



REVISTA DE DIFUSIÓN ACADÉMICA

ISSN 2718-6318

Año IV | Número 13 | Marzo 2023

La escultura alegórica *La Caridad* ubicada en el Hospital Materno Infantil “Dr. Carlos Gianantonio” en San Isidro

Oscar A. De Masi* y Marcela Fugardo**

oademasi@gmail.com y marcelafugardo@gmail.com

* Coordinador de la Cátedra abierta “Adrián Beccar Varela” de la USI.

** Directora de la Diplomatura en Historia y Patrimonio de San Isidro y el Pago de la Costa de la USI y Coordinadora de Patrimonio Histórico de la Municipalidad de San Isidro.



Un tesoro artístico: la versión editada por Barbedienne de *La Caridad* de P. Dubois, en su actual ubicación en el hall del Hospital Materno Infantil de San Isidro (Foto MF, 2022).

¿Podría pasar inadvertida para quienes transitan por el hall de acceso del Hospital Materno Infantil de San Isidro, en la calle Diego Palma, esta hermosa escultura, modelada en su versión original por un gran maestro francés y fundida por una reconocida casa parisina? Difícilmente. Aunque, sin duda, más de un observador se habrá preguntado acerca del tema iconográfico de la obra, de su autoría, y del modo en que llegó hasta San Isidro.

Por cierto, la representación artística de una madre con dos pequeños hijos no debería resultar extraña en un establecimiento de salud dedicado a la maternidad. En tal sentido, el lugar de su emplazamiento resulta por entero consistente con su tema y así debieron considerarlo quienes, con acierto, decidieron su ubicación.

Sin embargo, la historia de esta escultura (cuyo original forma parte de un programa de arte funerario y de la cual existen otras versiones legítimas “editadas”, fuera de Francia, además del ejemplar sanisidrense) ofrece detalles de interés que exceden la anécdota decorativa¹. Vamos a relatarlos en forma pormenorizada, ya que se trata de una obra de arte con lucidos pergaminos que enriquece el patrimonio cultural de San Isidro.

Acerca del tema iconográfico de *La Caridad* en la pintura y la escultura

La alegoría de *La Caridad* integra, con frecuencia y a la hora de elegir emblemas, el programa iconográfico utilizado por las asociaciones benéficas y las congregaciones religiosas dedicadas a la atención de enfermos, pobres, ancianos y niños huérfanos. Aunque, como veremos enseguida, en este caso, su motivo original fue un tributo funerario que apeló a la caridad como virtud que poseyó el difunto en cuestión, un general francés del siglo XIX.

La representación convencional de *La Caridad* implicaba una figura femenina en acto de amamantar o en actitud protectora de dos o más niños y niñas. En algunos casos, la desnudez de los párvulos venía a acentuar, de paso, la idea de desamparo que, precisamente, la virtud caritativa pretendía aliviar. En tal sentido, la replicación de la alegoría escultórica de *La Caridad*, mediante piezas artísticas fabricadas en talleres europeos, coincide con una época y un paradigma de fuerte movilización de las damas pudientes, a favor de los desvalidos, a través de sociedades de beneficencia o de socorros².

Utilizando la misma o similar representación, también, se reprodujeron versiones secularizadas (es decir, desvinculadas de connotaciones religiosas), bajo el rótulo de La Filantropía (o La Humanidad)³.

¹ Es plausible la iniciativa de la Municipalidad de San Isidro, a través de la Coordinación de Patrimonio Histórico dependiente de la Secretaría de Inspecciones, Registros Urbanos y Tránsito, y en consenso con la dirección del Hospital, en el sentido de haber instalado, en marzo de 2023, un panel interpretativo al lado de la escultura. Un ejemplo a imitar donde quiera que existan bienes patrimoniales expuestos al público y a la espera de interpretación.

² En el caso de San Isidro, ver FUGARDO, Marcela: *Sor Elena o María Carolina Beccar Varela, Hija de la Caridad, vecina de San Isidro (1865 - 1919)*, en *Revista del Instituto Histórico Municipal de San Isidro* N.º XXVIII, año 2014; *La “intervención” de la Sociedad Socorros de San Isidro dispuesta en el año 1948*, en *Revista del Instituto Histórico Municipal de San Isidro* N.º XXIX, año 2016; *La polémica por el emplazamiento del viejo hospital. Mujeres en pugna y agitación vecinal*, en *Revista del Instituto Histórico Municipal de San Isidro* N.º XXXIV, año 2022 (en imprenta).

³ Como parte de los debates epocales sostenidos por católicos y liberales, era frecuente plantear la tensión dialéctica entre *la Caridad* cristiana y la Filantropía laica. Bajo el prisma religioso, la primera se

Por otra parte, el tema iconográfico también podía remitir al hecho, biológico pero a la vez moral, de la “Maternidad” o a “los cuidados maternos” (que fueron objeto de alegorización también, con inevitables analogías respecto de *La Caridad*)⁴, lo cual vendría a justificar, como señalamos, su emplazamiento en el vestíbulo del Hospital materno infantil.

entendía como hija del Evangelio y moción de inspiración divina, en tanto la segunda era fruto del racionalismo y del materialismo. Dicho de otro modo, mientras el acto de caridad operaba en el plano de la trascendencia espiritual, el acto de filantropía resultaba inmanente y hasta podía originarse en el narcisismo vanidoso del sujeto operante.

