

# REVISTA DEL MUSEO DE LA PLATA

2024

Volumen 9, Número Especial: 41-53

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

---

## El paisaje y la descripción etnográfica en las pinturas de Reinaldo Giudici

María E. Sánchez Pórfido, Viviana A. Rossetti & Marcela Andruchow

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.  
elisabetsanchezporfido@gmail.com; aracalavivi@gmail.com; marcela\_andruchow@yahoo.com.ar



## El paisaje y la descripción etnográfica en las pinturas de Reinaldo Giudici

María E. Sánchez Pórfido, Viviana A. Rossetti & Marcela Andruchow

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.  
elisabetsanchezporfido@gmail.com; aracalavivi@gmail.com; marcela\_andruchow@yahoo.com.ar

**RESUMEN.** El artista Reinaldo Giudici (1853, Italia-1921, Argentina), reconocido por su obra *La sopa de los pobres* (1884), realizó para el Museo de La Plata tres pinturas murales al óleo de las que se conservan sólo dos decorando las rotondas centrales del edificio: *Toldería india* y *El paso de Uspallata*. Se trata de obras de pintura mural en óleo sobre zinc adherido al muro y sobre yeso respectivamente, que fueron realizadas entre 1886 y 1888 durante la etapa inicial de construcción del edificio. En este trabajo, y a continuación de una breve referencia a la trayectoria artística del autor, se analizan las pinturas en el contexto de su producción. *Toldería india* representa una escena indígena, que se puede interpretar como una reunión, acaso ceremonial, al frente de una tienda tehuelche. Para hacer esta obra, el artista tomó como referentes algunas fotografías de expediciones científicas, el registro de una ceremonia indígena ocurrida en el Museo en simultáneo con la ejecución de la pintura y, además, tomó como referente la reproducción de vestimentas indígenas que se corresponden con piezas de la colección etnográfica del mismo Museo. Por su parte, *El Paso de Uspallata* representa un paisaje cordillerano que remite al Cruce de los Andes de la gesta sanmartiniana. Pero a la vez, recupera un paisaje transitado por Francisco Moreno en sus expediciones y, por el hecho de incluir en el Museo la geografía nacional en forma de paisaje, articula con los otros murales de las rotondas. Estas pinturas, igual que las demás del conjunto de las rotondas, comparten la misión pedagógica de interpretar el relato de la historia natural que se despliega en las salas del Museo La Plata.

**Palabras clave:** Murales, Naturalismo, Arte, Ciencia; Reinaldo Giudici

**ABSTRACT.** Landscape and ethnographic description in Reinaldo Giudici's paintings. The artist Reinaldo Giudici (1853, Italy-1921, Argentina), known for his work *La sopa de los pobres* (1884), made three oil mural paintings for the Museo de La Plata, only two of which are preserved, decorating the central rotundas of the building: *Toldería india* and *El paso de Uspallata*. These are mural oil paintings on zinc adhered to the wall and on plaster respectively, which were made between 1886 and 1888 during the initial stage of construction of the building. In this work, after a brief reference to the artistic career of the author, the paintings are analyzed in the context of their production. *Toldería india* represents an indigenous scene that may be interpreted as a meeting, perhaps ceremonial, in front of a Tehuelche tent. To create this work, the artist used as references some photographs from scientific expeditions as well as the record of an indigenous ceremony that took place in the Museum at the same time as the mural was being painted, and also included the reproduction of indigenous clothing that corresponds to pieces from the ethnographic collection deposited in the same Museum. In turn, *El Paso de Uspallata* represents a mountain landscape that refers to the Crossing of the Andes, one of General San Martín's heroic deeds. At the same time, it evokes a landscape traveled by Francisco Moreno in his expeditions

and, because it includes elements of national geography in the Museum as a landscape, it harmonizes with the other murals in the rotundas. These paintings, like the other ones in the rotundas, share the pedagogical mission of interpreting the story of natural history that unfolds in the halls of the La Plata Museum.

