

David entre yesos y falsos

Definiendo calcos escultóricos como copias

David between Plasters and Fakes Defining Plaster Casts as Copies

Milena Gallipoli

mgallipoli@unsam.edu.ar

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio. Universidad Nacional de San Martín. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Argentina

Recibido: 11/11/2020

Aceptado: 16/3/2021

Resumen

La categoría de copia en el ámbito artístico ha estado sujeta a una extensa y compleja multiplicidad de definiciones. El objetivo de este artículo es analizar una serie de premisas relativas a la construcción de la copia, su relación con los calcos escultóricos y su aplicabilidad a ellos. Se toma como caso de estudio una variedad de calcos escultóricos del *David* de Miguel Ángel en función de explorar sus particularidades objetuales y materiales y de examinar qué categoría de copia es pertinente emplear. En este sentido, se coteja el concepto de copia, réplica y falso.

Palabras clave

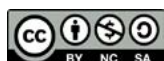
Copia; réplica; falso; calcos escultóricos

Abstract

The category of the copy in the artistic sphere has been subjected to an extensive and complex multiplicity of definitions. The main aim of this article is to analyze a series of premises related to the construction of copies and its bonds and applicability to plaster casts. A variety of plaster casts of Michelangelo's *David* are taken as study case in order to explore their peculiarities and materiality and to examine which category of copy is most pertinent in its employment. In this sense, this concept is compared with the notions of copy, replica and forgery.

Keywords

Copy; replica; forgery; plaster casts



«Un objeto que no ha suscitado ninguna copia, que no ha sufrido ninguna transformación, que no ha engendrado ninguna falsificación es un objeto muerto.»¹
Michel Pastoureau (1991)

1 «Un objet qui ne suscite aucune copie, qui ne subit aucune transformation, qui n'engendre aucune falsification est un objet mort» (Pastoureau, 1991, p. 18). Traducción del autor del artículo.

2 «This is the largest collection of fakes in the world. Not even Michelangelo could distinguish this David from his own. [...] I feel at ease here. Nobody tries to deceive me. In fact, Martin, this place holds the upmost truth in the entire planet. We have an absolute truth: everything is false» (De la Iglesia, 2008, 01:38:00). Traducción del autor del artículo.

Un paneo de cámara muestra un interior de museo, se trata de la película *Los crímenes de Oxford* (De la Iglesia, 2008) y el *setting* de la escena es la sala de calcos del Victoria and Albert Museum de Londres. Allí, el personaje de Martin se encuentra con el profesor de lógica Arthur Seldom, luego de lo que parecía ser la resolución de una serie de asesinatos en Oxford. A continuación, a medida que la cámara pasea por la atiborrada sala, el profesor vocifera:

Esta es la colección de falsos más grande del mundo. Ni siquiera Miguel Ángel podría distinguir este David de su original. [...] Me siento tranquilo aquí. Nadie trata de engañarme. En efecto Martin, este es el lugar que contiene lo más verdadero del planeta entero. Tenemos una verdad absoluta: todo es falso² (De la Iglesia, 2008, 01:38:00).

En función de la trama, resulta un guiño irónico que, rodeados de presuntos falsos, se devela la verdad de los hechos. Pero, en el discurso ficcional de Seldom hay un gran equívoco: los personajes no están ante falsos, sino ante copias de calcos escultóricos, tipo de especificidad objetual que conforma el objeto de estudio de las argumentaciones que siguen.

El objetivo de este artículo es analizar una serie de premisas relativas a la construcción de la categoría de copia y su relación y aplicabilidad con respecto a los calcos escultóricos. Si bien es imposible dar cuenta de todas las posturas y los análisis que se han realizado sobre la copia, es posible distinguir a grandes rasgos dos posiciones. Por un lado, una que ha tendido a despreciar la copia en aras de exaltar el original, al concebir ambos términos como una dicotomía. Por otra parte, una mirada sobre las copias que ha tenido el objetivo de analizarlas más allá de sus grados de dependencia o de fidelidad con relación al original. Asimismo, dada la multiplicidad de terminologías y conceptualizaciones, es menester realizar un breve recorrido por ellas concentrándose en las nociones de copia, réplica y falso, y hacer una discriminación de las definiciones históricas que han tenido estos conceptos en relación con los calcos escultóricos.

