

Delfos entre París y Buenos Aires: circulación y exhibición de calcos escultóricos en yeso del *Auriga Vencedor*

Delphi between Paris and Buenos Aires: circulation and exhibition of the *Charioteer of Delphi's* plaster casts

DOI: 10.20396/rhac.v2i2.16019

MILENA GALLIPOLI

Centro de Investigaciones en Artes y Patrimonio (CIAP), Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

 0000-0002-7773-4892

Resumen

El objetivo del artículo es analizar cómo calcos escultóricos contribuyeron a la fama del *Auriga de Delfos*, un bronce antiguo descubierto en 1896 por una misión arqueológica francesa. Se investiga cómo el Louvre procuró establecer una asociación entre la escultura y el museo parisino a través de la exhibición de un yeso en sus salas y la puesta en venta de sus calcos. También, se indaga el caso de estudio de consumo de un calco del *Auriga* por parte del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Así, se plantea como hipótesis que el *Auriga* adquirió su carácter canónico a través de una locación de la obra en París, sólo posible por sus copias.

Palabras claves: Tradición clásica. Calcos escultóricos. Auriga de Delfos. Louvre.

Abstract

The main aim of this article is to analyze how plaster casts contributed to the fame of the *Charioteer of Delphi*, an ancient bronze discovered in 1896 by a French archaeological mission. The research addresses how the Louvre sought to create an association between the sculpture and the Parisian museum through the exhibition of a plaster in their venue and the sale of its casts. Moreover, the argument delves into the study case of Buenos Aires' Museo Nacional de Bellas Artes' consumption of a plaster of the *Charioteer*. It will be argued that the *Charioteer's* canonical status was achieved by its location in Paris, only enabled by its copies.

Keywords: Classical tradition. Plaster casts. Charioteer of Delphi. Louvre.

Introducción

Entre los más importantes estudios sobre la historia del gusto y el canon clásico en la esfera artística, Francis Haskell reconoció que, en el siglo XIX, “la Antigüedad siguió siendo admirada por un tiempo, pero era una Antigüedad diferente”¹. Hacia la segunda mitad del 1900, un fuerte impulso en la arqueología propició misiones de exploración de territorios emblemáticos de la Grecia antigua. En consecuencia, se realizaron descubrimientos que incluyeron nuevas esculturas que debieron ser identificadas, investigadas y publicadas, para así, fomentar su fama.

En Francia, uno de los grandes hitos de su historia de la arqueología fue la denominada “Gran excavación” (*Grande Fouille*) de Delfos (1892-1903), llevada a cabo por parte de la *École française d’Athènes* y coordinada por su entonces director, Théophile Homolle (1848-1925). Además del desentierro de importantes conjuntos arquitectónicos como el Tesoro de los sifnios, entre abril y mayo de 1896, al norte del Templo de Apolo se descubrió el bronce de un *Auriga*, una excepcional escultura de la Antigüedad por su materialidad y estado de conservación. Ahora bien, con la legislación de antigüedades vigente, todos los originales debieron permanecer en Grecia. Entonces, la posesión de los descubrimientos de Delfos por parte de Francia debió ejercerse a través de una estrategia alternativa: la confección de calcos en yeso con destino a París, específicamente al Musée du Louvre.

El objetivo de este artículo es analizar el rol de las copias escultóricas del *Auriga* en la consolidación de su fama. En particular, se identifica una doble agencia por parte del Louvre que es menester indagar: en paralelo a la exhibición de los calcos de Delfos en salas estratégicas del museo, su Atelier de Moulage se aseguró la producción y venta de esas mismas piezas. Más aún, se plantea que el Louvre logró ser un importante proveedor de calcos del *Auriga* a través del análisis de la compra de un ejemplar por parte del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires hacia 1906.

Tanto la expedición francesa en Delfos como el *Auriga* han sido abordados en múltiples publicaciones especializadas de arqueología e historia². Asimismo, desde la conservación e investigación

¹ HASKELL, Francis. **Rediscoveries in art**: some aspects of taste, fashion and collecting in England and France. Ithaca: Cornell University Press, 1980, p. 6. Todas las citas en idioma extranjero son de traducción propia.

² Ya desde los inicios de las excavaciones en Delfos, la *École française d’Athènes* y Homolle persiguieron publicar los avances de la misión en Francia en textos que serán citados a lo largo de la argumentación. A continuación, las más importantes referencias sobre el conjunto de Delfos se produjeron por su centenario, entre ellas véase: BOMMELAER, Jean-François (Org.). **Delphes**: centenaire de la “grande fouille” réalisée par l’Ecole française d’Athènes, 1892-1903: actes du colloque Paul Perdrizet, Strasbourg, 6-9 nov. 1991. Leiden; New York: E.J. Brill, 1992; CHAMOUX, François. **Fouilles de Delphes**. Tome IV. Monuments figurés: sculpture. Fascicule 5, L’Aurige. Paris: École française d’Athènes, 1955. Disponible en: https://cefael.efa.gr/detail.php?site_id=1&actionID=page&serie_id=FD&volume_number=4&issue_number=5&ce=qdtqhpc9jitr7b8osqj4j38q6je3mal&sp=1. Accedido en: 5 jul. 2021; ÉCOLE FRANÇAISE D’ATHÈNES. **La redécouverte de Delphes**. Athènes: École française d’Athènes, 1992; MARCADÉ, Jean. **Delphes retrouvé**. **Comptes rendus des séances de l’année - Académie des**

de colecciones de calcos, el estudio de Christiane Pinatel sobre la reconstrucción en yeso de las fachadas este y oeste del Tesoro de los sifnios es una de las principales referencias bibliográficas sobre el tema en Francia³, mientras que la investigación de Alexandra Alexandri se concentra en indagar las circunstancias y los móviles políticos de la producción de yesos y moldes en Grecia⁴. No obstante, si bien estos trabajos se han enfocado en el vínculo Francia-Delfos y el rol de las copias, se privilegian aspectos nacionales. En cambio, un aporte del artículo es la incorporación de la agenda comercial del Louvre a través de la venta de calcos del *Auriga*, ya que hasta el momento el indicador de la potencial explotación económica por la parte francesa ha sido soslayado en pos de un análisis de las pujas por el poder en el marco de la arqueología.

Al fin y al cabo, aquí se plantea la transformación del *Auriga* de descubrimiento a producto comercial (en yeso). Por ese motivo, es menester también abordar el consumo, lo cual se propone a través del caso de estudio de Buenos Aires. No sólo cabe justificar dicha elección debido al acceso a las fuentes primarias, sino porque puede ser considerado un episodio que da cuenta de cómo se desarrolló una dinámica de mercado aplicada al ejemplar específico del *Auriga*. Al fin y al cabo, Eduardo Schiaffino, fundador y director del Museo Nacional de Bellas Artes, lo adquirió como producto y, a continuación, la pieza se transfiguró en objeto de exhibición cuando fue incluida en la institución. Más aún, si bien Buenos Aires aquí se presenta como el caso final de la argumentación, el registro fotográfico del *Auriga* porteño fue el puntapié inicial y el punto de partida de la investigación que se presenta en este artículo. La curiosidad e interés sobre por qué se colocó al *Auriga* –y no a otros yesos que estaban disponibles al momento como la *Venus de Milo* o un *Esclavo* de Miguel Ángel– en una de las exposiciones de ensanche del museo motivó la exploración del caso de dicho bronce antiguo.