**Keywords:** *Murals, Naturalism, Art, Science; Reinaldo Giudici*

**RESUMO. A paisagem e a descrição etnográfica nas pinturas de Reinaldo Giudici.** O artista Reinaldo Giudici (1853, Itália-1921, Argentina), reconhecido por sua obra *A Sopa dos Pobres* (1884), realizou três pinturas murais a óleo para o Museu de La Plata, das quais apenas duas estão preservadas decorando as rotundas centrais do edifício: *Toldería India* e *El Paso de Uspallata*. Trata-se de obras de pintura mural a óleo sobre zinco aderido à parede e sobre gesso respectivamente, realizadas entre 1886 e 1888, durante a fase inicial de construção do edifício. Neste trabalho, e seguindo uma breve referência ao percurso artístico do autor, as pinturas são analisadas no contexto da sua produção. *Toldería India* representa uma cena indígena, que pode ser interpretada como uma reunião, talvez cerimonial, em frente a uma tenda Tehuelche. Para a realização deste trabalho, o artista tomou como referências algumas fotografias de expedições científicas, o registro de uma cerimônia indígena ocorrida no Museu simultaneamente à execução da pintura e, além disso, tomou como referência a reprodução de vestimentas indígenas que correspondem a peças da coleção etnográfica do mesmo Museu. Por sua vez, *El Paso de Uspallata* representa uma paisagem montanhosa que remete à Travessia dos Andes da fazanha Sanmartiniana. Mas, ao mesmo tempo, recupera uma paisagem percorrida por Francisco Moreno nas suas expedições e, ao incluir no Museu a geografia nacional em forma de paisagem, articula-se com os outros murais das rotundas. Estas pinturas, como as demais do complexo das rotundas, compartilham a missão pedagógica de interpretar o relato da história natural que se desenrola nas salas do Museu de La Plata.

**Palavras-chave:** *Murais, Naturalismo, Arte, Ciência; Reinaldo Giudici*

### Breve biografía del artista

Reinaldo Giudici nació en el año 1853 en la ciudad de Lenno, Lago di Como, Italia. Sus padres emigraron a Uruguay y allí residieron durante un par de años. En la ciudad de Montevideo, Giudici comenzó sus estudios de arte en el taller del artista Juan Manuel Blanes (Montevideo, 1830-Pisa, 1901), de gran reconocimiento en el Río de la Plata por sus interpretaciones de temas históricos locales.

A los 24 años, residiendo ya en Buenos Aires, prosiguió sus estudios en el taller de Francesco Romero (Piamonte, Italia, 1840 - Buenos Aires, 1906), uno de los primeros maestros del arte académico en Argentina. A partir de 1878, por un período de dos años, siguiendo sus fines formativos, Giudici viajó becado a Italia. Estudió allí con Antonio Ciseri (Suiza, 1821-Italia, 1891)<sup>1</sup>, que ejercía una labor docente en la Academia de Florencia junto a César Maccari (Siena, 1840-Roma, 1919)<sup>2</sup>. Luego estudió en Venecia durante seis años (de 1881 a 1886) con Giacomo Favretto (Venecia, 1849-Venecia, 1887)<sup>3</sup>, maestro determinante en su formación artística con quien vivió una etapa de gran producción y perfeccionamiento técnico.

Sin dudas, la obra emblemática de Giudici es *La sopa de los pobres* (1884). Pintada durante el período veneciano, en 1884 le valió la participación en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Berlín, y en 1904 le valió una Medalla de Oro obtenida en la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos). Finalmente, la obra fue comprada por Eduardo Wilde en representación del gobierno argentino a los efectos de incorporarla al Museo Nacional de Bellas Artes.

