

REVISTA DEL MUSEO DE LA PLATA

2024

Volumen 9, Número Especial: 13-26

“Catálogo razonado de los murales y esculturas de las rotondas
del Museo de La Plata”

Cacerías prehistóricas y el territorio en paisajes murales de Luis de Servi

Marcela Andruchow

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
marcela_andruchow@yahoo.com.ar



Revista del Museo de La Plata

2024

Volumen 9, Número especial: 13-26

Cacerías prehistóricas y el territorio en paisajes murales de Luis de Servi**Marcela Andruchow**

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
marcela_andruchow@yahoo.com.ar

RESUMEN. Este trabajo tiene por objeto de estudio las pinturas que realizó Luis de Servi para el Museo de La Plata entre 1886 y 1888. Se inicia con una breve biografía del artista y luego se analizan y presentan las interpretaciones sostenidas sobre sus obras. de Servi pintó varios murales en la rotonda de ingreso al edificio del Museo, de los cuales se conservan ocho: dos de gran envergadura y seis de tamaño pequeño. Son obras al óleo sobre chapa de zinc, tela o cartón adheridos al muro. Las pinturas de gran tamaño representan escenas de la vida prehistórica del territorio argentino, y las pequeñas representan diversos paisajes del país. Según un análisis plástico, estas obras guardan coherencia estilística con el *manchismo* (macchiaioli) y el *plenarismo*. En cuanto al significado de sus temas, referentes y modelos, los murales de gran tamaño ilustran conjeturas científicas sostenidas en la época sobre la vida prehistórica, intencionalmente verosímiles, de los primeros habitantes del continente, que convivieron con animales extintos hace unos 10.000 años. Por su parte, además de una finalidad decorativa, las pinturas pequeñas de de Servi asumen el carácter de documentos geográficos o indicadores imaginarios del territorio nacional, y posiblemente hayan sido pintadas a partir de fotografías de las expediciones que hizo Francisco Moreno (fundador y primer director del Museo). En tal sentido, cabe plantear que fueron un encargo del director y que éste ocupó un rol decisivo en la comitencia y en las directrices sobre temas, motivos y ubicación de las obras.

Palabras clave: Murales, Prehistoria, Arte, Ciencia, Luis de Servi

ABSTRACT. Prehistoric hunts and the territory in mural landscapes by Luis de Servi. This work studies the paintings that Luis de Servi made for the Museo de La Plata between 1886 and 1888. It begins with a brief biography of the artist and then analyzes and presents the interpretations of his works. de Servi painted several murals in the entrance rotunda of the Museo, eight of which are preserved: two large ones and six small ones. These are oil paintings on zinc sheet, canvas or cardboard, attached to the wall. The large paintings represent scenes from prehistoric life in Argentina, and the small ones represent various landscapes from all over the country. From a plastic arts perspective, these works are stylistically coherent with the *Macchiaioli* ("spot-makers") and the *Pleinairism*. As for the meaning of their themes, references and models, the large murals illustrate scientific conjectures about prehistoric life held at the time, when the odest inhabitants of our continent live together with the extinct animals about 10,000 years ago. On the other hand, in addition to their decorative purpose, De Servi's small paintings take on the character of geographical documents or imaginary indicators of the national territory and may have been painted from photographs of the expeditions made by Francisco Moreno (founder and first director of the Museum). In this sense, it is worth considering that they were commissioned by the abovementioned director and that he played a decisive role in the commission and guidelines on themes, motifs and location of these works.

Keywords: *Murals, Prehistory, Art, Science, Luis de Servi*

RESUMO. Caçadas pré-históricas e o território em paisagens murais de Luis de Servi. Este trabalho tem como objetivo estudar as pinturas que Luis de Servi realizou para o Museu de La Plata entre 1886 e 1888. Começa com uma breve biografia do artista e em seguida são analisadas e apresentadas as interpretações sustentadas de suas obras. De Servi pintou vários murais na rotunda de entrada do edifício do Museu, dos quais restam oito: dois de grande tamanho e seis pequenos. São obras a óleo sobre chapa de zinco, tecido ou papelão colados na parede. As pinturas de grande tamanho representam cenas da vida pré-histórica do território argentino, e as pequenas representam diversas paisagens do país. Segundo uma análise plástica, essas obras exibem coerência estilística com o *Macchiaioli* e o *pleinarismo*. Quanto ao significado de seus temas, referências e modelos, os murais de grande tamanho ilustram conjecturas científicas sustentadas à época sobre a vida pré-histórica, intencionalmente verossímeis, dos primeiros habitantes do continente, que conviveram com animais extintos há cerca de 10.000 anos. Por sua vez, para além da finalidade decorativa, as pinturas pequenas de De Servi assumem o carácter de documentos geográficos ou indicadores imaginários do território nacional, e possivelmente foram pintadas a partir de fotografias das expedições realizadas por Francisco Moreno (fundador e primeiro diretor do Museu). Nesse sentido, vale propor que foram encomendadas pelo diretor e que este teve papel decisivo na incumbência e nas diretrizes sobre temas, motivos e localização das obras.

Palavras-chave: *Murais, Pré-história, Arte, Ciência, Luis de Servi*

Breve biografía del artista

Luis de Servi nació en Lucca, Toscana, Italia, el 4 de junio de 1863 y falleció en la misma ciudad el 25 de junio de 1945. Fue un pintor, coleccionista y anticuario que alcanzó prestigio internacional. Estudió en el instituto Real de Bellas Artes de Lucca, donde fue alumno de Luigi Norcini. Expuso obras por primera vez en su ciudad natal en el año 1880. En el año 1883 viajó a la Argentina y se estableció en la ciudad de Buenos Aires como retratista¹. Al poco tiempo de establecido, de Servi comenzó a recibir numerosos encargos privados de las familias de la élite porteña.