De esta forma, se propone un abordaje trasnacional en pos de pensar críticamente la geopolítica involucrada en la circulación de yesos de nuevos descubrimientos arqueológicos de la Antigüedad greco-romana y la injerencia del comercio. A partir de la argumentación, se propone como hipótesis que la

inscriptions et belles-lettres, v.136, n.4, p.801–809, 1992. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1992_num_136_4_15162. Accedido en: 10 ene. 2021.

³ PINATEL, Christiane. Reconstitutions des façades est et ouest du trésor de siphnos au musée des monuments antiques de Versailles, et provenances des moulages réutilisés. *Revue Archéologique*, v.1, p.29–52, 1984. Disponible en: www.jstor.org/stable/41736140. Accedido en: 9 ene. 2021. También, cabe mencionar algunos trabajos de referencia generales sobre la colección de calcos del Louvre (actualmente ubicada en la Petite Ecurie du Roi à Versailles). Véase: MARTINEZ, Jean-Luc. Exposer des moulages d'antiques: à propos de la gypsothèque du musée du Louvre à Versailles. *In Situ. Revue des patrimoines*, n. 28, p. 661–728, 2016. Disponible en: <http://journals.openedition.org/insitu/12790>. Accedido en: 26 abr. 2020; PINATEL, Christiane. La formation de la collection de moulages d'après l'antique à Versailles. *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, v.1996, n.1, p.318–327, 1999. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/bsnaf_0081-1181_1999_num_1996_1_10115. Accedido en: 26 dic. 2019.

⁴ ALEXANDRI, Alexandra. "The stamp of national life": plaster casts and their uses in Greece at the end of the 19th century. In: VOUTSAKI, Sofia; CARTLEDGE, Paul (Orgs.). *Ancient Monuments and Modern Identities: a Critical History of Archaeology in 19th and 20th Century Greece*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017, p. 148–163.

circulación de calcos de Delfos en general y del *Auriga* en particular vía Louvre, fue clave para establecer una intrínseca asociación Francia-Delfos que, en última instancia, no sólo hizo conocida a la escultura sino que también procuró una apropiación –junto con su explotación económica– francesa del patrimonio griego.

Delfos y el *Auriga* de bronce original

“Se puede, sin presunción, calificar de una obra maestra”⁵. Con esas palabras Théophile Homolle expresaba su primera apreciación pública sobre el bronce de un auriga descubierto en el marco de las excavaciones de Delfos durante 1896. El director de la École française d’Athènes envió una carta que se publicó entre los reportes de sesiones de la Académie des Inscriptions et Belles-Lettres para relatar las circunstancias del reciente desentierro y agregaba un contundente juicio de valor: “Entre tantas obras antiguas, hermosas y raras, capitales para el estudio del arte griego que la tierra de Delfos nos ha devuelto, este último hallazgo es quizás el más precioso y el más extraordinario”⁶.

Así, a través de publicaciones y presentaciones en persona –en ocasiones con la ayuda de calcos–⁷, el propio Homolle se constituyó como la primera y principal voz autorizada sobre el nuevo *Auriga*. Como afirma Jean Marcadé, Homolle fue un “erudito completo” que supo conjugar sus saberes en idioma, historia, epigrafía y arqueología griega⁸. Por un lado, su discurso se concentró en aplicar este tipo de conocimiento científico para generar aproximaciones relativas a la datación, autoría y estilo del *Auriga*. Por ejemplo, su estudio epigráfico publicado por la Fondation Eugène Piot concluía que el monumento votivo de la cuadriga había sido dedicado por el tirano Polizalo de Gela o cedido por su hermano Hierón I por una victoria del primero, hipótesis que restringían la confección de la escultura entre las fechas de 482 y 472 a. C.⁹ Asimismo, por otra parte, “también quería captar y retener el interés del público”¹⁰, de modo

⁵ HOMOLLE, Théophile. Lettre relative à la statue de bronze découverte à Delphes. **Comptes rendus des séances de l’année - Académie des inscriptions et belles-lettres**, v. 40, n. 3, p. 186–188, 1896, p. 186. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1896_num_40_3_70769. Accedido en: 2 jul. 2021.

⁶ Ibidem, p. 186.

⁷ Sesión del 27 de enero, 1897 en el Institut de correspondance hellénique. HOMOLLE, Théophile. Ex-voto de Delphes: L’aurige de Polyzalos. **Bulletin de correspondance hellénique**, v. 21, n. 1, 1897, p. 579. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/bch_0007-4217_1897_num_21_1_3557. Accedido en: 2 jul. 2021.

⁸ MARCADÉ, op. cit., p. 807.

⁹ HOMOLLE, Théophile. L’Aurige de Delphes. **Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot**, v. 4, n. 2, p. 169–208, 1897. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/piot_1148-6023_1897_num_4_2_1154. Accedido en: 10 ene. 2021. El recorte temporal luego fue acotado al 478 y 472 a. C. por Homolle. Actualmente, la datación de la obra oscila entre 478 y 474 a. C. –en caso de la aceptación de la hipótesis de que el monumento fue realizado por la victoria de Polizalo de Gela en los juegos pitios de esos años– y 470 a. C. –si se sigue la hipótesis de que el monumento honra a su hermano Hierón I y su victoria en los juegos olímpicos de ese año.

¹⁰ MARCADÉ, op. cit., p. 806.

que otros relatos adoptaron un tono más asequible, como lo fue un artículo en la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, revista que poseía lectores menos eruditos que los círculos especializados arqueológicos. Allí, Homolle optó por un tono narrativo que apelaba a la emotividad del encuentro para cautivar en la lectura: “Fue una semana de apasionantes emociones, ya que bajo el pico de nuestros trabajadores, sus miembros dispersados regresaban por turnos a la luz, que, como los elementos de un cuerpo resucitado, vuelven a juntarse”¹¹.

En paralelo, en cada una de las publicaciones de Homolle se insertó una imagen del descubrimiento: la primera carta se acompañó por dos fototipias de la escultura en algún tipo de depósito [Figura 1], en *Monuments et Mémoires* se incluyó un heliograbado del *Auriga* de frente [Figura 2] y en la *Revue...* otro de perfil [Figura 3]. Así, la primera aproximación a la obra del público francés, tanto especializado como general, fue mayormente a través de imágenes.



