



**Las Victorias: de Samotracia a Buenos Aires. Calcos en yeso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes en la primera mitad del siglo XX**

**The Victories: from Samothrace to Buenos Aires. Plaster casts in the Museo Nacional de Bellas Artes and the Escuela Superior de Bellas Artes in the first half of the twentieth century**

**Milena Gallipoli**

**Como citar:**

GALLIPOLI, M. Las Victorias: de Samotracia a Buenos Aires. Calcos en yeso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes en la primera mitad del siglo XX. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 2, n.2, p.293-309, mai. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1059>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.1059>

Imagem: "La Victoria de Samotracia", c. 200-185 D.C. Acervo Museu do Louvre. Foto: Vinícius A. Branco.

## Las Victorias: de Samotracia a Buenos Aires. Calcos en yeso en el Museo Nacional de Bellas Artes y en la Escuela Superior de Bellas Artes en la primera mitad del siglo XX

The Victories: from Samothrace to Buenos Aires. Plaster casts in the Museo Nacional de Bellas Artes and the Escuela Superior de Bellas Artes in the first half of the twentieth century

Milena Gallipoli\*

### Resumen

La *Victoria de Samotracia* es una de las obras más reconocidas a nivel mundial. El museo del Louvre posicionó a la escultura como una pieza canónica gracias al protagonismo que adoptó en su museografía y, en paralelo, a través de la venta y puesta en circulación de calcos escultóricos en yeso producidos por su propio taller de vaciados. El objetivo del presente trabajo es vincular el caso de las copias de la *Victoria de Samotracia* con el consumo y exhibición de dos de sus ejemplares en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de Buenos Aires, ambas colecciones conformadas en las primeras décadas del siglo XX. Cotejar el rol que cada calco cumplió al interior de cada institución permitirá dilucidar las dinámicas de funcionamiento de un museo y de una instancia de formación artística. A través de un análisis del perfil institucional y las variaciones en la política exhibitiva se puede afirmar que en el contexto del museo hubo un desplazamiento de los calcos en general que tuvo como contrapartida el destaque de la *Victoria de Samotracia* como pieza aislada. Por otra parte, en la colección del Museo de Calcos de la ESBA, la obra se expuso en función de una construcción de un relato de la historia del arte que diese cuenta de una sucesión de estilos a través del tiempo.

### Palabras claves

Calcos escultóricos; tradición clásica; coleccionismo; museo; educación artística.

### Abstract

The *Winged Victory of Samothrace* has become one of the most recognised works of art worldwide. The Louvre Museum managed to place it as a canonical piece given the prominence it acquired within the institution's museography and, at the same time, through the sale and circulation of plaster casts produced by its own casting workshop. The main aim of this article is to link the case of the copies of the *Winged Victory of Samothrace* with the consumption and exhibition of two of these casts in the Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) and the Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) in Buenos Aires, both collections created in the first decades of the twentieth century. Contrast the role each cast fulfilled within each institution will allow us to elucidate the functioning dynamics of a museum and a venue dedicated to artistic education. In the context of the museum, by analysing its institutional profile and the variations in the exhibition policies, it can be said that there was a general displacement of plaster casts that had as counterpart the emphasis of the individual piece of the *Winged Victory*. On the other hand, in the collection of the Museo de Calcos of the ESBA, the piece was exhibited based on a construction of the history of art that accounted for a succession of styles through time.

### Keywords

Plaster casts; classical tradition; collecting; Museum; artistic education.

Desde su descubrimiento en 1863, la *Victoria de Samotracia* se ha convertido en una de las esculturas más reconocidas del mundo entero. Su fama se propagó no sólo a partir de textos laudatorios de la escultura, que fueron desde poemas hasta artículos periodísticos, sino que también su imagen se reprodujo de forma asidua, al punto de devenir una pieza fácilmente reconocible. Uno de los formatos de circulación que contribuyó con esa popularidad fue el de la producción de calcos escultóricos en yeso de la pieza a tamaño natural. Hacia fines del siglo XIX, el consumo de calcos escultóricos para conformar colecciones artísticas en museos, academias y universidades tuvo un momento de auge gracias al establecimiento de una red comercial de alcance global. Ésta se hallaba conformada por una serie de talleres productores, destacándose como uno de los principales el *Atelier du moulage* del Museo del Louvre.

El objetivo del presente trabajo es vincular el caso de la circulación de las copias escultóricas de la *Victoria de Samotracia* con el consumo de dos de sus ejemplares en las colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) de Buenos Aires, ambas conformadas en las primeras décadas del siglo XX. Por un lado, analizar la biografía objetual (Kopytoff, 1986) de estas copias permite trazar un panorama de su consumo en los contextos del museo y de la institución de formación artística, en función de dilucidar las particularidades de funcionamiento de un mismo objeto en diferentes entornos. Por otro lado, al pensar los usos de estas copias al interior de estos espacios surge la pregunta sobre qué discursos vehiculizó la pieza y cómo contribuyó a la construcción de un particular relato de la historia del arte y la categoría de estilo.

La *Victoria de Samotracia* es un caso de estudio clave dado que se trata de una obra cuyo estatuto canónico se consolidó durante el mismo periodo temporal durante el cual se desarrolló la circulación global de calcos más significativa. La escultura se descubrió en 1863 durante las expediciones arqueológicas francesas en Samotracia dirigidas por el cónsul Charles Champoiseau (Hamiaux, 2001). Rápidamente, sus numerosos fragmentos fueron transportados a Francia en donde comenzó su reconstrucción, pudiendo ser exhibida en 1866, aunque en ese momento no tuvo una renombrada reputación y fue considerada “una mediocre figura decorativa” (La vitoire de Samothrace, 1889: 4). La aparición de nueva evidencia arqueológica<sup>1</sup> hizo que el curador de antigüedades de la institución, Félix Ravaisson-Mollien, decidiese reconstruir el monumento con los fragmentos encontrados *in situ*. Así, de discreto descubrimiento arqueológico en una oscura sala, la *Victoria de Samotracia* pasó a ser emplazada hacia 1884 en el monumental marco arquitectónico de las escaleras Daru del Louvre, ubicación que mantiene actualmente.