Un artículo publicado en la revista *El Hogar Cristiano*, Año I, número 18, pp. 8-9, del 8 de diciembre de 1898 se titulaba *Caridad y Filantropía (reflexiones de una dama vicentina Victoria F. de C)*, decía, entre otras cosas: *La Filantropía es la expresión del amor al hombre, manifestado laicamente...es un cierto sentimiento que se experimenta viendo al que sufre, o una señalada afinidad compasiva hacia un hecho o acto doloroso que nos impresiona, pero que dura el tiempo solamente que le presenciamos, y que luego desaparece paulatinamente, junto con la ausencia de su espectáculo. Tal sentimiento no puede, pues, ser un amor verdadero y persistente, sino simplemente fruto de la naturaleza, la que a la vista del dolor, siente dolor o disgusto también...*

La Filantropía comienza con el hombre y finaliza con él; la Caridad sobrepasa lo cognoscible y se eterniza. La una es finita, como obra que es de la humanidad; la otra, finita, porque procede lo divino. Es cierto que, algunas veces, aquella acude en socorro del menesteroso, pero lo hace amando a la creatura y no por amor de Dios. Antes de dispensar sus dones examina la calidad y cualidades que adornan al favorecido, pregunta a la simpatía, se aconseja de su genialidad, inquiere si es afín a sus ideas y al beneficiarle, al fin, busca los honores que cree merecer con sus actos ostentosos y públicos, esperando el reclame que engríe y satisface su vanidad, al saber que los demás conocen sus obras meritorias... la Filantropía, a la corta o a la larga, rinde pleito-homenaje al egoísmo, ya que si practica el bien lo hace casi siempre con su cuenta y razón, distanciándose de la Caridad...

Más abajo analizaba el tema de medio indispensable de la Filantropía, que era la disponibilidad de dinero: *con el vil metal enjuga perentoriamente lágrimas, pero al faltarle este importante factor para su vida, se extingue por consunción e impotencia... En cambio, la Caridad, al influjo de sus divinos dones, se ingenia en sus prácticas, se inspira en la abnegación y se dignifica por el sacrificio, teniendo el dinero como agente secundario o instrumento que ayuda al logro de sus fines en lo terreno, reservado para lo celestial el fragante ambiente de sus maravillosos resultados. Aquella [la Filantropía] dora el bien que prodiga al son de clarines y tambores, y ésta sazona en el silencio los frutos de sus dones y, al brindarlos a la materia, salva lo espiritual...etcétera.* Es evidente que, como en todo texto apologético, el enemigo imaginario siempre es derrotado con argumentos demoleedores que, sin embargo, no pasarían tan fácilmente la prueba del mundo real. ¿Acaso las damas caritativas que abundaron entre nosotros no disponían, para sus meritorias obras, de ingentes sumas de dinero provenientes de la tenencia de la tierra y la renta agropastoril? ¿Acaso todas fueron silentes y anónimas o, por el contrario, no rehusaron el aplauso mundano y hasta consintieron en imponer su nombre a la obra dotada? ¿Acaso no habrá habido vanidad en alguna de ellas? Tal vez la única diferencia concreta que, a la postre, existiera entre el ejercicio de la Caridad y el de la Filantropía, fuera una cuestión de creencia: mientras el sujeto caritativo creía estar ganándose una cuota del Cielo, el filántropo no esperaba esa clase de recompensa sobrenatural. Y quizá, en muchos casos, el parecido más inmediato entre ambas líneas de conducta altruista fuera, además de la disponibilidad de recursos económicos, el deseo de lograr algún género de renombre presente o póstumo. Lo cierto es que los artistas del siglo XIX y comienzos del XX, aunque no ignoraran las diferencias filosóficas entre una y otra virtud, pudieron más de una vez representarlas de un modo tan semejante, que sólo un letrero con el nombre de la obra o una denominación de catálogo alcanzaba a diferenciarlas.

⁴ Por ejemplo, *L'amour maternel* de Émile-André Boisseau (1842-1923) exhibe una marcada relación formal con *La Caridad*, evidenciada en el número y gesto de las tres figuras: una madre sentada con dos pequeños hijos, uno en edad lactante y la otra, una niña, a quienes abraza maternalmente. Otro ejemplo es *La ternura maternal* de Jean Baptiste Carpeaux, donde la madre sostiene en sus brazos al infante dormido.

La obra original y su autor



Retrato de Paul Dubois en su madurez y un grabado de época de *La Caridad* publicado en Madrid, a modo de ilustración artística (Col. OADM).

Esta escultura en particular es una reproducción autorizada de la obra original del artista francés Paul Dubois (Nogent-sur-Seine el 18-VII-1829 / Paris, 22-V-1905), quien, tras abandonar los estudios de derecho, se dedicó al arte, teniendo como maestro a Toussaint y residiendo tres años en Italia. Pronto expuso con éxito en salones artísticos en Italia y en Francia.

Se ha señalado en Dubois a uno de los ejemplos más paradigmáticos de la influencia del Renacimiento italiano y, también, del Manierismo y el Barroco romanos, como adquisiciones formales por parte de la nueva escultura francesa en las décadas de 1870 y 1880⁵.

Ejecutó las esculturas para la tumba (luego cenotafio) del general Lamoricière en la catedral de Nantes, obteniendo una medalla en la Exposición Universal de Paris de 1878. La decoración del monumento, inaugurado en 1879 y cuyo proyecto

⁵ HEILMEYER, Alexander: *La Escultura moderna y contemporánea*. Labor, Barcelona, 1928, pp. 110-111.

arquitectónico pertenece a Louis Boitte (1830-1906), incluyó en sus ángulos cuatro estatuas alegóricas que resaltan el carácter virtuoso del difunto, siendo que dos de ellas aluden explícitamente a virtudes teologales: el Valor Militar, la Caridad, la Fe y la Meditación, cuyos modelos se conservan en el Museo de Troyes⁶.

Precisamente, historiadores como Heilmeyer han visto en este monumento funerario el indicio más acentuado de la filiación de Dubois con la gran escultura italiana y su profunda comprensión de las formas renacentistas⁷.



Cenotafio del general Lamoricière en la catedral de Nantes.

