía incorporar color y realizar obras que podían fundirse con el entorno. La luz que penetra en la superficie genera efectos pictóricos como los propuestos por los impresionistas. Se destaca en esta escultura la utilización de un punto de vista jerarquizado, el frontal, que presenta un centro de atención principal donde se ubica el espectador.

P. D. M.

SÉGOFFIN, VICTOR JOSEPH JEAN AMBROISE

TOULOUSE, 1867 - PARÍS, 1925



Retrato de la Sra. Mercedes Mantels de De Bruyn, 1908

Esta obra fue donada por la mujer retratada en 1943. Su esposo, Casimiro De Bruyn, fue un importante economista belga que colaboró como asesor en la presidencia del doctor Carlos Pellegrini.

En esta pieza, donde el artista desarrolla sus habilidades como retratista, se ponen de manifiesto las influencias de Auguste Rodin y de Alexandre Falguière en la concepción escultórica.

Desde la base tallada en mármol se despliega el busto. El vestido recorre y rodea la parte baja de la escultura y dibuja una espiral ascendente que se enlaza con el cuello y la cabeza. La textura rugosa del ropaje se interrumpe abruptamente cuando el mármol se transforma e imita la piel. La superficie tersa cubre el rostro de la mujer, que se presenta con un gesto afable, coronado por un ensortijado peinado.

P. D. M.

TANTARDINI, ANTONIO CARLO

MILÁN, 1829-1879

Bagnante seduta y *La Clarina*, de Antonio Carlo Tantardini, a través de un estilo que conjuga elementos del lenguaje realista y del lenguaje romántico, ponen en evidencia el legado del maestro del autor, el escultor Lorenzo Bartolini (Savignano di Prato, 1777 - Florencia, 1850), representante del *purismo* –tendencia escultórica que promovía la sencillez en las composiciones–. Bartolini inspiró toda su producción en la belleza del cuerpo humano ligada a la vitalidad naturalista, otra influencia que marcó a su discípulo Tantardini y que puede observarse especialmente en su bañista.

La *Bagnante seduta* es un desnudo femenino cuya iconografía responde al baño de Venus, temática dilecta de los escultores académicos.

El cuerpo de la mujer, representado por medio de líneas suaves y ondulantes, así como la acabada resolución de los bucles, se complementan con los contornos cerrados pero suavizados por los pliegues de la tela que cubre tanto la aspereza de la roca sobre la que se sienta la muchacha como el desnudo femenino. La posición del brazo derecho enmarcando la cabeza de la bañista, igual que el tratamiento de las manos –la posición de los dedos– y la cabellera que cae sobre su espalda apenas sujeta por una cinta, el estudio minucioso de los detalles y las superficies lisas, son elementos característicos del academicismo.

En cuanto al lenguaje académico, Adriana van Deurs y Marcelo Renard relacionaron esta pieza escultórica con las pinturas *Diana sorprendida*, de Lefebvre, y *La Toilette de Vénus*, de Bouguereau, pertenecientes al acervo del MNBA y exhibidas actualmente en la sala de arte francés.

Bagnante seduta se presentó en la Primera Exposición Nacional de Florencia en 1861 y en la Exposición Internacional de Londres en 1862.

La Clarina pertenece a la última etapa de la producción de Tantardini y evidencia la continuidad en la elección de la figura femenina como tema. Sin embargo, al confrontar esta obra con la *Bagnante seduta* es posible advertir las modificaciones del lenguaje característico de este momento de su carrera. En *La Clarina*, el cuerpo de la mujer se ha vuelto grávido, casi inerte, y su contorno se adivina bajo el peso de la vestimenta que lo oculta casi en su totalidad. Tanto la posición del cuerpo como la mirada perdida permiten encuadrar la obra



Bagnante seduta (Bañista sentada), c. 1861



dentro de la iconografía romántica de la melancolía. Con el refinado tratamiento que da Tancardini al mármol logra una sutil modulación de la luz sobre esta superficie, característica de sus esculturas.

Asimismo, se destaca la relación de complementariedad que se observa en la elección de volúmenes definidos por líneas curvas (contorno corporal, bucles) y rectas (drapeado y diseño de la guarda geométrica inferior del atuendo), otra de las marcas personales del artista.

Bagnante seduta y *La Clarina* integraron la colección particular iniciada por José Prudencio de Guerrico y continuada luego por sus descendientes y herederos. Esta colección fue donada en dos etapas. *Bagnante seduta* formó parte de la primera donación, efectivizada en abril de 1932, con José María Lamarca de Guerrico en la figura de donante. *La Clarina*, en cambio, ingresó en 1938 a través de la donación de María Salomé de Guerrico y Mercedes de Guerrico.

Aunque, desde sus comienzos, el carácter de la colección de esculturas de la familia estuvo marcado por el gusto francés, había un grupo de escuela italiana, compuesto por cuatro obras que incluían las dos piezas tratadas.

L. A.



La Clarina, c. 1870

TROUBETZKOY, PAOLO

INTRA, 1866 - SUNA, 1938

Niño con perro pertenece al primer período de la producción de Paolo Troubetzkoy en Milán. En esta etapa ya sorprendía por la calidad de sus retratos y grupos escultóricos de temática costumbrista. Fue también un excelente escultor animalista, como queda demostrado en esta obra, que dio comienzo a una serie dedicada a la representación de niños, jóvenes y adultos junto a sus perros, como el retrato del conde Robert de Montesquiou-Fézensac, de 1907; *Niña sentada con un perro*, 1906, y *Angelina con el perro*, 1911, entre otros. A lo largo de su vida, el interés del artista por los animales hizo que, según señaló Aquiles Segard, también fuera uno de los fundadores de la Sociedad Protectora de Animales.

En *Niña con perro* Troubetzkoy aborda el tratamiento formal mediante el empleo de líneas abocetadas que aportan dinamismo y un efecto espontáneo. En este estilo se encuentra la herencia del movimiento de renovación pictórica y literaria desarrollado en Milán entre 1860 y 1870, conocido como la *Scapigliatura*, antecedente de la renovación escultórica representada por Giuseppe Grandi, por ejemplo.

La fuerte expresividad se concentra en los ojos de los personajes, en el gesto del abrazo y en el ritmo de los cabellos cortos de la niña. Un baño irregular de luz, producto de la reverberación de delicadas y pequeñas zonas iluminadas sobre la superficie discontinua, le otorga el efecto vibrante que definió toda la producción del artista.

El escultor tenía el don de la observación profunda, y encontraba en cada uno de los retratados un detalle, un gesto mínimo propio y distintivo. Afirmó en más de una oportunidad: “Yo no hago sino copiar lo que veo”.

Niña con perro fue adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes en la Exposición Internacional de Arte del Centenario de 1910, con los fondos destinados a la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo. Anteriormente a su ingreso al MNBA, había sido exhibida en la muestra organizada por Ferruco Stefani, presentada en Buenos Aires en 1905.

L. A.



Niña con perro, 1897

WOUTERS, RIK

MALINAS, 1882 - ÁMSTERDAM, 1916

Rik Wouters, profundo admirador de Rodin, fue considerado por sus contemporáneos como un eximio representante del movimiento fauvista en la escultura belga. También fue dibujante y pintor, y como tal la crítica de la época destacó sus trabajos.

En su obra escultórica es posible apreciar el juego de sombras en continuo cambio, pasando del destello a la oscuridad y sus múltiples matices.

La preferencia por su entorno cotidiano como tema para sus obras se aprecia ya desde *La Famille*, una escultura temprana de 1903, de la cual existe solo un ejemplar en yeso. Dentro de este entorno cercano, la esposa del artista, Nel, desempeñó un rol esencial, convirtiéndose en la modelo de todas sus obras.

Al sol es un retrato de su mujer, donde conjuga el tratamiento distintivo de la línea con la luminosidad que caracterizó toda su producción. Desde lo temático, exalta el optimismo.

Entre 1909 y 1913 el artista realizó esculturas que evidencian notorias semejanzas con *Al sol*. Fechada en 1909, *Cabeza inclinada con rodete* es un claro anticipo de *Al sol* donde la diferencia está dada por la posición del torso, inclinado. Del mismo año que *Al sol* son dos retratos por encargo (*Masque de Madame Patterson* y *Bébé Patterson*), en los cuales suprime el rostro de Nel, pero el tratamiento de la materia es similar al de la obra analizada. Más allá de la fidelidad de Wouters al modelo, el escultor nunca abandonó la *visión interior*, prefiriéndola a la simple observación de la naturaleza.

Al sol integra la colección del MNBA desde 1947, cuando fue donada al museo por la colectividad belga de Buenos Aires.

L. A.



Al sol [*Busto al sol*], c. 1911

XIMENES, ETTORE

PALERMO, 1855 - ROMA, 1926

El arquitecto Alejandro Christophersen fue uno de los fundadores de la Sociedad Central de Arquitectos. Su retrato fue donado en 1940 por su nieto Carlos Christophersen. Esta obra se desarrolla dentro de una concepción que sigue las normas escultóricas académicas. El artista centró su interés en lo icónico y en conservar las mismas proporciones que el natural. Resolvió con un eficaz corte curvo del torso la contundencia de la masa escultórica, logrando alivianar la composición al no cerrarse ésta sobre la base. El espacio circundante se articula con la pieza invitando a la mirada del espectador a recorrer sus distintas fases. En la superficie se aprecian las distintas texturas utilizadas para reproducir el modelo de referencia. Los planos absolutamente lisos destinados al rostro se combinan con otros más rugosos, los de la ropa o el cabello. La postura del retratado es de tres cuartos de perfil, lo que genera una mirada no frontal, con la cual el observador no puede hacer contacto visual. El artista eligió dirigir la cabeza hacia un horizonte lejano, lo que le da un cierto aire melancólico a la obra.

Con el *Retrato de Elvira de la Riestra de Láinez*, donado en 1934 por la retratada, Ximenes continúa con el mismo planteo estilístico. El artista desplegó una gran destreza técnica con el afán de imitar todos los atributos de su referente. Logró reproducir en la dura piedra texturas que van desde las livianas gasas del vestido al complejo peinado. En la base del busto eligió colocar un gran nudo perteneciente al ropaje, otorgando una gran liviandad a la obra y haciendo que todo el peso del mármol se apoye en ese delicado arreglo de costura. De allí se abre el torso, haciendo visible el límite entre lo cubierto por el vestido y la piel. Una superficie suave y tersa recorre gran parte de la pieza, hasta encontrarse con esa otra frontera donde comienza la zona del cabello ensortijado. También en este caso se destaca la actitud de la mujer retratada de tres cuartos de perfil, con la cabeza levemente inclinada, lo que genera una mirada enfocada en un punto lejano, al que los espectadores no tienen acceso.

P. D. M.



Retrato de Elvira de la Riestra de Láinez, c. 1897



Retrato de Alejandro T. Christophersen [*Retrato de Carlos J. Christophersen*], 1897

YRURTIA, ROGELIO

BUENOS AIRES, 1879-1950

La obra *Torso* fue donada en 1974 por Carlota Delcassé de González, hija del doctor Carlos Delcassé, quien fue amigo y abogado personal de Rogelio Yrurtia. Es una escultura con notables influencias rodinianas, evidenciadas en el manejo de un modelado de contornos blandos que estructuran rítmicamente toda la pieza. Pertenece a los estudios previos que conformaron el grupo escultórico *Canto al trabajo*, que en la actualidad se encuentra emplazado frente a la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, en la avenida Paseo Colón.

Más allá de la representación y de la semejanza con el objeto de referencia, con este torso el artista explora la articulación del espacio circundante con su materialidad escultórica. Toda la masa del cuerpo está apoyada en una pierna, desde ese punto Yrurtia desarrolla un andamiaje que en tenso equilibrio despliega y estructura toda la pieza. El modelado va pautando una superficie sin demasiados contrastes, registra la tensión de los músculos bajo la piel, pequeños nudos marcan el esfuerzo de un cuerpo del que solo vemos una parte. El artista utilizó como estrategia visual una construcción metonímica; deja ver una parte del todo para que el espectador imagine lo que no está visible. En este planteo de lo ausente, de presentarnos las grandes masas en contrapunto a los vacíos, hay un espacio que envuelve al bronce, pero hay otro por reconstruir, el que rodea a las extremidades, cuya ubicación está insinuada por el torso. Éstas son las que se extienden en el espacio y las que completan imaginariamente la escultura. La obra tiene esa propiedad, mostrar un fragmento del cuerpo, pero ocultar las otras partes que producen ese inestable equilibrio.

Solitude fue adquirida por la Comisión Nacional de Bellas Artes en el Salón Nacional de Artes Plásticas de 1916. Esta obra ofrece la posibilidad de apreciar el delicado modelado que Yrurtia realizó para representar el retrato de una joven mujer. El artista construye con gran economía formal los rasgos apacibles del rostro femenino, con pequeñas modificaciones sobre la tersa superficie. La cabeza se apoya en un cuello, que presenta un corte asimétrico, otorgando así un mayor dinamismo a toda la pieza.

P. D. M.



Solitude, c. 1916



ZONZA BRIANO, PEDRO

BUENOS AIRES, 1886-1941

En 1912 se presenta en el Salón de París la obra *Creced y multiplicaos*. Aceptada por el jurado, es retirada más tarde por orden policial. Al año siguiente, la pieza participa en el Salón Nacional en Buenos Aires y recibe la mayor recompensa; es entonces adquirida por el Museo Nacional de Bellas Artes.

Creced y multiplicaos es un bronce que representa dos cuerpos fuertemente entrelazados, cuya proximidad los vuelve uno. El bloque escultórico se articula en un movimiento espiralado, haciendo que las extremidades de las dos figuras se interconecten. El título de la obra subraya su contenido erótico.

La fusión de la mujer y del hombre es tan fuerte que en algunas zonas de la escultura se vuelve difícil encontrar el límite que distingue uno del otro. Esta unión comienza en las cabezas, dando la impresión de que una está incrustada en la otra. Hacia abajo, los brazos y las piernas construyen un nudo que produce la sensación de rotación de toda la pieza. En su parte inferior, los cuerpos se transforman en uno solo; parecería que surgen desde la tierra, como si brotaran del seno del suelo fecundo que les dio origen. La desnudez, la idea de crecimiento y multiplicación, se conectan con el concepto de naturaleza, que tiene como principal objetivo perpetuarse en la reproducción de sus diversas especies. Este mandato alcanza a estos amantes, que solo tienen que seguir esa pulsión que los llevará a multiplicarse y a dejar su huella en el mundo.

P. D. M.



Creced y multiplicaos, 1911

NOTAS

¹ La obra presenta en su parte inferior, hacia la izquierda, la siguiente inscripción: “À SON Excellence H. Larreta/ MINISTRE- PLENIPOTENTIAIRE/ MINISTRE DES LETTRES/ BOURDELLE”.

² Marina Lambraki-Plaka, *Bourdelle et la Grèce. Les sources antiques de l’œuvre de Bourdelle*, Athēnai, Akadēmia Athēnēn, 1985, p. 30.

³ Léon Daudet, “Une exposition d’Antoine Bourdelle”, en *L’Action française*, noviembre de 1928.

⁴ Completan la ornamentación del basamento de la Ópera Garnier esculturas alegóricas de Jouffroy, Guillaume, Aizelin, Chapu, Dubois y Perraud.

⁵ Como las obras *Ofelia*, *Margarita* y *La música*.

⁶ Sobre los desnudos, ver “Cléo de Mérode”, en Noël Benoît y Jean Hournon, *Parisiana*, Paris, Presses Fraciliennes, 2006.

⁷ Yvanhoé Rambosson, *Numéro exceptionnel consacré à Alexandre Falguière, sculpteur et peintre*, Paris, Société Anonyme La Plume, 1898.

⁸ Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD).

BIOGRAFÍAS

ANA INÉS GIESE

ALONSO, MATEO RUFINO
 Buenos Aires (Argentina), 1878-1955

Hijo de un escultor y pintor que modelaba y vendía sus imágenes en una santería junto a una iglesia, Alonso fue criado en un entorno de profunda religiosidad. Estudió en la SEBA y luego se trasladó a Barcelona para perfeccionarse con Venancio Vallmitjana. En 1894 exhibió <i>Jesús en la columna</i> en la Segunda Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas del Ateneo. A su regreso a Buenos Aires, en 1900, ganó el concurso para la realización del <i>Cristo Redentor de los Andes</i> , la obra más importante de su producción, que fue declarada patrimonio cultural de la Nación. Encargada por el obispo de Cuyo, monseñor Marcolino del Carmelo Benavente, fue finalizada en 1903 y erigida al año siguiente en el límite argentino-chileno de la cordillera de los Andes. Fue trasladada en partes y subida a lomo de burro, y el propio escultor se encargó de dirigir el trabajo. Fundida con el bronce extraído de los cañones que se emplearon en las luchas de la Independencia, simboliza el diálogo bilateral entre ambos pueblos. Entre otros encargos, ejecutó la estatua de Vicente López y Planes, el <i>Monumento al Himno Nacional</i> y el bronce de Domingo Matheu. Expuso en el Salón Castillo de la calle Florida en 1902, y en 1904 participó, con algunas terracotas como <i>El borracho</i> e <i>Indio moribundo</i> , en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, donde obtuvo la medalla de bronce. En 1905 exhibió nuevamente en el Salón Castillo veinte esculturas en terracota, entre las que se encontraba <i>Amén</i> . Se desempeñó como docente de dibujo y modelado en la Escuela Técnica Otto Krause.

ANDREOTTI, LIBERO
 Pescia (Italia), 1875 - Florencia (Italia), 1933

Exponente del clasicismo toscano de comienzos de siglo XX , Andreotti se destacó como escultor, ceramista e ilustrador en diarios y editoriales locales. En 1897 se trasladó a Lucca y entabló amistad con los poetas Alfredo Caselli y Vito Fiaschi y el compositor Giacomo Puccini, entre otros. De regreso a Florencia, impulsó la Sociedad Cerámica Artística Florentina en 1902. Luego residió en París y exhibió en el Salón de Otoño de 1910 y 1911, y en los salones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes entre 1910 y 1913. También tomó contacto con la escultura francesa, principalmente de Rodin y Bourdelle. El estallido de la Primera Guerra Mundial lo obligó a regresar a Italia, y desde entonces se instaló en Florencia, donde fue profesor de escultura en la Academia de Bellas Artes y tuvo a su cargo un gran número de alumnos. En esta etapa inició el estudio de algunos escultores de la Edad Media y del Renacimiento toscanos, como Donatello y Nicolò Pisano. Su producción se basó fundamentalmente en motivos alegóricos, retratos y bustos. Hacia 1920 le fue encargado uno de sus trabajos más relevantes, la <i>Piedad</i> . Al mismo tiempo, realizó los bajorrelieves para el <i>Monumento a la madre italiana</i> de la iglesia de la Santa Croce, en Florencia. En 1932 participó con una retrospectiva de su obra en la XVIII Bienal de Venecia. En 1992, mediante una donación efectuada por sus descendientes, se inauguró la Gipsoteca Libero Andreotti en la ciudad de Pescia.