Definiciones e indefiniciones: entre copias, réplicas y falsos

En el siglo XIX hubo una interpretación amplia de copia que solía recaer en la esfera artística para desarrollar la explicación del concepto. Una de las fuentes clave para analizar como punto de partida es el *Dictionnaire de L'Académie des Beaux-Arts* [Diccionario de la Academia de Bellas Artes] editado en Francia en 1884. Allí, se presenta una definición de copia basada en cinco categorías:

COPIA. Reproducción de una obra de arte. Se distinguen varios tipos de copias.

1.º Las copias ejecutadas o firmadas por los autores mismos de las obras originales. Propiamente hablando, son simples repeticiones, [...].

2.º Las copias realizadas en el taller [...], reconocibles por una más grande similitud de proceder con su original.

3.º Las copias, más numerosas, hecha fuera de la influencia o luego de la muerte del autor del original.

4.º Las copias ejecutadas con dimensiones menores, y que llamamos a causa de ellos reducciones.

5.º Las copias obtenidas por un procedimiento técnico o por otra materia que la materia o los procedimientos empleados por el autor del original, exigen, otra exactitud, calidad o conocimiento especial que más bien las clasifican en la categoría de las interpretaciones³ (Institut de France, 1884, p. 262).

Este tipo de definición de copia y sus clasificaciones se basa en la pintura como referencia para establecer una jerarquía junto con un fuerte anclaje en la noción de autoría individual y creativa depositada en la idea del maestro.⁴ Un artista se puede copiar a sí mismo a través de repeticiones, lo que genera una cadena de serialidad en donde el original como primer origen se quiebra. El maestro establece un modelo que debe ser imitado y copiado, tanto dentro de su taller a través de sus discípulos como luego por otros artistas en formación. Así, los primeros tres tipos de copias se insertan de manera funcional en la idiosincrasia de la instrucción artística y perpetúan una práctica educativa basada en una prescripción modélica.⁵

En cambio, al adentrarse en el ámbito de la escultura, su posibilidad técnica de reproductibilidad hace de la proliferación de múltiples una de sus condiciones, de modo que la definición aquí planteada presenta ciertas problemáticas al pensarla en relación con los calcos escultóricos. Una primera propiedad de los calcos es que son copias producto de una transposición objetual. La adecuación de la copia al modelo original es fácilmente discernible porque

3 «COPIE. Reproduction d'une œuvre d'art. On distingue plusieurs sortes de copies: 1.º Les copies exécutées ou signées par les auteurs eux-mêmes des œuvres originales. A proprement parler, ce son là de simples répétitions [...]. 2.º Les copies faites dans l'atelier [...], reconnaissables à une plus grande similitude de procédés avec ceux de l'original. 3.º Les copies, plus nombreuses, faites en dehors de l'influence ou après la mort de l'auteur de l'original. 4.º Les copies exécutées dans des dimensions plus petites, et qu'on appelle à cause de cela des réductions. 5.º Les copies obtenues par un procédé technique ou dans une matière autres que la matière ou les procédés employés par l'auteur de l'original, exigent, outre l'exactitude, des qualités ou des connaissances spéciales qui les classent plutôt dans la catégorie des interprétations» (Institut de France, 1884, p. 262). Traducción del autor del artículo.

4 Otro ejemplo es el diccionario Larousse (1869) que desarrolla la definición de copia a lo largo de unas ocho columnas de las cuales siete se dedican a la explicación de la copia en la esfera artística y a través de la relación entre el taller de Rafael, Giulio Romano y el resto de los asistentes.