Figura 1:
Berthaud, **Statue de bronze découverte a Delphes**, 1896. Fototipia publicada en HOMOLLE, Théophile. Lettre relative à la statue de bronze découverte à Delphes. **Comptes rendus des séances de l'année - Académie des inscriptions et belles-lettres**, v. 40, n. 3, p. 186–188, 1896.



¹¹ HOMOLLE, Théophile. Le bronze de Delphes. *La Revue de l'Art ancien et moderne*, v. II, p. 289–294, 1897, p. 291.

Monuments et Mémoires

IV 1897 Pl. XV



Hélios Dujardin

E. Leroux Éditt

L'AURIGE DE DELPHES

A. Chassepot Imp.

Figura 2:

Dujardin (heliograbado), A. Chassepot (impresor), E. Leroux (editor), **L'Aurige de Delphes**, 1897. Heliograbado publicado en HOMOLLE, Théophile. **L'Aurige de Delphes. Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot**, v. 4, n. 2, p. 169–208, 1897.

Ahora bien, mientras que la circulación de imágenes fotográficas y grabadas del *Auriga* no estuvo obstaculizada dado que la parte francesa gozaba del derecho exclusivo de publicación de los hallazgos délficos por un periodo de cinco años, al considerar la circulación de los objetos descubiertos y sus copias, una serie de tensiones relativas a la posesión entraron en juego. En relación con esto, una problemática que cabe analizar brevemente es la relación entre los derechos franceses de exploración/explotación de sitio y los griegos de posesión de los descubrimientos.

En Grecia, desde las guerras de independencia del Imperio Otomano (1821-1830) se promulgaron una serie de medidas referentes a la protección de antigüedades, para luego establecer en 1834 la primera legislación nacional que regulaba y prohibía toda exportación y salida de piezas arqueológicas¹². Ante la existencia de dicho marco legal, cualquier tipo de excavación llevada a cabo por una nación extranjera debía negociarse y regularse en términos políticos. Para el caso de

Francia con Delfos, las tratativas comenzaron en 1882 cuando se firmó un primer borrador, pero recién en 1891 se promulgó una convención que fue aprobada por las cámaras francesas y griegas que otorgaba los permisos de exploración del territorio por una concesión de diez años.

Explorar Delfos no era sólo por la gloria de la Antigüedad, sino principalmente por la gloria de Francia. El cariz nacionalista de la misión se expresó a través de una exaltación nacional, pero también fue una gran oportunidad para posicionar al país en un mapa internacional cuyas posiciones de poder eran



Figura 3:
Dujardin (heliograbado), L. Fort et Jabelos (impresor), **Le bronze de Delphes**, 1897.
Heliograbado publicado en HOMOLLE, Théophile. Le bronze de Delphes. **La Revue de l'Art ancien et moderne**, v. II, p. 289–294, 1897.

¹² VOUDOURI, Daphne. Law and the Politics of the Past: Legal Protection of Cultural Heritage in Greece. **International Journal of Cultural Property**, v. 17, n. 3, p. 547–568, 2010, p. 549. Disponible en: https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S094073911000024X/type/journal_article. Accedido en: 7 jul. 2021. Recién en 1899 se estableció la siguiente Ley 2646, que fue mucho más estricta respecto a la protección de antigüedades.

consolidadas a través de la arqueología¹³. En relación con esto, el mayor competidor en escena era Alemania. El país germano fue uno de los pioneros de la arqueología en Grecia a partir de una convención de 1874 que le otorgó los derechos de excavación en Olimpia, hecho que funcionó como una referencia constante ante la cual medir toda comparación y aspirar a superar¹⁴. Por ejemplo, un artículo en *Le Figaro* hacía foco en una cuestión de raza al parangonar ambas misiones —y atribuirle la victoria a los franceses:

A partir de ahora, los laureles de los exploradores alemanes de Olimpia ya no perturbarán el sueño de nuestros científicos. ¿Y no podríamos ver a las dos grandes excavaciones realizadas en Grecia por los alemanes y los franceses desde 1870, como símbolo de las dos razas? Nuestros vecinos sacaron de la tierra al Júpiter un poco brutal de Olimpia, nuestra Escuela de Atenas resucitó al pacífico y servicial Apolo a quien los helenos adoraban en Delfos¹⁵.

También, en la crónica de *Revue...*, Homolle culminaba su entusiasta relato apelando a la analogía con Alemania, aunque la desplazaba a la voz de los locales: “Los habitantes de Delfos, que tienen su vanidad municipal y el sentimiento de su interés, no dejaron de proclamar, que tenían, como Olimpia, su Hermes¹⁶, y mejor aún, su obra maestra única, que cualquier hombre de gusto tenía que ir a ver”¹⁷. Igualmente, luego Homolle deslizaba cierta displicencia hacia los delficos ya que, en sus palabras, si bien había que simpatizar con su entusiasmo, también había que contemplar su ingenuidad y perdonar ciertos aires de codicia, quizás por su anhelo de convertirse en una visita obligada por poseer antigüedades... originales.

Además de la dimensión simbólica, la excavación de Olimpia sentó un precedente que afectó directamente el acuerdo francés en Delfos en relación con las copias. Mientras que los alemanes habían logrado obtener los derechos por cinco años para confeccionar y obtener moldes y calcos de sus descubrimientos, la parte francesa debió encarar una serie de contrariedades en este respecto. Según Alexandri quien investiga las laboriosas vicisitudes en la negociación relativa a los moldes y los calcos de la misión; si bien en el primer borrador de 1882 los franceses habían logrado los mismos beneficios que los alemanes en Olimpia, en el segundo documento de 1887 —que finalmente se ratificó en 1891— se

¹³ Como argumenta Marcadé, la disputa Alemania-Francia fue ciertamente una competencia por explorar territorios que plasmó la relación directa entre política y negociaciones arqueológicas. MARCADÉ, op. cit., p. 803.

¹⁴ En este sentido, es notorio como la rivalidad Delfos-Olimpia funcionó como una constante analogía de las tensiones Francia-Alemania. Por ejemplo, años antes de la Primera Guerra Mundial, G. Clemenceau profirió un discurso en conmemoración del cincuentenario de la *École française d'Athènes* que prácticamente se enfocó en comparar ambas expediciones arqueológicas. Véase: CLEMENCEAU, Georges. Comment fêter l'école d'Athènes. *Le Journal*. París, v. 6, n. X, 29 ene.1897.

¹⁵ DOREZ, Léon. Delphes a l'École des Beaux-Arts. *Le Figaro*. París, 28 nov. 1894, p. 5.

¹⁶ Referencia al *Hermes con el niño Dionisio*, actualmente en el Museo Arqueológico de Olimpia y descubierto en 1877 por parte de la misión alemana bajo la dirección de Ernst Curtius.

¹⁷ HOMOLLE, *La Revue de l'Art ancien et moderne*, op. cit., p. 294.

concedían calcos, pero, se removía la clausula que le otorgaba a Francia el derecho de tomar moldes y adueñarse de estos¹⁸. Como resume la autora, “los calcos se convirtieron en los trofeos concretos”¹⁹.