ARDUINO, GIOVANNI
 Ferrere (Italia), 1857 - Buenos Aires (Argentina), 1912

Dedicado a la escultura desde su juventud, estudió en la Academia Albertina de Turín, luego en Florencia y Roma. Fue discípulo de Odoardo Tabacchi. Se radicó en la Argentina en 1891 y se desempeñó como profesor en la SEBA y en la ANBA. Fue maestro del escultor Manuel J. Aguirre. En 1883 recibió la medalla de plata en la Exposición Internacional de Niza. En 1885 ganó otra medalla de plata en Montevideo, Uruguay, por su proyecto para el <i>Monumento a Artigas</i> , y fue contratado por el gobierno de ese país para dictar una cátedra de escultura en la Escuela de Artes y Oficios. En Buenos Aires obtuvo la medalla de oro en la Exposición Nacional de 1898-1899 por su obra <i>Lírica</i> . En 1910

SIGLAS

MNBA Museo Nacional de Bellas Artes
SEBA Sociedad Estímulo de Bellas Artes
ANBA Academia Nacional de Bellas Artes
CNBA Comisión Nacional de Bellas Artes
AS, MNBA Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes
AS, AGN Archivo Schiaffino, Archivo General de la Nación
UBA Universidad de Buenos Aires

ALONSO, MATEO RUFINO

Buenos Aires (Argentina), 1878-1955

Hijo de un escultor y pintor que modelaba y vendía sus imágenes en una santería junto a una iglesia, Alonso fue criado en un entorno de profunda religiosidad. Estudió en la SEBA y luego se trasladó a Barcelona para perfeccionarse con Venancio Vallmitjana. En 1894 exhibió *Jesús en la columna* en la Segunda Exposición Anual de Pinturas, Dibujos y Esculturas del Ateneo. A su regreso a Buenos Aires, en 1900, ganó el concurso para la realización del *Cristo Redentor de los Andes*, la obra más importante de su producción, que fue declarada patrimonio cultural de la Nación. Encargada por el obispo de Cuyo, monseñor Marcolino del Carmelo Benavente, fue finalizada en 1903 y erigida al año siguiente en el límite argentino-chileno de la cordillera de los Andes. Fue trasladada en partes y subida a lomo de burro, y el propio escultor se encargó de dirigir el trabajo. Fundida con el bronce extraído de los cañones que se emplearon en las luchas de la Independencia, simboliza el diálogo bilateral entre ambos pueblos. Entre otros encargos, ejecutó la estatua de Vicente López y Planes, el *Monumento al Himno Nacional* y el bronce de Domingo Matheu. Expuso en el Salón Castillo de la calle Florida en 1902, y en 1904 participó, con algunas terracotas como *El borracho* e *Indio moribundo*, en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, donde obtuvo la medalla de bronce. En 1905 exhibió nuevamente en el Salón Castillo veinte esculturas en terracota, entre las que se encontraba *Amén*. Se desempeñó como docente de dibujo y modelado en la Escuela Técnica Otto Krause.

ANDREOTTI, LIBERO

Pescia (Italia), 1875 - Florencia (Italia), 1933

Exponente del clasicismo toscano de comienzos de siglo XX, Andreotti se destacó como escultor, ceramista e ilustrador en diarios y editoriales locales. En 1897 se trasladó a Lucca y entabló amistad con los poetas Alfredo Caselli y Vito Fiaschi y el compositor Giacomo Puccini, entre otros. De regreso a Florencia, impulsó la Sociedad Cerámica Artística Florentina en 1902. Luego residió en París y exhibió en el Salón de Otoño de 1910 y 1911, y en los salones de la Sociedad Nacional de Bellas Artes entre 1910 y 1913. También tomó contacto con la escultura francesa, principalmente de Rodin y Bourdelle. El estallido de la Primera Guerra Mundial lo obligó a regresar a Italia, y desde entonces se instaló en Florencia, donde fue profesor de escultura en la Academia de Bellas Artes y tuvo a su cargo un gran número de alumnos. En esta etapa inició el estudio de algunos escultores de la Edad Media y del Renacimiento toscanos, como Donatello y Nicolò Pisano. Su producción se basó fundamentalmente en motivos alegóricos, retratos y bustos. Hacia 1920 le fue encargado uno de sus trabajos más relevantes, la *Piedad*. Al mismo tiempo, realizó los bajorrelieves para el *Monumento a la madre italiana* de la iglesia de la Santa Croce, en Florencia. En 1932 participó con una retrospectiva de su obra en la XVIII Bienal de Venecia. En 1992, mediante una donación efectuada por sus descendientes, se inauguró la Gipsoteca Libero Andreotti en la ciudad de Pescia.

ARDUINO, GIOVANNI

Ferrere (Italia), 1857 - Buenos Aires (Argentina), 1912

Dedicado a la escultura desde su juventud, estudió en la Academia Albertina de Turín, luego en Florencia y Roma. Fue discípulo de Odoardo Tabacchi. Se radicó en la Argentina en 1891 y se desempeñó como profesor en la SEBA y en la ANBA. Fue maestro del escultor Manuel J. Aguirre. En 1883 recibió la medalla de plata en la Exposición Internacional de Niza. En 1885 ganó otra medalla de plata en Montevideo, Uruguay, por su proyecto para el *Monumento a Artigas*, y fue contratado por el gobierno de ese país para dictar una cátedra de escultura en la Escuela de Artes y Oficios. En Buenos Aires obtuvo la medalla de oro en la Exposición Nacional de 1898-1899 por su obra *Lírica*. En 1910

participó en la Exposición Internacional de Arte del Centenario con el mármol *La Cenicienta*. Dedicado a la estatuaria pública, ejecutó, entre otros monumentos, el del general Bartolomé Mitre, emplazado en San Isidro, provincia de Buenos Aires; el del canónigo H. Luis de la Torre Zuñiga, para la parroquia de la Concepción de Buenos Aires, y también la llamada *Fuente de los delfines*, realizada en mármol de Carrara, mármol amarillo y granito, ubicada en el barrio de Belgrano. Creó obras funerarias para el cementerio de la Recoleta y escultura decorativa para residencias de la aristocracia porteña. Su desnudo masculino *Valor militar* adorna la fachada de la Escuela Presidente Roca; de él existen una réplica en el Palacio de Justicia de la Nación y un yeso donado por el escultor al MNBA.

Barye, Antoine-Louis

BARYE, ANTOINE-LOUIS
PARÍS (FRANCIA), 1795-1875

Barye, Antoine-Louis

Heredó de su padre el oficio de orfebre y se inició en el trabajo con los metales en el taller de Fourier. Fue asistente de Guillaume Martin Biennais, orfebre de Napoleón, y hacia 1816 frecuentó el taller de François-Joseph Bosio. Más tarde, continuó con el pintor Antoine-Jean Gros. En 1818 ingresó a la Academia de Bellas Artes de París y trabajó para el orfebre Jacques-Henri Fauconnier, con quien descubrió su predilección por los animales. Observaba diferen-tes especies en el Jardín des Plantes y en el gabinete de anatomía comparada del Museo de Historia Natural de París, donde luego dictó clases. Sus minuciosos dibujos dan cuenta de su presencia en las disecciones y de sus lecturas sobre zoología. Sin embargo, más allá del predominio de la temática animalista, en su obra también están presentes la li-teratura y la mitología. En 1819 esculpió el medallón *El Milón de Crotona devorado por un león*, que obtuvo una mención honorífica, y en 1831, una de sus más celebres piezas, *Tigre devorando un gavial*. Su yeso *León y serpiente* fue llevado al bronce por orden del rey y emplazado en el edificio de las Tullerías en 1836. En 1845 formó la Sociedad Barye y Cía. e instaló su taller en el Louvre. Tras recuperarse de una crisis económica, exhibió en el Salón de 1851 *Jaguar devorando una liebre*. Realizó mascarones para el Pont-Neuf de París y ejecutó para el Louvre *La guerra*, *La paz*, *La fuerza* y *El orden*. Recibió la gran medalla de las exposiciones universales de París de 1855 y 1867. Caballero de la Legión de Honor, fue el primer presidente de la Unión Central de Bellas Artes.

Barye, Antoine-Louis

BASTET, VICTORIEN ANTOINE
BOLLÈNE (FRANCIA), 1852-1905

Bastet, Victorien Antoine

Se matriculó en la Escuela de Bellas Artes de Aviñón, donde fue alumno del escultor Augustin Louis Armand y del profesor de dibujo Charles Guilbert d’Anelle. Impulsado por ellos, que reconocían su talento, preparó el examen para ingresar a la Academia de Bellas Artes de París en 1875 y obtuvo una beca de estudio. Asistió al taller de Augustín Dumont y Jules Gabriel Thomas. También fue discípulo de Aimé Millet. Se ganaba la vida realizando dibujos y diseños para la Manufactura de Sèvres, y tras su regreso a París, luego del servicio militar, se perfeccionó como escultor. En 1881 participó en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses y recibió una mención de honor, y al año siguiente su *Fuente de Vaucluse* fue premiada con una medalla de bronce. En 1886 obtuvo en el mismo Salón la medalla de plata por el mármol *La abandonada*, obra que le otorgó gran presencia en la vida artística de París y numerosos encargos públicos y privados. Es recordado por sus bustos de Jules Gaillard, Léon Gauthier, Prosperè Yvaren y el conde Armand de Pont-Martin, y por sus medallones en terracota. Actuó como miembro del jurado del Salón de la Sociedad de Artistas Franceses junto a otros grandes escultores como Rodin y Dalou, y en 1901 fue nombrado miembro vitalicio del Salón. Dedicado a la docencia, formó su propio taller en París. La ciudad de Aviñón compró algunos de sus trabajos para la plaza de San Marcial.

BISTOLFI, LEONARDO

CASALE MONFERRATO (ITALIA), 1859 - TURÍN (ITALIA), 1933

Bistolfi, Leonardo

Hijo del escultor Giovanni Bistolfi, comenzó su formación con Giosué Argenti en el Instituto Técnico Leardi. Tras obte-ner una subvención del Consejo Municipal de Casale, se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Brera, en Milán. En esta época estrechó vínculos con los artistas de la *Scapigliatura*. En 1880 asistió a las clases de Odoardo Tabacchi en la Academia Albertina de Turín y abrió su propio taller. Hacia 1890 se relacionó con Cesare Lombroso y también con los pintores divisionistas. Fue llamado el “poeta de la muerte”, pues se dedicó intensamente a la escultura funeraria. En Italia, realizó el sepulcro para la familia Toscanini en el cementerio de Milán, el *Ángel de la muerte* para el *Monumento Braida*, en el cementerio de Turín, y el grupo *La Cruz*, que pertenece al *Monumento al senador Orsini*, en Génova. Una de sus obras más importantes es el *Monumento a Giovanni Segantini*, destinado al sepulcro de este artista, que luego fue enviado al Museo Segantini en San Mauricio, Suiza. Para Buenos Aires ejecutó la capilla para la familia Massone en el cementerio de la Recoleta. En 1889 *La Pena aliviada por el Recuerdo* lo consagró con el primer premio en la Exposición de Turín. En 1902 fue cofundador de la revista *El Arte Decorativo Moderno*, que apoyaba el movimiento *art nouveau*, y desarrolló una intensa labor intelectual y política. Entre 1895 y 1914 participó en la Bienal de Venecia. En la edición de 1905 presentó una exposición individual y obtuvo la gran medalla de oro, y en la de 1912 exhibió *El sacrificio*, que pertenece al monumento a Vittorio Emanuele II en Roma. En la Argentina, intervino en la Exposición Internacional de Arte del Centenario con el bajorrelieve del *Monumento al senador Rosazza*. Dedicó monumentos a Garibaldi, Umber-to I, Cavour, Carducci y a los caídos de Casale Monferrato. Gran parte de su producción se encuentra en la Gipsoteca Leonardo Bistolfi, en su ciudad natal.

Bistolfi, Leonardo

BLAY Y FÀBREGAS, MIQUEL
OLOT (ESPAÑA), 1866 - MADRID (ESPAÑA), 1936

Blay y Fàbregas, Miquel

Se formó en la Escuela de Dibujo y Pintura de su ciudad natal. Asistió a los talleres de arte cristiano de José Berga y Boix y Joaquín Vayreda, quienes lo propusieron como candidato para una beca otorgada por la Diputación Provincial de Gerona. En 1888 se trasladó a Roma y luego a París, donde continuó sus estudios con el escultor Henri Chapu. Asistió a las academias Julian y de Bellas Artes. En 1892 ganó el primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid con *Los primeros fríos*, nuevamente premiada con una medalla de oro en la Exposición General de Bellas Artes de Barcelona de 1894. En 1900 presentó esta obra en la Exposición Universal y logró la medalla de ho-nor. Una versión en mármol adquirida por Eduardo Schiaffino se encuentra en el Jardín Botánico de Buenos Aires. En 1908 participó con una maqueta en el concurso para el *Monumento de la Independencia Argentina*, galardonada con el tercer premio. En el marco del Centenario de la Revolución de Mayo, se le encargó el *Monumento a Mariano Moreno*, ubicado en plaza Lorea, y en 1910 intervino en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Obras como *Primavera*, *Remordimiento*, *Desencanto*, *Sensitiva* y *Eclosión* (medalla de honor en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, 1908) siguen una línea de profundo lirismo. Esculpió *La canción popular* para el Palau de la Música Catalana en Barcelona; los monumentos al doctor Federico Rubio y a Víctor Chávarri, y *La Paz*, que pertenece al *Monumento a Alfonso XII*, en el Parque del Retiro, Madrid.

Boucher, Alfred

BOUCHER, ALFRED

BOUY-SUR-OVIN (FRANCIA), 1850 - AIX-LES-BAINS (FRANCIA), 1934

Boucher, Alfred

Comenzó su formación con Joseph Marius Ramus, con quien luego abrió un estudio de escultura. En 1869 ingresó en la Escuela de Bellas Artes de París, donde asistió a los cursos de Paul Dubois y Augustin Dumont. En 1876 obtuvo el Premio de Roma, tras haber fracasado en dos intentos anteriores, y luego se instaló por un largo período en Florencia, Italia. *El niño en la fuente* le valió una medalla de tercera clase en el Salón de París de 1874, y en el de 1881 fue premiado

por *La piedad filial*. El apogeo de su carrera le llegó con el gran premio de escultura de la Exposición Universal de París de 1900. Trabó una profunda amistad con Auguste Rodin y fue maestro de Camille Claudel. Recibió encargos, en su mayoría oficiales, como *La inspiración*, para el Grand Palais; el *Monumento a Paul Debois* y, después de la Primera Guerra –utilizando un nuevo material, el hormigón armado–, el *Monumento a los muertos*, en su ciudad natal y en Aix-les-Bains. Su bronce *Propósito*, expuesto en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1886, fue emplazado en los jardines de Luxemburgo, pero luego la ocupación nazi ordenó su fundición. Si bien su obra revela la influencia del *art nouveau*, también se volcó hacia cuestiones sociales y naturalistas. En 1902 fundó el Museo Paul Dubois - Alfred Boucher en Bouy-sur-Ovin y, tras adquirir un pabellón de la Exposición Universal de París antes de que fuera demolido, formó La Colmena, con la que ayudó a importantes artistas llegados de Europa central, como Marc Chagall, Fernand Léger y otros. En 1925 alcanzó el grado de Gran Oficial de la Legión de Honor.

BOURDELLE, ÉMILE-ANTOINE

MONTAUBAN (FRANCIA), 1861 - VÉSINET (FRANCIA), 1929

Hijo de un ebanista y carpintero, a temprana edad realizó ornamentaciones para muebles que dieron comienzo a su carrera como escultor. En 1876 ingresó a la Escuela de Bellas Artes de Toulouse y fue discípulo de Maurette. En 1884 obtuvo una beca para perfeccionarse en París e ingresó en la Academia de Bellas Artes, donde se formó bajo la dirección de Falguière. En 1886 participó en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses con el busto de Armand Saintis. Al año siguiente, mereció una mención de honor por *La primera victoria de Aníbal*. En 1891 inició los envíos al Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París, conocido también como Salón del Campo de Marte, y en 1893 conoció a Rodin, de quien fue colaborador durante quince años. En 1895 ganó el concurso para la realización del *Monumento a la memoria de los combatientes de la guerra de 1870-71* de Montauban. Comenzó los bocetos, entre los que se encontraba el *Guerrero moribundo* que exhibió en el Salón del Campo de Marte, y también la serie de estudios sobre Beethoven. Hacia 1900 ejecutó la *Cabeza de Apolo* y creó, junto con Rodin y Desbois, una escuela de escultura. En 1902 presentó el *Monumento a los muertos* en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París. Tres años más tarde efectuó en esa ciudad su primera exposición individual, en la galería Hébrard, y en 1909 se le encomendó el monumento a Adam Mickiewicz. Durante el Centenario de la Revolución de Mayo de nuestro país, resultó ganador del concurso para erigir el monumento al general Carlos M. de Alvear. En 1913 inició los estudios para las figuras alegóricas y exhibió *Heracles arquero* en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París. Luego ejecutó el *Centauro moribundo* para la decoración del Teatro de los Campos Elíseos. Versiones de ambas obras fueron emplazadas en los jardines contiguos al MNBA. Al estallar la guerra, en 1914, regresó a Montauban y continuó con el monumento a Alvear, que hacia 1918 ya contaba con cuatro figuras alegóricas: *La fuerza*, *La elocuencia*, *La libertad* y *La victoria*. En 1923 fue uno de los fundadores del Salón de las Tullerías, donde expuso este monumento antes de enviarlo a Buenos Aires. Maestro de grandes escultores, su taller de París fue convertido luego en el museo que lleva su nombre.