⁶ Aux landemains de la mort du général Lamoricière, l'idée naquit de lui élever un monument en la cathédrale de Nantes, en pendant du tombeau de Francois II. Un comité présidé par le général Changarnier se créa, la suscription rapporta plus de 150.000 francs. Dubois et Boitte, tous deux passionnés par la Renaissance, furent désignés, le projet fut approuvé des 1869 puis retardé par la guerre. Les éléments de marbre furent exécutés par la Maison Moissoner d'Angers. La fonte des figures fut finalement confié à la Maison Barbedienne qui s'empessa de signer des contrats avec Dubois pour l'édition des quatre figures allégoriques qui s'annonçait prometteuse tant la critique était élogieuse. Le monument fut inauguré le 29 octobre 1879. RIONET, Florence: Les bronzes Barbedienne: L'oeuvre d'une dynastie de fondeurs. Arthena, Paris, 2016, p. 491.

Como consigna la autora, las cuatro figuras alegóricas fueron objeto de contratos de edición por la casa Barbedienne en 1877 y 1879.

⁷ HEILMEYER, Alexander: *La Escultura...*, Op. Cit., p. 111.

La alegoría de *La Caridad* forma parte del cuádruple programa escultórico de aquel sepulcro monumental emplazado en el transepto izquierdo de la catedral de Nantes desde 1879. La escultura fundida en bronce se ubica en uno de los ángulos⁸.

La Caridad que llegó hasta San Isidro es una “edición” autorizada de aquella pieza funeraria (finalizada en 1876) que reprodujo en escala la Fundición Barbedienne. Existe otro ejemplar en el Museo Soumaya de México, y otros en colecciones privadas. También la figura del Valor Militar fue reproducida por Barbedienne⁹.

Como algunos artistas anteriores (Jacobo della Quecia o Giacomo Serpotta, entre otros), Dubois eligió representar la virtud caritativa como una madre. En este caso, sentada y con dos niños, amamantando al menor de ellos, respetando así muy parcialmente el canon iconográfico tradicional compilado inteligentemente por Cesare Ripa en su célebre *Iconología* (publicada por vez primera en 1593)¹⁰, y puesto en crisis por los artistas del siglo XIX (y algunos otros previos) que incursionaron en un academicismo romántico o un romanticismo academicista (según cómo se lo mire), proclive a la gestualidad expresionista. La popularidad de las alegorías de Ripa fue de la mano de las sucesivas reimpresiones (incluso extranjeras) de su tratado, que aparecieron hasta el último cuarto del siglo XVIII, para después caer en el olvido¹¹. De modo que ya en tiempos de la permanencia en Italia de Dubois la influencia iconográfica de Ripa sería escasa y, en opinión de algunos, anacrónica, en concomitancia con el desuso de los lenguajes emblemáticos, los epigramas, los jeroglíficos y los acertijos.

⁸ De la escultura original se realizó una copia en mármol en 1884 para la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague. El modelo original en bronce establecido por Barbedienne fue transferido en 2002 por el Museo d'Orsay al actual Museo Camille Claudel. Asimismo, existe una edición realizada por la manufactura de Sévres. Todo ello, con independencia de los ejemplares editados en escala por Barbedienne. RIONET, Florence: *Les bronzes Barbedienne...*, Op. Cit., p. 314.

⁹ Número de catálogo Barbedienne 693 bajo el título de *Courage militaire*. Edición de la obra contratada con el artista en agosto de 1877. RIONET, Florence: *Les bronzes Barbedienne. L'oeuvre d'une dynastie de fondeurs*. Athena, Paris, 2016, p. 315.

¹⁰ La *Iconología* de Cesare Ripa propuso tres alternativas alegóricas para representar la Caridad, la segunda de las cuales implicaba una mujer de pie que sostiene a un niño (pero en el brazo izquierdo) al cual está amamantando, mientras otros dos párvulos están a sus pies (uno de ellos le sostiene la mano derecha). Vale decir que de los atributos señalados por Ripa sólo se retuvo, estrictamente, el acto de amamantamiento del infante, indispensable, como dijimos, para dar sentido moral a la alegoría. RIPA, Cesare: *Iconología*. Akal, Madrid, 2007, Tomo I, pp.162-163.

¹¹ BOUCHER, Bruce: *La escultura barroca en Italia*. Ediciones Destino/Thames and Hudson, Barcelona, 1999, p. 21.



La Caridad en la Iconología de Césare Ripa (1593).

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la iconografía catequística católica solía plasmar en sus grabados de *La Caridad* a una figura femenina pedestre, pero la despojaba de niños y, en cambio, le colocaba un corazón ardiente y radiante en el pecho y los atributos eucarísticos del cáliz y la hostia en la mano derecha. Nada queda en estas viñetas de la preceptiva de Ripa.



Alegoría de la Caridad según un catecismo ilustrado de comienzos del siglo XX
(Col. OADM)

En cualquier caso, que *La Caridad* retenga persistentemente su personificación en una mujer tiene que ver con un principio más general, toda vez que, en latín, las cualidades abstractas son de género femenino.

El acto de amamantamiento es una escena, sino indispensable al menos conveniente, para dar sentido moral a la alegoría. ¿Podría tratarse de una mutación artística del tema de la “Caridad romana” (Cáritas romana), basado en la historia pagana de Cimón y Pero, relatada por Valerius Maximus¹², y que fue representada en muchísimos grabados y en numerosas pinturas, entre ellas la de Rubens, de D. van Baburen y de Gaspar de Crayer; y, en 1851, en una escultura marmórea de Antonio Solá? En cualquier caso, la virtud de *la Caridad* aparece iconológicamente asociada a un acto femenino de amor heroico.

Por otra parte, siendo que la Caridad es considerada en algunos escritos ascéticos como “la madre de las virtudes”, que su acto específico es el amor de benevolencia y que, además, como dice San Pablo, es sufrida, es benigna, no es envidiosa ni se irrita ni es egoísta, entonces no será difícil ver en esta virtud el ideal universal de la figura y la conducta maternas.