París y sus *Aurigas* de yeso

Los calcos de Delfos (y no los moldes) comenzaron a arribar a París a partir de 1894 –años antes del descubrimiento del *Auriga*– a través de diferentes envíos realizados por Homolle. En 1899, un decreto ministerial asignó un listado de calcos enviados por la École française d’Athènes al Louvre, entre los cuales se nombra bajo el número 17 “una escultura en bronce de un Auriga”, lo cual permite datar la llegada del calco de la escultura a París²⁰. A continuación, así como se procuró publicar en varias plataformas los descubrimientos franceses en Delfos, también se persiguió exhibir los yesos.

Tanto Marcadé como Pinatel enumeran al menos tres instancias y espacios de exhibición del corpus délfico: los primeros envíos se mostraron en la École des Beaux-Arts en 1894, en 1896 se inauguró una sala en el Louvre²¹, y en 1900 fueron presentados en la Exposición Universal²². Así, el público –en París– tendría acceso a las imágenes y a los objetos de la expedición, independientemente de que se tratase de copias u originales. En este sentido un pequeño artículo sobre la exposición en la École eximía la carencia de originales: “Pisas una tierra extranjera: ella es quien se quedará con sus ídolos y sus obras maestras. Por lo menos nos quedan los calcos, y, para consolarnos, podemos decir que desde el punto de vista del tipo y carácter, la enseñanza es completa”²³.

De todas las instancias de exhibición, la Exposición Universal de 1900 fue ciertamente la mayor plataforma de visibilidad de la *Grande Fouille*. En el Pabellón de la clase 3 de Enseñanza Superior se expusieron algunos yesos arquitectónicos y escultóricos de Delfos como parte de los

¹⁸ ALEXANDRI, op. cit., p. 150. Como explica Alexandri, gran parte de los motivos de estas restricciones eran porque en ese momento sectores del gobierno griego procuraban asegurar el lugar del Museo Nacional como principal productor de yesos del patrimonio nacional.

¹⁹ Ibidem, p. 149.

²⁰ Copia de decreto de Le Ministre de l’Instruction publique et des Beaux-Arts, firmado por G. Leyques, 10 enero 1899. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4 Organisation et échanges.

²¹ Respecto a esta exposición, Pinatel plantea la hipótesis de que en ese momento la fachada del Tesoro de los sifnios debió de presentarse por fragmentos aislados y que el espacio del Louvre dedicado al corpus de calcos fue en un pasillo sobre la Colonnade. PINATEL, op. cit., p. 43. También véase: Nos échos. **Le Journal**. Paris, 20 octubre 1896 y Carpeta de documentación “1896 17 octubre. Lettre du Ministère de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts. Liste des personnes invitées à l’inauguration de la Galerie de Delphes”. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/1 Historique et organisation.

²² MARCADÉ, op. cit., p. 807.

²³ YRIARTE, Charles. Beaux-Arts. Résultat des fouilles de Delphes. **Le Figaro**. Paris, 5 dic. 1894, p. 3.

trabajos de la *École française d'Athènes*²⁴, “símbolo glorioso de la arqueología francesa del último cuarto del siglo XIX”²⁵, en palabras de Pinatel. Según una imagen publicada por uno de los *Rapports du jury international*, el conjunto se exhibió en un piso superior del pabellón y, en efecto, se puede distinguir al *Auriga* situado por delante del centro de la fachada del Tesoro de los sifnios [Figura 4]. Sin embargo, ese *Auriga* en particular no era un yeso sino un bronce confeccionado por la Maison Barbedienne y comisionado por M. Liard, Directeur de l'Enseignement Supérieur en France²⁶.

Luego de la Exposición Universal es cuando se puede identificar una agencia activa por parte del Louvre por fijar y localizar intramuros del museo parisino a Delfos en general y al *Auriga* en particular. Según Pinatel, fue a partir de 1901 que el conjunto se asentó en una espectacular instalación en el área de las escaleras Daru del Louvre²⁷, punto focal del museo ya que allí se encontraba otro de los grandes hitos producto de la arqueología francesa, la *Victoria de Samotracia*. Una copia del *Auriga* se colocó al pie de las escaleras a la izquierda del emblemático mármol de forma tal que se conformaba un conjunto visual que establecía tres focos en obras maestras: el Tesoro de los sifnios-copia, la *Victoria*-original y el *Auriga*-copia [Figura 5]. Así, en las Daru no sólo se exhibían de las más importantes obras antiguas en París (en mármol y en yeso), sino que también el espacio era un testimonio de los resultados de la arqueología nacional encarnada por la *École française d'Athènes* y la gestión Homolle –quien entre 1904 y 1911 fue el director de los Musées Nationaux de modo que controlaba y gestionaba todos los asuntos relativos a los museos franceses–. En consecuencia, la instalación posicionaba a Francia como una legítima heredera y continuadora de aquella Antigüedad que ella misma desenterraba y exhibía²⁸. Más aún, la fijación de Delfos en el espacio parisino también sucedió en términos temporales dado que la disposición se mantuvo hasta principios de 1930 cuando se realizó una importante reforma del espacio²⁹.

²⁴ Carpeta de documentación “Moulages de Delphes prêtés pour l'Exposition de 1900”. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/11 Prêts, dépôts et attributions. En estos documentos no se consigna al *Auriga* como parte de los calcos pedidos.

²⁵ PINATEL, op. cit., p. 47.

²⁶ Copia de decreto de Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, firmado por G. Leyquet, 9 enero 1900. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/10 Dons acceptés.

²⁷ PINATEL, op. cit., p. 74.

²⁸ En relación con la posición política del Louvre y la amalgama entre el Estado francés y el museo, véase DUNCAN, Carol; WALLACH, Alan. The Universal survey museum. *Art History*, v. 3, n. 4, p. 445–469, 1980.

²⁹ Sobre la reforma de las escaleras Daru, véase VERNE, Henri. Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musées du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934. *Bulletin des Musées de France*, v. 6, n. 1, p. 1–40, 1934.



Figura 4:
Fig. 2 - Exposition de l'École française d'Athènes, 1900.
Imagem publicada em MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE, DES POSTES ET DES TÉLÉGRAPHES. **Exposition universelle internationale de 1900 à Paris.** Rapports du jury international. Paris: Imprimerie nationale, 1902-1906, p. 117.