CAFFERATA, FRANCISCO

BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1861-1890

Nacido en el barrio de la Boca, estudió inicialmente con Julio Laguens. En 1877 viajó a Florencia, Italia, para formarse como pintor con Gabriele Castagnola. Luego se volcó hacia la escultura, asistiendo a los talleres de Urbano Lucchesi y Augusto Passaglia. En la ciudad toscana tomó contacto con las principales tipologías de la escultura pública y de uso privado, como el retrato, el monumento conmemorativo y la escultura funeraria. En nuestro país se exhibieron algunos de sus trabajos, que envió desde Italia, como el yeso *Esclavo*, que le valió la medalla de oro en la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882. En 1886 se inauguró en la localidad de Adrogué, provincia de Buenos Aires, su *Monumento al almirante Guillermo Brown*, considerado la primera escultura pública hecha por un artista argentino. Realizó también obras como *La niñez de Giotto* y monumentos de carácter conmemorativo dedicados a los generales

Belgrano y Lavalle y a Rivadavia. En 1887 participó en la Exposición de las Damas de la Misericordia en la Bolsa de Comercio. Artista de gran sensibilidad, fue un propulsor del arte escultórico. En 1890 se quitó la vida, dejando un importante legado de obras (varias inconclusas) en su taller, como los proyectos de *Falucho*, en arcilla (ganado por concurso), y del sepulcro de la familia Agrelo. En 1894 el Ateneo le dedicó una medalla en homenaje a su obra en el marco del Salón anual.

CALVI, PIETRO

MILÁN (ITALIA), 1833-1884

Comenzó su formación artística en la Academia de Bellas Artes de Brera y luego asistió al taller del escultor Giovanni Seleroni, quien lo animó a experimentar con mármoles de colores. Trabajó en la decoración de la catedral de Milán entre 1859 y 1877, realizando la escultura de *Santa Valeria*, entre otras. También fue uno de los escultores que participaron de la decoración de la galería Vittorio Emanuele II de esa ciudad. Expuso en Europa y América; se destacan las muestras realizadas en la Real Academia de Londres entre 1872 y 1883. Sobresaliente retratista, muchos de sus bustos están inspirados en personajes literarios o del mundo de la lírica, como Aída, Ariadna, Sélika y Alí-Ben-Ladiar, del que presentó versiones en exposiciones de Turín y París. Calvi fue uno de los escultores italianos más renombrados por su obra policromada y la aplicación de diferentes materiales, como el bronce y el mármol, en una misma pieza, tal como se evidencia en *Otello*. Participó en importantes certámenes, entre ellos la Exposición Universal de París de 1878.

CECCARELLI, EZIO

MONTE CATINI (ITALIA), 1865 - FLORENCIA (ITALIA), 1927

Formado bajo la dirección de los escultores Augusto Rivalta y Antonio Bortone en la Academia de Bellas Artes de Florencia, se dedicó principalmente a retratos, bronces de pequeño formato y monumentos conmemorativos. En nuestro país ejecutó el *Monumento a Cristóbal Colón*, inaugurado hacia el año 1900, que se encuentra ubicado en la plaza homónima de la ciudad de Mar del Plata, provincia de Buenos Aires. En Italia realizó, en 1905, el *Monumento a Garibaldi*, destinado a la ciudad de Massa. En ocasión de nuestro Centenario de la Revolución de Mayo, fue convocado a intervenir en el concurso para un monumento de la Independencia Argentina, el que no llegó a concretarse. En el Salón Nacional de 1913 participó con el bronce *Papiniano*, que pasó a integrar el patrimonio del MNBA.

CORREA MORALES, LUCIO

BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1852-1923

Nació en la estancia de sus padres, de origen patricio, en Navarro, provincia de Buenos Aires. Alentado por sus primos Eduardo Holmberg, de quien recibió las primeras clases de dibujo, y Francisco P. Moreno, viajó a la capital porteña. Considerado uno de los precursores de la escultura argentina, por intercesión de Rufino Varela logró una beca para formarse en Europa. En 1874 se radicó en Florencia, donde fue alumno de Urbano Lucchesi. Compartió su estadía con otros artistas como Cafferata, a quien retrató y esculpió. En sus nueve años en Italia, realizó numerosas obras, entre las que se destaca la conocida como *Ondina del Plata*, emplazada en el Jardín Botánico de Buenos Aires. A su regreso fue premiado por la pieza *El Plata* en la Exposición Continental de Buenos Aires de 1882. En 1891 se presentó en la exhibición organizada por la Sociedad de Nuestra Señora del Carmen, y luego fue miembro del jurado del Salón del Ateneo. El 16 de mayo de 1897 se inauguró su *Monumento a Falucho* en la plaza San Martín. Mientras recibía encargos se desempeñó como administrador del Jardín Zoológico, donde además había instalado su taller. En 1902

realizó *Abel*, que fue medalla de plata en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, en 1904. Su mármol *La cautiva*, así como *Los señores de Onaisin* y la figura del gaucho (presentada en el Salón Nacional de 1915), revelan su apego a la expresión autóctona. Ejecutó el mausoleo de Emma Nicolai de Caprile en el cementerio de la Recoleta y los monumentos a Bartolomé Mitre, Carlos Tejedor, el deán Funes, fray Santa María de Oro, Narciso Laprida y otros. Docente en la SEBA y en la ANBA, fue maestro de grandes escultores como Yrurtia y Zonza Briano.

DE POL, VÍCTOR

VENECIA (ITALIA), 1865 - BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1925

Comenzó sus estudios en el Instituto de Bellas Artes de su ciudad natal, asistiendo a las clases de Ettore Ferrari. Luego se trasladó a Lucca para ingresar en la Academia de Bellas Artes. Allí recibió numerosas distinciones que lo estimularon a seguir su formación en la Academia de Bellas Artes de Florencia con Augusto Passaglia. Más tarde se instaló en Roma y asistió a la Academia Pontificia de Bellas Artes de San Lucas, donde recibió las lecciones de Giulio Monteverde. En 1887 se radicó en Buenos Aires y pronto fue contratado para ejecutar numerosos encargos, como la decoración escultórica para el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, ciudad recientemente fundada, donde instaló su taller. Realizó la *Alegoría de la Ciencia* que corona la fachada del museo y doce bustos de destacados científicos. También el gobierno de la provincia de Buenos Aires le encargó, para el Palacio de la Legislatura, un grupo y veintidós relieves. En 1890 viajó a Florencia e hizo fundir en bronce el retrato de *Tafá, india fueguina*. A su regreso se instaló en el Bon Marché, sitio clave de la actividad artística porteña, y frecuentó al grupo de artistas de la Boca. En 1897 fue nombrado miembro de la CNBA. Presidió, en 1898, el jurado de escultura del Primer Concurso Nacional de Bellas Artes, al que se presentaron Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia. Ejecutó el sepulcro de Domingo F. Sarmiento en el cementerio de la Recoleta, dos monumentos de este prócer en San Juan y en Rosario, respectivamente; el monumento a fray Fernando de Trejo y Sanabria en la Universidad Nacional de Córdoba, el mausoleo del arzobispo León Federico Aneyros en la Catedral Metropolitana y la cuadriga que adorna el frente del Congreso Nacional.

DESBOIS, JULES

PARÇAY-LES-PINS (FRANCIA), 1851 - PARÍS (FRANCIA), 1935

Estudió con el escultor Henri Bouriché y en la Escuela de Bellas Artes de Angers. Obtuvo una beca y en 1871 se radicó en París, donde se perfeccionó con Jules Cavellier en la Academia de Bellas Artes. Exhibió por primera vez en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1875 su yeso *Orfeo*, ganador de un premio adquisición. Participó en los salones de París y fue premiado con una segunda medalla en 1877 por *Otriades*. Tras un breve período en Estados Unidos, retornó a París y, entre 1884 y 1914, fue colaborador de Auguste Rodin, quien lo influyó notablemente. En su obra *Sátiro y Ninfa* exploró la deconstrucción de las partes del cuerpo para obtener un resultado más expresivo. Manejó variedad de materiales y se lo considera un renovador en la utilización del estaño. Dos de sus más importantes encargos públicos fueron un grupo para el memorial de guerra de la ciudad de Angers y el monumento a Puvis de Chavannes en los jardines Paul Pailevé de París. En el Salón de París de 1887 recibió la primera medalla por *Acis transformado en fuente*. En 1894 expuso *La miseria* en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes y, dos años más tarde, dicha institución, de la que fue fundador junto con Rodin, le dedicó una exposición. Ese año fundó el Grupo de los Seis, que nucleó a artistas con la misión de “llevar el arte a todo” en el contexto de la industrialización. Obtuvo una medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1889 y alcanzó el grado de Oficial de la Legión de Honor, entre otras distinciones. En 2001 su casa natal fue convertida en un museo dedicado a su colección.

DESPIAU, CHARLES-ALBERT

MONT-DE-MARSAN (FRANCIA), 1874 - PARÍS (FRANCIA), 1946

Se formó con el escultor Hector Lemaire, a partir de una beca, en la Escuela de Artes Decorativas de París. En 1894, tras intentar sin éxito su ingreso a la Academia de Bellas Artes, se inscribió en el taller de Louis-Ernest Barrias. Un año más tarde se presentó nuevamente al examen y fue admitido. Comenzó a exponer en el marco del Salón de la Sociedad de Artistas Franceses y luego en el de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. En 1904 se convirtió en miembro de este último, que dejó por el Salón de Otoño y luego por el de las Tullerías, del que fue uno de los fundadores en 1923, junto con Bourdelle, Drivier y otros. En el Salón de la Sociedad de Bellas Artes de 1907 presentó *Paulette*, elogiado por Rodin, quien lo solicitó como colaborador. En París se unió a la *banda de Schnegg*. Dedicó un monumento a Victor Duruy y a los *Muertos de la guerra* en su ciudad natal. El Estado francés le encargó en 1936 el *Apolo*, que no llegó a concluir pero en el que trabajó hasta el final de sus días. En Buenos Aires se encuentran el monumento a Aristóbulo del Valle y, en el MNBA, *La niña de Las Landas*. En 1930 realizó una muestra individual en la XVIII Bienal de Venecia, y en 1937 exhibió más de cincuenta obras en la Exposición Internacional en el Petit Palais de París. Uno de sus temas más explorados fue el tratamiento de la indumentaria moderna en la escultura. Enseñó en la Academia de la Grande Chaumière y en la Academia Escandinava de París. La prensa de la época lo consideró el “Donatello francés”. Alcanzó el grado de Comandante de la Legión de Honor en 1936.

DORÉ, GUSTAVE

ESTRASBURGO (FRANCIA), 1832 - PARÍS (FRANCIA), 1883

Rodeado de la arquitectura medieval de su ciudad natal, en su infancia reveló un talento fuera de lo común para el dibujo. Con el fin de completar sus estudios secundarios se trasladó a París, donde lanzó su primer álbum de obras litográficas, *Los trabajos de Hércules*. Entre 1848 y 1851 Charles Philipon lo contrató como caricaturista en el *Journal pour rire* y luego importantes editores le confiaron obras capitales de la literatura universal que ilustró magistralmente, como *La divina comedia*, *Don Quijote*, *Gargantúa y Pantagruel* y una nueva versión en habla inglesa de la Biblia. Dos años más tarde realizó una gran exposición en Londres y fundó la galería Doré. En 1869 se le encomendó un libro de grabados que retratará la capital inglesa, *Londres: una peregrinación*, que fue publicado en 1872. A pesar del éxito, algunos críticos lo rechazaron, pues sus ilustraciones de inspiración romántica expresaban una fuerte crítica social. En 1870 se dedicó a sus primeros proyectos escultóricos. En el Salón de París de 1877 presentó una primera versión en yeso de *Cupido y la Parca*, temática recurrente en su producción. En 1882 el presidente argentino Julio A. Roca encargó al orfebre Froment Meurice el escudo *Alegoría de la Paz*, en conmemoración del arreglo de límites entre la Argentina y Chile. El cartón original fue concebido por Doré y se exhibió el mismo año de su fallecimiento en la Casa Quesnel de Buenos Aires. Su monumento a Alejandro Dumas padre fue colocado en forma póstuma en la plaza Malesherbes de París.

DRESCO, ARTURO

BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1875-1961

Comenzó su formación en la Sociedad Italiana Unione e Benevolenza. Entre 1887 y 1889 ingresó a la SEBA con Francisco Cafferata y Ángel della Valle. Ganador del Premio Europa de escultura, se perfeccionó en Florencia con Augusto Passaglia y regresó brevemente a nuestro país en 1895. Al año siguiente retornó a esa ciudad, donde, instalado, asistió a la Escuela de Artes Decorativas e Industriales. Hacia 1900, ya en Buenos Aires, fue docente y vicedirector de la SEBA. En la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, de 1904 ganó una medalla de oro. Ocupó el cargo de inspector de escuelas para adultos en el Ministerio de Educación de la Nación e integró el grupo Nexus. Su cuantiosa producción incluye los monumentos al general Arenales en Salta, al general Martín Rodríguez en Tandil –del cual realizó también el mausoleo en el cementerio de la Recoleta–, a Larrea en el barrio porteño de Barracas, al doctor

Aguirre Zabala en Entre Ríos y a Cristóbal Colón en Rapallo, Italia. Ejecutó para el Teatro Municipal de Santiago de Chile un grupo de niños, como obsequio de la Argentina a ese país, en 1910. Se destacó por sus retratos, como el del pintor Eduardo Sívori, que se hallaba emplazado en el parque Tres de Febrero. Participó en la Exposición Internacional de Arte del Centenario con *Grupo para fuente* (propiedad de la Municipalidad de Buenos Aires). Su mármol *La pena* evidencia cierta influencia rodiniana, al igual que *Enigma* y *Diana*. Se consagró con el *Monumento a España*, realizado en Florencia, mientras ejercía el cargo de vicecónsul, entre 1911 y 1916. Ubicado en la Costanera Sur, fue encargado por la Comisión del Centenario e inaugurado en 1937. En 1933 ejecutó *La puerta historiada*, homenaje a Sarmiento que se encuentra en la Biblioteca del Docente de la Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Su desnudo femenino *Bacante*, premiado en el Tercer Salón del Ateneo, de 1895, es una de las primeras obras de un artista argentino en formar parte del acervo del MNBA.

DRIVIER, LÉON-ERNEST

GRENOBLE (FRANCIA), 1878 - PARÍS (FRANCIA), 1951

Su pasión por el dibujo afloró desde su infancia. Formado en la Academia de Bellas Artes de París, se desempeñó también como asistente de Auguste Rodin a partir de 1907. Sus primeros trabajos revelan un gran interés por el arte griego y la influencia de Max Klinger, con quien compartió el gusto por la policromía aplicada a la piedra. Luego de exhibir en París en 1905, se integró a la llamada *banda de Schnegg*. A partir de 1897 expuso en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses y luego en el de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. También, desde 1923, en el Salón de las Tullerías. Entabló amistad con Maillol, Bourdelle y Despiau. Su producción incluye monumentos, desnudos y retratos que trabajó con diversos materiales, incluso el cemento y la cerámica. Se destacó como retratista por la captación emotiva que traducen sus formas y ciertas indagaciones psicológicas. Realizó el *Monumento a los muertos* en la ciudad de Estrasburgo, *La alegría de vivir* en los jardines del palacio Chaillot y *Francia colonia* en la Puerta Dorada de París. Para la ciudad de Buenos Aires creó el sepulcro del coronel Ramón L. Falcón en el cementerio de la Recoleta y la obra *Primavera*, emplazada en los jardines del MNBA. Asimismo, confeccionó gran cantidad de medallas conmemorativas. Fue elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de París en 1943 y distinguido como Caballero de la Legión de Honor.

FALGUIÈRE, ALEXANDRE-JEAN-JOSEPH

TOULOUSE (FRANCIA), 1831 - PARÍS (FRANCIA), 1900

Estudió con Albert-Ernest Carrier-Belleuse y en la Academia de Bellas Artes de París con François Jouffroy. Se presentó por primera vez en el Salón de París de 1857 con *Teseo niño*, y dos años más tarde obtuvo el Premio de Roma por *Mecencio herido salvado por Lauso*, que le permitió permanecer becado en Roma. En 1864, mientras residía en esa ciudad, envió al Salón de París su bronce *Vencedor de la riña de gallos*, que fue galardonado con la primera medalla. Cuatro años más tarde, su *Tarcisio mártir cristiano* recibió la medalla de honor. Esta pieza fue exitosa, pues se realizaron muchas ediciones, así como grabados y fotografías. En 1867 conquistó una primera medalla en la Exposición Universal de París y al año siguiente una medalla en el Salón por una réplica en mármol del *Tarcisio*. Contó con el apoyo oficial a través de encargos, como los que realizó para la Ópera Garnier de París. La influencia del arte clásico y la mitología se evidencia en sus obras *Ninfa cazadora*, *Poeta cabalgando sobre Pegaso*, *Joven centauro*, *Circe* y *Asia*. Dedicó monumentos al almirante Courbet, a Juana de Arco, al cardenal Lavigerie y al general de La Fayette. En 1878 fue seleccionado para ejecutar *El triunfo de la Revolución*, instalado entre 1881 y 1886 en la parte superior del Arco de Triunfo y removido cinco años más tarde. Fue maestro de grandes escultores como Antoine Bourdelle, y autor de los retratos de Carolus-Duran y Ernest Alexandre Honoré Coquelin, y de una versión del *Balzac*. Entre 1894 y 1895 las autoridades de Toulouse le encomendaron la decoración de la Sala de los Ilustres del Capitolio.

FOSCA, PASQUALE

SORA (ITALIA), 1852 - SAN PABLO (BRASIL), c. 1929

El traslado de su humilde familia a Nápoles lo obligó a trabajar desde niño para costear sus estudios de dibujo en la Academia de Bellas Artes. En 1878 recibió el primer premio en la Exposición del Palacio Siracusa, que lo consagró a nivel mundial. Ejecutó los retratos del rey *Alfonso XII* en el Palacio Real de Madrid, de Alejandro Kovalevsky en la Universidad de Leningrado y del coleccionista Augusto Dutuit en el Petit Palais de París, entre otros. En Roma le fueron encargados los bustos de Garibaldi, Vittorio Emanuele III y San Francisco de Asís, a pedido del papa León XIII. Naturalizado argentino, llegó a nuestro país en 1889 e instaló en Buenos Aires un taller de fundición para esculturas. En 1893 participó en el Primer Salón Anual del Ateneo presentando cinco obras en bronce, entre ellas *Viejecito*, *Cabeza* y *San Francisco de Asís*. Buena parte de su producción está dedicada a bustos de próceres y personalidades de la política, como Bartolomé Mitre, Vicente F. López, Mariano Ortiz Basualdo y el presidente Miguel Juárez Celman, que se encuentra en el Museo Histórico Nacional. También fue autor de obras de carácter sacro, como el *San Bartolomeo* y la *Madonna delle Grazie*, y de medallas, como la dedicada a Eduardo Sívori. En la Exposición Internacional de Arte del Centenario Fosca participó en la Sección Argentina con tres pequeños bustos en mármol, *Cardenal*, *Dr. López* y *Dr. R. Herrera Viga*, y al año siguiente expuso en el Salón Nacional de nuestro país. Hacia el ocaso de su vida se estableció en la ciudad de San Pablo, Brasil, donde se suicidó.