A partir del año 1885 el gobierno nacional y el de la provincia de Buenos Aires le comisionan importantes trabajos de pintura para ornamentar edificios públicos. Entre 1886 y 1888, el pintor italiano realiza la decoración de la rotunda de ingreso al Museo de La Plata y otros importantes encargos para la legislatura provincial.

En 1890 de Servi regresó a Italia donde abrió un estudio propio. Allí ejecutó trabajos decorativos para distintas instituciones; viajó por un corto tiempo a Londres y a París, donde pintó principalmente retratos; en 1894 se instaló en Génova, donde residió durante cuatro años y trabajó en importantes cargos públicos y privados.

Entre 1910 y 1914 se estableció de nuevo en la Argentina, y durante su estancia expuso tres obras en el primer Salón Nacional de 1911 (Comisión Nacional de Bellas Artes, 1911), además de decorar el techo del Salón Blanco de la Casa Rosada con una pintura sobre tela. A su regreso a Lucca, el artista continuó su carrera con múltiples encargos y exposiciones, recibió numerosos premios por sus obras y falleció en su ciudad natal después de padecer una larga enfermedad.

Fue un pintor emblemático de la época de los salones de arte y el mecenazgo burgués, de los ciclos familiares y los retratos de ilustres personajes. Pasó de usar tonos clasicistas al principio, románticos luego, y veristas en su madurez (Tagliascchi, 2001). Trabajó la pintura de caballete y el mural por igual, siendo un excelente colorista y muy buen dibujante.

Además de los murales, el Museo de La Plata posee otras obras de este artista. En la colección hay un retrato de Francisco Moreno y 16 retratos de indígenas, todos realizados en óleo sobre tela, además pintó 24 vasos peruanos que decoran la fachada del edificio (de Servi, 1887a).

Análisis de sus obras

Las pinturas de Luis de Servi que se conservan y exhiben en el Museo de La Plata forman parte del conjunto de murales de gran y pequeño tamaño que decoran la rotonda de ingreso. Fueron realizadas durante las primeras etapas de construcción del edificio, entre 1886 y 1888 (de Servi, 1887b).

Originariamente, Francisco Moreno (fundador y primer director del Museo de La Plata) encargó a Luis de Servi siete murales de tamaño pequeño y cuatro de tamaño grande (de Servi, 1887a). De ellos, se conservan dos murales grandes (con firma y fecha) y seis pequeños (sin firma y sin fecha).

En relación con el encargo de las obras y el vínculo entre el director del Museo y el pintor, se sabe que el primero, debido a las múltiples actividades que desarrolló en la vida pública, generó lazos comerciales, políticos, diplomáticos, científicos y artísticos que le dieron la oportunidad de conocer a artistas activos en la época (Farro, 2009). Pero en el caso particular de de Servi, su contacto pudo haber sido mediado por Augusto Belín Sarmiento, periodista y publicista, funcionario del gobierno y coleccionista, nieto del educador y prócer argentino e integrante de los grupos de sociabilidad de los que participaba Moreno. Como periodista, Belín Sarmiento firmó una serie de críticas en el periódico *El Diario* (Belín Sarmiento, 1893) relacionadas a la exposición de pinturas, esculturas y dibujos del Primer Salón del Ateneo (1893), espacio cultural y artístico de Buenos Aires, abierto desde 1892, donde los dos intervenían (de Servi, 1887b).

Incluso se sabe que ambos se conocían desde antes, dado que coincidieron durante varios meses desempeñándose en el Museo. Durante algunos meses de 1885 Belín Sarmiento fue nombrado director de la Biblioteca Pública de la Provincia de Buenos Aires (Dorta, 2017), la cual, en los primeros años de su traslado a la nueva capital (La Plata), funcionó como sección del Museo bajo la dirección de Moreno. Además, Belín Sarmiento tenía una estrecha relación con Luis de Servi, al punto de oficiar como su apoderado para el cobro de encargos que realizó para la Provincia y el propio Museo (Belín Sarmiento, 1888). Por otra parte, Moreno conocía a de Servi desde la época en que se estableció como retratista en Buenos Aires, dado que antes de los encargos para el Museo, Moreno le había solicitado un retrato para su madre (de Servi, 1887b).

A partir de este recorrido y enlazando las relaciones que los protagonistas hayan podido tener entre sí, se puede afirmar que Francisco Moreno conocía de modo personal o por allegados a Luis de Servi, que pudo apreciar sus cualidades artísticas y decidirse por encomendarle las obras en el Museo de manera directa².

El artista comenzó sus trabajos en junio de 1886 y, por lo que indican las firmas de los cuadros, los terminó en 1888. Sin embargo, en abril de 1887, en la primera inauguración parcial del Museo, estaban ya casi terminados (Regazzoli, 1887). En ese momento se abrió la parte del Museo cuya construcción edilicia había concluido y donde se pudieron exhibir las colecciones existentes (Podgorny, 2009).

En el ingreso al edificio, antes de dirigirse hacia las salas de exhibición, las pinturas murales reciben al visitante. Hacia la izquierda de la rotonda se ubica *Descuartizando un gliptodonte* (firmado y fechado en 1888) (Fig. 1), que representa lo que podría ser un banquete de la edad de piedra. En la pintura, el marco de encierro vertical determina la disposición de los elementos compositivos.