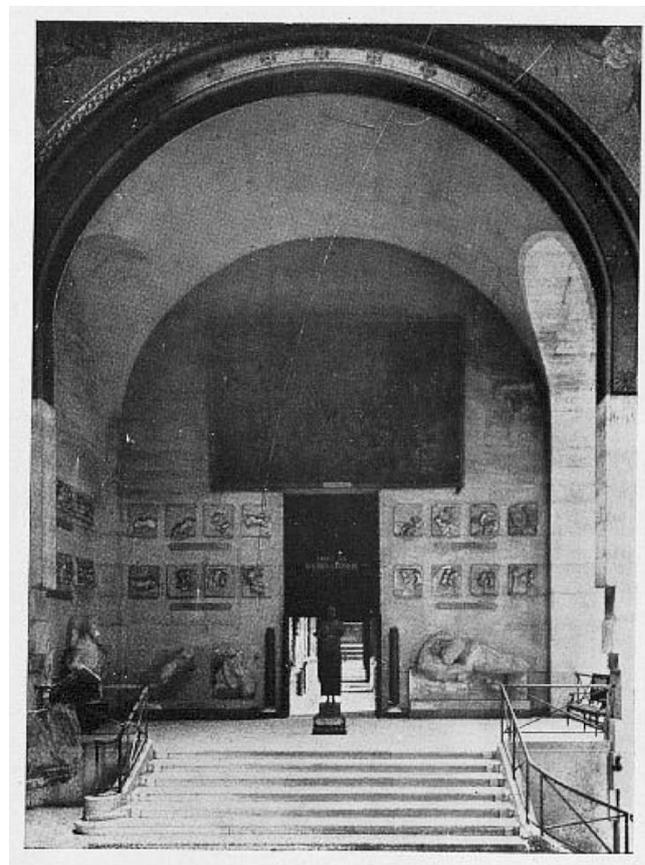


Figura 5:
Escalier Daru. État ancien, 1934.
Imagem publicada em: VERNE, Henri. Le plan d'extension et de regroupement méthodique des collections du Musées du Louvre. Les travaux de 1927 a 1934. **Bulletin des Musées de France**, v. 6, n. 1, p. 1-40, 1934, p. 23.

Ahora bien, si por un lado había calcos de Delfos, i.e. el resultado objetual final que era utilizado para la exhibición, por otro lado estaban los moldes, que eran las piezas claves para continuar una cadena de reproducción. Como se ha notado, la tenencia de moldes fue un asunto problemático dado que la parte griega se mantuvo reacia y cauta de no entregarlos fácilmente y procurar mantener tanto el derecho de posesión sobre los originales como el de explotación sobre las copias, lo cual implicaba potestad sobre los moldes. Un documento de 1899 hacía mención a la tensión entre los calcos que llegaban a París sin problemas y los moldes que eran retenidos en Atenas: “Pero ninguno de estos moldes [*creux*] nos ha llegado todavía; hasta ahora solo hemos recibido los calcos [*moulages*] que ya están en exhibición y que estaban contenidos en unas cuarenta cajas”³⁰. Sin embargo, en otra carta del mismo año se informaba que ya había 75 cajas con moldes listas para ser enviadas³¹, lo cual permite inferir que, por algún motivo, Grecia terminó autorizando su salida del país.

La principal ventaja de poseer los moldes para el Louvre era que la institución poseía su propio Atelier de Moulage que tenía la capacidad de producir calcos de manera comercial. Ciertamente, el objetivo este envío era que la parte francesa pudiese hacer un uso activo de las obras y, más aún, que el Louvre fuese quien pudiese explotarlos económicamente. Sin embargo, para que eso sucediera, el corpus délfico primero debía ser conocido:

Es bien sabido, además, que el tiraje y la puesta en venta no tendrá éxito hasta que la [École française d’Athènes] no haya publicado los monumentos. Se le solicitó al Sr. Homolle de tomar las medidas necesarias para que los moldes sean dirigidos al Musée du Louvre³².

Así, la asociación Francia-Delfos se consolidaría a partir de varios frentes: eruditos franceses publicaban los avances arqueológicos, el Louvre exhibía los resultados de la misión arqueológica de la École y, finalmente, uno de los más importantes talleres nacionales de calcos producía y vendía esos yesos.

Respecto al *Auriga*, según el catálogo razonado de calcos del Atelier de Moulage de Florence Rionnet se indica que la primera copia [*épreuve*] fue la de bronce realizada por Barbedienne para la Exposición Universal de 1900³³. Sin embargo, en la documentación referente a la gestión de la pieza, se

³⁰ Minuta de carta firmada por Le Directeur N° X^x a M. le Ministre des B. A., 4 febrero 1899. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4 Organisation et échanges.

³¹ Carta de firma ilegible a Monsieur Le Directeur de l’École, “Creux des moulages du Delphes”, 31 mayo 1899. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4 Organisation et échanges.

³² Carta de Le Ministre de l’Instruction Publique et des Beaux-Arts a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux et de l’École du Louvre, 7 mayo 1898. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/4 Organisation et échanges.

³³ RIONNET, Florence. *L’Atelier de Moulage du Musée du Louvre: 1794–1928*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996.

indicaba que el molde ya estaba en las instalaciones del Atelier de Moulage (“cuyos moldes [*creux*] están en el Louvre”) y se le solicitaba al taller que hiciese disponible un calco a la casa Barbedienne para proceder a realizar el bronce³⁴.

En 1899 se fijó por decreto el precio de los ejemplares del Louvre del *Auriga* en 180 francos³⁵, dado que “algunos museos extranjeros ya nos han demandado un ejemplar de este calco”³⁶. Esta idea de la insistencia por comprar los yesos delficos a París inclusive fue expresada en la prensa: “Es así que se reproducen, con permiso del Sr. Homolle, casi todas las obras de escultura antigua encontradas en las excavaciones de Delfos; un gran número de estas reproducciones les fueron solicitadas por los Museos de Berlín, Londres, Tokio”³⁷. En este sentido, cabe notar que para que un calco ingresara en el catálogo del Atelier de Moulage debía existir cierta demanda para que su producción fuese redituable. Para generar dicha demanda, una ingeniosa estrategia fue justamente fomentar la fama del *Auriga* a través de publicaciones y la exhibición de sus calcos.

Por parte del Atelier de Moulage del Louvre, se enfatizó el protagonismo del *Auriga* con su inclusión en el primer catálogo ilustrado del taller de 1901, ocupando nada más y nada menos que su portada [Figura 6]³⁸. Inclusive, más adelante en el tiempo, en el marco de una discusión sobre la incorporación de fragmentos de esculturas a la oferta del taller, se mencionó al *Auriga* como uno de los posibles productos con mayor potencial de demanda: “Creo que la cabeza del *Auriga* ha sido solicitada ya varias veces sin el busto; su brazo o sus pies, que son de una ejecución tan remarcable, podrían comprarse como modelos de taller”³⁹.

En suma, el Louvre llevó a cabo una serie de estrategias que convirtieron al *Auriga* tanto en un objeto de exhibición como en un producto ofertado para la venta. En efecto, como resume Alexandri respecto al caso griego de producción de calcos:

³⁴ Carta de Le Directeur des Beaux-Arts, Membre de l'Institut a Monsieur le Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, 18 octobre 1899. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/10 Dons acceptés.

³⁵ Copia de decreto de Le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts, firmado por G. Leyques, 4 novembre 1899. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/13 Concessions, ventes et envois de moulages.