HALOU, ALFRED JEAN LUDOVIC

BLOIS (FRANCIA), 1875 - PARÍS (FRANCIA), 1939

Se formó con el escultor Alexandre Falguière en la Academia de Bellas Artes de París y luego bajo la dirección de Auguste Rodin. Perteneció a la célebre *banda de Schnegg*, integrada por escultores de notable presencia en la escena artística parisina a comienzos del siglo XX. Destacado retratista, también se dedicó a la realización de figuras alegóricas y decorativas y ejecutó numerosos monumentos, como el que conmemora a los *Caídos en la Guerra de 1870*, emplazado en su ciudad natal. También creó una cantidad significativa de estatuillas femeninas, consideradas las más notables de su producción escultórica. Fue miembro fundador del Salón de Otoño de París y exhibió en diversas galerías privadas parisinas y en la mayoría de los salones de esa ciudad. Junto con Antoine Bourdelle, Charles Despiau y Aristide Maillol, Halou ocupa un reconocido lugar dentro de la historia de la escultura francesa.

LAGAE, JULES

ROULERS (BÉLGICA), 1862 - BRUJAS (BÉLGICA), 1931

Comenzó su formación artística en su ciudad natal, y más tarde, en la Real Academia de Bellas Artes de Bruselas. Trabajó en los talleres de los maestros Jef Lambeaux, Julien Dillens, Constantin Meunier y Charles van der Stappen. Alcanzó su madurez artística en París, junto a sus compatriotas Van der Stappen y Rombeaux. En 1888 ganó el Premio de Roma y obtuvo una beca para perfeccionarse en esta ciudad, donde permaneció hasta 1892. Al retornar a Bélgica, recibió numerosos encargos de carácter público, como los bustos de los hermanos Van De Velde para la ciudad de Gante, la estatua de Palfyns en Courtrai, *Las cuatro edades del hombre*, emplazado en el Jardín Botánico de Bruselas en 1898, y el *Memorial de Albrecht Rodenbach*, en Roeselare. También desarrolló una importante carrera como retratista y medallista. En sitios públicos de Buenos Aires, se encuentran el *Monumento a los dos Congresos* y el dedicado a Cornelio Saavedra. Intervino en la Exposición Universal de París de 1900, en la que fue galardonado con una medalla de oro, luego en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, en 1904, y también en la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires. Fue miembro de la Academia Real de Bélgica y de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Por su destacada participación en la vida cultural y artística de su país, se lo designó Caballero de la Orden de Leopoldo.

LAGOS, ALBERTO

LA PLATA, PROVINCIA DE BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1885 - BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1960

Inició sus estudios en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza y luego comenzó la carrera de arquitectura en la Universidad de Buenos Aires, que abandonó por la escultura, alentado por su maestro Torcuato Tasso. Integró el Grupo Parera, que solía reunirse en el taller de Alejandro Bustillo. En 1909 logró una beca para perfeccionarse en París y asistió al taller de Victor Ségoffin. Obtuvo su primer éxito al presentar *De profundis* en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1912. Ese mismo año, regresó a Buenos Aires y realizó su primera exposición individual en el Bon Marché. En el Salón Nacional de 1913 participó con el bronce *Voluptuosidad*, que pertenece al acervo del MNBA junto con *La confesión de Antígona*. En 1915 recibió la medalla de oro en la Exposición Internacional de San Francisco, Estados Unidos, por *Indio tehuelche*, que había ganado el premio adquisición de escultura en el Salón Nacional el año anterior. Retornó a París y luego se trasladó a España, donde trabajó junto a Joaquín Sorolla. En 1917 presentó su segunda exposición individual en el Pabellón Argentino, por entonces sede del MNBA. Nuevamente en París, formó parte del Nouveau Groupe. De su producción sobresale *El arquero de San Sebastián*, adquirido por la Municipalidad de Buenos Aires; para la misma ciudad realizó los monumentos a Luis María Drago, Ramón L. Falcón, Jorge Canning y José E. Uriburu, y en la provincia de San Luis, el *Monumento a los cadetes chilenos muertos en la catástrofe de Alpatacal*. Su obra incluye importantes relieves, como los que adornan la fachada del Automóvil Club Argentino y del edificio de Yacimientos Petrolíferos Fiscales. En 1932 recibió el gran premio de honor de escultura de la Dirección Nacional de Bellas Artes, y en 1936 el premio adquisición del Salón Nacional por *Pampa*. Presidió la Asociación de Acuarelistas, Pastelistas y Grabadores, integró el directorio del Teatro Colón, fue miembro de la ANBA y se lo nombró Oficial de la Excelentísima Orden del Imperio Británico y Caballero de la Orden al Mérito de Chile.

LAMANNA, NICOLÁS

BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1888-1923

En sus comienzos trabajó como marmolista hasta dar sus primeros pasos en la escultura, bajo la dirección de Arturo Dresco. Completó sus estudios en la ANBA y en 1911 obtuvo una beca que le permitió desarrollarse junto a Davide Calandra en Florencia. Visitó los grandes museos italianos y entró en contacto con la escultura del *Quattrocento*. En esa ciudad participó, en 1913, en la exposición *Secessione*, y ese mismo año envió a Buenos Aires su mármol *Cabeza*, que integra el patrimonio del MNBA. A su regreso a la Argentina obtuvo un premio estímulo en el Salón Nacional de 1915. Presentó obras junto con sus amigos Raúl Mazza, Cayetano Donnis, Walter de Navazio, Gonzalo Leguizamón Pondal y Ramón Silva, de quien realizó un retrato en yeso. Fue uno de los fundadores de la Sociedad de Grabadores, con la que publicó la revista *El Grabado* en 1916. En 1917 expuso en la CNBA e intervino en el Salón Nacional de ese año y en los dos siguientes. En 1919 recibió el tercer premio del Salón Nacional, y en el V Salón Nacional de la Sociedad de Artes Decorativas de 1922 fue premiado por *Máscara decorativa* (yeso).

MACCAGNANI, EUGENIO

LECCE (ITALIA), 1852 - ROMA (ITALIA), 1930

Realizó las primeras experiencias en el modelado de figuras como aprendiz del taller de su tío escultor. Hacia 1861 exhibió en Florencia, Italia, *Virgen rodeada por ángeles*, realizada en cartón. Luego obtuvo una beca para perfeccionarse en Roma. Estudió en la Academia de San Lucas con los maestros Ignazio Jacometti y Filippo Gnaccarini, y se mantuvo próximo al escultor Ercole Rosa, de quien recibió una notable influencia. A partir de 1880 intervino en exposiciones y certámenes en Milán, Roma, Turín, Venecia y Bolonia. Obtuvo de una medalla de oro en la Exposición Universal de París de 1889, y en la edición de 1900 presentó su obra *Eva*. En Buenos Aires participó en la Exposición Internacional de Arte del Centenario. Se destacó en la ejecución de monumentos conmemorativos, como los dedicados a Vittorio

Emanuele II y Giuseppe Libertini para su ciudad natal, el de Federico Seismit-Doda para Roma —donde, además, realizó las figuras de *La guerra* y *La filosofía* para otro monumento dedicado a Vittorio Emanuele II—, y la figura ecuestre de Garibaldi para la ciudad de Brescia, de la que también produjo una réplica para Buenos Aires, ubicada en plaza Italia. Dentro de la escultura funeraria y religiosa, hizo la estatua de *Santo Tomás* para la iglesia de San Pablo de Roma, los bajorrelieves para la iglesia de San Lorenzo y *El traslado del cuerpo de San Cirilo* para la basílica de Loreto.

MICHEL, GUSTAVE FRÉDÉRIC

PARÍS (FRANCIA), 1851-1924

Asistió a la Academia de Bellas Artes de París y fue discípulo de François Jouffroy. Sus esculturas dedicadas a motivos mitológicos y a figuras alegóricas inspiradas en la naturaleza pueden encontrarse en diversos espacios públicos parisi-nos, como *Círce*, en la plaza des Batignolles; el *Monumento conmemorativo a la Revolución Francesa*, en Châtellerault; *El pensamiento*, en el *foyer* de la Ópera Cómica (premiado en 1896 con una medalla de oro y adquisición); *Francia contemporánea*, ubicada en el puente Alejandro III (construido para la Exposición Universal de 1900); el grupo *Francia en paz*, en el puente de Bir-Hakeim, y el monumento a Jules Ferry del jardín de las Tullerías. En su primera exhibición, acontecida en el Salón de París en 1875, obtuvo una medalla de segunda clase por el yeso *Hebe y el águila de Júpiter*. En 1883 fue galardonado con una beca por su obra *El ciego y el paralítico*. Reconocido por la crítica, fue honrado en la Exposición Universal de París de 1889, donde logró una medalla de oro por *La fortuna levantando su diadema*, y posteriormente, en la de 1900, recibió el gran premio con *La forma se separa de la materia*. Nombrado Caballero de la Legión de Honor en 1897, fue ascendido al grado de Oficial en 1905. También se dedicó a la enseñanza como profesor de modelado.

NOËL, EDME ANTONY PAUL (NOËL, TONY)

PARÍS (FRANCIA), 1845 - PALAISEAU (FRANCIA), 1909

Firmaba sus obras bajo el seudónimo de Tony Noël. Estudió en la Academia de Bellas Artes de París y fue discípulo de Eugène Guillaume, Eugène-Louis Lequesne y Jules Cavelier. En 1868 obtuvo el Premio de Roma con *Teseo, ganador del Minotauro, da las gracias a los dioses*. Comenzó a exponer en el Salón de París de 1872 y luego en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1891. Fue galardonado en numerosas ocasiones, consagrándose con el primer premio en la Exposición Universal de París de 1889, y se desempeñó como jurado en la edición de 1900. Recibió encargos para la construcción de monumentos en París, como el del barón Isidore Taylor sobre el terraplén del Ambigú y *Las Musas y Apolo*, que coronaba la fachada del Grand Palais (destruido). Realizó el retrato en mármol de Molière que se encuentra en los jardines del castillo Chantilly, el de Houdon en Versailles y el del pintor Thomas Couture, que fue encomendado en yeso por el Estado para su reproducción en bronce y del que también se halla un ejemplar en el cementerio de Père Lachaise de París. Fue profesor de escultura en la Academia de Bellas Artes y miembro del Consejo Superior de Educación de Bellas Artes. Se lo nombró Caballero de la Legión de Honor en 1878 y Oficial de la Orden Real de Camboya. En nuestro país se encuentra el mármol *El progreso*, adquirido por Julio Dormal en 1905, actualmente en la plaza Ejército de los Andes de la ciudad de Buenos Aires.

OLIVA NAVARRO, JUAN CARLOS

MONTEVIDEO (URUGUAY), 1888 - BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1951

Llegó a Buenos Aires en sus primeros años de vida y fue naturalizado argentino. Estudió en la SEBA y en la ANBA, donde se formó con el maestro Torcuato Tasso. Premiado en múltiples certámenes nacionales e internacionales, integró jurados artísticos oficiales y privados y se desempeñó, durante más de treinta años, como restaurador del MNBA. Trabajó gran diversidad de materiales, con un modelado de carácter pictórico, en medallas, bajorrelieves y retratos,

fundamentalmente de niños y temas nativistas, como en *Cabeza de criollo*. También creó obras de carácter religioso y funerario. Prolífico autor de monumentos conmemorativos, se destacan, en la provincia de Santa Fe, el del general Estanislao López; en Corrientes, la figura ecuestre del general San Martín y del general Madariaga; en Entre Ríos, el del general Urquiza; en Río Negro, el del perito Moreno, y en Buenos Aires, los dedicados a Pedro de Mendoza (parque Lezama) y a don Clemente Onelli (Jardín Zoológico), entre otros. En el Brasil realizó el monumento a Bernardino Rivadavia, y en Chile, al general San Martín. También ejecutó las estatuas *Mataderos* y *Mercados* para el Palacio de la Legislatura de Buenos Aires y el tímpano de la Escuela Carlos Pellegrini de la misma ciudad. Colaboró en los bajo-relieves del *Monumento al Ejército de los Andes*, ubicado en el cerro de la Gloria (Mendoza) y concebido por el escultor Juan Manuel Ferrari. Fue maestro de reconocidos escultores, como Aurelio Macchi.

PARDO DE TAVERA, FÉLIX FRANCISCO VÍCTOR DOMINGO

MANILA (FILIPINAS), 1859 - PARÍS (FRANCIA), 1932

Pardo de Tavera

Descendiente de una distinguida familia española, fue becado para formarse en pintura en París, aunque su carrera más importante fue la de escultor, que estudió a instancias del maestro español Mariano Benlliure. Al mismo tiempo, se graduó de médico y se especializó en cirugía pediátrica. Hacia 1885 viajó a nuestro país, donde revalidó su título universitario y adoptó más tarde la nacionalidad argentina. Participó en la Exposición Universal de París de 1889, donde fue premiado con una medalla de bronce. En 1891 Bartolomé Mitre adquirió su busto de Cristóbal Colón para el buque español *Alfonso XIII*. También realizó un retrato del general San Martín, cuyo original en mármol se halla en el Salón Blanco de la Casa Rosada y del que se han obtenido varias réplicas, entre ellas las que se obsequiaron a Chile y a la Unión Panamericana. También ejecutó los monumentos a Esteban Adrogué, Marcos Paz y Bernardo de Irigoyen. Fue un gran propulsor de instituciones artísticas. Fundó y presidió la Sociedad Nacional de Artes Decorativas y fue miembro de la CNBA. Participó en el Salón Nacional desde 1911 y expuso en Francia, España y Estados Unidos. Su producción escultórica incluye obras como *El antropófago*, *Cabeza de pescador* y el *Monumento al Tambor de Tacuarí*, que se encuentra en la plaza Máximo Paz de La Plata, provincia de Buenos Aires.

PILZ, OTTO

SONNEBERG (ALEMANIA), 1876 - DRESDE (ALEMANIA), 1934

Otto Pilz

Su producción escultórica de carácter naturalista se volcó hacia la representación del mundo animal. Hacia 1895 abandonó su ciudad natal, donde su familia tenía una fábrica de juguetes, y se trasladó a Dresde para estudiar en la Escuela de Artes y Oficios. Más tarde, luego de realizar un viaje a Grecia y Oriente, continuó perfeccionándose en la Academia de Bellas Artes de Berlín. Allí estudió modelado figurativo y rápidamente comenzó a trabajar como escultor. Realizó grupos escultóricos, medallas, fuentes y monumentos conmemorativos y produjo una vasta cantidad de modelos en bronce de distintos tamaños, diseñados tanto para la decoración escultórica de interiores como para espacios públicos. En Dresde hizo un grupo de leones y un fauno con oseznos fundido en bronce para el Jardín Zoológico y diseñó la entrada principal de la Escuela Técnica. Muchas de sus obras públicas fueron destruidas durante el bombardeo acontecido en esa ciudad en 1945. También ejecutó una *Fuente* para la ciudad de Bad Elster. Creó modelos de animales en yeso de gran originalidad para la fábrica de porcelana de Meissen y para otras importantes manufacturas, como la de Berlín y la Real Fábrica Danesa. Su representación favorita era el oso –escudo de la capital de Alemania–, trabajado en distintas posiciones, tanto en porcelana como en bronce. Participó de manera asidua en exposiciones colectivas y fue miembro fundador de la Asociación de Artistas de Dresde. Entre 1923 y 1927 se desempeñó asimismo como miembro de la Asociación Sajona de Arte.

RODIN, RENÉ-FRANÇOIS-AUGUSTE

PARÍS (FRANCIA), 1840 - MEUDON (FRANCIA), 1917

Rodin en 1875

A los catorce años ingresó a la Escuela Imperial Especial de Dibujo y Matemáticas, conocida como la “Pequeña Escuela”. Se formó con Horace Lecocq de Boisbaudran y se dedicó a dibujar en las salas de antigüedades del Louvre, en la Manufactura de los Gobelinos y en el gabinete de las estampas de la Biblioteca Imperial. Con la intención de estudiar escultura, se presentó en la Academia de Bellas Artes, pero durante tres años reprobó los exámenes. Se volcó entonces hacia la escultura decorativa para ganarse la vida. En 1865 realizó *El hombre de la nariz rota*, que, aunque fue rechazada en el Salón de París, acaparó la atención de la crítica. En el Salón de 1875 presentó la versión final. En 1866 decoró la mansión de la Paiva en los Campos Elíseos y asistió a las clases de dibujo de Antoine-Louis Barye. Tras estallar la guerra en 1870 se instaló en Bruselas y trabajó bajo la dirección de Albert-Ernest Carrier-Belleuse. Luego se unió al escultor Joseph van Rasbourgh. En el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses de 1877 exhibió un desnudo que despertó controversias, la *Edad de bronce*, adquirido por el Estado en 1880. También se le encargó *La puerta del Infierno* para el futuro Museo de Artes Decorativas. Sin embargo, no llegó a concluirla, y expuso sus piezas en forma autónoma, entre ellas *Adán y Eva*, *El pensador*, *Lujuria*, *El beso*, *Las sombras* y *El dolor*. Realizó los bustos de Carrier-Belleuse, Jean-Paul Laurens, Victor Hugo y Jules Dalou. Entre sus monumentos se destacan el de D’Alembert, para el Ayuntamiento de París; *Los burgueses de Calais* y el *Balzac*, encomendado en 1894 por la Sociedad de Letrados, que produjo un fuerte cuestionamiento. El vaciado en bronce del *Balzac* no se efectuó hasta después de fallecido Rodin, y fue emplazado en el boulevard Raspail en 1939. Para la Exposición Universal de París de 1889 el Estado le encargó una copia en mármol de *El beso*, pero no logró finalizarla en ese plazo. Ese año comenzó también el monumento a Victor Hugo para el Panteón. Presentó un primer proyecto, que fue rechazado y destinado a los jardines del Palacio Real. Rodin estableció un fuerte vínculo con pintores modernos como Claude Monet, con quien llevó a cabo una exposición en la galería Georges Petit. En 1894 el Estado argentino le encomendó el monumento a Domingo F. Sarmiento. Además, a través de la gestión de Eduardo Schiaffino, se adquirieron una copia de *El pensador*, ubicada en la plaza de los Dos Congresos de la ciudad de Buenos Aires; la copia en yeso de *El beso* y el mármol *La Tierra y la Luna*, ambos en el MNBA. En 1900, tras una muestra retrospectiva en el pabellón de l’Alma y su participación en la Exposición Universal de París, abrió una escuela junto con Bourdelle y Desbois. En 1906 donó a París una versión de *El pensador*, que fue colocada delante del Panteón. Se instaló hasta su muerte en el Hôtel Biron –sede actual del Museo Rodin–, luego de donar sus esculturas a cambio de permanecer allí.