En el primer plano, en plena faena, una figura masculina de piel morena, en escorzo, se encuentra con cuchillo en mano, descuartizando un animal prehistórico. La tensión del rostro del hombre se dirige a las vísceras. En ello colabora la pregnancia del color rojo replicado en la sangre derramada en el centro y en el cuadrante inferior derecho. En contrapunto, el color azul plano de las manchas que provocan las sombras se proyectan en diagonal de izquierda a derecha sobre la figura en cuclillas. A través de la segunda figura de pie, de su actitud expectante frente a la escena y de su verticalidad, el artista termina de equilibrar la composición de la escena.

En el segundo plano, nuevamente se observa el trabajo con la sombra que proviene del cuadrante izquierdo como mancha. Aparece una pareja en diferentes posiciones; una mujer desnuda con un cuchillo en la mano es ayudada por un hombre; por la viveza con la que están representados parecen jóvenes. La paleta tonal crea focos de atención dados por los colores primarios rojo y azul.

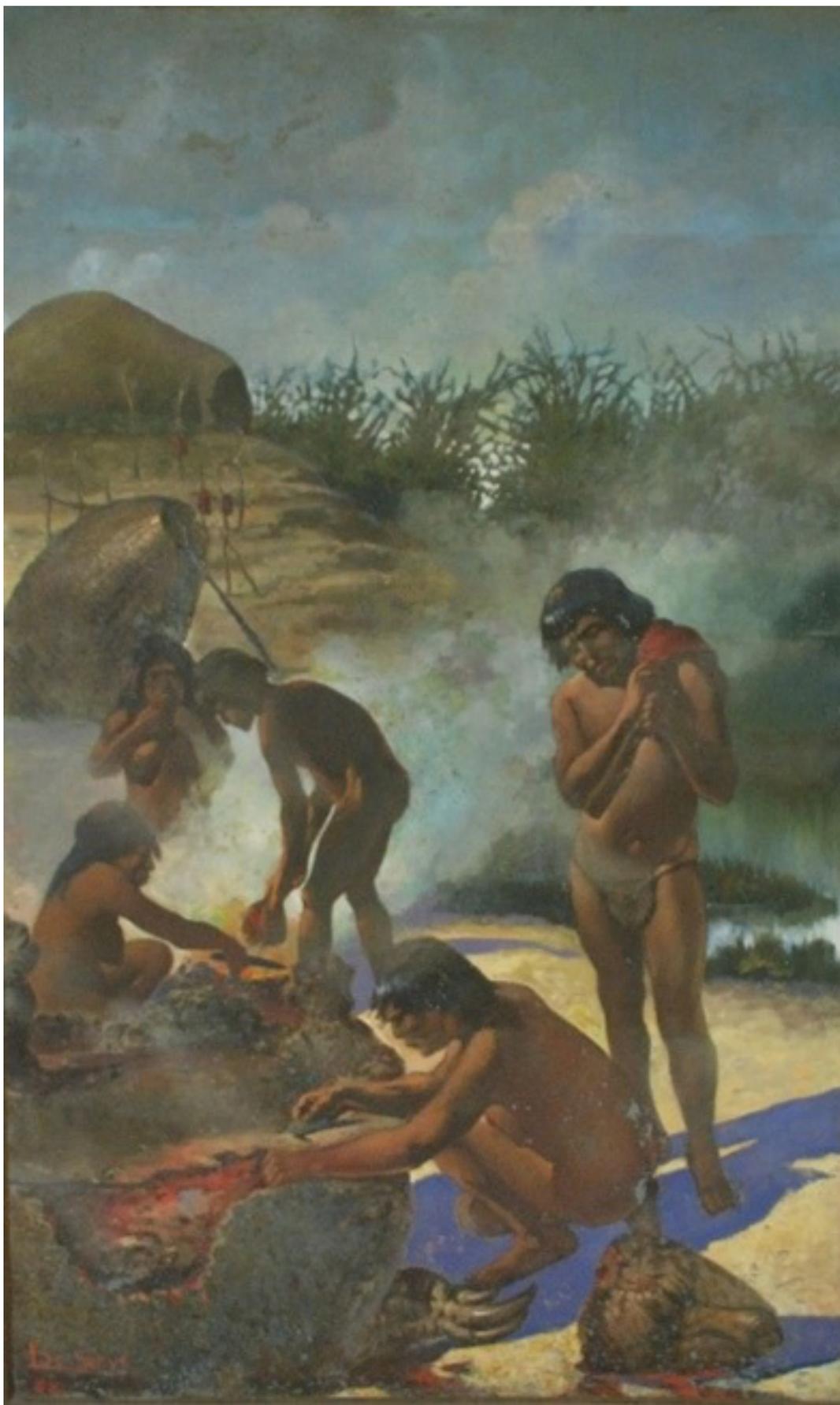


Figura 1. Luis de Servi, *Descuartizando un gliptodonte*, 1888, óleo sobre zinc adherido al muro; medidas: 1,93 x 3,27 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.

El tercer plano se halla desdibujado, pues es promovido por veladuras de tintes transparentes que envuelven el torso de la mujer. Un espejo de agua acompañado de matas verdes ralas que ascienden hacia otro nivel, se enfrenta con un gran caparazón ubicado en diagonal sobre una formación pétreo; detrás se vislumbran sutiles acentos rojos que sugieren las vísceras del animal descuartizado.

En el plano más elevado se observa la textura que el artista imprime al sistema rocoso y ubica otro caparazón de gran tamaño apoyado de manera horizontal en el sustrato. La forma rígida y cerrada de la coraza contrasta con la vegetación y está ejecutada con gran soltura pictórica. En el último plano se despliega un cielo con cúmulos de tonos azules llevados al matiz.