³⁶ Carta de Le D. des M. Nx. A Monsieur le Mtre. des B. A., 14 octobre 1899. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/13 Concessions, ventes et envois de moulages.

³⁷ Échos. **Le Journal**. Paris, 12 agosto 1902.

³⁸ MUSÉE DU LOUVRE. **Choix de moulages du Musée du Louvre**. Paris: Société Anonyme “La Photo-couleur”, 1901.

³⁹ Carta de Le Directeur des Musées Nationaux et de l'École du Louvre, membre de l'Institut a Monsieur le Conservateur de la sculpture Grecque et Romaine, 14 de octobre 1911. Archives Nationales, Archives des musées nationaux, Atelier de moulages du Louvre (série Y), 20150043/2 Administration et catalogue. Posteriormente, luego de la unión del taller del Louvre con los Ateliers des Musées Nationaux (1927), se registra la oferta del calco del *Auriga* junto con la opción de compra de su busto y su máscara. LEFÈVRE, Jacques. Catalogue des Moulages édités par les Ateliers des Musées Nationaux. Tome II Antiquités Grecques et Romaines. Paris: Musées Nationaux, 1952, p. 19.



Figura 6: Musée du Louvre, **Choix de moulages du Musée du Louvre**, 1901.

En cierto nivel, la propiedad de un molde se volvió comparable a la propiedad de un original. Poseer un molde significaba, en esencia, tener control sobre la difusión de una imagen, pero también realizaba aún más el prestigio de una institución y proporcionaba un medio concreto de ingresos⁴⁰.

Buenos Aires y un *Auriga* porteño

Hacia principios del siglo XX, el Atelier de Moulage del Louvre estaba posicionado como uno de los principales productores de calcos dentro una red comercial, lo cual era demostrado por la variedad en su clientela que incluía colecciones artísticas en museos, academias y universidades, además de consumidores particulares de prácticamente todo el mundo⁴¹.

Una institución que encaró su campaña de compras de calcos en los mismos años que el *Auriga* ingresaba como producto al Louvre fue el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. La empresa fue ejecutada por su director y fundador, Eduardo Schiaffino (1858-1935), quien luego de la aprobación de

⁴⁰ ALEXANDRI, op. cit., p. 151.

⁴¹ Un listado de clientes nacionales e internacionales se encuentra disponible en RIONNET, op. cit., p. 354–359.

un presupuesto por parte del Ministerio de Instrucción Pública, realizó un viaje a París en 1906 donde colocó una extensa orden de yesos al taller del Louvre⁴². Entre sus compras por un total de 10,174.40 francos, el yeso nombrado en francés como *Aurige vainqueur* –aunque sin número de catálogo– fue adquirido por 180 francos, precio de venta acorde a lo decretado previamente por el gobierno francés⁴³. La obtención del calco del *Auriga* por parte de Schiaffino fue a través de una operación de compra-venta que no presentó grandes dificultades: el argentino visitó el taller, revisó los catálogos del Atelier de Moulage y colocó su orden con Eugène Arrondelle, jefe del momento.

En este sentido, Schiaffino actuó como un consumidor inserto en la dinámica comercial ofrecida por el Louvre. Sin embargo, cabe mencionar que barajó la posibilidad de comprarle el calco del *Auriga* a un comerciante privado de yesos: August Gerber en Colonia, Alemania. Schiaffino entró en contacto con la firma durante la Louisiana Purchase Exposition de Saint Louis, Estados Unidos, entre abril y diciembre de 1904, y partir de allí inició las negociaciones para colocar una orden por una serie de calcos de la Antigüedad grecorromana –que incluía al *Auriga*– y de la obra de Miguel Ángel⁴⁴. Una particularidad de Gerber era que ofrecía el agregado de pátinas y, para el caso antigüedades como el *Auriga*, reconstrucciones, de modo que el ejemplar se hacía disponible con ambos brazos y con un acabado similar bronce⁴⁵, lo cual acercaba la copia aún más al original que una vez había habitado Delfos. Entonces, Schiaffino no fue un consumidor limitado por un monopolio del Louvre sino que antes bien se desarrolló dentro de un mercado con posibilidades de proveedores, y *optó* por el producto del Louvre.

A continuación, el corpus completo proveniente del Louvre –junto con otros pedidos realizados a talleres como Gerber– llegó a Buenos Aires hacia junio de 1908, pero sólo una parte pudo ser exhibida en las instalaciones del Museo Nacional de Bellas Artes del edificio del Bon Marché en el marco de la exposición de su VI Ensanche.

⁴² Sobre las compras de yesos de Schiaffino véase MELGAREJO, Paola. Los calcos del Museo Nacional de Bellas Artes. Nostalgias de un lejano resplandor. In: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES (Org.). **Memoria de la escultura, 1895-1914**. Colección MNBA. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2013, p. 33–52; GALLIPOLI, Milena. 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**, v. 2, n. 2, 2018. Disponible en: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1059>. Accedido en: 3 ene. 2020; GALLIPOLI, Milena. **La victoria de las copias. Dinámicas de circulación y exhibición de calcos escultóricos en la consolidación de un canon estético occidental entre el Louvre y América (1863-1945)**. Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2021.

⁴³ Borrador de carta de Eduardo Schiaffino a Monsieur Eugène Arrondelle, 2 sep. 1906. Museo Nacional de Bellas Artes, Fondo Eduardo Schiaffino.

⁴⁴ Atribuido a August Gerber, "Liste No a donnant les números etc des sculptures choisis de mon exposition à St. Louis", [1904-1905]. Museo Nacional de Bellas Artes, Fondo Eduardo Schiaffino. En el documento la pieza se nombra como *Aurige Vainqueur*, número de catálogo 1036, con pátina imitación bronce por el precio de 300 marcos alemanes o 369 francos. Conversión de moneda realizada con la herramienta web *Historical Currency Converter (test version 1.0)*. Disponible en: <https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html>. Accedido en: 16 sep. 2021.

⁴⁵ GERBER, August. **Reproduktionen Klassischer Bildwerke aus der Kunstanstalt**. Köln: August Gerber, 1910, número de catálogo 85.

Como analiza Paola Melgarejo respecto a esta exposición, Schiaffino intentó aprovechar al máximo el espacio y exhibir la totalidad de las piezas adquiridas en su campaña de compras en Europa que abarcó una variada gama de obras de arte y no exclusivamente copias⁴⁶, conjunto que, en palabras de María Isabel Baldasarre, contribuirían a hacer del museo una institución nacional y “universalista”⁴⁷. Su catálogo listaba unas 150 nuevas obras en el museo (entre ellas pinturas, grabados, medallas, acuarelas, muebles, entre otros), de las cuales sólo 14 eran calcos. Este pequeño muestreo de yesos de 1908, más allá de haber sido halagado por la prensa, lejos estuvo de responder a un ideal de exhibición. Uno de los mayores pesares era la falta de un local adecuado y espacioso. En relación con esto, cabe notar que la mayoría del corpus general de calcos arribados entre 1906 y 1907 se hallaban en la planta baja del Palacio correspondiente a la Cámara de Diputados y a la espera de un espacio de exhibición, cuestión que Schiaffino no dejó de resaltar en el discurso de inauguración del VI Ensanche a través de la enumeración de todas las promesas en yeso que se encontraban a la espera de convertirse en objetos museales:

Aquí falta el museo de escultura, del 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 *Pietà*, de Miguel Angel; las principales obras de la estatuaria griega, las obras maestras del Renacimiento y de la época moderna, están encajonadas á la espera de mejores días para el museo [sic.]⁴⁸.