5 Sobre la copia dentro de la enseñanza artística académica se puede identificar un copioso corpus bibliográfico que ha problematizado la temática. Entre ellos, para nombrar solo algunos trabajos, *The Academy and French painting in the nineteenth-century* [La Academia y la pintura francesa en el siglo XIX] (1986), de Albert Boime e «Imitation and authority: the creation of the academic canon in French art, 1648-1870» [Imitación y autoridad: la creación del canon académico en el arte francés, 1648-1870] (2007), de Paul Duro.

depende de la matriz que lo moldea, una cabeza de serie que hace que el grado de semejanza entre modelo y copia se establezca a partir de un contacto (gracias a una toma de molde). Esto resulta en la producción de un objeto de las mismas dimensiones que su original. El profesor Seldom lo afirmaba al decir que ni Miguel Ángel podría distinguir el calco del *David* emplazado en el Victoria and Albert Museum, de su propia creación. Una cuestión que cabe recuperar ante este alegato ficcional es la idea de que la copia puede convertirse en un simulacro imperceptible, puede llevar a cabo un engaño de tal perfección que hasta el creador podría dudar de su obra.

Siguiendo la jerarquía de copias del *Dictionnaire...* los calcos entrarían en la quinta definición dado que son el resultado de un procedimiento técnico en donde se produce un cambio de materia. El ejemplar londinense del *David* fue donado al museo luego de ser ofrecido como un regalo a la reina Victoria por parte del gran duque de Toscana en 1857 (Papi, c. 1854). El yeso patinado imita la materialidad del mármol y posee el mismo tamaño que su original florentino ya que la toma de molde fue directa sobre el *David* esculpido por Miguel Ángel, lo que redundaba en una semejanza en extremo. En este sentido, el calco se asimila a la categoría de réplica que ha sido definida en el volumen del simposio *Retaining the original [Reteniendo al original]* (1989) como una copia que «implica tanta o más precisión que una reproducción. Por ejemplo, es probable que una réplica sea del mismo tamaño que el objeto copiado. Las réplicas a veces se hacen en gran número, dentro de una producción comercial»⁶ (Alexander, 1989, p. 64).

6 «[...] implies as great or even greater accuracy than a reproduction. For example, a replica is likely to be the same size as the object copied. Replicas are sometimes made in large numbers, in a commercial production» (Alexander, 1989, p. 64). Traducción del autor del artículo.

7 Sobre la colección de calcos de la Cárcova, ver *Temporalidades en yeso. Representación, construcción y presentación del tiempo a través de la colección de calcos escultóricos de la Escuela Superior de Bellas Artes* (2017), de Milena Gallipoli.

8 Cabe destacar que el caso del *David* de bronce de Uruguay debe ser analizado en la intersección entre monumento y emulación de la tradición clásica (Tomeo, en prensa).

9 Sobre este caso de estudio, ver *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglo XIX y XX* (2015), de Ximena Gallardo Saint-Jean y el catálogo de exhibición *Tránsitos* (2016).

Para el caso analizado, cabe notar que las reproducciones del *David* a tamaño natural se insertaron en el circuito comercial generalizado de calcos escultóricos entre los siglos XIX y XX. Entre otros, Buenos Aires posee su propio ejemplar en el Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova que posiblemente procede de una primera donación al Museo Nacional de Bellas Artes en 1929 [Figura 1].⁷ También a Montevideo arribó en 1931 una copia a escala en bronce que se instaló como monumento en la intersección de las calles Jackson y Arenal Grande [Figura 2].⁸ Finalmente, el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile posee un ejemplar de busto del *David* en terracota adquirido hacia 1900 como parte de la iniciativa de formación del Museo de Copias llevada a cabo por el funcionario y escritor chileno Alberto Mackenna Subercaseaux [Figura 3].⁹ En estos tres casos latinoamericanos nos encontramos ante diferentes materialidades, otras materias que las empleadas por el autor original, parafraseando la fuente del *Dictionnaire...*

(Institut de France, 1884, p. 262), que suscitan respuestas varias por la existencia de una jerarquía de materiales escultóricos, dado que el bronce posee un estatuto y un uso diferente al del yeso. Por otra parte, ante el gran tamaño del *David*, muchas de las reproducciones que circularon fueron reducciones o fragmentos de la obra en función de optimizar las posibilidades y condiciones de su comercialización. A modo de ejemplificación, un taller de calcos como P. P. Caproni and Brother, establecido en Boston, ofrecía una amplia gama de reducciones de Miguel Ángel entre las cuales incluía un *David* de 76 cm [Figura 4]. Otro productor de Nueva York, L. Castelvechi (s. f.), ofertaba una curiosa serie de fragmentos de la famosa escultura, entre ellos el ojo y el oído izquierdo y derecho, la nariz y la boca, cada uno por el precio de 50 centavos.