Las direcciones de las figuras, marcadas por los cuerpos ascendentes, otorgan dinamismo a la obra; y la forma cerrada e irregular del caparazón ubicado en un montículo divide el campo cielo-tierra. La escena está tomada desde un punto de vista elevado, lo que permite al artista captar las acciones de las figuras en su totalidad.

En cuanto a la verosimilitud del tema y a las directrices del director del Museo al respecto, puede pensarse que, lejos de ser una licencia poética del artista, "sus elementos compositivos y el desarrollo de la acción contenida se nutrieron de las ideas científicas de la época: la confirmación de las personas coexistiendo con fauna extinta" (Simón, 2020, p. 2). La pintura escenifica el hallazgo de Fontezuelas. En ese sitio, al noroeste de la provincia de Buenos Aires, a principios de la década de 1880, se encontraron restos de un esqueleto humano atribuidos por Florentino Ameghino al Plioceno Superior. La característica más notable del descubrimiento es que estaba cubierto por un fragmento de caparazón de *Glyptodon* Owen.

La contemporaneidad del esqueleto humano y la pieza de caparazón ocasionó un intenso debate entre los naturalistas que apoyaban la asociación primaria y los que afirmaban que era una asociación secundaria producida por causas naturales. Para Ameghino la asociación era directa y ello probaba la antigüedad de ese resto humano (Politis & Bonomo, 2011). Incluso, en un artículo muy posterior, Ameghino seguía sosteniendo la misma hipótesis basada en interpretaciones acerca del modo de vida de los humanos del Paleolítico Europeo: en la prehistoria pampeana, las corazas de esos animales eran usadas como reparo. De ese modo, el científico explicaba la subsistencia de los primeros pobladores de la llanura pampeana, un territorio sin cuevas ni abrigos naturales (Simón, 2020).

Efectivamente, en el artículo que tituló "Las formaciones sedimentarias de la región litoral de Mar del Plata y Chapalmalán", Ameghino (1909) describe e interpreta la función de la coraza:

"He recogido allí la coraza de un *Sclerocalyptus pseudornatus* que se encontraba parada verticalmente reposando sobre la abertura caudal, con la región dorsal mirando hacia el mar y la abertura ventral hacia el oeste, como si hubiera sido destinada a servir de abrigo contra los vientos del mar" (p. 391).

Asimismo, la pintura materializa la descripción que hizo Ameghino de la disposición de las corazas en el sitio del hallazgo (apoyadas en el suelo, soportadas por postes y cercanas a un manantial), como también de la faena y cocción de las piezas del animal, acción sugerida en base a los restos de huesos carbonizados, las placas de la coraza dispersas y algunos utensilios de piedra (Simón, 2020).

Acaso Moreno haya coincidido con las ideas de su colega Ameghino (Podgorny, 2021), por lo cual es verosímil pensar que de Servi se apoyó en el relato científico de Moreno para diseñar el tema del mural: como imagen de la ciencia, más que como imaginaria artística.

La segunda obra que se conserva de este artista es *Una cacería nocturna* (Fig. 2). Está firmada y fechada en 1888, y se localiza en el sector derecho de la rotonda de ingreso al Museo. El cuadro representa la caza de un perezoso extinto acechado por dos personajes desnudos que portan armas. Al fondo se distinguen, difusamente, manadas de mastodontes y macrauchenias, y del lado izquierdo, posiblemente un toxodonte.



Figura 2. Luis de Servi, *Una cacería nocturna*, 1888, óleo sobre zinc adherido al muro; medidas: 1,95 x 3,28 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.

La verticalidad de la obra y la disposición de los elementos compositivos remiten a una perspectiva central. También en este caso, la captura de la escena es desde un plano elevado. Las figuras humanas se hallan en primer plano y se distinguen de la maleza por el escorzo y el peso del color. Allí se da la mayor tensión, donde los hombres, escondidos entre el pajonal en la penumbra, observan atentos a los animales saciando su sed en el espejo de agua, que es central en la escena. Los tonos presentan una gradación de valores claros hacia otros oscuros y el gradiente permite disminuir las formas por color, proporcionando profundidad a la escena. Una luna llena filtra su intensa luz plateada a través de un cielo nuboso aportando iluminación al cuadro. Esa luz se refleja en el arroyo en una estela azulada que impacta con su efecto. La luz blanca proyectada en el agua varía en tonalidades, tratadas con pinceladas texturadas en azul desaturado. Indudablemente, es una representación naturalista muy animada.

Más allá de que los temas de las pinturas puedan derivar de conjeturas científicas que en la época se sostenían sobre la prehistoria del territorio, los artistas posiblemente usaron modelos para la ejecución plástica de sus obras. En relación a ello, se conoce la crónica que sobre los murales hizo Eolus (seudónimo del doctor José Regazzoli) para el Diario *La Plata* en abril de 1887: las representaciones de hombres y mujeres prehistóricos fueron realizadas tomando como modelo vivo a los indígenas que vivían en el Museo³.

En efecto, hacia esa época vivían en el Museo 15 indígenas, entre ellos estaban la familia de Inacayal (un cacique huiliche de la zona del Nahuel Huapi) y la de Foyel. Habían llegado al Museo traídos por Moreno desde su cautiverio en el Tigre. Había dos individuos más viviendo en el museo de procedencia fueguina: Arturo, que era alacaluf (Kawésqar) y Maishkensis, un yámana de Tierra del Fuego que hacía tanto de niñero de los hijos de Moreno, como de ayudante en las tareas de preparación de esqueletos (Ten Kate, 1906)⁴.