En consecuencia, se puede plantear que la institución del Louvre actuó como un agente activo en cuanto a la constitución de la *Victoria de Samotracia* como obra maestra asociada a su recinto de exhibición, estatuto que ha sido enfatizado a partir de ese entonces. Por ejemplo, una guía francesa de 1910 explicaba que para ver la pieza se debía:

Descender la escalera Daru que lo dirigirá a la planta baja del museo, donde están acumuladas las maravillas de la estatuaria antigua y moderna. En el medio de esta escalera: la *Victoria de Samotracia*, uno de los más bellos especímenes de la escultura

griega. Note la apariencia grandiosa, el extraordinario poder de esta obra maestra (Guides Nilsson, 1910: 289)<sup>2</sup>.

Por su parte, al ser propietario del original y poder tomar su molde para realizar vaciados en yeso, el Louvre también logró monopolizar la comercialización de las copias de esta reciente y famosa. El taller de calcos la institución fue creado en 1794 y fue una entidad administrativa de la institución a partir de 1854 con la modificación de su estatuto y reglamentación, de modo que las ganancias representaban un beneficio directo para el museo, llegando a ser una de las entradas de dinero más significativas (Rionnet, 1996: 47).



Figs. 1 y 2. Musée du Louvre. *Victoria de Samotracia*. Ca. 1900-1906. Vaciado en yeso. Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova; Musée du Louvre. *Plaqueta del Musée du Louvre del calco de la Victoria de Samotracia*. Ca. 1900-1906. Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires.

Una vez producidos en el ámbito del taller de vaciados, los calcos comenzaban su vida objetual en un contexto caracterizado por un alto grado de mercantilización: en los catálogos de ventas de esos talleres y en sus tiendas. Por ejemplo, en un catálogo publicado en 1891 en Nueva York por parte del Metropolitan Museum of Art, se recomendaba que el calco de la *Victoria de Samotracia* fuese adquirido en el Louvre (número de catálogo 134) por la suma de 300 francos. También, se ofertaba la base con forma de proa (número de catálogo 136) por 600 francos (Metropolitan Museum of Art, 1891: 30)<sup>3</sup>. De esta forma, el taller del Louvre funcionaba como una marca que le daba legitimidad a la copia adquirida. Esto era explicitado a través de la incorporación de una estampilla y una plaqueta, inclusión obligatoria a partir del Segundo Imperio (1852-1870), como una estrategia de prevención de falsificaciones y copias

no autorizadas, siendo a la vez un medio de control de ventas (Rionnet, 1996: 40). En relación con nuestros casos de estudio que analizaremos a continuación, tanto el calco del MNBA como el de la ESBA fueron adquiridos en el taller del Louvre. Inclusive, ésta última, que todavía se encuentra en los mismos recintos de la escuela que ahora son el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, mantiene la placa de identificación del Louvre [figs. 1 y 2].

El estudio sobre la producción de calcos escultóricos y la conformación de colecciones en el territorio europeo ha sido objeto de recientes y constantes investigaciones (Rionnet, 1996, Frederiksen y Marchand, 2010, Martínez, 2016) que se han concentrado en su producción y su coleccionismo. En el caso argentino, tanto la colección del MNBA (Corsani, 2005, Melgarejo 2011 y 2013) como la de la ESBA (Gallipoli, 2016) han sido estudiadas desde un enfoque que se ha centrado en analizar aspectos históricos de la reunión del conjunto de calcos y sus funciones y modalidades exhibitivas dentro de sus respectivas instituciones. En este sentido, es todavía un área de vacancia el estudio detenido de un caso específico como lo es la *Victoria de Samotracia* en función de dilucidar sus particularidades expositivas y los vínculos que ésta estableció con las dinámicas y las funciones de cada institución. Por ese motivo, en primer lugar analizaremos los itinerarios que la escultura ha tenido al interior del MNBA y cómo la mudanza de la sede del museo en 1933 y el establecimiento de nuevos lineamientos museográficos afectó sus modalidades de exhibición. A continuación, nos abocaremos a tomar el segundo caso de estudio de la ESBA para cotejar qué desplazamientos se llevan a cabo cuando el contexto de exposición es una institución dedicada a la formación superior de artistas. En ambos casos, el móvil educativo de la copia se yergue como central, no obstante, en cada contexto la instrucción que se pretendía que la copia tuviese, respondía a intenciones y procesos particulares.

### **Una Victoria de Samotracia en el Museo Nacional de Bellas Artes**

En principio, luego de ser aprobado su proyecto de compra de calcos escultóricos para el MNBA por parte del Ministro de Instrucción Pública Joaquín V. González, el pintor e intelectual Eduardo Schiaffino relevó durante un viaje a Europa entre 1903 y 1905 la oferta del taller del Louvre. Ya desde las primeras listas redactadas por él, la *Victoria de Samotracia* aparece como una obra candidata a ser adquirida por 500 francos (200 francos más de lo que indicaba el listado del Metropolitan Museum que decía que se conseguía por 300 francos en 1891), cuya parte superior con alas sumaba 180 francos y la proa o galera 700 francos más<sup>4</sup>. Finalmente, Schiaffino optó por no comprar la galera; señaló en una carta al entonces director del taller del Louvre, Eugène Arrondelle que: “Resérveme asimismo para un segundo encargo estas cuatro piezas: gran esfinge egipcia, gran león alado, galera de la *Victoria de Samotracia*, 76 Augusto, porque por el momento no poseo suficiente espacio para exponerlas”<sup>5</sup>. Una vez adquiridos los calcos anteriormente relevados, Schiaffino organizó en 1908 la exposición del *VI Ensanche, adquisiciones de 1906 efectuadas en Europa por la dirección* en donde se expusieron algunos de los yesos (Melgarejo, 2011). Entre ellos estaba la *Victoria de Samotracia* que mencionó en el discurso inaugural de la exposición: “Aquí falta el museo de escultura, el que no veis sino algunos calcos aislados; el gran contingente, que cuenta ya con la *Victoria de Samotracia*, el *Mausoleo de Lorenzo de Médici*, el *Moisés*, la *Pietá*, de Miguel Ángel”<sup>6</sup>.

A continuación, el gran momento exhibitivo para la colección reunida se dio en ocasión de la inauguración del Pabellón Argentino en 1910 en el marco de los festejos del Centenario de la nación.