Lo interesante es que entre los yesos de los cuales no se veían “sino algunos aislados”, el *Auriga* ocupada un lugar central: una vista del interior de la sala XVI con paredes ocupadas por una gran cantidad de pinturas muestra que en su centro fue colocado el yeso patinado símil bronce del *Auriga vencedor*, según el título que se incluyó en el catálogo de esa exposición del VI Ensanche del museo [Figura 7]. Su aparición también era mencionada por la prensa al reseñar la exposición: “Entre las reproducciones existentes en esta sala, figuran dos sillas y un sillón de madera talada y cuero labrado de la época de Carlos V (siglo XVI), una puerta de madera tallada de la Italia del siglo XVII y un calco del “El auriga vencedor”, de Delfos (Grecia, 477 años antes de J.C.)”⁴⁹. Notoriamente, tanto en el artículo como en el catálogo se agregaba la información de que la escultura era de Delfos y se precisaba su datación en 477 años antes de J. C.⁵⁰.

⁴⁶ MELGAREJO, Paola. Eduardo Schiaffino curador: la Exposición Adquisiciones de 1906. In: HERRERA, María José (Org.). **Exposiciones de arte argentino y latinoamericano**. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figeroa Alcorta, 2011, p. 22.

⁴⁷ BALDASARRE, María Isabel. Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. **A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina**, v. 10, n. 3, p. 255–278, 2013.

⁴⁸ Inauguración de nuevas salas en el Museo Nacional de Bellas Artes. **La Argentina**. Buenos Aires, jul. 1908, p. 8.

⁴⁹ Museo Nacional de Bellas Artes. Inauguración de nuevas salas. **La Prensa**. Buenos Aires, 30 jun. 1908.

⁵⁰ Catálogo Museo Nacional de Bellas Artes, “VI Ensanche, Adquisiciones de 1906, efectuadas en Europa por la Dirección”, jun. 1908. Museo Nacional de Bellas Artes, Fondo Eduardo Schiaffino.

También, es interesante notar que en el catálogo se mencionaba al Louvre como parte de la información de la obra, lo cual explicita la asociación Louvre-*Auriga*, que, en este caso, funcionaba como autor del calco.

En paralelo, es sugestivo que el posicionamiento de un yeso del *Auriga* en el centro de una de las salas del museo argentino sucedió al mismo tiempo que el otro *Auriga* se encontraba en uno de los principales espacios de exhibición del Louvre. De esta forma, se puede plantear la hipótesis de que la obra no sólo pretendía representar un ejemplar de la Antigüedad sino que también remitía a las escaleras Daru. Además, funcionaba como un ingenioso guiño a las novedades artísticas dado que justamente se trataba de una nueva antigüedad de reciente descubrimiento y fama. A pesar de que Schiaffino no explicitó la asociación, un curioso artículo publicado antes de la inauguración del VI Ensanche hacía mención del Louvre como ejemplo de institución que exhibía calcos, y así defendía la inclusión de copias en colecciones museográficas:

Casi todos los museos del mundo tienen la reproducción perfecta de las obras maestras debida al cincel de los antiguos. Especialmente el Louvre, posee una colección admirable y el calco ha llegado a tal grado de perfección, que casi se confunde con el original, pues hasta se imita la pátina, dándole las tonalidades de mármol viejo, corroído por el tiempo y la humedad de las tumbas naturales que lo ocultaban como un supremo tesoro [sic.]⁵¹.

No obstante, a pesar de la baja presencia de yesos en relación con el resto de la colección, no es un indicador menor que el encuadre de la fotografía analizada hacía de un yeso el protagonista compositivo. Desde las imágenes que se difundieron del museo de ese momento, destacaba este calco en particular en vez de los restantes 13 yesos o cualquier otra escultura o pintura de algún artista nacional o internacional⁵². La imagen con el *Auriga* fue especialmente difundida y se convirtió en uno de los referentes visuales del museo en su primera época⁵³. Y también en la portada del pequeño catálogo de la exposición se reproducía otra vista de la misma sala con el yeso parisino desde otro ángulo [Figura 8].

⁵¹ Nuestros progresos artísticos. El Museo de Bellas Artes. Ensanche de salas. La colección de calcos. **El Diario**. Buenos Aires, 18 abr. 1906.

⁵² Todos los ejemplares de las nuevas salas eran de arte europeo (con la excepción de dos obras de armenios) y el arte argentino se exhibía en otros espacios. Por ejemplo, la reciente adquisición de un importante corpus de esculturas de Francisco Cafferata, considerado como “el primer escultor argentino”, se encontraba en la entrada del museo. Véase CORSANI, Patricia. Homenaje a Francisco Cafferata, “Primer escultor argentino”. De Eduardo Schiaffino a Benito Quinquela Martín. In: **X Jornadas - 2012. Estudios e Investigaciones Artes Visuales y Música. La Teoría e Historia del Arte frente a los debates de la globalización y la pormodernidad**. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012, p. 505–514.

⁵³ La fotografía se reprodujo en múltiples ocasiones, por ejemplo, durante el cincuentenario de la institución en 1945, fue publicada en más de un artículo periodístico y hasta el día de hoy aparece frecuentemente. Solo por nombrar algunas referencias véase: El Museo de Bellas Artes. **Caras y Caretas**, n. 510, 8 jul. 1945; Cumple medio siglo de vida el Museo Nacional de Bellas Artes. **La Razón**. Buenos Aires, 8 jul. 1945; Mañana se cumplirá el cincuentenario de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes. **La Nación**. 15 jul. 1945; MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. **120 años de bellas artes**. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2016, p. 30.



Figura 7:
N° 24, Foto del álbum del museo, 1908.
Museo Nacional de Bellas Artes, Fondo Eduardo Schiaffino.



Figura 8:
Museo Nacional de Bellas Artes, **VI
Ensanche. Adquisiciones de 1906
efectuadas en Europa por la dirección,**
1908. Museo Nacional de Bellas Artes,
Fondo Eduardo Schiaffino.