Apoyándonos en el relato del Eolus, se puede pensar que las pinturas, no solo traducen al lenguaje plástico un saber sostenido por científicos naturalistas de la época, sino que al emplear modelos indígenas vivos alcanzaban mayor verosimilitud (Andruchow & de Rueda, 2021; Andruchow, 2024).

Las otras seis obras conservadas de de Servi decoran los dinteles de las aberturas y pasillos que desde el vestíbulo abren a la circulación por el Museo. Están emplazadas a cuatro metros de altura; por consiguiente, no se aprecian en detalle, y al deambular por la rotonda de ingreso se pierden con tanta información. Sin embargo, desde algunos ángulos estratégicos es posible ver que las imágenes tematizan la diversidad geográfica del territorio argentino. Por su ubicación, tuvieron y tienen aún hoy una finalidad más decorativa que los grandes murales a los que acompañan (Carden, 2009). Los títulos de las seis obras son descriptivos y aluden a las variaciones climáticas del territorio: *Paisaje tormentoso* (Fig. 3), *Paisaje nuboso* (Fig. 4), *Paisaje arbolado* (Fig. 5), *Paisaje campestre* (Fig. 6), *Paisaje de montaña nevado* (Fig. 7) y *Paisaje soleado con montaña* (Fig. 8).

Las pinturas representan las características de los lugares expresados con una figuración sin pormenores; son verosímiles y expresan información básica sobre la llanura, la foresta, la sierra, la precordillera y el suroeste patagónico. La retórica es simple, directa, accesible pedagógicamente y sensible al territorio argentino. (Andruchow & de Rueda, 2021)

El carácter pictórico de estas obras de de Servi es de mancha y pincelada ligera. El paisaje natural se representa en plenitud y las variaciones tonales aluden a la diversidad de referentes. Los formatos son apaisados y presentan un plano general, a veces con acercamientos. Las vistas se despliegan de un primer plano a plano general, llegando a la panorámica con profundidad de tres o cuatro planos. La modalidad plástica de pincelada ágil y el encuadre horizontal manifiestan las cualidades de las vistas (Andruchow & de Rueda, 2021).

En *Paisaje tormentoso* (Fig. 3), los árboles son los motivos principales de la composición, se esbozan con trazos dinámicos, manchas saturadas y tonalidades. La mitad superior de la obra describe un cielo de grises predominantes y desaturaciones del azul con acentos de amarillo y blanco, que señalan los refulgentes y lumínicos rayos entre las tormentosas nubes espejadas en los bañados de la llanura en primer plano.



Figura 3. Luis de Servi, *Paisaje tormentoso*, ca 1888; óleo sobre zinc adherido al muro; medidas: 1,81 x 0,36 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.

En *Paisaje nuboso* (Fig. 4), se representa la llanura con estilo de mancha directa. Ese llano se compone de franjas cromáticas de ocre, naranja y azul entre quebramientos y pureza del color. Un cielo que ocupa los dos tercios del cuadro otorga protagonismo a la forma de las nubes y a la luz, en una gama cromática de blancos, celestes y amarillos. Ese cielo se recorta contra el suelo en una línea de horizonte pareja, despejada y atmosférica.

Paisaje arbolado (Fig. 5) presenta una composición más abigarrada. En un primer plano, aparece una vegetación baja en tonalidades claras, ocre, naranjas y amarillos; luego sigue un segundo plano de tonalidad amarilla clara; y estos primeros planos contrastan con la altura y los tonos profundos, en variedad de verdes, de una arboleda frondosa hacia el plano de fondo; detrás completa la escena un cielo de luz intermedia alta.



Figura 4. Luis de Servi, *Paisaje nuboso*, ca 1888; óleo sobre tela, cartón o zinc adherido al muro; medidas estimadas: 1,90 x 0,50 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.



Figura 5. Luis de Servi, *Paisaje arbolado*, ca 1888; óleo sobre cartón o tela adherido al muro; medidas: 1,85 x 0,47 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.

En *Paisaje campestre* (Fig. 6), el artista da protagonismo a las luces del cielo; en un cruce entre nubes y sol, destacan los amarillos y las tonalidades de azules desaturadas al tinte y tonos. Ese cielo se espeja en el agua de los bañados de los planos inferiores del cuadro, que discurren entre el campo y los pastizales. Ambas partes se

separan por una densa línea de horizonte. A través de las pinceladas se generan las formas que hacen de este uno de los frisos más pictóricos respecto de las otras obras de de Servi.



Figura 6. Luis de Servi, *Paisaje campestre*, ca 1888; óleo sobre zinc adherido al muro; medidas: 1,87 x 0,46 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.

Paisaje de montaña nevado (Fig. 7) y *Paisaje soleado con montaña* (Fig. 8) presentan una elaboración estructurante de la mancha que da forma a los accidentes geográficos descritos en la pintura; hay una geometrización de las formas; sea la nieve, el agua o las rocas características de la cordillera, en ambas obras se observa que las tonalidades marcan los efectos lumínicos sobre las claridades de superficie (Andruchow & Rueda, 2021).



Figura 7. Luis de Servi, *Paisaje de montaña nevado*, ca 1888; óleo sobre tela o cartón adherido al muro; medidas: 1,82 x 0,47 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.



Figura 8. Luis de Servi, *Paisaje soleado con montaña*, ca 1888; óleo sobre zinc adherido al muro; 1,85 x 0,47 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.

Todas las obras denotan cierta preponderancia del *manchismo* y el *plenarismo*. El artista, en efecto, demostraba en esos años su versatilidad respecto de sus pinturas histórico-alegóricas para el Salón Blanco de la Casa Rosada.