En Argentina, algunos artistas contemporáneos de Giudici –como Ernesto de la Cárcova, Pío Collivadino y Eduardo Sívori– y en línea con el realismo y el verismo europeo que expresaba el dramático contexto de época, se inclinaron también a la pintura de crítica social con temas relacionados a las revueltas obreras, la gestación de las primeras manifestaciones, la falta de trabajo, las huelgas y el hambre.

Al regreso de su viaje a Europa, Giudici tenía 31 años. Había transitado diferentes géneros artísticos, fue invitado a exposiciones y en 1899, en agradecimiento por sus becas a Europa, obsequió al Senado de la Nación

su pintura *La presentación de San Martín al Congreso de 1818*. Toda su obra ha circulado por espacios de legitimación en Europa y en Buenos Aires mereciendo su consagración en el campo artístico y cultural.

### Análisis de sus obras

En abril de 1887, durante la primera inauguración parcial del Museo de La Plata, Giudici ya había comenzado a pintar sus murales en las rotondas centrales. La técnica del mural al fresco la había aprendido de su maestro en Roma (Maccari) y le había sido útil al regreso a Argentina en la decoración de palacios particulares (Malosetti Costa, 2007).

Las pinturas de Giudici se habrían iniciado en 1886 y se concluyeron efectivamente durante las primeras etapas de construcción del edificio, en 1888. En la reseña publicada en el diario *La Nación* cuando se inauguró parcialmente el Museo, se pueden leer referencias a ello:

“Lo primero que se encuentra al penetrar es una rotonda de dos pisos, y es en sus muros donde los pinceles de los artistas nacionales más reputados han pintado cuadros y paisajes de la vida primitiva; a su pie se leen los nombres de Pouchez [por Bouchet], Ballerini, Mendilaharsu, Giudici y de Servi. Difícil es decidirse por una de aquellas bellas primicias del arte nacional, en que rebosa la riqueza y suavidad de tonos, la naturalidad y suavidad de líneas, concurriendo a dar a esos cuadros una expresión viva y real. En la rotonda baja hay ocho cuadros y otros tantos en el alta, sobresaliendo un Paisaje de Pouchez [...]. Hay además de estos dos últimos artistas [Bouchet y Giudici] una invasión de indios y un parlamento, que, aunque en esbozo, ya auguran que serán los cuadros más notables de las galerías” (1887).

Como bien describe el cronista, las pinturas de Giudici tienen por tema un paisaje y una escena de la vida de los nativos. El mural *El Paso de Uspallata* (Fig. 1), se ubica en la rotonda del piso alto y representa un camino escarpado entre la roca y la grava, en medio del grandioso paisaje de la cordillera. A la grandiosidad geográfica se suma el hecho histórico vinculado al paso cordillerano transitado por el Ejército de los Andes en 1817 con el propósito de liberar Chile de los realistas españoles. La composición de la obra se genera desde una diagonal ascendente, de izquierda a derecha, guiada por movimientos de rocas de tamaños diversos que terminan en un infinito generado por los estrechos pasos entre montañas, desde donde se ve venir un pequeño grupo de hombres con sus mulas. El efecto de escala entre éstos y la majestuosidad de la montaña imprime un naturalismo romántico tal que enfatiza la magnitud de la hazaña sanmartiniana. La presencia humana minimizada a su vez es de gran valor ya que representa a los baqueanos y arrieros, grandes conocedores del territorio, que trajinaban el paso con regularidad y ofrecieron por ello invalorable aportes a la gesta de los Andes. El grupo de hombres y mulas baja en fila india por el sendero que serpentea la cuesta. Las montañas nevadas al fondo se recortan contra un cielo azul brillante casi despejado. Con tonalidades ocres, grisáceas, verdosas y acentos rojizos se describe la aridez y lo escarpado del terreno, dejando los volúmenes de las rocas dispersas a los lados del sendero y la ausencia de vegetación para el primer plano.