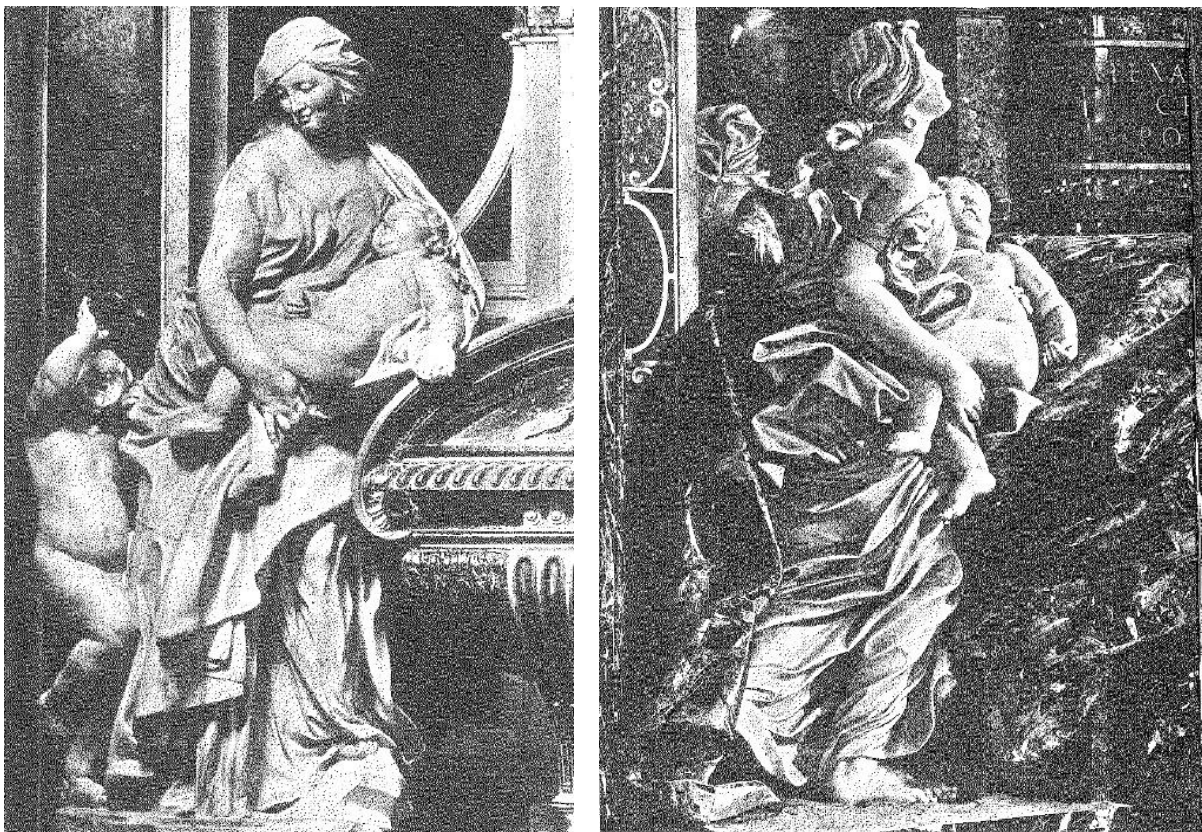
La obra de Dubois acusa la influencia italianizante que hemos mencionado arriba. Ya en el siglo XVII, el escultor italiano Gian Lorenzo Bernini había incursionado en el tema de la Caridad, por lo menos en dos ocasiones, y, como en el caso de Dubois, al servicio de programas estatuarios funerarios: en el sepulcro de Urbano VIII y en el de Alejandro VII, ambos romanos pontífices. En los dos casos, la figura de la Caridad es femenina y lleva a un niño en brazos, aunque sin amamantarlo. Podría decirse que Bernini siguió solo parcialmente la preceptiva iconográfica codificada por Cesare Ripa, al esculpir mujeres de pie y colocarles un infante en los brazos. Hasta allí llega la fidelidad a la tradición alegórica. Y más todavía, como señaló Valentino Martinelli, al renunciar a los atributos convencionales en canje de mostrar “*femmine vive, madri feconde e prosperose*”¹³. Lo mismo podría predicarse de la madre caritativa ideada por Dubois.

¹² El *exemplum* que da motivo al rótulo moral de la “caridad romana” se refiere a la historia griega de Cimón, encarcelado y condenado a morir de hambre, a quien visita su hija Pero, para eludir el control del carcelero en busca de alguna vianda subrepticia, lo alimentó con la leche de su pecho.

Respecto de la cuestión del amamantamiento de infantes en el arte, existen abundantes ensayos. Es más raro el tema del amamantamiento de adultos, tanto en su representación iconográfica como en su abordaje crítico. Sin distraer al lector de nuestro asunto principal, creemos oportuno mencionar la singularidad de la colección de curiosidades médicas de Henry S. Wellcome (1853-1936), entre las cuales ocupa un lugar destacado la sección de objetos, grabados y estatuillas dedicadas a la leche materna, y que dieron material al capítulo planteado como *Milk Exhibition*, con la curaduría de Peter Blegvad. Más datos en AA.VV.: *The Phantom Museum and Henry Wellcome's Collection of Medical Curiosities*. Profile Books, London, 2003 (especialmente pp. 107-141).

¹³ Ver MARTINELLI, Valentino: *Bernini*. Arnoldo Mondadori editore, 1953, pp. 83-90.

Ahora bien, en las dos esculturas berninianas, el niño se muestra dormido y sostenido principalmente por el brazo izquierdo de la madre, dos detalles gestuales que aparecen en la obra de Dubois. ¿Pudo haberse inspirado en estas dos figuras a la hora de definir la situación de dormición? Plausiblemente debió conocer aquellas estatuas durante su permanencia en Italia, por hallarse bien expuestas a la vista del público en la basílica de San Pedro.