ROSSO, MEDARDO

TURÍN (ITALIA), 1858 - MILÁN (ITALIA), 1928

Medardo Rosso

Nació en el seno de una familia trabajadora. En 1870 se trasladó a Milán, iniciándose como pintor, dibujante y acuarelista. Formó parte de la *Scapigliatura* y durante ese período emprendió sus primeros pasos en el modelado, trabajando en el taller de un marmolista. Luego ingresó en la Academia de Bellas Artes de Brera hasta que fue expulsado en 1884, a causa de su disconformidad con los métodos de enseñanza. Participó en la Exposición de Bellas Artes de Roma en 1883 y posteriormente se trasladó a París, donde se desempeñó como asistente de Jules Dalou y entabló amistad con Auguste Rodin y Amedeo Modigliani. En 1895 se presentó en el Salón de los Campos Elíseos y al año siguiente en el Salón de los Independientes. Tras experimentar con otros materiales, se dedicó al modelado en cera, influenciado por el impresionismo. Su amigo Edgar Degas describió su trabajo como pintura. A diferencia de la mayoría de los modeladores, prefería un punto de vista único y un centro de atención principal. Rosso fue una figura admirada por los futuristas italianos, en especial por Umberto Boccioni. En 1910 participó en la exposición sobre el impresionismo que se realizó en Florencia, Italia. Sus obras más consagradas abordan temas populares, anecdóticos y sentimentales vinculados a la vida cotidiana y a la infancia.

SÉGOFFIN, VICTOR JOSEPH JEAN AMBROISE

TOULOUSE (FRANCIA), 1867 - PARÍS (FRANCIA), 1925

Formado inicialmente en la Escuela de Artes Decorativas de París, en 1888 acudió a la Academia de Bellas Artes, donde estudió bajo la dirección de Pierre-Jules Cavelier y Louis-Ernest Barrias. Comenzó a exponer en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París en 1890 y obtuvo, luego de sucesivos intentos, el Premio de Roma con el bajorrelieve en yeso *Orfeo y Eurídice*. Exhibió en el Salón de la Sociedad de Artistas Franceses, de la que, a partir de 1892, pasó a formar parte como miembro destacado y jurado. Recibió numerosos encargos públicos, incluyendo la decoración del Museo del Louvre, y mereció una medalla de bronce en la Exposición Universal de París en 1900 y una de primera clase en el Salón de esa ciudad en 1905. Se destacó como retratista con los bustos de los pintores Léon Bonnat, H. Harpignies y Félix Ziem, y también en el tratamiento de figuras alegóricas y mitológicas, como *Judith con la cabeza de Holofernes*, *Sembrador de mundos*, *El hombre y la miseria humana*, *El Tiempo sometido por el Genio* —que se encontraba en el centro de la Cour Napoléon del Louvre— y *La danza sagrada*, originalmente destinada al palacio del Eliseo. Además, fue autor del sepulcro de Voltaire concebido para el Panteón e integró la Escuela de Toulouse, de la que Falguière era el máximo referente. En 1906 fue nombrado Caballero de la Legión de Honor y luego ascendido a Oficial. Desde 1920 se desempeñó como jefe del taller de escultura en la Academia de Bellas Artes de París.

TANTARDINI, ANTONIO CARLO

MILÁN (ITALIA), 1829-1879

A temprana edad actuó como soldado voluntario en las campañas militares por la unificación de Italia al mando de Giuseppe Garibaldi. Inició sus estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes de Brera con el escultor Pompeo Marchesi. Luego se trasladó a Florencia y prosiguió su formación junto a Lorenzo Bartolini. Perteneció a la llamada Escuela de Milán, que nucleó a importantes escultores caracterizados por discutir las normas del academicismo. Recibió numerosos encargos, como retratos, obras religiosas, funerarias y monumentos conmemorativos. Sin embargo, el tratamiento del desnudo femenino es lo más destacado de su producción, en piezas como *La Historia*, figura alegórica perteneciente al *Monumento a Cavour*, de Odoardo Tabacchi, para su ciudad natal. En la Primera Exposición Nacional de Florencia de 1861 exhibió su *Bañista sentada*, retomando el tema mitológico. En la Exposición Internacional de París de 1867 presentó *La lectora*, con la que logró un gran reconocimiento. Activo y prolífico, tuvo a su cargo la decoración de la catedral de Milán y diferentes proyectos en Italia y el resto de Europa. Para la Argentina realizó en mármol de Carrara *La dolorosa*, destinado al sepulcro de Facundo Quiroga en el cementerio de la Recoleta. El encargo de esta obra —considerada una de las primeras esculturas en ser emplazadas en dicha necrópolis— fue efectuado hacia 1836 por Antonio Demarchi, esposo de la hija del caudillo.

TROUBETZKOY, PAOLO

IN'TRA (ITALIA), 1866 - SUNA (ITALIA), 1938

Perteneció a una familia de la aristocracia rusa. Entre 1884 y 1897 inició su formación en Milán, Italia, bajo la di-rección de Donato Barcaglia y tomó contacto con los artistas de la corriente vanguardista de la *Scapigliatura*. Luego se trasladó a Rusia, donde ganó el concurso internacional para la realización del monumento de Alejandro III en San Petersburgo y fue profesor de la Academia Imperial de Moscú. En 1905 se radicó en París y se dedicó a la producción de grupos y retratos por los que se hizo mundialmente famoso. Retrató a León Tolstoi, Anatole France, Giacomo Puccini, los príncipes Borghese y Odescalchi, entre otros, y de nuestro país, a Victoria Ocampo, Josefina Errázuriz, Federico de Alvear y Carlos Unzué. Sin embargo, sus modelos predilectos eran su esposa, sus niños, sus mascotas y los animales en la pradera, destacándose en la escultura animalística. En 1900 logró el Gran Premio en la Exposición

Universal de París y cuatro años más tarde exhibió en el Salón de Otoño. En Buenos Aires participó en la Exposición Internacional de Arte del Centenario con las obras *Ñiña con perro* y *Madre e hija*. Al estallar la guerra, en 1914, se instaló en Estados Unidos y participó en exposiciones individuales y de arte italiano. En 1916 exhibió en Detroit su pieza más admirada, el bronce de la bailarina Lady Constance Stewart Richardson. Luego se instaló en Los Ángeles, Estados Unidos, donde ganó el concurso para la realización del monumento al general Otis. En 1921 retornó a París hasta 1927, año en que regresó definitivamente a Italia.

WOUTERS, RIK

MALINAS (BÉLGICA), 1882 - ÁMSTERDAM (HOLANDA), 1916

Pintor, dibujante, pastelista y grabador, además de escultor, comenzó a trabajar la madera siguiendo las enseñanzas de su padre, ebanista y diseñador de muebles. En 1897 ingresó a la Academia de su ciudad natal y tres años más tarde se trasladó a Bruselas para formarse en la Real Academia de Bellas Artes, donde tomó lecciones de escultura con Charles van der Stappen. Se presentó por primera vez en la Exposición de Arte Contemporáneo en 1909 y, tras su vi-sita a París, en 1912, abandonó por un tiempo la escultura, impactado por la obra de Paul Cézanne y Pierre-Auguste Renoir. Su esfuerzo por captar el juego de luz en las superficies modeladas se manifiesta en el retrato del pintor Edgar Degas y también en el de Madame Giroux, conocido como *Coqueta*. Su principal modelo fue su esposa, Neil, aunque además se inspiró en la bailarina Isadora Duncan, a quien le dedicó *La virgen loca*. Asimismo, esculpió un busto del pintor James Ensor y recibió una subvención oficial de su país que le permitió desarrollarse y aumentar su produc-ción. Llegada su madurez artística, se volcó hacia una síntesis de la imagen, abrevando en los tipos escultóricos más arcaicos. En 1914 se alistó en el servicio militar y fue destinado a un campo de detención en Amersfoort, Países Bajos. Sin embargo, durante ese período se le diagnosticó una grave enfermedad, razón por la que fue liberado. Se trasladó con su esposa a Ámsterdam, donde continuó pintando y realizó su última exposición, el mismo año de su muerte.

XIMENES, ETTORE

PALERMO (ITALIA), 1855 - ROMA (ITALIA), 1926

Hijo del escultor Antonio Ximenes, se formó en la Academia de Bellas Artes de Palermo. En 1872 se trasladó a Nápoles para continuar estudiando en la Academia de Bellas Artes con Domenico Morelli en pintura y Stanislao Lista en escul-tura. En 1874 el gobierno italiano le otorgó una beca y se radicó en Florencia. Colaboró como ilustrador en la revista *L'Illustrazione Italiana*. En 1878 logró la medalla de oro por *El marmitón* en la Exposición Universal de París. Participó en varias ediciones de la Bienal de Venecia y se desempeñó como director del Instituto de Bellas Artes de Urbino. Desde 1893 ejecutó numerosos encargos públicos. Se destacan la *Cuadriga monumental*, para el Palacio de Justicia de Roma; las estatuas de Giuseppe Garibaldi en Pesaro y en Milán, y los monumentos a Giuseppe Verdi en Parma, a Dante Alighieri y a Giovanni da Verrazzano en Nueva York y a Alejandro I en Kishinev, Rusia. En Buenos Aires desarrolló una intensa actividad, y ganó por concurso la realización de los mausoleos del general Belgrano, situado en el atrio de la iglesia de Santo Domingo, y del doctor Francisco Javier Muñiz, en el cementerio de la Recoleta. También se le encomendó el busto *La República*, que preside el Salón Blanco de la Casa de Gobierno. En 1900 obtuvo la medalla de oro en la Exposi-ción Universal de París. Entre 1919 y 1926 se radicó en San Pablo, Brasil, donde ganó el concurso para la construcción del *Monumento de la Independencia*, situado en Ipiranga. Luego retornó definitivamente a Italia.

YRURTIA, ROGELIO

BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1879-1950

Cursó en la SEBA, donde recibió las lecciones de Lucio Correa Morales. Por consejo de su maestro, compitió por el Premio Europa, del que resultó ganador. Recorrió Italia y hacia 1900 se instaló en París, donde estudió en las academias Julian y Colarossi y en el taller de Jules Félix Coutan. Tomó contacto con la obra de Auguste Rodin, y en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1903 presentó *Las pecadoras*, que recibió el gran premio de honor y fue elogiada con entusiasmo por el propio Rodin. Al año siguiente exhibió esta misma obra en la Exposición Universal de Saint Louis, Estados Unidos, y obtuvo la medalla de oro. Años más tarde destruyó esta pieza; conservó solo una cabeza, que fundió en bronce. En 1905 realizó su primera exposición individual en el Salón Costa y ganó el concurso para ejecutar el monumento al general Manuel Dorrego, inaugurado veinte años después. De ese año también son *La paz* y *La danza* y el monumento al doctor Castro. La municipalidad porteña le encargó *Canto al trabajo*, exhibido primero en el MNBA e inaugurado en 1927 en la plaza Dorrego. Actualmente se encuentra ubicado en la plazoleta Coronel Manuel de Olazábal, en la avenida Paseo Colón. También fue autor la maqueta *El pueblo de Mayo en marcha* para el concurso del *Monumento de la Independencia Argentina*. En 1911 fue distinguido con el gran premio de honor en la Exposición Internacional de Arte de Barcelona por su obra *Serenidad*. Más tarde, en nuestro país, presentó en el Salón Nacional de Bellas Artes de 1916 la obra *Solitude*, y ese mismo año empezó a trabajar en el mausoleo de Bernardino Rivadavia, inaugurado en 1932. En 1923 comenzó el grupo monumental *Combate de box*. En 1937 logró la medalla de oro del Salón Municipal de Rosario, y al año siguiente, el gran premio de honor en el Salón de Viña del Mar, Chile. Fue uno de los fundadores de la ANBA y miembro del Salón de la Sociedad de Artistas Franceses. En 1949 se inauguró el museo Casa de Yrurtia, que el propio artista donó a la ciudad de Buenos Aires.

ZONZA BRIANO, PEDRO

BUENOS AIRES (ARGENTINA), 1886-1941

Nacido en el barrio de la Boca, comenzó su formación con el escultor Lucio Correa Morales en la SEBA. A los veinte años ya era un artista reconocido, tras presentar un desnudo titulado *Dolor*. Obtuvo el premio que le permitió viajar a Roma, Italia, para continuar sus estudios, y más tarde a París, donde recibió la influencia de Auguste Rodin y Medardo Rosso. Exhibió en ciudades como Bruselas, Londres, Berlín y Venecia, y en la Argentina participó en la Exposición Internacional de Arte del Centenario con las obras *Metamorfosis* y *Cabeza (revocación a Leopardi)*. Modeló *Así habló Zaratustra*, *El origen de las pasiones* y *La comedia del sentimiento*. En 1911 regresó a Buenos Aires y participó en el Salón Nacional. Ese año también presentó *El pensamiento helénico* en la Exposición Internacional de Roma. En 1912 exhibió en el Salón de París su obra más célebre, *Creced y multiplicaos*, que, si bien fue aceptada por el jurado, debió ser retirada por orden policial en medio de fuertes polémicas por su carga de erotismo. Ante este hecho, el propio Rodin retiró su escultura *Clemenceau*, en solidaridad con el artista argentino. Al año siguiente presentó en Buenos Aires esta misma obra, que recibió la mayor recompensa en el Salón Nacional y fue adquirida por el MNBA. Además produjo obras religiosas, como *San Francisco de Asís*, *Santa Teresita* y *El Cristo Redentor*, que se encuentra en el cementerio de la Recoleta. Obtuvo la gran medalla de honor de la Exposición Internacional de San Francisco, Estados Unidos, en 1915. En 1924 realizó una muestra individual en el Salón de Amigos del Arte. Esculturas como *El poema de la danza*, *Metamorfosis*, *Miguel Ángel*, *La comedia del sentimiento*, *Los suspiros del artista*, *La elocuencia*, *La madre*, *Boca de fuego* y *Soy tuya* revelan las posibilidades de las superficies modeladas. Emplazados en lugares públicos se encuentran el monumento a Leandro N. Alem, el retrato de Lucio Correa Morales y *Flor de juventud*.

BIBLIOGRAFÍA

GENERAL

AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988 y 1995, vols. 6-7.

——, *History of the Louisiana Purchase Exposition*, Saint Louis, Universal Exposition Publishing Company, 1905.

——, *Temas de la Academia: Las artes en torno al Centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2010.

AGULHON, Maurice, *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora, 1994.

ARTUNDO, Patricia, *Atalaya. Actuar desde el arte*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

——, *El arte francés en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004.

BABEAU, Albert, *Le Louvre et son histoire*, Paris, Fermin-Didot, 1895.

BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

BÉNÉZIT, Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers. Nouvelle édition entièrement renouvelée sous la direction de Jacques Busse*, Paris, Gründ, 1999.

BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005.

BRUGHETTI, Romualdo, *Italia y el arte argentino. Itinerario de una emulación plástico-cultural*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1952.

BURUCÚA, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Barcelona, Sudamericana, 1999, vol. 1.

CHIÁPPORI, Atilio, *Luz en el templo*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942.

——, *Maestros y temperamentos*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1943.

——, *Recuerdos de la vida literaria y artística*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1944.

Children of Mercury. The Education of Artists in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, Rhode Island, Department of Art Brown University, 1984.

CLARK, Kenneth, *El desnudo. Un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

CÓRDOVA ITURBURU, Cayetano, *150 años de escultura argentina*, Buenos Aires, Artes y Letras Argentinas, 1961.

DE OLIVEIRA CÉZAR, Lucrecia, *Los Guerrico*, Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988.

GALESIO, María Florencia y María Cristina Serventi, “Un esbozo de las adquisiciones de pintura española para el Museo Nacional de Bellas Artes en la Exposición del Centenario, y sus vicisitudes curatoriales en las primeras décadas del siglo XX”, en Herrera, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2013.

GESUALDO, Vicente (dir.), *Enciclopedia del arte en América*, Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1969.

GIANNINI, Cristina y Roberta Roami, *Arte y restauración. Diccionario de restauración y diagnóstico*, Donostia - San Sebastián, Nerea, 2008.

GUTIÉRREZ, Ricardo, *Aspectos de una vida útil. Carlos E. Zuberbühler*, Buenos Aires, La Prensa, 1934.

HAUSER, Christian, *La Fonte d'art*, Paris, Bonvent, 1972.

HERRERA, María José, “El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943”, en Baldasarre, María Isabel y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Eduntref/CAIA, 2012, vol. 2, pp. 529-552.

——, “El Museo Nacional de Bellas Artes: historia, gestiones y curaduría”, en Amigo, Roberto (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Colección*, Buenos Aires, AAMNBA/Clarín, t. 1, 2010, pp. 18-37.

KELLOGG DISALVO, Lauren, *The Aura of Reproduction: Plaster Cast Collections at the 1904 Louisiana Purchase Exposition*, Missouri, Faculty of the Graduate School, University of Missouri, 2011 (tesis) (disponible en <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/11166/research.pdf?sequence=3>).

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Mythes*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1985, pp. 63-64.

KURTZ, Charles M., *The Saint Louis World's Fair of 1904 in Commemoration of the Louisiana Territory*, Saint Louis, Gottschalk Printing Company Publishers, 1903.

LASCANO GONZÁLEZ, Antonio, *Carlos E. Zuberbühler (1863-1963)*, Buenos Aires, Subsecretaría de Estado de Cultura y Educación de la Nación, 1968.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005.

LOZANO MOUJÁN, José María, *Figuras del arte argentino*, Buenos Aires, Ed. García Santos, 1928.

MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

MARTÍNEZ, Alberto B., *Manual del viajero. Baedeker de la República Argentina*, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1900.

——, *Manuel du voyageur. Baedeker de la République Argentine*, Barcelona, A. López Robert imprimeur, 1907.