Las pinturas de pequeño tamaño parecen haber sido ejecutadas en el lugar geográfico que representan, incluso al abrigo de o bajo las inclemencias del clima. Pero no se han hallado fuentes fehacientes que

corrobores la presunción respecto de viajes de de Servi a cada lugar representado, donde pudo haber tomado apuntes y hecho bocetos del natural. Sin embargo, pensando en la pretensión de verosimilitud de los registros producidos, se puede conjeturar que, al menos para una de estas pinturas, se utilizaron fotos como referente de las expediciones de Moreno (igual que acontece con los cuadros de otros artistas convocados por Moreno).

En ese sentido, es posible que, en *Paisaje soleado con montaña* (Fig. 8), el artista se haya basado en algunas fotografías de las tomadas en sitios y enclaves geográficos del viaje que Moreno hizo a la región de Cuyo en 1884⁵. Sirvan como ejemplos las fotos de *El mal paso del Río San Juan al salir de la Cordillera* (Fig. 9) y *Salida del Río San Juan de la Cordillera de los Andes* (Fig. 10), en las que pueden notarse semejanzas en la disposición compositiva, la presencia de los elementos naturales y el desarrollo de la escena. No obstante, la ausencia de fuentes fidedignas para responder a esta posibilidad, y a modo de interpretación de los temas elegidos, se puede afirmar la relevancia de estas obras a la luz de la propia formación del pintor y al campo artístico de la época en el país, donde el debate sobre el género paisaje y el arte nacional era clave en aquel fin de siglo. Cabe recordar aquí que, el campo de la Literatura ya contaba con la construcción de representaciones de la naturaleza y el territorio según las imágenes de viajeros y expedicionarios (Andruchow & de Rueda, 2021).



Figura 9. Francisco Moreno. *El mal paso en el Río de San Juan al salir de la Cordillera* (formación terciaria y volcánica). AHMLP, archivo fotográfico, expedición Francisco P. Moreno a Cuyo, 1883-1884 (MOR). MOR-0002.

La localización de estas obras en un museo de historia natural del territorio remite a la polisemia del género “paisaje” y al interior de las tensiones entre naturaleza y cultura, entre arte y ciencia. Como se detalla en el texto de Andruchow & de Rueda (2021, p. 286) citado anteriormente:

“Entre el dato natural y la representación que da la mirada o posición del sujeto [...] La cordillera y los cerros nevados del sur, las sierras y el río en la precordillera, el campo y los bañados en la llanura pampeana. Más allá de las conjeturas, el elemento distintivo de estos paisajes no es solo el accidente geográfico, sino la luz que recorre los diferentes relieves, la intensidad con que se refleja en un juego cromático en el agua del río o los bañados, por ejemplo.”

En tanto, en el nivel de las significaciones de esos motivos,

“Se pueden llegar a inferir indicadores de la geograficidad⁶ en el arte, tanto las referencias territoriales más generales, como las convenciones pictóricas que se transforman respecto de esa herencia previa. El modelo de representación no se basa en los relatos de viajeros, pero indudablemente la geografía es el motivo dominante. Las relaciones entre paisaje natural y paisaje cultural están esbozadas en estas obras. ¿Son vistas o paisajes? Lo natural y su percepción, tal como se interpretan en estas representaciones, demuestra que la visión es cultural, es decir que parte de algún tipo de experiencia de figuraciones previas, en unos casos, de evocaciones académicas o naturalistas en otros. Es decir que no es sólo una escena natural ni la representación de una escena natural, sino una representación intervenida de una escena natural, una traza o un ícono de la naturaleza en la naturaleza misma” (Andruchow & de Rueda, 2021, p. 286).



Figura 10. Francisco Moreno: *Salida del Río San Juan de la cordillera de los Andes*. Areniscas rojas al frente, esquistos primarios y metamórficos al fondo. AHMLP, archivo fotográfico, expedición F.P. Moreno a Cuyo, 1883-1884 (MOR): MOR-0036.

Estas obras de de Servi participan del desarrollo del género “paisaje pictórico” en el marco de las elecciones de los pintores del *plenarismo* y el *naturalismo compositivo* de fines del siglo XIX. Pertenecen a la tradición del arte de describir, combinando elementos denotativos en un modo de pintar moderno, de manchas y captura del instante. Estos frisos representan un recorte de la naturaleza, en el que la mirada plástica produjo el paisaje, y el escenario físico las geografías de la nación (Andruchow & de Rueda, 2021).

La presencia de estas seis obras en un museo de ciencias cumple funciones pedagógicas y científicas. Así lo pretendió el director del Museo La Plata, con el fin de divulgar a los públicos el conocimiento del territorio argentino y de decorar el espacio arquitectónico de manera notoria.

Palabra finales

El conjunto de pinturas aquí abordadas forma parte de las obras encargadas por Francisco Moreno a varios artistas de la Escuela Argentina. Siguiendo las fuentes, se puede estimar que el encargo a Luis de Servi fue hecho de manera directa por Moreno o mediante Augusto Belín Sarmiento entre 1886 y 1888. Se entiende que la comitencia de Moreno se relaciona con el rol fundamental que éste desempeñó en la constitución de un museo de Historia Natural que debía presentarse como símbolo de la grandeza de la Nación y de la Provincia. Dicha grandeza no incluía solamente los avances de las ciencias naturales, sino también los progresos de la industria y los alcances de las Bellas Artes. De la misma manera que se sabe que la visión de Moreno fue primordial en el diseño del partido del edificio, también se consideran fundamentales sus decisiones sobre los temas y los motivos de las obras de Luis de Servi y la ubicación en la rotonda de ingreso al Museo.