Allí, la *Victoria de Samotracia* fue uno de los puntos focales de la exhibición (Melgarejo, 2013: 46), al fondo del salón de la planta baja [fig. 3].

Schiaffino ya no era director del museo al momento de la inauguración, mas el siguiente director, Carlos Zuberbühler, no realizó grandes modificaciones en la distribución museográfica (Melgarejo, 2011). Más allá de que no se había comprado la proa como pedestal, se puede notar que la disposición de la escultura da cuenta de un intento de reproducir las escaleras Daru<sup>7</sup>, especialmente gracias al despliegue del alfombrado que desde el punto de vista en que fue tomada la fotografía forma una línea de perspectiva que fuga hacia la escultura y por la inclusión de un pedestal que elevaba la pieza.



Fig. 3. Bellas Artes. Salón a la derecha de la entrada, y en el que se exhiben obras de autores extranjeros. 1910. Fragmento de fotografía. Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires. Argentina.

A través de este ejemplar en particular, se puede notar que el tipo de vínculo establecido con el Louvre desbordaba el acto de la compra-venta de la pieza. Las modalidades exhibitivas de la *Victoria de Samotracia* establecieron una cadena de relaciones a través de la copia que evocaba tanto al mundo de la Antigüedad y el peso de la tradición clásica como también al del Louvre como referente cultural, ambos factores encarnados en una misma obra maestra.

Sobre este respecto, cabe preguntarse por el tipo de discursos y valoraciones que circularon respecto del arte Antiguo en paralelo a la exhibición del ejemplar de la *Victoria de Samotracia*. A modo de breve caso cabe analizar un cuadro de Ernesto de la Cárcova [fig. 4], titulado *El conferencista Fougères* que representa el retrato del francés Gustave Fougères, profesor especialista en helenismo, director de la École Française d'Athènes y profesor de la Sorbonne.

Fougères viajó a Buenos Aires en 1922 como invitado del Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires, un organismo dedicado a “promover el intercambio intelectual entre la República Argentina y

Francia, favoreciendo la recíproca intervención científica, literaria y artística por parte de los universitarios e intelectuales argentinos y franceses respectivamente” (Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires, 1938: 19). Visto a través de esta pintura, la relevancia de este episodio se expresa en que, a partir de él se activaron una serie de sutiles relaciones en el entramado de la circulación de calcos. En efecto, Gustave Fougères fue colaborador en la formación de la colección de calcos de la Université de Lille (Morinière, 2016: 265). Es retratado por Ernesto de la Cárcova, quien para ese entonces había realizado un viaje a Europa (1905-1906) para comprar calcos, mientras daba una conferencia sobre Grecia, posiblemente en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde se exponía el calco de la *Victoria de Samotracia*, motivo que se ve en el fondo de la pintura<sup>8</sup>.



Fig. 4. Ernesto de la Cárcova (1866-1927), *El conferencista Fougères*. 1923. Óleo sobre tela, 126 x 98, 6 cm. Colección particular.

La inclusión de la escultura no sólo hace alusión a la posible locación del discurso del profesor, sino que también funciona como referencia directa de la tradición clásica y fusiona aquel conocimiento que Fougères vehiculizaba dando cuenta de su formación clásica. Así, el sujeto Fougères se une al objeto copia-de-Victoria en un entramado de significado. A su vez, cabe cotejar el tipo de discurso que era pronunciado sobre Grecia y la Antigüedad clásica por parte del conferencista. En relación con esto, según la prensa local, en la charla de cierre del Instituto Popular de Conferencias de 1922, Fougères comenzó su coloquio titulado “Un viaje pintoresco a través de Grecia” de la siguiente forma:

¿Por qué amamos la Grecia? – principió diciendo – Porque es hermosa, responden los que la han visitado; pues la Grecia no es sólo la cuna de la más brillante civilización de la

antigüedad, ni un museo de obras maestras de arquitectura y escultura, sino también la Grecia del sol y los paisajes digna de ser admirada por su belleza original y deslumbrante<sup>9</sup>.

Autores como Giorgio Riello y Anne Gerritsen (2015) que estudian la circulación de objetos y mercancías en la edad moderna temprana a partir de la propuesta metodológica de la “vida global de los objetos” [*global lives of things*], han hecho referencia al concepto de un “imaginario global” que se activa ante el consumo y la puesta en uso de ciertos objetos. En este sentido, cabe preguntarse por el tipo de alusiones que se ponían en juego en estos discursos que unían a Grecia con Buenos Aires, qué vínculo se establecía con el estudio de la tradición clásica y cómo intervenían los calcos escultóricos de aquellas obras utilizados como herramientas complementarias de enseñanza.

En general, los calcos escultóricos evocaban un espectro imaginario tanto geográfico como temporal. La reunión en una misma colección permitía visualizar en un mismo recinto una multiplicidad de ejemplares de diversos tiempos y lugares dispersos en varias colecciones alrededor del mundo. Así, la movilidad permitida por la circulación de la reproducción suplía la imposibilidad logística de viajar de una gran parte del público destinatario de estos objetos. Asimismo, adquirir calcos escultóricos era uno de los medios más efectivos de conformar una colección artística que diese cuenta de los principales estilos y escuelas artísticas que constituían un relato canónico de la historia del arte – principalmente dado por la sucesión de estatuaria antigua (Egipto, Grecia, Roma), medieval, renacentista y moderna. En este sentido, los ejemplares mencionados contribuirían a la elevación y educación del gusto tanto de los artistas como del público en general; el propio Schiaffino resumió en una carta dirigida a González que: “El beneficio que reporta una organización semejante es inapreciable puesto que significa dotar artificialmente de ambiente artístico a las ciudades nuevas y alejadas como las nuestras de los núcleos de cultura secular”<sup>10</sup>.

Si bien en este primer momento exhibitivo la *Victoria de Samotracia* formó parte de un conjunto más amplio de piezas escultóricas – 182 calcos y esculturas originales –, cabe destacar que se trata de una copia que ha tenido una fortuna crítica particular. Por replicar a la *Victoria de Samotracia*, este yeso se desprendió del corpus general de la colección de calcos escultóricos adquiriendo cierto grado de autonomía y haciendo que se expusiese por un periodo de tiempo dentro del nuevo local del Museo Nacional de Bellas Artes inaugurado en 1933.