MELGAREJO, Paola, “Eduardo Schiaffino curador: la Exposición *Adquisiciones de 1906*”, en Herrera, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: curaduría, diseño y políticas culturales*, Córdoba, Escuela Superior de Bellas Artes “Dr. José Figueroa Alcorta” - Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones, 2011, pp. 15-28.

MUÑOZ, Miguel Ángel, *Los artistas del pueblo, 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008, pp. 12-13.

MURRAY, Peter, *Historia de la arquitectura*, Buenos Aires, Viscontea, 1982.

NAVARRO, Ángel M. y Teresa Tedín Uriburu, *Lucrecia de Oliveira César de García Arias y el coleccionismo de arte en la Argentina*, Buenos Aires, Federación Argentina de Amigos de los Museos, 2007.

NOËL, Benoît y Jean Hournon, *Parisiana*, Paris, Presses Fraciliennes, 2006.

PACHECO, Marcelo E., *Coleccionismo artístico en Buenos Aires: del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso*, Buenos Aires, ed. del autor, 2011.

PAGANO, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, ed. del autor, t. 1-3, 1939-1940.

PALOMAR, Francisco, *Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1972.

PENHOS, Marta, “Sin pan y sin trabajo pero con bizcochitos Canale y Hesperidina. El envío de arte argentino a la Exposición de Saint Louis 1904”, en AA.VV., *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 9-19.

PENHOS, Marta y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 2, Ediciones del Jilguero, 1999.

PETRIELLA, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario biográfico ítalo-argentino*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1976 (disponible en <http://dante.edu.ar/web/dic/diccionario.pdf>).

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

ROJAS, Ricardo, “Historia universal. Museo Histórico de Reproducciones”, en *La Restauración Nacionalista. Informe sobre educación*, La Plata, Editorial Universitaria, 2010, pp. 249-252 (disponible en http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/Ricardo_Rojas0.pdf).

SAAVEDRA, María Inés (dir.), *Buenos Aires. Artes plásticas, artistas y espacio público 1900-1930*, Buenos Aires, Vestales, 2008.

SCHIAFFINO, Eduardo, *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (recopilado por Godofredo Canale), Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

——, *La pintura y la escultura en la Argentina (1783-1894)*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933.

——, *Recodos en el sendero*, Buenos Aires, El Elefante Blanco, 1999.

——, *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Gleizer, 1927.

STEVENS, Walter B., *The Forest City. The Official Photographic Views of the Universal Exposition held in Saint Louis, 1904*, Saint Louis, N.D. Thompson Publishing Company, 1904.

SVANASCINI, Osvaldo, *Grandes premios Salón Nacional 1911-1982*, Buenos Aires, Cámara de la Industria de Higiene y Tocador, 1982.

TELESCA, Ana María y José E. Burucúa, “Schiaffino, corresponsal de *El Diario* en Europa (1884-1885). La lucha por la modernidad en la palabra y en la imagen”, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo*, Buenos Aires, n° 27-28, 1989-1991, pp. 65-73.

USUBIAGA, Viviana, “Pinceles, plumas y sables. La exposición artística de 1891”, en AA.VV., *Terceras Jornadas Estudios e Investigaciones Europa/Latinoamérica. Artes Plásticas y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999 (edición en CD-ROM).

WECHSLER, Diana (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 1, Ediciones del Jilguero, 1998.

TEORÍA, HISTORIA Y TÉCNICAS DE LA ESCULTURA

SELECCIÓN DE LIBROS Y ARTÍCULOS

AA.VV., *A Short History of Modern Italian Sculpture*, Milano, Paolo Baldacci, 1992.

——, *Catalogue of Plaster Reproductions. From Antique, Medieval and Modern Sculpture. Subjects for Art Schools*, Boston, P.P. Caproni and Brother, 1911 (disponible en <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc2.ark:/13960/t1qf91504;view=1up;seq=5>).

——, *La Sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 1978.

——, *Les Photographes de Rodin*, Paris, Musée Rodin, abril-julio de 1986.

——, “Monumentos conmemorativos y ‘memoria’. Su participación en la conformación de un paisaje urbano en la ciudad de Buenos Aires”, en Angotti Salgueiro, Heliana (dir.), *Paisagem e arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar*, I Colóquio Internacional de História da Arte, São Paulo, CBHA/CIHA, 2000.

——, *Medardo Rosso*, Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1996.

——, *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914*, Paris, Musée d’Orsay, 10 de marzo - 31 de mayo de 2009; Madrid, Fundación Mapfre, 26 de junio - 13 de septiembre de 2009.

——, *Rodin: el cuerpo desnudo*, Madrid, Fundación Mapfre - Musée Rodin, 13 de mayo - 6 de julio de 2008.

AGEORGES, Sylvain, *Sur des traces des Expositions Universelles 1855/1937*, Paris, Parigramme, 2006.

AGULHON, Maurice, “La Statuomanie et l’Histoire”, en *Ethnologie française*, vols. 2-3, 1978.

ALESÓN, Raúl, “Los calcos de yeso”, revista *Blanco sobre Blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*, Buenos Aires, n° 3, octubre de 2012.

ANZANI, Giovanni y Luciano Caramel, *Scultura moderna in Lombardia 1900-1950*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1981.

AVERMAETE, Roger, *Rik Wouters*, Bruxelles, Éditions Arcade, 1965.

BALDASARRE, María Isabel, “Bronces en Buenos Aires. Un escultor francés contemporáneo en la colección Guerrico”, en AA.VV., *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*, Buenos Aires, CAIA, 1999, pp. 151-160.

BARILLI, Renato, *La scultura del novecento*, Milano, Editorial Fabbri, 1968.

BAYÓN, Damián, “La escultura en el espacio público latinoamericano”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, Universidad Nacional de Cuyo, n° 13, 1988-1989.

BÉNÉDITE, Léonce, *Alexandre Falguière. Catalogue des œuvres exposées à l’École Nationale des Beaux-Arts*, Paris, Librairie Georges Baranger, 8 de febrero - 8 de marzo de 1902.

BENOIST, Luc, *La Sculpture française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

BENZI, Fabio (comp.), *Il Liberty in Italia*, Milano, Federico Motta Editore S.p.A., 2001.

BOSSAGLIA Rossana y Sandra Berresford, *Bistolfi, 1859-1933, il percorso di uno scultore simbolista*, Casale Monferrato, Pimme, 1994.

BOURDELLE, Antoine, *Cours et leçons à l’Académie de la Grande Chaumière*, Paris-Musées, Des Cendres, 2007, vols. 1-2.

——, *La Mémoire à l’œuvre. Les Archives Antoine Bourdelle*, Paris-Musées, Des Cendres, 2007.

BRANDI, Cesare, *Teoría de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

BRESC-BAUTIER, Geneviève y Guilhem Scherf, *Cast in Bronze. French Sculpture from Renaissance to Revolution* [s. l.], Musée du Louvre and Getty Publications, 2009.

BRUGHETTI, Romualdo, “La escultura a principios del siglo XX”, en AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. 7, 1995, pp. 189-245.

CADET, Pierre, *Susse Frères: 150 Years of Sculpture 1837-1987*, Paris [s. e.], 1992.

CARAMEL, Luciano (cur.), *Medardo Rosso*, London, The Southbank Centre, 1994.

CASTELLANOS, Julio, “Nuestros escultores. Zonza Briano”, *Plus Ultra*, vol. 4, n° 35, marzo de 1919 [s. p.].

CHABRUN, Jean-François y Robert Descharnes, *Auguste Rodin*, New York, The Viking Press, 1967.

CHEVILLOT, Catherine, “Les stands industriels d’édition de sculptures à l’Exposition universelle de 1889: l’exemple de Barbedienne”, en *La Revue de l’Art*, n° 95, 1992.

COHEN, Ronny, *A Short History of Modern Italian sculpture*, Milano, Paolo Baldacci, 1992.

COMTE, Philippe y Dominique Viéville, *Un siècle de dessins de sculpteurs 1850-1975*, Calais, Musée des Beaux-Arts, febrero-marzo de 1976.

CORSANI, Patricia V., “‘Hacer y permanecer’. Escultores en el Salón del Ateneo de 1894”, en Herrera, María José (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano: el rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, Buenos Aires, Ediciones Arte x Arte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2013.

——, “Calcos para el Jardín: los otros ‘pensionistas’ del Zoológico de Buenos Aires”, en *Avances. Revista del Área Artes*, Córdoba, CIFFyH, UNC, n° 8, 2004-2005, pp. 33-43.

——, “Compras en Buenos Aires. El ‘Asunto Cafferata’ y las esculturas para el Museo Nacional de Bellas Artes”, en AA.VV., *VIII Jornadas 2008 Estudios e Investigaciones, Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 2008, pp. 247-253.

——, “Eduardo Schiaffino y el Museo de los sueños: la ‘sección de escultura comparada’ del Museo Nacional de Bellas Artes”, en AA.VV., *Avances. Revista del Área Artes*, Córdoba, CIFFyH, UNC, n° 9, 2005-2006, pp. 49-64.

——, “Hermosear la ciudad: Ernesto de la Cárcova y el plan de adquisición de obras de arte para los espacios públicos de Buenos Aires”, en AA.VV., *Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, n° 11, 2007, pp. 68-72.

——, “Historias de compras y proscripciones en Buenos Aires. El caso de la escultura El Progreso de Tony Noël”, en AA.VV., *X Congreso de Historia de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Junta Central de Estudios Históricos de la Ciudad de Buenos Aires, 26, 27 y 28 de noviembre de 2009, mimeo.

——, “Simpatías españolas. Intercambios entre Eduardo Schiaffino, Miguel Blay y Agustín Querol (1906- 1908)”, en *Avances. Revista del Área Artes*, Córdoba, CIFFyH, UNC, 2012-2013.

——, “Una antigua querella entre Eduardo Schiaffino y Ernesto de la Cárcova: las reproducciones industriales del Monumento al General San Martín”, en *Avances. Revista del Área Artes*, Córdoba, CIFFyH, UNC, n° 11, 2006-2007, pp. 43-61.

COURAJOD, Louis y P. Frantz Marcou, *Musée de sculpture comparée (moulages). Palais du Trocadéro. Catalogue raisonné*, Paris, Commission des monuments historiques, 1892 (disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6429469w>).

CURTIS, Penelope, *Sculpture 1900-1945*, New York, Oxford University Press, 1999.

DAUDET, Léon, “Une exposition d’Antoine Bourdelle”, en *L’Action française*, noviembre de 1928.

DE APARICIO, Cristina; Martín Noel y Julio E. Payró, *Correa Morales. Monografías de artistas argentinos*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1949.

De Carpeaux à Matisse: la Sculpture française de 1850 à 1914 dans les musées et les collections publiques du Nord de la France, Lille, Association des Conservateurs de la Région Nord-Pas-de-Calais, 1982.

DE MICHELI, Mario, *La Scultura dell’Ottocento*, Torino, Utet, 1992.

DE KEYSER, Eugénie, *La sculpture contemporaine en Belgique*, Bruxelles, Laconti, 1972.

DEVAUX, Yves y Maurice Rheims, *L’Univers des bronzes et des fontes ornementales (chefs d’œuvre et curiosités 1850-1920)*, Paris, Éditions Pygmalion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, esculturas*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 2009.

DUFET, Michel e Ionel Jianou, *Bourdelle*, Paris, Arted-Editions, 1978.

ENGELÉN, Cor y Mieke Marx, *La Sculpture en Belgique à partir de 1830*, Louvain, Engelen, 2006.

ENLART, Camille, *Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro. Les grandes institutions de France*, Paris, Libraire Renouard, 1911 (disponible en <http://archive.org/stream/lemusedesculpt00mus#page/n0/mode/2>).

ESPANTOSO RODRÍGUEZ, Teresa *et al.*, “Imágenes para la nación argentina: conformación de un eje monumental urbano en Buenos Aires entre 1811 y 1910”, en AA.VV., *Arte, historia e identidad en América, visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM IIE, t. 2, 1994, pp. 345-360.

FAGIOLI, Marco y Lucia Minunno (cur.), *Medardo Rosso*, Firenze, Opus Libri, 1993.

FIADONE, Alejandro, “Magistrales trozos de piedra... en yeso”, en *Boletín de los Estudiantes del Posgrado en Antropología*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM - Universidad Nacional Autónoma de México, año 4, n° 13, octubre-diciembre de 2005 (disponible en <http://www.alejandrofiadone.com.ar/pages/investigacion.-investigaciones-magistrales.htm>).

FISCHER, Jacques y F. J. B. Watson, *The French Bronze 1500 to 1800*, New York, M. Knoedler & Co., 1968.

FLERES, Ugo, *Ettore Ximenes, sua vita e sue opere*, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1928.

FORRER, Leonard, *Biographical Dictionary of Medallists Coin, Gem, and Seal-engravers, Mint-masters, 6c. Ancient and Modern, with References to Their Works B.C. 500-A.D. 1900*, London, Spink & Son Ltd., 1916.

FUSCO, Peter y Horst Waldemar Janson, *The Romantics to Rodin: French Nineteenth-century Sculpture from North American Collections*, New York, Museum Associates of the Los Angeles County Museum of Art, 1980.

GARDES, Gilbert, *Le Monument public français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

GIMÉNEZ, Clara, *Lagos. Escultores argentinos del siglo XX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

GEPTS, Gilbert, *La Sculpture en Belgique*, Anvers, Éditions Hélios, 1962.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 2000.

HARRISON, Jefferson, “The Death of Innocence: Louis-Ernest Barrias’ The First Funeral”, *The Chrysler Museum Journal*, 1994, vol. 1, pp. 26-31.

HEILMEYER, Alexander, *La escultura moderna y contemporánea*, Barcelona, Editorial Labor, 1928.

HERAS CASAS, Carmen, “Modelos en yeso de esculturas antiguas que Velázquez trajo de Italia en 1651”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n° 88, Madrid, 1999, pp. 77-93.

HUARD, Raymond y Pierre Maillot, *Jules Desbois*, Paris, Le cherche midi éditeur, 2000.

HUGHES, Anthony y Erich Ranft, *Sculpture and Its Reproductions*, London, Reaktion Books, 1997.

IMBERT, Julio (comp.), *Buenos Aires y sus esculturas*, Buenos Aires, Editorial Manrique Zago, 1981.

JANSON, Horst W. (ed.), *La scultura nel XIX secolo*, Bologna, Editrice Clueb, 1984.

KJELLBERG, Pierre, *Les Bronzes du XIX^e siècle. Dictionnaire des sculpteurs*, Paris, Les Éditions de l’Amateur, 1987.

LAFFON, Juliette, *La Mémoire à l’œuvre. Les Archives Antoine Bourdelle*, Paris-Musées, Des Cendres, 2007.

LAMBRAKI-PLAKA, Marina, *Bourdelle et la Grèce. Les sources antiques de l’œuvre de Bourdelle*, Athēnai, Akadēmía Athēnōn, 1985.

LAMI, Stanislas, *Dictionnaire des sculpteurs de l’école française du dix-neuvième siècle*, Paris, Kraus Reprint, 1970, t. 4.

LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette (dir.), *Rodin et l’Italie*, Roma, Edizioni De Luca / Académie de France à Rome, abril-julio de 2001.

LEBON, Elisabeth, *Dictionnaire des fondeurs de bronze d’art: France 1890-1950*, Paris, Marjon Éditions, 2003.

LEMOINE, Colin, *Antoine Bourdelle 1861-1929. D’un siècle à l’autre, l’eurythmie de la modernité*, Paris, Brain Trust Inc., Musée Bourdelle, 2007.

LENNEP, Jacques van (dir.), *La Sculpture belge au XIX^e siècle*, Bruxelles, La Générale de Banque, 1990.

LEUNAM IROPPAICH, Oilita, “Pedro Zonza Briano”, *Pallas*, n° 4, agosto de 1912, pp. 75-81.

LICHT, Fred e Ian Wardropper, *Chiseled with a Brush. Italian Sculpture 1860–1925 from the Gilgore Collections*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1994.

LOIÁCONO, Erika, “Modernidad y pecados. Las Pecadoras de Rogelio Yrurtia en la pluma de Rubén Darío”, en AA.VV., *VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XIV Jornadas CAIA. La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*, Buenos Aires, CAIA, 2011, pp. 365-377.

LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Argentina en el arte: los comienzos de la escultura argentina*, Buenos Aires, Viscontea, vol. 1, n° 6, 1966.

Lowre, les collections, Paris, Réunion des musées nationaux, 1993.

LOZA, Alicia (coord.), “Museo de calcos”, en *Los museos de la Universidad Nacional de La Plata y su red. Un catálogo de su patrimonio*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2010, pp. 47-49 (disponible en http://www.ilam.org/ILAMDOC/Publicaciones_recibidas/Museos%20de%20Universidad%20de%20La%20Plata.pdf).

LUCCHESI, Silvia (cur.), *Libero Andreotti. Sculture e Disegni*, Firenze, Damiano Lapicciarella, 1994.

LUCCHESI, Silvia y Claudio Pizzoruso (eds.), *La cultura europea di Libero Andreotti. Da Rodin a Martini*, Milano, Silvana Editoriale, 2000.

MALTESE, Corrado (coord.), *Las técnicas artísticas*, Madrid, Cátedra, 1994.

“Manifattura di Signa. La Manifattura di Signa è uno storico laboratorio di ceramica di terrecotte. Fu creata nel 1895 per volontà di Camillo Bondi. Storia”, en *Pro Loco Signa. Storia e Arte. Il patrimonio storico culturale* (disponible en <http://www.prolocosigna.it/storia-e-arte/il-patrimonio-storico-culturale/manifattura-di-signa>).

MANTOVANI, D., “Arte Artisti”, en *Natura ed Arte 1897-1898. Rassegna quindicinale illustrata italiana di straniera di scienze, lettere de arti*, Milano, E. Dott. Francesco Vallardi [s. f.], t. 2, pp. 795-801.

MARTINEZ, Jean-Luc y Elisabeth Le Breton, *La collection de moulages d’après l’Antique conservée dans les écuries du Roy à Versailles*, Paris, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines du Musée du Louvre, 2003 (disponible en: http://www.louvre.fr/sites/default/files/medias/medias_fichiers/fichiers/pdf/louvre-gypsotheque-musee-louvre.pdf).

MATHIEU, Caroline, *Musée d’Orsay*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

MATTEINI, Mauro y Arcangelo Moles, *Ciencia y restauración*, Madrid, Editorial Nerea, 2001.