Figura 1. *David* (c. 1929), autor desconocido



Figura 2. *Calco - David de Miguel Ángel* (1929), Fonderia Ferdinando Marinelli



Figura 3. Cabeza de David de Miguel Ángel (c. 1900), Manufactura de Signa. Fotografía de Eloísa Ide

RENAISSANCE AND MODERN STATUETTES AND REDUCTIONS			
No.			Height
2830	Giuliano de Medici. By Michelangelo		3 ft. 1 in. \$25.00
2829	Giuliano de Medici. Reduction of No. 2830		1 " 9 " 8.00
2832	Giuliano de Medici. Reduction of No. 2830		1 " 4 " 5.00
2831	Lorenzo de Medici. By Michelangelo		3 " 1 " 25.00
2829A	Lorenzo de Medici. Reduction of No. 2831		1 " 9 " 8.00
2833	Lorenzo de Medici. Reduction of No. 2831		1 " 4 " 5.00
2834	Moses. By Michelangelo		3 " 1 " 25.00
2834A	Moses. Reduction of No. 2834		2 " " 12.00
2828	Moses. Reduction of No. 2834		1 " 7 " 6.00
2835	St. Francis of Assisi		2 " 11 " 8.00
2836	St. Francis of Assisi. Reduction of No. 2835		1 " 7 " 2.00
2838	Young Athlete. By Hasselberg		1 " 8½ " 3.50
2839	Caught. By F. Dengle		1 " " 3.00
2840	Napoleon in Last Days. By V. Vela. In Museum, Versailles		11 " " 3.50
2842	Colleoni, Bartolomeo. By Verroschio. In Venice		2 " 2 " 25.00
2844	Cupid, or Vici, With Bow. By Aug. Moreau		2 " " 5.00
2844A	Cupid, or Vici, with Bow. Reduction of No. 2844		1 " " 2.00
2844B	Cupid, or Vici, with Bow. Reduction of No. 2844		1 " 4½ " 3.50
2849	David. By Michelangelo. Reduction of colossal statue in Florence		2 " 6 " 8.00

Figura 4. *David* (1913), P. P. Caproni & Bro.

De esta forma, se puede comenzar a atisbar las dinámicas de circulación de una obra canónica como el *David* a través del establecimiento de una oferta de copias escultóricas de múltiples tamaños y materiales. Todos estos ejemplares analizados se ajustan a diversas categorías de copia y cada uno establece un diferente grado de semejanza con el *David* original. Quizás Miguel Ángel no podría distinguir su obra de aquella del Victoria and Albert, pero es claro que hay una transformación que acaece a través de la reproducción que aleja a la copia de ser indistinguible de su original.

10 «A forgery of a work of art is an object falsely purporting to have the history of production requisite for the (or an) original of the work» (Goodman, 1976, p. 122). Traducción del autor del artículo.

Si el discurso de Seldom homologaba los conceptos de falso y copia, cabe insistir en separarlos. Uno de los principales argumentos que definen lo falso es la noción de engaño: un falso se presenta como si fuese algo que en verdad no es. El filósofo Nelson Goodman (1976) define que «una falsificación de una obra de arte es un objeto que pretende falsamente tener la historia de producción requerida por el (o un) original de esa obra»¹⁰ (p. 122). La obra falsa adopta un disfraz dado por una pretendida historicidad, se pone en juego la verdad como categoría porque el objeto falso es investido de un carácter ontológico que no posee. Si bien es un ejemplo extrartístico, un caso sugestivo de lo falso es el del dinero: una moneda falsa circula y puede cumplir su función de intercambio siempre que logre disfrazar su inserción en el sistema económico, pero su revelación le hace perder aquella función y carácter que definía al objeto como verdadero en cuanto a sus posibilidades de uso (intercambio de mercancía). Otro aspecto que resulta útil de este ejemplo es que la categoría de original o unicidad no necesariamente se pone en juego: el dinero es múltiple y sin embargo es la mayor víctima de la falsificación. Inclusive, se puede pensar que, a mayor unicidad, aumenta la dificultad de falsificación. Sería prácticamente imposible que un falso *David* se insertara en el circuito de consumo artístico. Por el contrario, el dinero solo será un falso efectivo si logra asimilarse, en la mayor medida de lo posible, al *original* y convertirse en indiscernible.