Hacia el momento de traslado de sede del MNBA, su director, Atilio Chiáppori, concibió una serie de cambios en la política y el perfil institucional del museo que se complementó con la nueva disposición arquitectónica de la sede reformada por el arquitecto Alejandro Bustillo<sup>11</sup>. En este sentido, cabe notar que Chiáppori fue uno de los directores del MNBA que comenzó a desplazar los calcos escultóricos del contexto de exhibición del museo. Su actuación durante la década del treinta estuvo en consonancia con un proceso más amplio de modificación de lineamientos museográficos que procuró reducir la cantidad de piezas exhibidas y privilegiar un principio de aislamiento y claridad visual de éstas. Por ejemplo, una de las quejas constantes de la antigua sede del museo era la falta de un adecuado espacio de exhibición concebido *ad hoc* como tal. En relación con esto, una noticia de la revista *Caras y Caretas* denunciaba que: “En el sitio en que estaba, inadecuado, pequeño, incómodo, se amontonaban los

cuadros, las estatuas, los calcos, sin luz apropiada, en un hacinamiento que impedía ver y apreciar las obras” (Gerchunoff, 1932: 18).

El propio Chiáppori explicitó la intencionalidad de convertir el MNBA en un museo moderno, en una serie de escritos que exponían programáticamente la idea de un “museo doble”: allí, se reducía la galería pública a un selección de obras resaltantes que se complementaban con una suerte de museo subterráneo conformado por los depósitos en donde los especialistas podrían realizar consultas más específicas (Chiáppori, 1933: 24). Por ende, se puede notar que en Chiáppori hay una constante demarcación entre un público general y otro especialista. Asimismo, cada uno de estos potenciales actores era destinatario de una serie de actividades específicas, no sólo de diferentes relatos museográficos sino también de eventos como conferencias especializadas en contraposición a charlas de temas generales. Por consiguiente, este énfasis en el carácter instructivo que debía tener el museo se realizaba en términos de “La adopción del criterio moderno que substituye el antiguo carácter de ‘templo de la Belleza’, por el más lógico y provechoso de ‘instituto docente’, y el acercamiento y colaboración del público en sus funciones” (Chiáppori, 1934a: 2).

Bajo estos lineamientos, la colección general de calcos quedaba desplazada del relato museográfico principal, alojada en un local circunvecino (Chiáppori, 1934b: 4). Pero esto no significó un desprecio de ella dado que se manifestó el objetivo de proyectar un recinto especial que reforzaría un “itinerario lógico para una exposición instructiva, con el menor cansancio de atención o de movilidad del visitante” (Chiáppori, 1934b: 4). Si bien la iniciativa no llegó a completarse, hacia fines de 1934 el proyecto de ampliación ya estaba trazado y proponía la instalación de una serie de salas que dispusieran los calcos con un orden cronológico. En relación con esto, se afirmaba: “Cada una de las Salas será decorada de acuerdo con el respectivo estilo, lo que permitirá al visitante llevar una impresión de conjunto que ha de resultar sumamente útil para el mejor conocimiento de la Historia del Arte” (Museo de Calcos, 1934: 9).

Así, la necesidad de contar con reproducciones para acercar el museo al público se concibió como una instancia esencial siendo fuertemente impulsada. Ciertamente, en la primera conferencia de un ciclo auspiciado por la Asociación Amigos del Museo en 1934 el arquitecto Alberto Presbich ofreció una detallada disertación sobre los museos en la actualidad y el perfil de las instituciones norteamericanas. Al momento de concluir sobre las políticas que debía llevar a cabo el MNBA, se concluía:

Pero yo quisiera insistir en una necesidad que me parece urgente: la de formar y acrecer en lo posible las secciones destinadas a reproducciones y calcos. “Vuestros museos deben ser de reproducciones y calcos”, me decía Mr. Winlock, director del Metropolitan. De acuerdo con nuestras circunstancias, nos es mucho más útil una docena de buena reproducciones – en color, se entiende – que un cuadro original, por excelentes que éste sea (Presbich, 1934: 7).

De modo que, si bien en un primer momento se podría pensar que el desplazamiento exhibitivo de las reproducciones en yeso por parte del MNBA respondía a un privilegio de obras de arte originales, un análisis más detenido de la situación demuestra que las copias continuaban teniendo un rol central dentro de la política institucional. Más aún, en este entramado de piezas desplazadas y obras

expuestas, la fortuna de *La Victoria de Samotracia* fue muy particular dado que continuó poseyendo una localización central, esta vez en el hall principal al final de las escaleras de entrada [fig. 5].