A la izquierda, *La Caridad* de Bernini en la tumba de Urbano VIII;
a la derecha, *La Caridad* de Bernini en la tumba de Alejandro VII
(fotos Arnoldo Mondadori editore, 1953).

Asimismo, el francés Aimé-Jules Dalou apeló a una similar manera para su versión de *La Caridad*, firmada en 1879 y llamada también *La Maternidad*.



La Caridad, de Aimé-Jules Dalou (1879).

Centrándonos en la obra de Dubois, y a sabiendas entonces de su deuda con las estéticas italianas, advertimos en ella el frecuente esquema geométrico de la composición piramidal (por ejemplo, el que usó Miguel Ángel en *La Pietá* que se ubica, hoy, en la basílica petrina; o el que utilizó Bernini para la tumba de Urbano VIII), que arranca, a modo de base, en una línea imaginaria que uniría las rodillas de la figura materna, alcanzando su vértice en la cabeza. El menor tamaño de los cuerpos de los hijos sirve como coartada para no alterar la composición apiramidada del grupo.

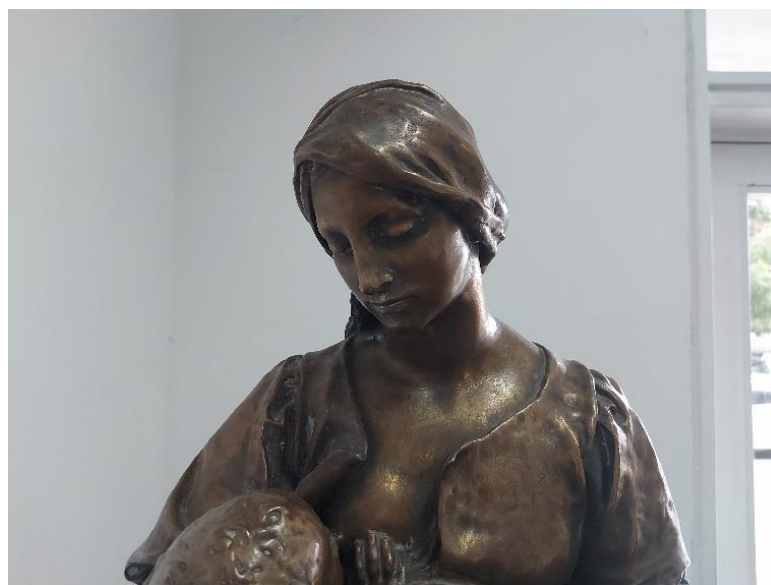
Interesa remarcar, asimismo, y en línea con el tratamiento renacentista y manierista de la figura humana, el verismo en lo tocante a la anatomía de los párvulos, que no ahorran expresionismo y movimiento corporal: mientras el menor se aferra al seno en acción lactomamaria, el otro duerme sobre la pierna izquierda de la madre. El escorzo de ambos queda contenido en el regazo materno, aunque tal vez sin llegar al dramatismo en torsión, que caracterizó la escultura barroca. Más aún, recalcando la nota plástica, la percepción casi táctil de la “carnalidad” corporal queda evidenciada en ese dedo índice de la mano izquierda de la mujer, que para lograr el sostén del infante mayor vencido por el sueño, ejerce presión sobre la nalga del niño, provocando el ligero hundimiento de la piel en ese punto preciso.

Es inevitable la semejanza que este detalle provoca en relación con aquella escultura de Bernini, donde la mano derecha de Plutón se aferra al muslo de Proserpina.



El verismo del modelado y un gesto de inevitable semejanza plástica:
 izquierda, detalle de *La Caridad* (foto MF, 2023);
 derecha, detalle del conjunto Plutón y Proserpina de Bernini.

Hay, ciertamente, un aire de “madonna” en la joven figura femenina, pero de condición campesina, a juzgar por el atavío y la complexión física, especialmente los contorneados brazos y el fuerte cuello.



Detalle de *La Caridad* de Dubois (Foto MF, 2016).

Su rostro no descuella por una belleza idealizada, intemporal y perfecta (como en el caso de *La Pietá* de Buonarrotti) y más bien habría que emparentarlo con otros rostros narcolépticos de la producción miguelangelesca, como *La Noche* esculpida para las capillas medíceas, o esa *Leda* poseída por el cisne, cuya pintura original se ha perdido y de la cual queda una copia salida de algún taller florentino.



Las referencias miguelangelescas para el perfil de la figura femenina de *La Caridad*: a la izquierda, detalle de la escultura *La Noche* en la tumba de Giuliano de Medici (Capillas mediceas, Florencia); a la derecha, detalle de *Leda* y el cisne, copia ejecutada en un taller florentino de una obra perdida de Miguel Ángel (National Gallery, Londres).

Una curiosidad que vale la pena observar es que las tres figuras que modeló Dubois tienen sus ojos cerrados.

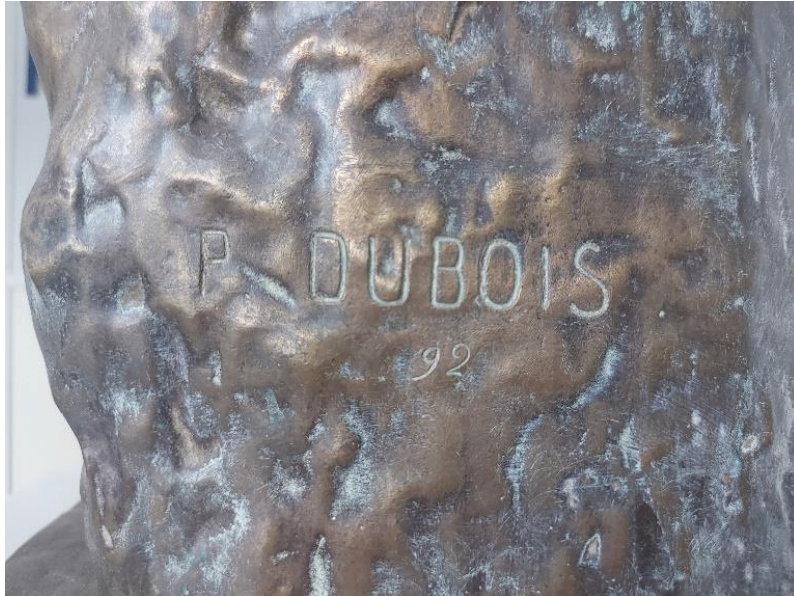
Esta escultura “editada”

Como ya hemos señalado, esta obra exhibe la particularidad de ser una “edición” o reproducción editada en el siglo XIX de una escultura original, del mismo siglo, cuyos antecedentes decorativos funerarios ya hemos explicado.