En consecuencia, también en Buenos Aires se difundió el *Auriga*, aunque no a través de una circulación de imágenes o la publicación de información sobre la escultura original sino por su yeso, ahora localizado en el Museo Nacional de Bellas Artes. Así, durante un breve pero crucial lapso –inmortalizado por la cámara fotográfica– el *Auriga* fue un protagonista silencioso asociado a la institución. No obstante, su lugar de exhibición habría de variar dado que hacia diciembre de 1909 comenzó la mudanza del museo a su nueva sede del Pabellón Argentino emplazado en la Plaza San Martín. Allí, el *Auriga* se integró a un conjunto significativamente mayor de calcos (181 para ser exactos) que ocupó la totalidad de la planta baja del edificio⁵⁴, de modo que la pieza se amalgamó a una construcción museográfica que privilegiaba la serie estilística y cronológica –calcos de la Antigüedad, Edad Media, Renacimiento– antes que el destaque individual de ejemplares.

Por último, el destino “final” del *Auriga* porteño también da cuenta de una suerte de paradoja: mientras en algún punto el original mantuvo un camino ascendente en cuanto a su valoración, muchos de aquellos calcos que formaron parte del complejo entramado que le dio visibilidad al *Auriga* culminaron su vida objetual insertos en un proceso generalizado de devaluación debido a su estatuto de copia. El Museo Nacional de Bellas Artes cambió definitivamente de sede en 1933 cuando culminó su mudanza a la antigua Casa de Bombas en el barrio de Recoleta, y dicho traslado implicó una reducción significativa en la cantidad de calcos en exhibición. Ante tal panorama, muchos yesos fueron donados o cedidos a instituciones varias y a través de una fotografía final se puede rastrear al *Auriga* [Figura 9]⁵⁵. En un extremo de una imagen de un numeroso grupo de estudiantes de la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón – en su mayoría mujeres, entre las cuales estaba la pintora y grabadora Aída Carballo– se encuentra el yeso casi como



Figura 9:
Fotografía grupal de Aída Carballo en la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, ca. 1932-1937.
Archivo particular hermana Carballo, Buenos Aires.

⁵⁴ Manuscrito de Eduardo Schiaffino, “Inventario del Museo Nacional de Bellas Artes”, sección “Planta baja. Calcos y esculturas originales”, septiembre de 1910. Archivo General de la Nación, Fondo Schiaffino, Sala VII, Legajo 3336.

⁵⁵ Agradezco a Lucía Laumann por haber compartido la fotografía de Aída Carballo analizada y a Victoria Webb por permitir su inclusión en este artículo.

una ruina, la escultura rota sin cabeza y partes de su pátina descolorida y desprendida. Aquél yeso que por un instante ocupó un centro de sala del Museo Nacional y fue protagonista ante la cámara, terminó siendo captado por otra fotografía quizás por casualidad dado que su cuerpo está hasta un poco fuera de campo. Así se puede notar que si bien durante ciertos momentos se dio una conjunción entre los múltiples *Aurigas*, sus recorridos divergieron notoriamente en función de sus locaciones, materialidades y derroteros institucionales⁵⁶.

Consideraciones finales

Hoy en día, desde el Museo Arqueológico de Delfos se anuncia sobre el *Auriga*: “Las noticias de su descubrimiento durante la *Grande Fouille* se expandió a lo largo del *universo*, causando un entusiasmo más allá del interés puramente científico”⁵⁷. El presente artículo partió de la pregunta por cómo el *universo* fue cautivado por este descubrimiento arqueológico francés en suelo griego. Hemos demostrado que la producción y la circulación de copias escultóricas del *Auriga de Delfos* fue clave para fomentar y consolidar la fama de la pieza original.

En la segunda mitad del siglo XIX, la exploración territorial de sitios emblemáticos de la Antigüedad por parte de potencias europeas implicó complejas disputas políticas por la posesión de objetos descubiertos *in situ*, los derechos de publicación de la información, la potestad de producir copias y la tenencia de moldes y su subsecuente explotación comercial. El caso del *Auriga de Delfos* representa un elocuente ejemplo de un nuevo descubrimiento arqueológico francés que tenía el potencial de convertirse en una nueva obra canónica *universal*. No obstante, como el derecho de posesión del original era de los griegos, los franceses optaron por una circulación estratégica de copias, para así apropiarse simbólicamente de la pieza.

Una vez obtenidos los calcos de Delfos y del *Auriga*, se organizaron instancias de exhibición temporaria –en la École des Beaux-Arts, en el Louvre y en la Exposición Universal de 1900– para que diferentes tipos de públicos conocieran el corpus descubierto por la École française d’Athènes. A continuación, se identificó que el Louvre pasó a jugar un papel protagónico en pos de localizar y enmarcar

⁵⁶ Para el caso de los yesos parisinos del *Auriga*, se desconoce el paradero del *Auriga* de Barbedienne. Por otra parte, la colección digital del Louvre que incluye el acervo de yesos de la Gypsothèque du musée du Louvre à Versailles consigna dos versiones del *Auriga*: Gy 0019 (el cual probablemente sea del Louvre) y Gy 0949 (proveniente de la École des Beaux-Arts). LOUVRE. **Statue ; Aurige de Delphes [Gy 0019]**. Paris, 2021. Disponible en : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010270541>. Accedido en: 1 oct. 2021; LOUVRE. **Statue ; Aurige de Delphes [Gy 0949]**. Paris, 2021. Disponible en: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010271243>. Accedido en: 1 oct. 2021.

⁵⁷ MUSEUM OF DELPHI. The Charioteer. Delfos, 2021. Disponible en: <https://delphi.culture.gr/museum/selected-exhibits/>. Accedido en: 26 jul. 2021.

a Delfos dentro del museo parisino. Durante décadas, se expusieron los más importantes yesos de Delfos en las escaleras Daru.

En paralelo, el Atelier de Moulage del Louvre procuró comenzar a comercializar ejemplares en yeso del *Auriga* gracias a la obtención de su molde. La escultura podría exhibirse no sólo en Delfos y en París sino también en toda institución dispuesta a pagar 180 francos. El rédito económico de dichas transacciones beneficiaban al Estado francés y además le otorgaban a los yesos producidos el sello del Louvre como autor. La circulación comercial expandió la circulación del *Auriga* y, de esta forma, un ejemplar pudo arribar al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Así, un circuito comercial permitió que el *Auriga* circulara como producto por geografías tan remotas como la Argentina; para luego ser expuesto en una de las salas del museo e inclusive convertir a su imagen en una de las más emblemáticas de la institución en el momento. Ahora bien, como se afirmó, en el museo porteño, la inclusión de la pieza no sólo evocaba el tiempo pasado de la Antigüedad délfica sino que también establecía un guiño con el presente francés porque tanto el Louvre como el Museo Nacional exhibían al mismo tiempo copias del *Auriga*.

En síntesis, la exhibición de cada calco del *Auriga* implicó un despliegue de una estrategia de apropiación en términos espaciales de la obra. Así, el *Auriga* no sólo fue de Delfos, sino también y principalmente de Francia gracias a las copias.