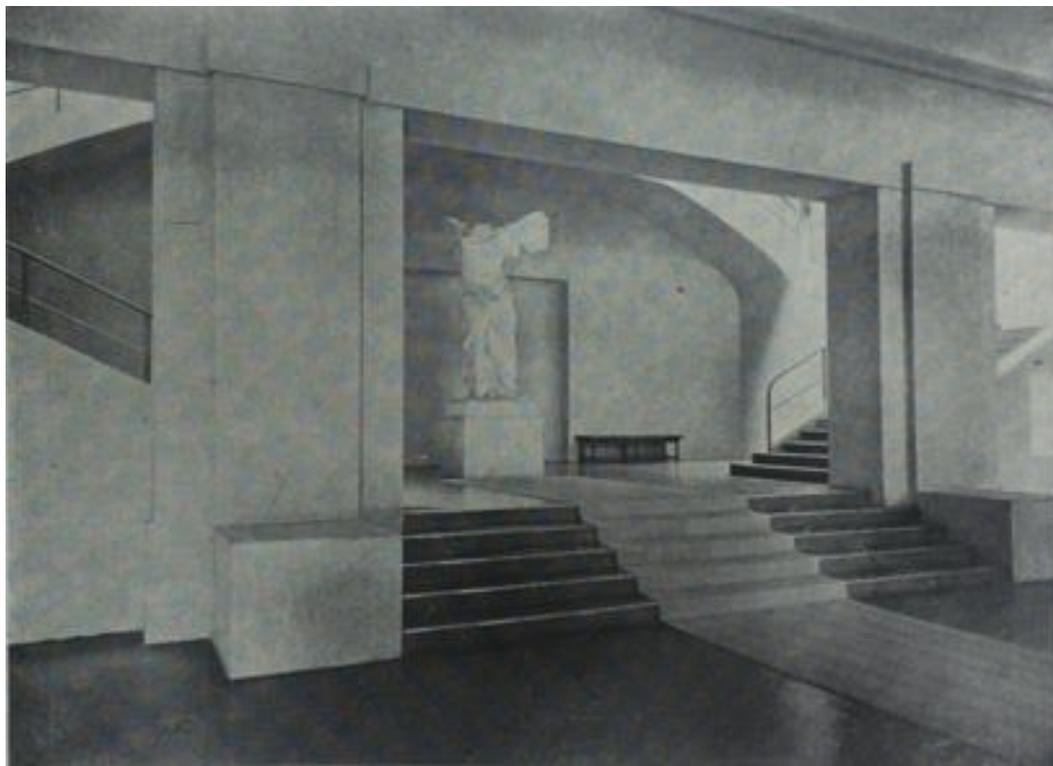


Fig. 5. Moreno Díaz, José. Vista del hall de entrada del Museo Nacional de Bellas Artes. 1934. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, vol. 1, año 1, enero y febrero de 1934. Buenos Aires.

No deja de resultar sugerente que, como primera aproximación al museo, el espectador se encontrara con una copia. En este sentido, a pesar de que la arquitectura del establecimiento es más despojada y las escaleras mucho más pequeñas, persiste el complemento entre la *Victoria de Samotracia*, un enmarque arquitectónico y las escaleras como referencia focal. En la disposición se expresa la idea de mostrar una serie de obras maestras representativas que contribuyesen a

(...) la "mise en valeur" de las obras expuestas. Poner en valor una obra de arte – cuadro o estatua, – es decir: colocarla de manera que ofrezca al espectador la evidencia de su calidad; su genuino significado, así como su importancia – su "aptitud" – dentro de la época o de la escuela; lograr que se destaque o se comprenda, de inmediato, el grado o el porqué de su estimación (Chiápori, 1934b: 4).

Finalmente, hacia 1945, en el marco de las celebraciones por los cincuenta años del museo, el hall de entrada fue tomado por piezas originales – e específicamente las esculturas de *La Clarina-Bagnante sedutta* de Antonio Tantarini, *Monumento al senador Rosazza* de Leonardo Bistolfi y *Fedra* de Gonzalo Leguizamón Pondal. Sin embargo, la *Victoria de Samotracia* seguía estando exhibida, ahora en las instalaciones de la biblioteca del museo<sup>12</sup>. De esta forma, a través de este breve itinerario de los

diferentes espacios de exhibición del calco de la *Victoria de Samotracia* se pueden analizar los vínculos que la institución-museo estableció entre las copias y su público en función de suplir con fines de índole didácticos.

### **La *Victoria de Samotracia* y la formación artística en la Escuela Superior de Bellas Artes**

Si, por un lado, en un lugar como el MNBA la finalidad exhibitiva de la *Victoria de Samotracia* tuvo una modalidad de destaque que la aisló del conjunto general de calcos, por el otro, cabe pensar los desplazamientos que acaecieron ante la exposición de otra versión en yeso de esta obra al interior de un Museo de Calcos de una institución de formación artística. La ESBA fue creada hacia 1923 por el pintor Ernesto de la Cárcova como una instancia de educación superior luego del paso por otras instituciones artísticas. Los candidatos debían tomar exámenes de ingreso, de modo que se suponía que ya habían transitado una primera etapa educativa en donde la copia de calcos habría sido una práctica habitual. No obstante, esto no significó que los calcos estuvieran invalidados como recurso didáctico dado que una de las primeras acciones de Cárcova fue justamente la de adquirir una colección para la institución que se instaló hacia 1927<sup>13</sup>. Cabe destacar que en un principio sólo los estudiantes de la ESBA tuvieron acceso a la colección; recién en 1932, luego del fallecimiento de Cárcova y la instalación del pintor Alfredo Guido como director, el Museo de Calcos fue abierto a un público general, aunque sólo los días jueves y domingo<sup>14</sup>.

Así como en el MNBA, el conjunto de la colección de la ESBA fue conformado en vistas de construir un relato de la historia del arte a partir del ensamblaje de diferentes piezas representativas, lo cual se puede notar en el tipo de compras realizadas por Cárcova. En general, se tendió a la reunión de obras-modelo de cada escuela estilística. En una lista de calcos entregada a Ricardo Rojas<sup>15</sup>, un total de 214 piezas enumeradas se correspondían a las categorías de arte caldeo-asirio, egipcio, griego y romano, gótico y renacimiento italiano, francés y siglo XVIII francés. Entre los ejemplos de cada estilo, se privilegiaron los relieves, los frisos, los detalles arquitectónicos y de ornamentos antes que esculturas de bulto completas dado que este tipo de piezas eran más adecuadas para su manipulación y empleo para ejercitar la copia. No obstante, entre las esculturas destacadas, se consigna *La Victoria de Samotracia* como una de las compras.

De esta forma, la finalidad era otorgar a los estudiantes de una visión de conjunto de los principales lineamientos y fluctuaciones de la historia del arte a través de múltiples piezas. En efecto, en una epístola de mayo de ese año, que nos acerca a la recepción positiva que tuvo la colección, el pintor italiano asentado luego en Mendoza, Alejandro Chiapasco escribió:

Por cuanto pueda parecer inocente mi entusiasmo por la excelente adquisición de los calcos antiguos, no puedo callar mi aplauso como profesor de dibujo por la feliz exposición de esas reproducciones a la que he acompañado a mis alumnos y he tenido así oportunidad de evidenciarles ideas de arte que difícilmente resultarían claras sin esos hermosos ejemplos<sup>16</sup>.