La investigadora Florence Rionet consigna que el contrato de edición con Dubois fue suscrito el 1.º de agosto de 1877 y establecía una concesión por veinte años (luego prorrogada), fijando un 20% de derechos de autor sobre el precio de lista de cada uno de los ejemplares vendidos, tomando siempre como referencia el valor de la estatuilla en bronce (y no, excepcionalmente, las pruebas doradas o plateadas). El precio se fijó entre 3.800 y 4.000 francos¹⁴.

¹⁴ RIONET, Florence: *Les bronzes...*, Op. Cit., pp. 314-315.

Vale decir que, sobre la “reducción” que llegó a San Isidro, Dubois habrá percibido sus honorarios pactados.



La firma del escultor Paul Dubois en la pieza que se exhibe en San Isidro
(Foto MF, 2023).

El catálogo examinado por Rionet da cuenta, en su ítem 692, de numerosas ventas, entre 1877 y 1940. También se verifica la existencia de cinco diferentes alturas para la reducción: 0,96 m, 0,80 m (editado en ese tamaño a partir de 1877-1878), 0,64 m (Ibídem), 0,48 m (lo mismo que el anterior), 0,36m¹⁵. El ejemplar que se ubica en el Hospital Materno Infantil de San Isidro mide 0,96 m.

Mientras que para fabricar la primera medida se demoró un mes, la segunda se produjo en tres semanas¹⁶. Por su parte, el “*chef modèle*” (depositado originalmente en el Museo d’Orsay y luego llevado al Museo Camille Claudel en Nogent-sur-Seine) mide 95, 5 cm de altura¹⁷.

El contrato tomaba el resguardo de que la primera reducción no podría salir a la venta antes de que la totalidad del monumento sepulcral estuviera concluido en cuanto a la fundición de las estatuas, y recomendaba su temprana finalización.

¹⁵ RIONET, Florence: *Les bronzes...*, Op. Cit., p. 315. ¿Pueden existir variaciones ínfimas en la altura de los modelos? Por ejemplo, el de 80 cm según catálogo podría medir 79 cm, según se desprende del epígrafe en RIONET, Florence, Ob. Cit., p. 121.

¹⁶ RIONET, Florence: *Les bronzes...*, Op. Cit., p. 64.

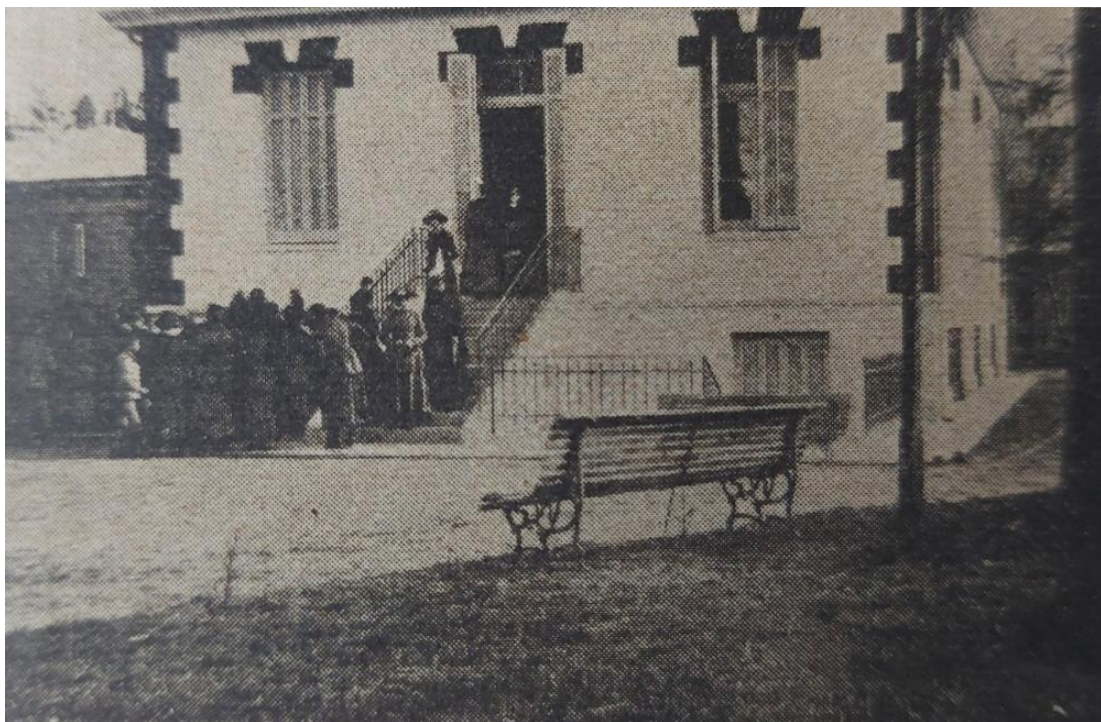
¹⁷ RIONET, Florence: *Les bronzes...*, Op. Cit., p.120, epígrafe.