En este sentido, el siglo XIX se yergue como un complejo periodo caracterizado como «la edad dorada de la falsificación» (Briefel, 2006, p. 11), en donde se generó una rica retórica de lo falso que fue reforzada por un mercado signado por una alta demanda de dichos objetos. Así como con la copia, se estableció un «versátil lenguaje de falsos» (Briefel, 2006, p. 12) conformado por diversas categorías y gradaciones: desde réplicas exactas hasta falsos que no remiten a ninguna obra de arte en particular, sino que falsifican un estilo. Hay un alto grado de variabilidad en la determinación de un falso porque este depende de múltiples factores, retomando a Goodman (1986): «Unas copias previstas para engañar pueden ser usadas para engañar, y así funcionar como falsificaciones, mientras que algunas copias previstas para engañar pueden ser utilizadas como meras copias»¹¹ (p. 291). Por ende, hay un constante cambio y movilidad de los límites de la creencia que condicionan los juicios sobre lo falso.

Pasar a ser un falso implica una traslación a otro sistema de valores, el aspecto físico y material no varía en lo más mínimo, pero hay un profundo cambio de apreciación dada la pérdida de

11 «Some copies may be intended to deceive, others not. And some copies not intended to deceive may be used to deceive, and thus function as forgeries, while some copies intended to deceive may be used as mere copies» (Goodman, 1986, p. 291). Traducción del autor del artículo.

la pretendida autenticidad. En este sentido, surge una de las más notables diferencias en relación con el concepto de copia: la pieza falsa, ya sea por sus usos o formas de circulación, intenta ser algo que no es, mientras que la copia en principio no. La copia puede ser utilizada de forma tal que sea confundida y tomada por un falso, pero, al definirla, en el concepto de copia no hay una pretensión de reemplazo del original, es decir, de aquello que es copiado. En cambio, el falso procura reemplazar un original al atribuirse autenticidad. Cuando se revela dicha falsedad, transmuta a una copia dado que el vínculo que el objeto tenía con lo falsificado —ya sea la copia exacta o la copia de un conjunto de rasgos estilísticos— pasa de una naturaleza de sustitución a otra de continuidad o duplicación.

A manera de coda, cabe mencionar que el *David* es una obra canónica que se ha investido de un poder muy particular, funcional a un *culto del original* que exalta su unicidad. Año tras año, filas de turistas se abarrotan en la entrada de la Galleria dell'Accademia di Firenze para echarle un breve vistazo a aquella monumental presencia, poder robar una foto, burlar la vigilancia de sus guardaespaldas y apropiarse simbólicamente del original (siempre a través de su reproducción). A metros de distancia, hay una réplica del *David* en la Piazza della Signoria que es prácticamente ignorada a pesar del hecho de que sus condiciones de exhibición sean las que corresponden a la época de Miguel Ángel. Si el concepto de lo falso necesariamente se vincula con su opuesto de *lo verdadero*, podríamos preguntarnos ¿cuáles son las condiciones de autenticidad de una obra como el *David*?

Un diálogo ficcional entre David y Perseo, entre mármol y bronce, se publicó en la revista *Caras y Caretas* de 1916 y presenta un alegato sobre la situación. David se identifica de la siguiente forma:

[...] porque yo, que te hablo, no soy sino una sombra, una sombra de piedra: mi «yo» de verdad padece prisión en un museo.