Esta fuente revela de forma clara la imbricación entre el calco y el dispositivo pedagógico como un recurso para vehicular la comprensión y el análisis a través de la observación en un contexto educativo. En cierto modo, los calcos tenían un sentido ilustrativo dado por una yuxtaposición que se

percibía en un golpe de vista, el énfasis recae en la reunión y en la comparación entre diversas piezas. Los ejemplos, entre los cuales se encontraba la *Victoria de Samotracia*, otorgaban claridad. El propio Cárcova en una serie de escritos sobre la enseñanza del dibujo en la escuela primaria atribuyó la centralidad de estos modelos en relación con un explicitación en primer lugar visual de ciertos estilos y principios artísticos. Según él eran:

...eficaces elementos para la iniciación del espíritu del alumno hacia lo bello, y sus manifestaciones á través de los pueblos y las edades: nada hay que iguale á esa enseñanza objetiva de la estética. Ni abstractas disertaciones, ni largas páginas de historia del arte valen lo que la contemplación inteligente de un capitel corintio, una bella estatua<sup>17</sup>.

El siguiente aspecto destacable es que, en tanto material de enseñanza, los calcos no eran concebidos como objetos para contemplar en función de cada pieza aislada y autónoma ni estaban destinados meramente a la contemplación estética, sino que se activaban con un uso pedagógico. La conjunción entre el profesor y el calco concebido como recurso didáctico era esencial: “el profesor pues sacando todo el partido que le ofrece el modelo expuesto ante sus alumnos debe hacer resaltar sus bellezas, señalar sus caracteres, y origen”, afirmaba Cárcova<sup>18</sup>. Una vez acaecida la visión de conjunto de la reunión de ejemplares, era el maestro quien debía ubicar aquellas obras en contexto, analizarlas y fomentar su puesta en comparación en relación a otras piezas de diferentes estilos o escuelas escultóricas a través de una propuesta visual.

Por ese motivo, la vigencia del ordenamiento cronológico y estilístico resultaba funcional a la enseñanza de la historia del arte, temática que era aprendida en la cátedra de Estética, dictada hasta 1938 por Enrique Prins (Gluzmam, 2016: 80). La disponibilidad de monografías que formaban parte de la cursada se presenta como fuentes relevantes para analizar el tipo de discurso que se reproducía sobre el arte canónico por parte de los estudiantes que convivían con los yesos. En principio, más allá de la diversidad de los escritos, aquellos trabajos que se abocaron a discurrir sobre algún tema que requiera del desarrollo histórico como parte de la argumentación tienden a optar por una escritura que presenta de forma sintética y estereotípica cada estilo artístico. En este sentido, la sucesión de éstos se da de forma lineal y cronológica y muchas veces aparecen notas comparativas. Por ejemplo, en una monografía sobre Escultura Romana un alumno cotejaba que: “los griegos que tenían un temperamento opuesto, pues los griegos fueron ante todo artistas (...). Los romanos todo lo veían con los ojos de la realidad”<sup>19</sup>. Lo que nos interesa en este tipo de disertaciones es el arraigo de una periodización y la reducción de cada estilo a una serie de premisas y características básicas, atendiendo a su vez a cómo cada uno de estos periodos era a su vez evocado por el museo de calcos en su organización. Los estudiantes que escribían estos trabajos experimentaban un aprendizaje de la historia del arte basado no sólo en las explicaciones de Prins y en la reproducción de ejemplos, sino también ante la presencia de los calcos como parte de las clases. De esta forma, si bien la reconstrucción histórica presenta distintas problemáticas metodológicas, podemos aproximarnos a la dinámica de las clases y la imbricación entre la instancia de la enseñanza, el rol del recurso didáctico y los resultados del aprendizaje. En relación con esto, un artículo de *La Nación* de 1944 se dedica a presentar la materia Estética de la ESBA bajo la dirección de Ángel Vasallo, siguiente encargado de la enseñanza luego de la muerte de Prins. En la elección editorial destaca el hecho de que el despliegue fotográfico para ilustrar

las clases es el museo de calcos, ante lo cual se puede inferir que ese era su espacio representativo [fig. 6].



Fig. 6. Clase de estética en el museo de calcos. En Escuela Superior de Bellas Artes. Estética, *La Nación*, 8 de octubre de 1944.

Bajo el epígrafe de “Clase de estética en el museo de calcos” una imagen presenta en semi-círculo a los estudiantes rodeando al profesor mientras posa en el momento de la disertación. Más allá del carácter posado de la fotografía, en ella el calco de la *Victoria de Samotracia* se yergue como una presencia emblemática que acompaña la clase entre otros calcos de tipo medieval que permanecen en un segundo plano. Todos los alumnos están mirando al profesor, en él se concentra la agencia de transmisión de conocimiento y los calcos permanecen como un telón de fondo, no obstante, cuidadosamente seleccionado por el encuadre de la fotografía. En el texto del artículo Vasallo declaró que la dinámica de las clases consistía en que

(...) estas reuniones son eminentemente dialogadas y se tiende a que asuman la forma de una conversación generalizada sobre el tema tratado y todas las digresiones a la que pueda dar lugar; se estimula la formación de preguntas y la exposición de puntos de vista personales, a fin de crear y fortalecer en los alumnos el espíritu crítico<sup>20</sup>.

Si bien este testimonio es posterior a Prins, nos permite apreciar los tipos de enseñanzas que se impartían frente a los calcos en el marco de la materia de Estética. Finalmente, al analizar la utilidad del

museo de calcos de la ESBA, no se puede dejar de destacar que la finalidad última de la enseñanza de esta materia era la contribución hacia una formación completa de artistas. En este sentido, los conocimientos que se vehiculizaban a partir de los calcos como recursos didácticos actuaban como mediadores que en última instancia contribuirían a la creación nuevas obras de arte por parte de artistas formados.

A partir de los recorridos de las copias en yeso de la *Victoria de Samotracia* al interior del MNBA y de la ESBA se ha podido cotejar cómo funcionaban los calcos en los contextos institucionales del museo y del recinto educativo en un mismo recorte temporal. Hacia la década del treinta, los yesos estuvieron sujetos a reformulaciones en cuanto objetos museales, sin embargo, esto no implicó un desplazamiento de la importancia y la utilidad de las copias en tanto objetos didácticos y funcionales a los relatos curatoriales y la consolidación de colecciones artísticas.

Por un lado, ante el cambio de política institucional llevado a cabo por Chiáppori en vistas de hacer del MNBA una institución moderna adaptada a líneas museográficas en boga. Se privilegió un principio de selección de obras, entre las cuales la *Victoria de Samotracia* continuó poseyendo un alto grado de protagonismo al ser la primera escultura que se veía al entrar al museo.