Las piezas editadas cuyas fotografías ilustran el libro de Florence Rionet (pp. 65, 121, 119, 184) son referenciadas como de “colección particular” y no corresponden al ejemplar que existe en San Isidro.

¿Cómo llegó hasta nosotros?

La pregunta, repetidamente formulada, permaneció sin respuesta historiográfica durante muchas décadas, hasta que el hallazgo de datos relativos a la casa de las Hijas de la Caridad en San Isidro (cerrada en la actualidad) nos permitió establecer que la obra fue donada, en 1928, por la Sra. Guillermina de Oliveira César de Wilde, para ser colocada en el pabellón “José B. Sala y Etelvina Costa de Sala” del viejo Hospital de San Isidro.

Había sido un obsequio de este matrimonio que daba nombre al pabellón, al esposo de la donante, el Dr. Eduardo Wilde, médico, escritor, diplomático y activo ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública durante la primera presidencia del general Roca¹⁸.



“Nuevo Pabellón de Caridad inaugurado recientemente en el Hospital de San Isidro”.

Caras y caretas, N.º 938, 23.IX.1916.

¹⁸ Cfr. Archivo de las Hijas de la Caridad de San Vicente de Paul, Caja “casas cerradas”, San Isidro, Sociedad Socorros de San Isidro: *Reseña de sus trabajos. Desde su fundación: 1872 hasta diciembre 1942*. Texto mecanografiado inédito (gentileza Hermana sor María Miritello).

Por sus dimensiones, el grupo escultórico debió ser expuesto más visiblemente en el vestíbulo de entrada del viejo Hospital local (convertido en la actualidad en complejo de viviendas), donde la congregación de las Hijas de la Caridad prestó servicios acordes con su carisma de cuidado de enfermos.

Carecemos de información previa a la donación, relativa a la compra de la escultura por el matrimonio Sala-Costa. ¿Pudo ocurrir en algún viaje a París? ¿Pudo ser adquirida a algún representante en Buenos Aires? No lo sabemos.

Tampoco conocemos los detalles relativos a la decisión de Guillermina de Oliveira César de donar la escultura. Su esposo (que era el propietario de la obra de arte antes que ella) había fallecido en 1913. Pero no es difícil conjeturar el vínculo de la donante, tanto con las religiosas, con la sociedad de beneficencia local y con la familia Sala-Costa; y su ánimo de contribuir con el mejor ornato del nuevo pabellón hospitalario, a través de un objeto artístico de calidad, cuyo tema resultara consistente con el espíritu de la Congregación y con las inclinaciones caritativas de los patronos de la sala a inaugurarse.

Por otra parte, un motivo quizá más prosaico (pero que en nada disminuye el acto de generosidad de la donante) se refiere al hecho de que la viuda de Wilde debió vender, en el año 1927, la quinta adquirida por su difunto marido en Martínez (hoy Acassuso)¹⁹. La proximidad de ambas fechas, la de venta de la propiedad y la de donación de la estatuilla, permite conjeturar la necesidad más o menos perentoria de la donante de disponer del mobiliario y desocupar la casa.

En cualquier caso, desposeída ya la escultura de su dueño anterior, la acción dadivosa de Guillermina (una actitud frecuente en las damas cristianas pudientes de aquella época, mal que le pese a ese progresismo resentido, que sólo advierte males y rapiña en la conducta de nuestra oligarquía) permite, hoy, el disfrute estético, accesible y gratuito para el público, de una obra que reúne el doble nombre de su creador Dubois y de su editor y fundidor Barbedienne, redoblando así el mérito de la pieza.

¹⁹ Se trataba de la antigua quinta de la familia Martín y Omar ubicada en la Av. Santa Fe al 1000, con acceso a la altura de la actual calle Urquiza y su contrafrente lindaba con las vías del ferrocarril, hoy localidad de Acassuso. El remate se llevó a cabo el 30 de diciembre de 1927. Su comprador, el Dr. Daniel Pombo, transformó aquella quinta en un sanatorio privado, el Instituto Charcot, que funcionó allí hasta 1959. Ver HIERTZ LABROISSE, Margot Charlotte: *La Villa de Acassuso*. Dunken, Buenos Aires, 2005.

El establecimiento de fundición Barbedienne



La marca insigne del fundidor: firma de F [Ferdinand] Barbedienne al pie de la escultura que se halla en San Isidro (Foto MF, 2023).

El bronceador y ebanista francés Ferdinand Barbedienne fundó en 1839, en París, junto al brillante ingeniero mecánico Achilles Collas (a quien se ha llegado a comparar con Gutenberg, por su genialidad como inventor), un establecimiento de fundición, platería y fábrica de muebles que llegó a ser famoso durante décadas.



El sello que identifica el método de reducción patentado por A. Collas, al pie de la escultura que se halla en San Isidro (Foto MF, 2023).

Uno de los motivos del éxito (y la palabra “éxito” ha de recalcarse en su caso, como nota sustantiva de la historia de esta feliz iniciativa, como lo observó Catherine Chevillot, directora del Museo Rodin) de su emprendimiento fue el logro de llegar a reproducir conocidas estatuas, antiguas y modernas, de los museos de Europa, llevadas al tamaño de pequeñas esculturas de diversos materiales para decorar interiores de residencias burguesas, perfeccionando a la vez la química de las pátinas.

Con ello, se avanzaba en el proceso de “democratización” del arte, accesible y relativamente económico gracias a la tecnología, en el marco epocal de las nuevas formas de reproducción y circulación de las obras artísticas, asociadas a las prácticas culturales de una burguesía exitosa y con afán de representación social. De este modo, numerosas creaciones de grandes escultores franceses fueron reproducidas con éxito, en diferentes tamaños, logrando una transformación que podría sintetizarse de este modo: el vínculo con la obra de arte se hubo de modificar profundamente, pasando de un “espectador” de la escena urbana, desbordado por un monumento en el cual la figura remite a su creador, dando lugar, ahora, a un “cliente” devenido en “propietario” de una obra de arte que ha perdido su unicidad aurática y con ella su rasgo moral de “inalcanzable”. La citada profesora Chevillot añade que tampoco debe perderse de vista, en este desarrollo, que la anterior generación de 1840 pudo conocer la irrupción revolucionaria de los llamados “modelos reducidos”.