PERSEO

¿Qué cosa es un museo?

DAVID

Una cárcel para nosotros; una invención de las razas degeneradas para juntar, en triste encierro común lo que nació destinado a ocupar, según su naturaleza, ambiente y marco propio, cuando no a dominar en el espacio abierto, en la libertad del aire y el sol (Rodó, 1916, p. 45).

Podríamos suponer que una copia perfecta se da cuando esta es absolutamente indistinguible de su original excepto por su

ubicación espacial (Carrara & Soavi, 2010). Mas esta cuestión espacial es insuficiente para pensar las diferencias que se establecen entre un David y otro. La réplica es una sombra exhibida a la luz del día mientras que el *yo* de verdad es un prisionero; el artículo de *Caras y Caretas* nos provee la clave de análisis según la cual el cambio espacial y de contexto de exhibición son fundamentales. La copia exacta sería el máximo grado de semejanza, en donde logra confundirse con su original de forma indistinguible, pero, como se ha notado en estos casos en donde el original tiene el peso de una obra maestra, su copia no se admite más allá de una réplica. El *David* es un coloso urbano transfigurado en obra de arte museal. En cierto sentido, sus copias lindan constantemente con lo artístico, pero su propio estatuto artístico se halla en permanente tensión. Esta serie de hechos presentados a través de su caso plantean múltiples preguntas sobre las condiciones de autenticidad que rodean a las copias y a los originales. Como resume Anthony Hughes (1997) en *Sculpture and its reproductions* [La escultura y sus reproducciones]: «Dichas distinciones emergen de consideraciones de usos, intención y contexto de exhibición; en resumen, de la recepción, en vez de las diferencias entre los procesos de manufactura»¹² (p. 30).

12 «Such distinctions emerge from considerations of usage, intention and context of viewing; in short from reception, rather than from differences between manufacturing process» (Hughes, 1997, p. 30). Traducción del autor del artículo.

En síntesis, para analizar la condición de copia en principio se debe guiar la reflexión hacia la especificidad objetual de lo analizado. Un calco escultórico es un tipo particular de copia, cuyas conceptualizaciones han sido definidas históricamente. Lejos de ser meras emanaciones (o peor aún, degradaciones) de un primer original, los calcos escultóricos pueden ser considerados como réplicas, aunque como se analizó, la variedad de derivaciones en tamaños y materialidades determinan un complejo panorama de variaciones. De esta forma, hay un alejamiento del original que, sin embargo, no puede quebrarse porque la propia técnica de factura depende de un contacto entre ambos a través de la toma de molde.

Retomando el discurso inaugural de Seldom, cabe recordar que la tranquilidad que el personaje sentía en la sala del Victoria and Albert era porque *nadie trataba de engañarlo*. El calco nunca puede dejar de ser una copia, pero es siempre una copia asumida. En este sentido, no hay engaño. De modo que, parafraseando al profesor de lógica, tenemos una verdad absoluta: un calco no es un falso.

Referencias

Alexander, J. J. G. (1989). Facsimiles, copies and variations: the relationship to the model in medieval and renaissance European illumi-

nated manuscripts [Facsimiles, copias y variaciones: las relaciones al modelo en manuscritos iluminados europeos medievales y renacentistas]. *Studies in the History of Art*, 20, 61-71.

Autor desconocido. (c. 1929). *David* [Yeso]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova.

Boime, A. (1986). *The Academy and French painting in the nineteenth-century* [La Academia y la pintura francesa en el siglo XIX]. New Haven, Estados Unidos / Londres, Inglaterra: Yale University Press.

Briefel, A. (2006). *The deceivers: Art forgery and identity in the Nineteenth century* [Los impostores: falsificación artística e identidad en el siglo XIX]. Ithaca, Estados Unidos: Cornell University Press.

Carrara, M. y Soavi, M. (2010). Copies, Replicas, and Counterfeits of Artworks and Artifacts [Copias, réplicas y falsificaciones de obras de arte y artefactos]. *The Monist*, 93(3), 414-432.