Sin embargo, como hemos notado, la retirada del resto de los calcos del MNBA no sucedió por una desestimación de la colección, sino que antes bien respondió a la intencionalidad institucional de proyectar un lugar específico para ellos, otorgándoles de esta forma una importancia particular en función del carácter instructivo que poseían para el público. En paralelo, en 1927 Ernesto de la Cárcova ya había instalado un Museo de Calcos en la ESBA, que hacia los treinta era asiduamente utilizado por parte de los estudiantes como un recurso fundamental para la instrucción de la Estética y la Historia del Arte. Si en el MNBA la *Victoria de Samotracia* tuvo una fortuna particular porque fue expuesta de forma aislada, en la ESBA la obra era funcional a la inserción dentro de un conjunto que tenía por finalidad dar cuenta comparativamente de una sucesión de estilos que conformaban un relato de la historia del arte.

En relación con esto, cabe concluir por resaltar el hecho de que los calcos escultóricos establecieron un puente particular con el arte del pasado a través de la replicación de obras canónicas como la *Victoria de Samotracia*. Estos objetos tuvieron una agencia activa como herramientas didácticas que instruían tanto los artistas como al público. En la ESBA la mediación con el pasado a través de las copias tenía como fin la consolidación de un arte contemporáneo de calidad mientras que en el MNBA las copias contribuían a la instrucción sobre el arte del pasado. Este tipo de vínculo entre presente y pasado fue evocado de forma explícita en la conferencia de Presbich:

Es a través de lo actual, y sólo a través de lo actual, que comprendemos lo pasado. La comprensión de lo actual obra como un reactivo sobre la obra del pasado, y aclara en ella - de un modo acaso parcial, pero profundo - lo que está al alcance de nuestra conformación de hombres actuales (Presbich, 1934: 7).

Si bien en los discursos analizados relativos a las circunstancias en donde intervenían los calcos escultóricos no se nombra de forma explícita la *Victoria de Samotracia*, es notorio que el

acompañamiento en los registros visuales destaca compositivamente a la pieza. De esta forma, se puede pensar que el protagonismo exhibitivo que tuvo la *Victoria de Samotracia* en el MNBA y en la ESBA, y que se refuerza a partir de los registros visuales analizados, hacen de la pieza una emblemática y reconocida obra canónica.

## Referências

- CHIÁPPORI, Atilio. El nuevo Museo Nacional de Bellas Artes. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1.807, p. 24-25, 20 mayo 1933.
- \_\_\_\_\_. El nuevo museo. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, v. 1, a. 1, p. 3-5, enero y feb. 1934b.
- \_\_\_\_\_. Exposición de propósitos. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, v. 1, a. 1, p. 1-2, enero y feb. 1934a.
- CORSANI, Patricia. Eduardo Schiaffino y el museo de los sueños: La 'Sección de Escultura Comparada' del Museo de Bellas Artes. *Avances, Revista del área de Artes*, Córdoba, n. 9, p. 46-64, 2005.
- FREDERIKSEN, Rune y MARCHAND, Eckart (eds.) *Plaster Casts: Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlín: Walter de Gruyter, 2010.
- GALLIPOLI, Milena. En el horizonte de la copia. Ernesto de la Cárcova, calcos escultóricos y educación artística. In: *Ernesto de la Cárcova* [catálogo]. Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.
- GERCHUNOFF, Alberto. Bajorrelieve de algunos hechos. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n. 1748, p. 18, 2 abr. 1932.
- GERRITSEN, Anne y RIELLO, Giorgio. Spaces of global interactions: The material landscapes of global history. In: *Writing Material Culture History*. Londres: Bloomsbury Academic, 2015, p. 111-134.
- GLUZMAN, Georgina. La Cárcova después de Cárcova. In: *Ernesto de la Cárcova* [catálogo]. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.
- GUIDES NILSSON. *Guide remboursable de Paris*. París: 7, rue de Lille, 1919.
- H.M., The Victory of Samothrace. *The Lotus Magazine*, Nueva York, v. 10, p. 55, feb. 1919.
- HAMIAUX, Marianne. La Victoire de Samothrace: découverte et restauration. *Journal des savants*, París, 2001. Disponible en <doi : 10.3406/jds.2001.1643>. Acceso en: 15 enero 2017.
- HERRERA, María José. El Museo Nacional de Bellas Artes y su proyección nacional, 1911-1943. In: BALDASARRE, María Isabel y DOLINKO, Silvia (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina, Volumen 2 de Archivos del CAIA IV*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), 2012.
- INSTITUTO DE LA UNIVERSIDAD DE PARÍS EN BUENOS AIRES. *El Instituto de la Universidad de París en Buenos Aires en el año 1937*. Buenos Aires: s/d, 1938.
- KOPYTOFF, Igor. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, Arjun (ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. p. 64-91.
- LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE. *Revue des Musées (Musée d'art scolaire)*, París, a. 3, n. 52, p. 4, 1889.
- MARTINEZ, Jean-Luc. Exposer des moulages d'antiques: à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles. In *Situ. Revue de patrimoines. Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains*, París, n. 28, p. 175-250, 2016.
- MELGAREJO, Paola. Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906. In: HERRERA, María José (ed.) *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*. Córdoba:

Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figeroa Alcorta, 2011.

\_\_\_\_\_. Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor. In: *Memoria de la Escultura 1895-1914. Colección MNBA* [catálogo]. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 33-52.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Tentative lists of objects desirable for a collection of casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art*. Nueva York: impreso para el Special Committee on Casts of the Metropolitan Museum of Art, 1891.

MORINIÈRE, Soline. La collection de moulage de l'université de Bordeaux, première

glyphtothèque universitaire française? *In Situ. Revue de patrimoines. Le moulage. Pratiques historiques et regards contemporains*, París, n. 28, p. 251-282, 2016.

MUSEO DE CALCOS, *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, v. 7, a. 1, p. 9, ago. 1934.

PRESBICH, Alberto. Museos. Primera conferencia del ciclo, auspiciada por la Asociación Amigos del Museo, a cargo del Arg. Alberto Presbich. Octubre 18 de 1934. *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, v. 8, a. 1, p. 2-7, sept. y oct. 1934.

RIONNET, Florence. *L'atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)*. París: Réunion des musées nationaux, 1996.