Los murales de gran y pequeño tamaño de este artista componen un espacio inaugural del edificio que funciona como retorno al origen en el recorrido evolutivo propuesto por la planta. En estos murales, igual que en otras obras exhibidas en el vestíbulo de ingreso, se pone por tema al territorio argentino y su geograficidad. En ellos, se articulan hipótesis científicas sobre la vida de los pobladores de las pampas en tiempos prehistóricos ofreciendo una fuente visual de interpretación de la flora, la fauna, los fósiles y los artefactos.

Agradecimientos

Al Dr. Máximo Farro (Archivo Histórico del Museo de La Plata), y al Dr. Mariano Bonomo (División Arqueología del Museo de La Plata), al Dr. Sergio Vizcaíno, la Dra. Ma. Susana Bargo y el Dr. Germán M. Gasparini (División Paleontología Vertebrados del Museo de La Plata), todos de la Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. Y a la Mg. Elisabet Sánchez Pórfido, del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

Referencias

- Ameghino, F. (1909) “Las formaciones sedimentarias de la región litoral de Mar del Plata y Chapalmalán”. *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires*, serie III, Tomo X, pp. 343-428. Buenos Aires, Museo Nacional de Buenos Aires.
- Ametrano, S. (2015) “Los procesos de restitución en el Museo de La Plata”, *Revista Argentina de Antropología Biológica*, 17(2), pp. 1-13. [en línea]. Disponible en <https://revistas.unlp.edu.ar/raab/article/view/1511/2016>
- Andruchow, M. & de Rueda, M. (2021) “Arte, ciencia y naturaleza. Los paisajes sobre los dinteles en la rotonda del Museo de La Plata”, *Tarea*, 8(8), pp. 270-295 [en línea]. Disponible en <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/948>. Accedido 3 de marzo de 2023.
- Andruchow, M. (2024) “Introducción: Catálogo razonado de los murales y esculturas de las rotondas del Museo de La Plata”. *Revista del Museo de La Plata*, 9 (Núm. Esp.), pp. 1-12. <https://doi.org/10.24215/25456377e218>

- Baldasarre, M.I. (2007) "La otra inmigración. Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX", *Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51(3/4), 2007, pp. 477-502 [en línea]. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/41310696>
- Belin Sarmiento, A. (1893) "Salón de 1893". *El Diario*, 17 de mayo de 1893.
- Carden, F.A. (2009) *Los murales del Museo de La Plata*, La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco Pascasio Moreno.
- Comisión Nacional de Bellas Artes (1911), *Catálogo de la primera exposición nacional de arte*, Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes.
- Dardel, E. (2013) *El hombre y la tierra. Naturaleza de la realidad geográfica*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Diario *La Plata*, "Museo", 3 de marzo de 1886.
- Dorta, A. (2017) *Espacios bibliotecarios de lectura: constitución y desarrollo de la Biblioteca Pública de la Provincia de Buenos Aires en La Plata (1884-1891)*. Tesis de grado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata [en línea]. Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1651/te.1651.pdf>. Accedido 3 de marzo de 2023.
- Endere, M.L. (2011) "Cacique Inakayal. La primera restitución de restos humanos ordenada por ley", en *Corpus 1* (1) [en línea] <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/937>
- Farro, M. (2009) *La formación del Museo de La Plata*. Buenos Aires, Prohistoria.
- Giusti, R. (1954) *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Raigal.
- Mases, E.H. (2010) *Estado y cuestión indígena: el destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1930)*. Buenos Aires, Prometeo.
- Podgorny, I. (2009) *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina 1850-1910*. Rosario. Prohistoria.
- Podgorny, I.; Farro, M.; Martínez, A. & Ballesterero, D. (2014) "Caballeros de la noche. Antropología y museos en la Argentina de las últimas décadas del siglo XIX", en Carreras, S. & Carrillo Zeiter, K. (eds) *Las ciencias en la formación de las naciones americanas*. España, Iberoamericana-Vervuert.
- Podgorny, I. (2021) *Florentino Ameghino y hermanos*. Biografías argentinas. Buenos Aires, EDHASA.
- Politis, G. & Bonomo, M. (2011) "Nuevos debates sobre el hombre fósil de Ameghino", en *Vida y obra de Florentino Ameghino*, 12(1), pp. 101-119. Publicación Electrónica especial de la Asociación Paleontológica Argentina, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, La Plata [en línea] Disponible: http://naturalis.fcnym.unlp.edu.ar/repositorio/_documentos/sipcyt/bfa005411.pdf Accedido 4 de marzo de 2023.
- Sardi, M. & Del Papa, M. (2022) "Escrito en los huesos y el papel. Una revisión de las colecciones antropológicas del Museo de La Plata". *Revista del Museo de Antropología*, 15 (1) [en línea]. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/34887>
- Simón, C. (2020). "La popularización de la arqueología prehistórica en la Argentina: el problema de la antigüedad del hombre y sus dispositivos visuales (1860-1920)". *Revista Del Museo De Antropología*, 13(2), pp. 105-118 [en línea]. Disponible en <https://doi.org/10.31048/1852.4826.v13.n2.25851>
- Tagliasacchi, A. (2001) "Presentación al catálogo de la exposición Luigi de Servi, 1863-1945", *Catálogo de la Exposición. Lucca 2001*. Lucca.
- Ten Kate, H. (1906) "Matériaux pour servir à l'anthropologie des Indiens de la Republique Argentine", *Revista del Museo de La Plata*, 12, (1era parte) pp. 33-57.
- Vignati, M. (1942) "Iconografía aborigen. Los caciques Saihueque, Inakayal, Foyel y sus allegados", *Revista del Museo de La Plata*, 2, pp. 13-48.