En suma, y según la expresión epocal, la “industria del bronce” francesa favoreció el progreso de tantísimos fundidores (se calcula que hacia 1880 existían unos 600 solamente en París) y perfeccionó una maestría en el oficio que, con Barbedienne, alcanzó su pináculo y marcó esa línea identitaria, por momentos indecisa, entre la factoría industrial y la galería de arte. En cualquier caso, su influjo sobre el gusto y el consumo de arte del lado de los compradores (en Francia y en el exterior), y sobre los temas y la composición, del lado de los artistas, es un hecho notable que marca la historia de la escultura moderna en Occidente.

Esta sostenida y prolífica tarea de producir “esculturas editadas” de notable calidad le ha valido a la *Maison Barbedienne* un podio singular como *véritable usine á sculptures*,

según la frase de Florence Rionet, llegando a alcanzar le *sommet de l'industrie française des bronzes d'art*, a la vez que *une place insigne à plus d'un titre*²⁰.

Además, Barbedienne ocupó un puesto destacado en la pugna jurídica y sindical relativa a la “propiedad” de las esculturas en bronce, ante el creciente fenómeno de la “edición” de copias, llegando a plasmarse, en la ley francesa de 1910, la distinción entre la posesión del derecho de edición y la posesión material del objeto artístico. Concluía, de este modo, casi un siglo de litigios entre bronceeros, fundidores y escultores.

Sin entrar aquí en el debate planteado en su momento por Walter Benjamin, acerca de la “reproducibilidad técnica” de las obras de arte posibilitada por las máquinas (esa “vaporización” de la cual habló Jacques de Caso), claramente, en la escultura de bronce, se verifican los dos elementos característicos de esa reproducibilidad: la variación de la escala y la mecanización como proceso de producción. Y la Maison Barbedienne los dominó a ambos.

Al morir Barbedienne en 1892, la empresa continuó a cargo de un sobrino, que firmó, entre otros, un contrato con el escultor Augusto Rodin para fundir algunas de sus obras.

El establecimiento cerró sus puertas en 1954, pero la enorme producción de su catálogo fue exportada a diferentes países, además de satisfacer la demanda del público francés.

Vale la pena mencionar que en San Isidro existe otra pieza artística del mismo fundidor, ubicada en la fachada de la Escuela N.º 9 “Tte. Gral. Mitre”, en Martínez. Se trata de una placa de bronce con el perfil nimbado de Bartolomé Mitre, de la cual hablaremos en otra ocasión²¹.

²⁰ RIONET, Florence: *Les bronzes...*, Op. Cit., p. 9. La monumental tesis doctoral de Florence Rionet que venimos citando ofrece, en sus 572 páginas bellamente ilustradas, el mayor cúmulo de información acerca de la casa Barbedienne y su contexto, incluyendo documentación hasta ahora inédita. No podrá prescindirse de este libro erudito y reconfortante (que solo existe en su edición francesa) en cualquier estudio riguroso del tema.

²¹ En el abrumador catálogo de obras compilado por Rionet no hemos hallado la placa en cuestión.



La Arq. Marcela Fugardo, coautora de este artículo, junto al Dr. Walter Pérez, secretario de Inspección, Registros Urbanos y Tránsito de la Municipalidad de San Isidro; la Dra. Laura Viaggio, directora del Hospital Materno Infantil, y los Dres. Marcelo Suárez y Pablo Moreno, el día 22 de marzo de este año en el acto de inauguración de la cartelera interpretativa de la escultura *La Caridad*, en el Hospital Materno Infantil.

ARCHIVOS CONSULTADOS

- Archivo Congregación Hijas de la Caridad de San Vicente de Paul (Buenos Aires). Gentileza Hermana sor María Miritello.
- Archivo OADM, Legajos de escultores: Bernini; Dalou; Dubois.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

- BOUCHER, Bruce: *La escultura barroca en Italia*. Ediciones Destino/Thames and Hudson, Barcelona, 1999.
- FUGARDO, Marcela: *Sor Elena o María Carolina Beccar Varela, Hija de la Caridad, vecina de San Isidro (1865 - 1919)*, en *Revista del Instituto Histórico Municipal de San Isidro N.º XXVIII*, año 2014; *La "intervención" de la Sociedad Socorros de San Isidro dispuesta en el año 1948*, en *Revista del Instituto Histórico Municipal de San Isidro N.º XXIX*, año 2016; *La polémica por el emplazamiento del viejo hospital. Mujeres en pugna y agitación vecinal*, en *Revista del Instituto Histórico Municipal de San Isidro N.º XXXIV*, año 2022 (en imprenta).
- HEILMEYER, Alexander: *La Escultura moderna y contemporánea*. Labor, Barcelona, 1928.
- HIERTZ LABROISSE, Margot Charlotte: *La Villa de Acassuso*. Dunken, Buenos Aires, 2005.
- MARCHIORI, Giuseppe: *Scultura italiana dell'Ottocento*. Arnoldo Mondadori editore, 1960.
- MARTINELLI, Valentino: *Bernini*. Arnoldo Mondadori editore, 1953.
- RIONET, Florence: *Les bronzes Barbedienne. L'oeuvre d'une dynastie de fondeurs*. Arthena, Paris, 2016.
- RIPA, Cesare: *Iconología*. Akal, Madrid, 2007.
- Victoria F. de C.: *Caridad y Filantropía (reflexiones de una dama vicentina)*. *Revista El Hogar Cristiano*, Año I, número 18, 8 de diciembre de 1898.