## Notas

\* IIPC-TAREA, UNSAM / CONICET, milenagallipoli@gmail.com. Una parte se la segunda sección del presente trabajo ha sido presentada en 2017 en forma de ponencia titulada "Temporalidades en yeso. Representación, construcción y presentación del tiempo a través de la colección de calcos escultóricos de la Escuela Superior de Bellas Artes" en la Sesión "Anacronismos en diálogo: Temporalidades y significaciones múltiples en imágenes y objetos" coordinada por Dra. Agustina Rodríguez Romero y Dra. Josefina de la Maza en el IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVII Jornadas CAIA Arte, historia, tiempo. Dispositivos, categorías y usos del tiempo en la historia del arte y la cultural visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Asimismo, debo expresar un agradecimiento a Esteban Pontoriero por su atenta lectura y sus valiosas correcciones.

<sup>1</sup> En 1875 se encontró la base de la escultura en la forma de proa de un barco que fue vinculada a la pieza gracias a la existencia de una moneda acuñada entre 301 y 292 a.c. Ésta muestra el motivo de una Victoria alada sobre la proa de un barco como conmemoración de un triunfo naval de la flota comandada por Demetrio Poliorcetes sobre la flota del primer monarca de la dinastía Tolomea en Egipto, Ptolomeo I Sóter.

<sup>2</sup> "Descendre l'escalier Daru qui mènera au rez-de-chaussée du musée, où sont accumulées les merveilles de la statuaire antique et moderne. Au milieu de cet escalier: la Victoire de Samothrace, un des plus beaux spécimens de la sculpture grecque. Remarquer l'allure grandiose, l'extraordinaire puissance de ce chef-d'œuvre."

<sup>3</sup> La *Tentative lists of objects desirable for a collection of casts, sculptural and architectural, intended to illustrate the history of plastic art* (1891) es un texto realizado por el Metropolitan Museum of Art que propone una lista de deseables compras y la localización del taller del calco productor de las piezas enumeradas.

<sup>4</sup> Schiaffino, Eduardo, *Museo Nacional de Bellas Artes. Museo de escultura y arquitectura – Calcos en yeso, tierra-cocida policromada y reproducciones en bronce. Catálogo e informe oficial presentado al ministro de I.P. en Junio 26 de 1905*. Archivo Centro de Arqueología Urbana, Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

<sup>5</sup> Carta de Eduardo Schiaffino a Monsieur Eugène Arrondelle, chef des ateliers des moulages du Musée du Louvre. Venise le 2 septembre 1906. Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>6</sup> "Inauguración de nuevas salas en el Museo Nacional de Bellas Artes", *La argentina?* (título de diario ilegible por recorte), Julio 1908, p. 8. Archivo Schiaffino, Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>7</sup> Esto también ha sido notado por Paola Melgarejo quien ha investigado la colección de calcos adquirida por Schiaffino: "Exhibida en aquella institución [el Louvre] 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 esa victoria alada formaban una pequeña sala con réplicas de otras piezas clásicas" (Melgarejo, 2013: 46).

<sup>8</sup> Fougères dio un ciclo de conferencias en diferentes lugares entre ellos el Museo Nacional de Bellas Artes, la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Ciencias, el Jockey Club y el Instituto Popular de Conferencias. Cabe destacar que, los profesores invitados por

el Instituto de París en Buenos Aires debían estar en Argentina por un tiempo de tres meses y dictaban hasta veintiséis conferencias y discursos en múltiples locaciones.

<sup>9</sup> Instituto Popular de Conferencias. Se realizó hoy la sesión de clausura del ciclo de 1922, *La Razón*, Viernes 3 de noviembre de 1922. Colección Ernesto de la Cárcova, Fondo Documental, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

<sup>10</sup> Borrador de Eduardo Schiaffino al señor Ministro de Instrucción Pública Dr. Joaquín V. González. Bs. Ayres, junio 26, 1905. Documentos varios 1903-1907 3326, Sala VII, Fondo Schiaffino, Archivo General de la Nación.

<sup>11</sup> Sobre la gestión de Chiáppori en el MNBA véase Herrera, 2012.

<sup>12</sup> Compilado de información. MNBA 50 años. Biblioteca Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

<sup>13</sup> La iniciativa fue apoyada por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública y la Comisión Nacional de Bellas Artes y tuvo a Cárcova como principal gestor junto con la ayuda de personajes en el exterior como el agregado cultural de la Embajada Argentina en Francia, Rodolfo Alcorta y Tomás le Breton, Ministro de Agricultura de la Nación.

<sup>14</sup> Copiador Libro 1. Carta de Alfredo Guido a Nicolás Besio Moreno. Memoria del año 1933. 8 de enero de 1934. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, p. 416.

<sup>15</sup> Carta de Ernesto de la Cárcova a Ricardo Rojas. Escuela Superior de Bellas Artes, dirección. Buenos Aires, 13 de septiembre de 1927. Archivo Rectorado, Universidad de Buenos Aires. Adjunta "Catálogo provisorio de calcos de escultura y arquitectura".

<sup>16</sup> Carta de Alejandro Chiapasco a Ernesto de la Cárcova. Buenos Aires, 12 de mayo de 1927. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes.

<sup>17</sup> DE LA CÁRCOVA, Ernesto, *Nota manuscrita [1], Curso de dibujo*, sin fecha. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes, Caja 2. p. 10. En el Fondo Cárcova de la Academia Nacional de Bellas Artes hay un gran número de escritos manuscritos, sin fecha, sobre el dibujo. Los mismos parecen haber sido una serie de lecciones para un curso de dibujo auspiciado y encargado por el Ministerio de Instrucción Pública, destinado a profesores de la materia de todo el país del nivel primario y secundario.

<sup>18</sup> DE LA CÁRCOVA, Ernesto, *Nota manuscrita [5], Curso de dibujo*, sin fecha. Archivo Academia Nacional de Bellas Artes, Caja 2. p. 16.

<sup>19</sup> NARONDO, Luis, Escultura romana. In: *Libro de monografías*, 1933. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, p. 1.

<sup>20</sup> Escuela Superior de Bellas Artes. Estética. *La Nación*, 8 de octubre de 1944. Álbum de recortes, Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova.

Artigo recebido em janeiro de 2018. Aprovado em abril de 2018.