Castelvecchi, L. (s. f.). *Catalogue and price list of antique, Grecian, Roman, Medieval and modern statues, statuettes, busts, etc. for sale* [Catálogo y lista de precios de esculturas, estatuillas, bustos, etc. de antiguos, griegos, romanos, medieval y escultura moderna a la venta]. Nueva York, Estados Unidos: M.M. Rorty printer.

De la Iglesia, Á. (Dir. y Prod.). (2008). *The Oxford Murders* [Los crímenes de Oxford] [Película]. España, Francia y Reino Unido: Telecinco cinema, Tornasol films, La fabrique de films.

Duro, P. (2007). Imitation and Authority: the Creation of the Academic Canon in French Art, 1648-1870 [Imitación y autoridad: la creación del canon académico en el arte francés, 1648-1870]. En A. Brzyski (Ed.), *Partisan canons* [Cánones partidarios] (pp. 95-114). Durham, Estados Unidos / Londres, Inglaterra: Duke University Press.

Fonderia Ferdinando Marinelli. (1929). *Calco - David de Miguel Ángel* [Bronce]. Montevideo, Uruguay.

Gallardo Saint-Jean, X. (2015). *Museo de copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglo XIX y XX*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Gallipoli, M. (septiembre de 2017). *Temporalidades en yeso. Representación, construcción y presentación del tiempo a través de la colección de calcos escultóricos de la Escuela Superior de Bellas Artes*. Ponencia presentada en el 9.º Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, 17.ª Jornadas CAIA, Arte, Historia, Tiempo. CNB Contemporánea, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Goodman, N. (1976). *The languages of art. An approach to a theory of symbols* [Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de símbolos]. Indianapolis, Estados Unidos: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

Goodman, N. (1986). A Note on Copies [Una nota sobre las copias]. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44(3), 291-92. <https://doi.org/10.2307/429739>

Hughes, A. y Ranfft, E. (Eds.). (1997). *Sculpture and its reproductions* [La escultura y sus reproducciones]. Londres, Reino Unido: Reaktion Books.

Institut de France. (1884). *Dictionnaire de L'Académie des Beaux-Arts. Tome IV*. [Diccionario de la Academia de Bellas Artes. Tomo IV]. París, Francia: Firmin-Didot.

Larousse, P. (1869). *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique. Vol. 5 CONTRE-CZYZ* [Gran diccionario universal del siglo XIX: francés, histórico, geográfico, mitológico, bibliográfico. Vol. 5. CONTRE-CZYZ]. París, Francia: Administration du grand Dictionnaire universel.

Manufactura de Signa. (c. 1900). *Cabeza de David de Miguel Ángel* [Terracota]. Santiago de Chile, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.

Museo Nacional de Bellas Artes. (2016). *Tránsitos. Colección de esculturas MNBA*. Santiago de Chile, Chile: Dibam.

Papi, C. (Prod.) (c. 1854). *David* [calco en yeso]. Recuperado de <https://collections.vam.ac.uk/item/O39861/david-plaster-cast-michelangelo/>

Pastoureau, M. (1991). Le Faux n'existe plus [Lo falso no existe más]. En Bibliothèque Nationale, *Vrai ou faux? Copier, imiter, falsifier* [¿Verdadero o falso? Copiar, imitar, falsificar] (pp. 17-19). París, Francia: Bibliothèque Nationale.

P. P. Caproni & Bro. (1913). *David*. En P.P. Caproni and Brother *Catalogue of plaster reproductions from antique, medieval and modern sculpture. Subjects suitable for schools, libraries and homes* [Catálogo de reproducciones en yeso de escultura antigua, medieval y moderna. Temas adecuados para escuelas, librerías y hogares] (p. 31). Boston, Estados Unidos: P. P. Caproni & Bro., Inc.

Rodó, J. E. (2 de diciembre de 1916). Diálogo de bronce y mármol. *Caras y Caretas* (948).

Tomeo, D. (en prensa). *Una historia del arte desde Uruguay. Enseñar y aprender historia del arte fuera del aula*. Montevideo, Uruguay: La Pupila.