Fuentes

- Belin Sarmiento, A. (1888) "1888. Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires La Plata. Letra L; Número 70; Sección 3°. De Luis de Servi por cobro de pesos por retratos al óleo de los ex Gobernadores", Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene". Tribunal de cuentas, Exp. 33-1-5b.
- de Servi, L. (1887a) "1887. Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires La Plata, Letra D; Número 160; Sección 4°. de Servi Luis sobre cobro de pesos por trabajos de pintura efectuados en el Museo", Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene". Tribunal de cuentas, Exp. 31-1-5a.
- de Servi, L. (1887b) [Buenos Aires, 15 de abril de 1887. de Servi acusa haber recibido del Senior Francisco Moreno la suma de 200 pesos moneda nacional en el mes de diciembre de 1885 por un retrato de su señora Madre]. Archivo General de la Nación, Sala 7, Exp. 3096, Leg. 1.

Notas

¹ Luis de Servi formó parte del grupo de artistas italianos que arribó a la Argentina a finales del siglo XIX y que se instalaron con sus talleres, temporal o permanentemente, en Buenos Aires. Los pintores (Adolfo Feragutti Visconte, 1850-1924; Nazareno Orlandi, 1861-1952; Giuseppe Quarante, 1853-192; Eliseo Coppini, 1870-1945; Giacomo Grosso, 1860-1938 y Franceso Parisi, 1857-1908) realizaron extensas campañas de pintura de retratos y también importantes encargos de decoración mural en iglesias y edificios públicos. Los escultores (Ettore Ximenes, 1855-1926; Vittorio de Pol, 1865-1924 y Eugenio Maccagnani, 1852-1930) ejecutaron monumentos en el espacio público, como también esculturas en el cementerio de la

Recoleta y en residencias privadas. La ciudad de Buenos Aires era un lugar atractivo para los negocios de artistas europeos que buscaban plazas receptivas a las obras de arte. Resultaba especialmente interesante a los italianos debido a que la comunidad italiana en Argentina era muy grande y, si bien la mayor parte de sus integrantes se dedicaba a oficios o al trabajo asalariado, también había un importante grupo dedicado al comercio, la empresa y la banca con posición económica sobresaliente, lo cual significaba eventuales compras de objetos de lujo y obras de arte. Se suponía, además, que las obras de la tierra de origen serían las preferenciales al momento de elegir (Baldasarre, 2007).

² Para profundizar en las conjeturas acerca de los motivos del encargo ver Andruchow, 2024 y Andruchow & de Rueda, 2021.

³ Sobre los cuadros murales del pintor De Servi, Eolus expresaba: "El primero [Descuartizando un gliptodonte] representa una especie de banquete de la edad de piedra. Cuatro o cinco primigenios de músculos bien pronunciados [...] despedazan con cuchillos o hachas de piedra a un enorme gliptodonte" (Regazzoli, 1887 s/p). En relación a los fueguinos que vivían en el Museo, se conjetura que arribaron hacia 1886 traídos por el primer naturalista viajero que realizó expediciones por mandato de Moreno, el señor Francisco Tonini del Furia. Según anoticia el Diario *La Plata*, "Las colecciones que ha formado [Tonini del Furia] son las más numerosas y valiosas que se hayan traído de esos parajes; en ellas figuran un indio Yagan [Yámana], tribu que habita las inmediaciones del Cabo de Hornos, y otro Alikeelip [Alakaluf-Kawésqar], tribu cazadora de los canales del Pacífico. Con ellos viene la canoa de pesca y sus perros, trajes, útiles y armas [...]. La canoa es bastante grande formada toda ella con pedazos de corteza de árboles. Los objetos han sido cargados ya en un vagón en la Capital Federal, y muy pronto se encontrarán en esta ciudad (Museo, 1886 s/p). Los nativos fueguinos arribados serían los que luego se conocerán con los nombres de Arturo y Maishkensis (Podgorny, 2021).

⁴ Para profundizar en el conocimiento de los indígenas de la Patagonia que vivieron alojados en el Museo de La Plata y en la discusión sobre las prácticas de coleccionar sus restos, se recomienda el siguiente material: Ten Kate, 1906; Vignati, 1942; Mases, 2010; Endere, 2011; Podgorny *et al.*, 2014; Ametrano, 2015; Podgorny, 2021 y Sardi & Del Papa, 2022, entre otros especialistas. Con relación a este punto, no se han hallado fuentes que permitan conocer la posición del artista respecto de utilizar a los indígenas para representar el motivo de la pintura o si esa condición generó debates entre el grupo de pintores y el director del Museo de La Plata.

⁵ En este viaje, concebido originalmente para durar cinco años, Francisco Moreno recorrió las provincias de Córdoba y San Luis, y luego se extendió a las de Mendoza y San Juan. En sus exploraciones recolectó colecciones antropológicas y arqueológicas, y realizó capturas fotográficas panorámicas con el objetivo de formar un álbum que ilustrara los paisajes recorridos, los pobladores locales, las ruinas arqueológicas y los petroglifos indígenas. Moreno se proponía estudiar los vestigios y ruinas de los habitantes más antiguos de esta parte de América, obtener colecciones para el Museo y cumplir con el objetivo de construir la historia del hombre americano antes de su mezcla con el europeo (Farro, 2009).

⁶ La noción de geograficidad alude a la dimensiones del saber geográfico sujeto a una interpretación de la existencia inmediata, inaugural del hombre en la tierra, que entraña tanto en su marco histórico como individual: saber, mito y arte, y se expresa preeminentemente en el paisaje (Dardel, 2013).