Medio siglo de escultura: 1900-1945, Madrid, Fundación Juan March, noviembre-diciembre de 1981.

MEILACH, Dona Z., *Contemporary Stone Sculpture. Aesthetics, Methods, Appreciation*, New York, Crown Publishers, 1970.

MIDGLEY, Barry (coord.), *Guía completa de escultura, modelado y cerámica. Técnicas y materiales*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1982.

MOHEN, Jean-Pierre, *L'Art et la Science. L'Esprit des chefs-d'œuvre*, Paris, Gallimard - Réunion des musées nationaux, 1996.

MOSSIÈRE, Jean-Claude, “Les Musées des moulages”, en *La Lettre de l'OCIM*, n° 44, 1996, pp. 10-13 (disponible en [http://doc.ocim.fr/LO/LO044/LO.44\(3\)-pp.10-13.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO044/LO.44(3)-pp.10-13.pdf)).

MUJICA LAINEZ, Manuel, *Alberto Lagos*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1963.

MÜLLER, Katrina Bettina, “Enciclopedia en yeso”, *Humboldt*, año 33, n° 106, 1992.

MUSÉE D'ART MODERNE DE STRASBOURG, *Gustave Doré*, Strasbourg, , 1983.

NAVARRO, Vicente, *Técnica de la escultura*, Barcelona, E. Nesequer Editor, 1944.

ORTIZ NARETTO, María Teresa, *El proyecto del Museo de Escultura Comparada*, Buenos Aires, 1998, mimeo.

PANZETTA, Alfonso, *Dizionario degli scultori italiani del 800*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1990.

PARKES, Kinton (ed.), *Sculpture of Today - Volume II: Continent of Europe*, New York, Charles Scribner's Sons, 1921.

PAYRÓ, Julio E., “La escultura”, en AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. 6, 1988, pp. 201-230.

PENNY, Nicholas y Eike D. Schmidt (eds.), *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, Washington D.C., National Gallery of Art, 2008.

PERAZZO, Nelly, “La escultura en la Argentina”, en AA.VV., *Historia crítica del arte argentino*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte - Telecom, 1995, pp. 87-98.

PEREYRA DE URGELL, Guiomar, *Yrurtia. Serie complementaria: Escultores argentinos del siglo XX*, n° 65, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

PIANTONI, Gianna y Paolo Venturoli, *Paolo Troubetzkoy 1866-1938*, Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio, 1990.

PICA, Vittorio, “Artistas contemporanei: Jules Lagae”, *Emporium*, vol. 35, n° 207, marzo de 1912.

PICCIONI, Raúl, “El monumento al Centenario. Un problema de Estado”, en AA.VV., *Arte y recepción. VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1997, pp. 193-200.

PIROVANO, Carlo, *Scultura italiana del Novecento. Opere, tendenze, protagonisti*, Milano, Electa, 1993.

POLETTI, Michel y Alain Richarme, *Barye. Catalogue raisonné des sculptures*, Paris, Gallimard, 2000.

PRINS, Enrique, “El escultor Alberto Lagos”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, vol. 3, n° 31, 1918 [s. p.].

PRINS, Enrique, *Rogelio Yrurtia. Monografías de artistas argentinos*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1941.

RAMBOSSON, Yvanhoé, *Numéro exceptionnel consacré à Alexandre Falguière, sculpteur et peintre*, Paris, Société Anonyme La Plume, 1898.

READ, Herbert, *El arte de la escultura*, Buenos Aires, Eme, 1994.

REINIS, Joseph George, *The Founders and Editors of the Barye Bronzes*, New York, Polymath Press, 2007.

REYERO, Carlos, *Escultura, museo y Estado en la España del siglo XIX. Historia, significado y catálogo de la colección nacional de escultura moderna 1856-1906*, Alicante, Fundación Eduardo Capa, 2002.

RHEIMS, Maurice, *La Sculpture au XIX^e siècle*, Paris, Hachette Réalités, 1978.

RIBERA, Adolfo Luis, “La escultura”, en AA.VV., *Historia general del arte en la Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. 4, 1985, pp. 143-184.

RINALDINI, Julio, “Alberto Lagos”, en *Críticas extemporáneas*, Buenos Aires, Fundación Espigas (edición facsimilar), 2004.

RINALDINI, Julio, *Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

RIONNET, Florence, *Le rôle de la Maison Barbedienne (1834-1954) dans la diffusion de la sculpture aux XIX^e et XX^e siècles. Considérations sur les bronzes d'édition et l'histoire du goût* [s. f.] (disponible en http://www.paris-sorbonne.fr/fr/article.php3?id_article=3856).

RIONNET, Florence, “Un instrument de propagande artistique: l'atelier de moulage du Louvre”, en *Revue de l'Art*, n° 104, 1994, pp. 49-50 (disponible en www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rvart_0035-1326_1994_num_104_1_348127).

ROCCA, Edgardo J., *Victor de Pol: el escultor olvidado*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1992.

Rodin-Bourdelle, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1964.

ROOD, John, *Sculpture with a Torch*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1963.

ROUSSEL, Jules, *Le Musée de Sculpture Comparée du Trocadéro. Collections Publiques de France. Memoranda*, Paris, Henri Laurens, 1920 (disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6275822h>).

RUDEL, Jean, *Technique de la sculpture*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

RUZZIER, Jordan, *Manual de escultura para principiantes*, Buenos Aires, Editorial Hobby, 1944.

SÁENZ HAVES, Ricardo, “Pedro Zonza Briano”, *Almanaque Peuser*, Buenos Aires, 1913 [s. p.].

SANTAELLA, Eduardo J. y José María Peña, *Escultura Buenos Aires*, Buenos Aires, National Lead, 1972.

SCHERF, Guilhem, “La Sculpture française au XVIII^e siècle”, *Dossier de l'Art*, n° 43, noviembre de 1997, pp. 4-12.

SCHRÖDER, Stephan F., *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1993, vol. 1.

SCOCCO, Graciela, *Cerámicas. Alma y fuego en el “Barro de la Tierra”*, Buenos Aires, De los Cuatro Vientos, 2012.

SEUPHOR, Michel, *La Sculpture de ce siècle: dictionnaire de la sculpture moderne*, Neuchâtel, du Griffon, 1959.

SGARBI, Vittorio (ed.), *Scultura italiana del primo novecento*, Bologna, Grafis Edizioni; Roma, Palazzo Braschi, abril-mayo de 1993.

TAVERNA IRIGOYEN, Jorge, *Aproximación a la escultura argentina de este siglo*, Santa Fe, Colmegna, 1967.

—, “Apuntes para una valorización de la escultura argentina”, en *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, n° 13, 1988-1989.

The Frick Collection, New York, Princeton University Press, 1970, vol. 3.

TOSTO, Pablo, *La escultura. Su historia, su técnica*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961.

Troubetzkoy, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, noviembre de 1978.

VAN DEURS, Adriana y Marcelo Renard, *La escultura italiana del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2001.

VICARIO, Vincenzo, *Gli scultori italiani dal neoclassicismo al Liberty*, Lodi, Il Pomerio, 1994.

Wallace Collection Catalogues. Sculpture, London, Hertford House, 1931.

WASSERMAN, Jeanne L., *Metamorphoses in Nineteenth-Century Sculpture*, Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1975.

WITTKOWER, Rudolf, *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Forma, 1980.

SELECCIÓN DE CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE ESCULTURAS DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, 1896-2007

POR ORDEN CRONOLÓGICO

Catálogo de las obras expuestas en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1896.

Nómina de las colecciones de obras de arte que forman el Museo Nacional de Bellas Artes y su justipreciación para asegurarlas contra incendio desde el 1º de febrero de 1906 hasta el 1º de febrero de 1911, 1906, mimeo.

Adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la Dirección. VI Ensanche, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1908.

Catálogo Ilustrado de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910.

Inventario del MNBA en Septiembre de 1910 al cesar mi Dirección 1895/1910, mimeo.

Inventario de las existencias del Museo Nacional de Bellas Artes y estado actual de caja, Pabellón Argentino, 11 de octubre de 1910, mimeo.

Exposición Internacional de Arte del Centenario. Catálogo ilustrado, Buenos Aires, Est. Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910.

Memoria de la Exposición Internacional de Arte del Centenario, Buenos Aires, Imp. Europea de M. A. Rosas, 1911.

Escuela Francesa. Siglos XIX y XX, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre-noviembre de 1933.

Exposición Rodin, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1934.

Exposición de José Fioravanti. Monumentos a Nicolás Avellaneda y Roque Sáenz Peña, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, septiembre de 1935.

Un siglo de arte en la Argentina, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 1936.

Exposición Homenaje a Lucio Correa Morales 1852-1923, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, octubre-noviembre de 1948.

La pintura y la escultura argentinas de este siglo, Buenos Aires, Ministerio de Educación, Museo Nacional de Bellas Artes, 1952-1953.

Colección Mercedes Santamarina, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 1959.

150 Años de arte argentino, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1960.

Antoine Bourdelle, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1960.

El desnudo. Siglos XIX-XX, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, agosto-septiembre de 1972.

Donación Antonio Santamarina, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, agosto de 1982.

Alejandro Bustillo. Arquitecto. 1889-1982, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 18 de agosto - 18 de septiembre de 1988.

Arte francés y argentino en el siglo XIX. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires-Japón, Museo Nacional de Bellas Artes, 1990-1991.

De la Escuela de Barbizon a Van Gogh, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, julio-agosto de 1996.

Obras maestras del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

Émile-Antoine Bourdelle, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, agosto de 1998.

Tesoros del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Julio Moyano Comunicaciones, 2000.

Rodin en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Fundación Antorchas - Museo Nacional de Bellas Artes, octubre de 2001.

MALOSETTI COSTA, Laura (cur.), *Primeros modernos en Buenos Aires (1876-1896)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, junio de 2007.

Rodin en Buenos Aires, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007.

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Eduardo Schiaffino, MNBA

Archivo Payró - Diarios, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Archivo Schiaffino, AGN

Archivos Área Documentación y Registro, MNBA

Archivos Curatoriales, Área Investigación y Curaduría, MNBA

Biblioteca “Benedetto Croce”, Istituto Italiano di Cultura di Buenos Aires

Fundación Espigas

Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Publicaciones periódicas antiguas, Hemeroteca Biblioteca Nacional

The Library of Congress, Washington, D.C., Estados Unidos

FUENTES

Argentina: Periódico de arte y crítica

Athinæ. Revista artística.

Augusta

Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes

Caras y Caretas

CNBA, *Catálogo del Salón Nacional Anual de Bellas Artes*

El Diario

El Hogar

El Monitor de la Educación Común

La Argentina

La Fronda

La Nación

La Nota

La Prensa

Martín Fierro

Memoria de la Comisión Nacional de Bellas Artes

Nosotros

Pallas

PBT

Alonso, Mateo Rufino

Buenos Aires, 1878-1955
El borracho, c. 1902
Terracota, 34 x 29 x 40 cm
Inv. 5997
Adquisición al autor, 1902

Alonso, Mateo Rufino

Buenos Aires, 1878-1955
Indio moribundo, c. 1902
Terracota, 28,5 x 59 x 37 cm
Inv. 6222
Adquisición, 1902

Alonso, Mateo Rufino

Buenos Aires, 1878-1955
Amén, c. 1904*
Terracota, 46 x 27 x 39 cm
Inv. 5998
Adquisición al autor, 1906

Andreotti, Libero

Pescia, 1875 - Florencia, 1933
Popolana (Campesina), 1916-1917*
Bronce, 79,5 x 39 x 35 cm
Inv. 3619
Donación de la colectividad italiana en Buenos Aires, 1923

Anónimo

*Ulysses tendant son arc**
Bronce, 68 x 31 x 32 cm
Inv. 2769
Donación María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Anónimo

Cabeza de Hypnos [según copia romana en el Museo Británico]
Yeso, 32 x 24 x 22 cm
Inv. 3728
Adquisición, c. 1906

Anónimo

Juana D’Armagnac [según obra en el Museo del Louvre]
Terracota, 33,5 x 34 x 21 cm
Inv. 5633
Adquisición, 1906

Anónimo

*Filippo Strozzi** [según obra de Benedetto da Maiano en el Museo del Louvre]
Terracota, 22 x 60 x 28 cm
Inv. 5632
Adquisición, 1906

Anónimo

Homero [según copia romana en el Museo Arqueológico de Nápoles]
Yeso, 52 x 32 x 28 cm
Inv. 5631
Adquisición, 1906

Anónimo

Cabeza de niño [según obra de Andrea Della Robbia]
Terracota pintada, 31 x 27 x 19 cm
Inv. 3669
Adquisición, 1906

Anónimo

Cabeza romana [según obra en Museos Vaticanos]
Yeso, 77 x 48,5 x 33 cm
Inv. 5628
Adquisición, 1906

Anónimo

La Piedad [según obra de Miguel Ángel en la basílica de San Pedro, Ciudad del Vaticano]
Yeso, 172 x 80 x 177 cm
Exhibida en el Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”

Anónimo

Venus de Milo [según obra en el Museo del Louvre]
Yeso, 63 x 51 x 230 cm
Exhibida en el Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”

Arduino, Giovanni

Ferrere, 1857 - Buenos Aires, 1912
Bartolomé Mitre (Medallón), c. 1901
Yeso, 29 x 28,9 x 1,9 cm
Inv. 3692
Donación del autor, c. 1901

Barye, Antoine-Louis

París, 1795-1875

*Centauro**

Bronce, 41 x 37 x 17 cm

Inv. 5615

Donación María Zoila Godoy de Cobo, 1939

Barye, Antoine-Louis

París, 1795-1875

*León y serpiente**

Bronce, 26 x 10 x 19,5 cm

Inv. 3573

Donación María Salomé de Guerrico

de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Barye, Antoine-Louis

París, 1795-1875

*Cigüeña y serpiente**

Bronce, 16,5 x 5 x 5,5 cm

Inv. 3569

Donación María Salomé de Guerrico

de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Barye, Antoine-Louis

París, 1795-1875

*Ocelote llevando una garza**

Bronce, 17,5 x 17 x 31 cm

Inv. 3579

Donación María Salomé de Guerrico

de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Barye, Antoine-Louis

París, 1795-1875

*Téseo combatiendo con el Minotauro**

Bronce, 44,5 x 16 x 32 cm

Inv. 3581

Donación María Salomé de Guerrico

de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Bastet, Victorien Antoine

Bollène, 1852-1905

La abandonada, 1886

Mármol, 50 x 26 x 24 cm

Inv. 5999

Adquisición casa de remates Guerrico

y Williams, 1898

Bistolfi, Leonardo

Casale Monferrato, 1859 - Turín, 1933

Monumento al senador Rosazza, 1909*

Yeso, izquierda: 213 x 192 x 72 cm;

centro: 220 x 160 x 77 cm;

derecha: 220 x 171 x 79 cm

Inv. 3638

Adquisición Exposición Internacional

de Arte del Centenario, 1910

Blay y Fàbregas, Miquel

Olot, 1866 - Madrid, 1936

Retrato de la señora de Schiaffino, c. 1906-1907

Mármol, 57 x 40 x 29,5 cm

Inv. 7469

Donación Jeanne Coppin de Schiaffino, 1967

Boucher, Alfred

Bouy-sur-Ovin, 1850 - Aix-les-Bains, 1934

*Figura de mujer sentada**

Mármol, 142 x 69,5 x 81 cm

Inv. 7724

Donación Antonio Santamarina, 1970

Bourdelle, Émile-Antoine

Montauban, 1861 - Vésinet, 1929

Medalla conmemorativa de la inauguración

del Monumento al General Alvear [anverso], 1926*

Yeso, 56,50 ø x 5,7 cm

Inv. 3644

Donación Rodolfo Alcorta, 1938

Bourdelle, Émile-Antoine

Montauban, 1861 - Vésinet, 1929

Medalla conmemorativa de la inauguración

del Monumento al General Alvear [reverso], 1926*

Yeso, 52,50 ø x 5 cm

Inv. 3645

Donación Rodolfo Alcorta, 1938

Bourdelle, Émile-Antoine

Montauban, 1861 - Vésinet, 1929

Palas Atenea [Retrato de joven], 1889-1905*

Bronce, 29,5 x 17,5 x 27 cm

Inv. 7113

Donación Benito Bosch (herederos

de Rafael J. Bosch), 1960

Bourdelle, Émile-Antoine

Montauban, 1861 - Vésinet, 1929

Palas Atenea [Cabeza de Palas], 1889

Bronce, 39 x 27 x 37 cm

Inv. 11231/02/02

Fundición MNBA, c. 1940

Bourdelle, Émile Antoine

Mountauban, 1861 - Vésinet, 1929

Palas Atenea [Cabeza de Palas], 1889

Yeso, 39 x 27 x 37 cm

Inv. 11231/02/01

Depósito Enrique Larreta, c. 1940

Cafferata, Francisco

Buenos Aires, 1861-1890

La niñez de Giotto [La niñez del Giotto], c. 1880

Yeso, 124 x 53 x 87 cm

Inv. 3662

Donación Herminda Costa, 1941

Calvi, Pietro

Milán, 1833-1884

Retrato de Miguel Ángel, 1873*

Mármol, 72 x 59,5 x 32,5 cm

Inv. 2767

Donación María Salomé de Guerrico

de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Ceccarelli, Ezio

Monte Catini, 1865 - Florencia, 1927

*Papiniano**

Bronce, 65 x 20 x 23 cm

Inv. 5586

Adquirido al autor, I Salón Nacional, 1913

Correa Morales, Lucio

Buenos Aires, 1852-1923

Olegario Andrade, 1893

Bronce, 48 x 36,5 x 11 cm

Inv. 6218

Donación del Ateneo, 1896

Correa Morales, Lucio

Buenos Aires, 1852-1923

Retrato del escultor Cafferata, c. 1882

Yeso, 49 x 44 x 26 cm

Inv. 3759

Donación Herminda Costa, 1941

Correa Morales, Lucio

Buenos Aires, 1852-1923

Triunfo de la verdad, 1905

Mármol, 127 x 75 x 76,5 cm

Inv. 3663

Donación Elina González Acha

de Correa Morales e hijos, 1934

Correa Morales, Lucio

Buenos Aires, 1852-1923

Abel, 1902*

Bronce, 46,5 x 199,5 x 96,5 cm

Inv. 3192

Adquisición al autor, 1906

Fundición en bronce a cargo del MNBA

en el taller de Alejo Joris, Buenos Aires, 1907-1908

Correa Morales, Lucio

Buenos Aires, 1852-1923

Retrato de Delia Correa Morales de Cobo

[Retrato], 1888*

Mármol, 65 x 47,5 x 29 cm

Inv. 3607

Donación Delia Correa Morales de Cobo, 1940

De Pol, Víctor

Venecia, 1865 - Buenos Aires, 1925

Tafá, india fueguina, 1887

Bronce, 40 x 24 x 24 cm

Inv. 3590

Donación Asindila del Valle de de Pol, 1935

De Pol, Víctor

Venecia, 1865 - Buenos Aires, 1925

Cacique indio pampa, 1887*

Mármol, 47 x 27 x 28 cm

Inv. 7490

Donación Gloria de Pol de del Valle, 1968

De Pol, Víctor

Venecia, 1865 - Buenos Aires, 1925
D. F. Sarmiento [*D.F. Sarmiento /MDCCXI/MDCCCCLXXXVIII*], 1900*
Bronce, 60 x 60 x 5,5 cm
Inv. 6214
Adquisición al autor, 1901

Depaulis, Alexis Joseph

París, 1792-1867
St. Louis 1904 America Welcomes the World, 1904*
Bronce, ø 5 cm
Inv. 6370/2591/0871
Donación, 1904

Desbois, Jules

Parçay-les-Pins, 1851 - París, 1935
*Salomé danzando frente a Herodes**
Bronce, 48,3 x 26,5 x 15 cm
Inv. 2926
Donación María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Despiau, Charles-Albert

Mont-de-Marsan, 1874 - París, 1946
La niña de Las Landas, c. 1907*
Bronce, 26 x 15 x 20,5 cm
Inv. 3597
Donación de la Asociación Amigos del MNBA, 1934

Doré, Gustave

Estrasburgo, 1832 - París, 1883
Cupido y la Parca, c. 1877*
Terracota, 995 x 61 x 66 cm
Inv. 2939
Donación María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Dresco, Arturo

Buenos Aires, 1875-1961
Bacante, 1895
Yeso, 120 x 159 x 74 cm
Inv. 6221
Donación del Ateneo, 1896

Dresco, Arturo

Buenos Aires, 1875-1961
Cabeza de viejo, 1902
Terracota, 41,5 x 20 x 22,5 cm
Inv. 5996
Donación Federico Leloir, c. 1906-1910

Dresco, Arturo

Buenos Aires, 1875-1961
La pena, 1904
Mármol, 66 x 107 x 91 cm
Inv. 3657
Adquisición al autor, 1906

Dresco, Arturo

Buenos Aires, 1875-1961
Enigma
Mármol, 44,5 x 35 x 32 cm
Inv. 3589
Adquisición al autor, IV Salón Nacional, 1914

Drivier, Léon-Ernest

Grenoble, 1878 - París, 1951
Desnudo
Yeso, 95 x 52,5 x 35 cm
Inv. 6307
Donación Rodolfo Alcorta, 1938

Falguière, Alexandre-Jean-Joseph

Toulouse, 1831 - París, 1900
*Diana**
Bronce, 43,8 x 36,7 x 30 cm
Inv. 2766
Donación María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Falguière, Alexandre-Jean-Joseph

Toulouse, 1831 - París, 1900
La elegía [*Figura de mujer*], c. 1870
Mármol, 133 x 45 x 47 cm
Inv. 5908
Donación Eloísa Urquiza de Obejero, 1936

Fosca, Pasquale

Sora, 1852 - San Pablo, c. 1929
Sivori, c. 1910
Bronce, 39,3 ø x 1,3 cm
Inv. 5589
Adquirido al autor, I Salón Nacional, 1911

Halou, Alfred Jean Ludovic

Blois, 1875 - París, 1939
Baigneuse
Yeso, 104 x 39 x 59 cm
Inv. 3592
Donación Rodolfo Alcorta, 1938

Halou, Alfred Jean Ludovic

Blois, 1875 - París, 1939
Tête de paysanne, 1902*
Yeso, 45 x 22,5 x 29 cm
Inv. 3585
Donación Rodolfo Alcorta, 1938

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Léon Lequime [*Cabeza de hombre*], 1901*
Bronce, 43 x 30,5 x 29,5 cm
Inv. 3613
Donación Jules Lagae, 1909; Fundición MNBA, Radaelli y Gemelli, 1933

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Retrato del Dr. Elie Lambotte [*Retrato de L. Lequime*], 1901
Yeso, 58 x 20 x 25 cm
Inv. 5795
Donación Jules Lagae, 1909

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Retrato del Dr. Elie Lambotte [*Retrato de L. Lequime*], 1901
bronze, 38 x 20 x 25 cm
Inv. 3636
Donación Jules Lagae, 1909; Fundición MNBA, Radaelli y Gemelli, 1933

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
*El escultor Julien Dillens**
Bronce, 51 x 46 x 28,5 cm
Inv. 3624
Donación Jules Lagae, 1909; Fundición MNBA, Radaelli y Gemelli, 1933

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Guido Gezelle [*Cabeza de hombre*]
Yeso, 39 x 35 x 27 cm
Inv. 6303
Donación Jules Lagae, 1909

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Guido Gezelle [*Cabeza de hombre*]
Bronce, 39 x 35 x 27 cm
Inv. 6302
Donación Jules Lagae, 1909; Fundición MNBA, Radaelli y Gemelli, 1941

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Gustav Schöenleber [*Cabeza de hombre*]*
Yeso, 54 x 27 x 28,5 cm
Inv. 2924
Donación Jules Lagae, 1909

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Gustav Schöenleber [*Cabeza de hombre*]*
Bronce, 55 x 25,3 x 26,5 cm
Inv. 3591
Donación Jules Lagae, 1909; Fundición MNBA, Radaelli y Gemelli, 1933

Lagae, Jules

Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Viejo pescador [*Cabeza de viejo*], 1898*
Yeso, 45 x 21 x 24 cm
Inv. 6304
Donación Jules Lagae, 1909

Lagae, Jules
Roulers, 1862 - Brujas, 1931
Viejo pescador [*Cabeza de viejo*], 1898*
Bronce, 32,5 x 21 x 24 cm
Inv. 6301
Donación Jules Lagae, 1909; Fundición MNBA, Radaelli y Gemelli, 1941

Lagae, Jules
Roulers, 1862 - Brujas, 1931
*Retrato de Ferdinand Callebert**
Yeso, 50 x 26 x 26 cm
Inv. 5432
Donación Jules Lagae, 1909

Lagae, Jules
Roulers, 1862 - Brujas, 1931
El poeta Arnold Goffin, 1903*
Yeso, 57,5 x 22,5 x 27 cm
Inv. 5459
Donación Jules Lagae, 1909

Lagae, Jules
Roulers, 1862 - Brujas, 1931
El poeta Arnold Goffin, 1903*
Bronce, 36,5 x 20 x 25 cm
Inv. 3603
Donación Jules Lagae, 1909; Fundición MNBA, Radaelli y Gemelli, 1933

Lagae, Jules
Roulers, 1862 - Brujas, 1931
*Cabeza de niño**
Yeso, 28 x 23 x 13 cm
Inv. 3690
Donación Jules Lagae, 1909

Lagae, Jules
Roulers, 1862 - Brujas, 1931
*Cabeza de niño**
Bronce, 28 x 23 x 13 cm
Inv. 3691
Donación Jules Lagae, 1909; Fundición MNBA, Radaelli y Gemelli, 1941

Lagos, Alberto
La Plata, 1885 - Buenos Aires, 1960
Volupté (*Voluptuosidad*), 1912
Bronce, 36 x 18 x 23 cm
Inv. 3621
Adquisición al autor, III Salón Nacional, 1913

Lagos, Alberto
La Plata, 1885 - Buenos Aires, 1960
La confesión de Antígona, 1911
Cera, 45,5 x 33 x 37 cm
Inv. 7270
Donación herederos de Florencia Tornquist de Castex, 1964

Lagos, Alberto
La Plata, 1885 - Buenos Aires, 1960
Indio tehuelche, 1913*
Mármol, 72 x 48 x 55 cm
Inv. 3649
Premio Adquisición de Escultura, IV Salón Nacional, 1914

Lamanna, Nicolás
Buenos Aires, 1888-1923
Cabeza, c. 1913
Mármol, 30 x 16,5 x 21 cm
Inv. 5591
Adquisición al autor, III Salón Nacional, 1913

Maccagnani, Eugenio
Lecce, 1852 - Roma, 1930
Retrato de Víctor de Pol, 1904*
Mármol, 41 x 28 x 22 cm
Inv. 11034
Donación Gloria y María Antonieta de Pol, 1975

Michel, Gustave Frédéric
París, 1851-1924
Bianca, c. 1888*
Terracota, 32 x 23,5 x 21,5 cm
Inv. 5754
Adquisición, 1898

Noël, Edme Antony Paul (Noël, Tony)
París, 1845 - Palaiseau, 1909
Retrato de la señora Amalia Peña de Dormal, 1888*
Terracota, 78 x 54 x 26,5 cm
Inv. 2938
Donación Carlos Dormal, 1934

Oliva Navarro, Juan Carlos
Montevideo, 1888 - Buenos Aires, 1951
*Sonrisa**
Bronce, 32 x 20 x 20 cm
Inv. 5885
Adquisición al autor, IV Salón Nacional, 1914

Pardo de Tavera, Félix Francisco Víctor Domingo
Manila, 1859 - París, 1932
Máscara
Mármol, 48 x 48,5 x 16 cm
Inv. 5764
Donación Martha Hagemann, 1934

Pilz, Otto
Sonneberg, 1876 - Dresde, 1934
Cabra y fauno
Bronce, 31,5 x 42 x 20,5 cm
Inv. 5097
Adquisición Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910

Rodin, René-François-Auguste
París, 1840 - Meudon, 1917
Alexandre Falguière, 1903*
Mármol, 49 x 40,3 x 35 cm
Inv. 3608
Adquisición Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910

Rodin, René-François-Auguste
París, 1840 - Meudon, 1917
El beso, estudio, c. 1881-1882
Terracota, yeso, 76 x 44 x 54 cm
Inv. 2721
Donación Banco Municipal de Préstamos, 1936

Rodin, René-François-Auguste
París, 1840 - Meudon, 1917
La mano de Dios, 1895*
Bronce, 32,5 x 22,5 x 32 cm
Inv. 8262
Donación Ivonne Necol de Fourvel Rigolleau

Rodin, René-François-Auguste
París, 1840 - Meudon, 1917
Estudio para manos [*Estudio para El secreto*]*
Bronce, 14,5 x 7 x 9 cm
Inv. 7766
Donación Mercedes Santamarina, 1970

Rodin, René-François-Auguste
París, 1840 - Meudon, 1917
Cabeza de Balzac
[*Balzac, penúltimo estudio de cabeza*]
Yeso, 20 x 19 x 19 cm
Inv. 8560
Donación Antonio Santamarina, 1975

Rodin, René-François-Auguste
París, 1840 - Meudon, 1917
Cabeza de Jean d’Aire
[*Estudio para Los Burgueses de Calais*]*
Terracota, 7 x 5,5 x 6,5 cm
Inv. 8559
Donación Antonio Santamarina, 1975

Rodin, René-François-Auguste
París, 1840 - Meudon, 1917
Cabeza de Pierre de Wissant
[*Estudio para Los Burgueses de Calais*]
Yeso, 7,8 x 5,5 x 6 cm
Inv. 8558
Donación Antonio Santamarina, 1975

Rodin, René-François-Auguste
París, 1840 - Meudon, 1917
Eva, c. 1899*
Bronce, 73 x 26,5 x 31,5 cm
Inv. 7037
Donación Inés Gowland de Llobet, 1961

Rosso, Medardo

Turín, 1858 - Milán, 1928
Cabeza de niño, c. 1892-1893
Bronce, 34,3 x 22,5 x 20 cm
Inv. 3609
Adquisición, 1939

Rosso, Medardo

Turín, 1858 - Milán, 1928
Cabeza de niño
Cera, 34,5 x 20 x 18,7 cm
Inv. 3689
Adquisición galería Witcomb, 1923

Rosso, Medardo

Turín, 1858 - Milán, 1928
Cabeza de niño, c. 1892-1893
Yeso, 34,5 x 20 x 18,7 cm
Inv. 3609
Adquisición, 1939

Ségoffin, Victor Joseph Jean Ambroise

Toulouse, 1867 - París, 1925
Retrato de la Sra. Mercedes Mantels de De Bruyn, 1908*
Mármol, 67,5 x 52,5 x 34 cm
Inv. 6472
Donación Mercedes Mantels de De Bruyn, 1943

Tantardini, Antonio Carlo

Milán 1829-1879
La Clarina, c. 1870*
Mármol, 127 x 61 x 65,5 cm
Inv. 3640
Donación María Salomé de Guerrico de Lamarca y Mercedes de Guerrico, 1938

Tantardini, Antonio Carlo

Milán 1829-1879
Bagnante seduta (Bañista sentada), c. 1861
Mármol, 129,5 x 75 x 67 cm
Inv. 3641
Donación José María Lamarca de Guerrico, 1932

Troubetzkoy, Paolo

Intra, 1866 - Suna, 1938
Niña con perro, 1897*
Bronce, 82 x 76 x 90 cm
Inv. 3594
Adquisición Exposición Internacional de Arte del Centenario, 1910

Troubetzkoy, Paolo

Intra, 1866 - Suna, 1938
*Amazona**
Bronce, 47 x 17,5 x 46,8 cm
Inv. 2929
Legado Augusto Juan Coelho y Celedonia Etchegoyen, 1936

Weinman, Adolph Alexander

Baden-Württemberg, 1870 - Nueva York, 1952
Universal Exposition Saint Louis United States of America MCMIV / Grand Prize Louisiana Purchase Exposition, 1904
Bronce, 6,6 x 7,4 cm
Inv. 6370/2591/0574

Weinman, Adolph A.

Baden-Württemberg, 1870 - Nueva York, 1952
Universal Exposition Saint Louis United States of America MCMIV / Gold Medal Louisiana Purchase Exposition, 1904
Bronce, 7,1 x 7,3 cm
Inv. 6370/2591/0792

Wouters, Rik

Malinas, 1882 - Ámsterdam, 1916
Al sol [Busto al sol], c. 1911*
Bronce, 61 x 43,5 x 44 cm
Inv. 6724
Donación colectividad belga de Buenos Aires, 1947

Ximenes, Ettore

Palermo, 1855 - Roma, 1926
Retrato de Elvira de la Riestra de Láinez, c. 1897*
Mármol, 78,5 x 61 x 34 cm
Inv. 3634
Donación Elvira de la Riestra de Láinez, 1934

Ximenes, Ettore

Palermo, 1855 - Roma, 1926
Retrato de Alejandro T. Christophersen [*Retrato de Carlos J. Christophersen*], 1897
Bronce, 66 x 60 x 38 cm
Inv. 3606
Donación Carlos Christophersen (h.), 1940

Yrurtia, Rogelio

Buenos Aires, 1879-1950
Solitude, c. 1916*
Bronce, 31 x 18 x 22 cm
Inv. 3596
Adquisición al autor, VI Salón Nacional, 1916

Yrurtia, Rogelio

Buenos Aires, 1879-1950
Torso, c. 1915*
Bronce, 124 x 72 x 76 cm
Inv. 8037
Donación Carlota Delcassé de González, 1974

Zonza Briano, Pedro

Buenos Aires, 1886-1941
Creced y multiplicaos, 1911
Bronce , 132 x 72 x 67 cm
Inv. 3599
Premio Adquisición, III Salón Nacional, 1913

Zonza Briano, Pedro

Buenos Aires, 1886-1941
La niña de los ojos negros, 1914
Cera, 40 x 31 x 29 cm
Inv. 3630
Adquisición al autor por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1914

El asterisco (*) indica las obras que no integran la exposición.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Dirección Ejecutiva

Marcela Cardillo

Dirección Artística

María Inés Stefanolo

Delegación Administrativa y Jurídica

Carlos Valenzuela

Investigación

María Florencia Galesio, Patricia V. Corsani, Paola Melgarejo, Ana Giese, Pablo De Monte, Lucía Acosta

Documentación y Registro

Paula Casajús, María Rosa Espinosa, Cecilia García, Ana Bertollo, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta

Fotografía: Miguel Bustos, Gustavo Cantoni, Matías Iesari, Oscar Ramírez

Gestión de Colecciones

Mercedes de las Carreras, Raúl Alesón, Antonio Facchini, Jimena Velasco, Natalia Novaro, Silvia Rivara, Darío Aguilar, Viviana D´Osvaldo, Carolina Bordón, Dora Isabel Brucas

Museografía

Valeria Keller, Mariana Rodríguez
Pedro Osorio, Gastón Arismendi

Museografía

Silvina Echave
Francisco Amatriain, Leonardo Teruggi, Fabián Belmonte, Alberto Álvarez, Carlos Cortés, Daniel Galán, Martín Méndez

Prensa y Comunicación

Martín Reydó, Eleonora Waldmann, Trinidad Massone, Esteban Benhabib, Rodrigo Dacomo

Diseño Gráfico

Susana Prieto
Candela Gomez

Relaciones Institucionales

Ana Ruvira, Soledad Obeid

Área de Educación

Mabel Mayol, Susana García, Marcela Reich, Silvana Varela, Marina Bertonassi, Alejandro Benard, Gisela Witten, Pablo Hofman, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado

Biblioteca

Alejandra Grinberg, Agustina Grinberg, Lucía Ivorra, Marcelino Medina, Carolina Moreno, Cristina Maza

Sistemas y Tecnología Documental

Walter D. Pirola, Damián Rial

Asistencia de Dirección Ejecutiva

Samira Raed, Augusto Macchi, Elena Sanchez, Viviana Scarcella, Rosario Martín, Mariana Folchi, Mónica Gali

Asistente de Dirección Artística

Alejandra Hunter

Delegación Administrativa y Jurídica

Natalia Chagra, María Florencia Martínez, Silvana Sara, María Biañ, Mariano Barrientos, Gabino Oliva

Asuntos Legales

Mariano D´Andrea

Departamento Administrativo. Recursos Humanos

Graciela Otero, David García, Amalia Nigro, Horacio Eizayaga

Área de supervisión y seguridad

Omar Guteck, Karina Mansilla
Guardianes de sala
Informes
Guardarropas

Esta colección de calcos
calcos, ^{asirios,} ~~persas~~, griegos
renacimiento, siglo ~~XIX~~ ~~XV~~
contemporánea, para
de ~~los~~ cursos de estética
estudiantes podrán hacer
el Profesor no estará re
evoluciones de la estét
el relámpago de la pr