Del conjunto de las rotondas, esta pintura es la única de la que se constata el uso de fotografías como referente. Según consigna el diario *La Nación*: “En la rotonda baja hay ocho cuadros y otros tantos en la alta [...], y el paso de San Martín en la cumbre del Espinacito, tomado de una fotografía del viaje de Moreno, admirablemente reproducido por la paleta de Giudici” (1887).

Si bien no se ha podido identificar exactamente la fotografía aludida por el diario, es probable que, en cuanto al sentido de la composición y la descripción plástica del terreno, el artista haya tomado algunos apuntes de *Villavicencio, camino de Uspallata* (Fig. 2) y de *Quebrada de los Chacayes* (Fig. 3). Moreno capturó esos paisajes en sus viajes de exploración al territorio, en particular el que hizo a Cuyo en 1883 y 1884<sup>4</sup>. El uso de fotografías<sup>5</sup> pertenecientes a la colección científica del Museo a modo de modelo para la pintura, implicaría una orientación directa y precisa por parte del director del museo<sup>6</sup> (como en todos los otros cuadros) en la elección

de los temas pictóricos. En ese sentido, estos paisajes vendrían a funcionar como copias de la naturaleza natural, trayendo al interior del Museo el territorio nacional y su geografía diversa en clave verosímil<sup>7</sup>.



**Figura 1.** Reinaldo Giudici. *El paso de Uspallata*, 1888; óleo sobre yeso; medidas: 2,11 x 2,89 mts. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.



**Figura 2.** Francisco Moreno. *Villavicencio, camino de Uspallata*. AHMLP, archivo fotográfico, expedición F.P. Moreno a Cuyo, 1883-1884 (MOR): MOR-0011.



**Figura 3.** Francisco Moreno. *Quebrada de los Chacayes. (Cordillera de los Andes)*. AHMLP, archivo fotográfico, expedición F.P. Moreno a Cuyo, 1883-1884 (MOR): MOR-0033.

La obra *Toldería India* (Fig. 4) representa el hábitat del pueblo tehuelche, sus usos y costumbres. La vivienda que ocupa todo el campo plástico es una toldería. En referencia a la forma y la función de esos refugios, el arqueólogo Rodolfo Casamiquela describe lo siguiente:

“[...] la tienda lateralmente abierta es aquella de los Patagones (y de los Araucanos). Es una gran tienda, hecha de 40 o 50 pieles de guanaco (o de caballos), que descansan sobre tres hileras de estacas; pieles suplementarias que cuelgan verticalmente operan como divisiones interiores en esta gran tienda en que se alojan muchísimas familias. Pero lo que la caracteriza es que está siempre grandemente abierta por delante; por este hecho en particular evidencia su descendencia del simple abrigo que utilizan los Fueguinos, vecinos de los Patagones, y se revela un elemento derivado de la cultura primitiva, un derivado de valor local” (2000, s/p).



**Figura 4.** Reinaldo Giudici. *Tolderia India*, 1888; óleo sobre zinc adherido al muro; medidas: 2 x 3,25 m. Fotografía de Bruno Pianzola, Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata.

La pintura muestra en primer plano una figura femenina en actitud de entregar un plato de comida y dos figuras masculinas de pie vestidas con diferentes atuendos. Dentro de la toltería hay varios niños y adultos sentados en ronda, uno de ellos de espaldas, posiblemente a la espera del alimento. La paleta reducida se limita al uso de quebrados y sólo el cielo con cúmulos ilumina la obra. La imagen se construye desde lo que se conoce como *reducción al modelo*, utilizando las mismas marcas visuales para la representación de lo indígena. En ese sentido, Amanda Salvioni (2015) plantea que, el hecho de atribuir a las más diversas poblaciones indígenas las mismas marcas visuales (la desnudez, la vestimenta precaria, artefactos como las lanzas, los arcos y las flechas, adornos como los aros, las pulseras, los tocados y las cintas) para confeccionar modelos de lo "bárbaro" y lo "primitivo" e imponer una imagen homogénea de la diversidad cultural del país, asigna *identidades deformadas*.

Efectivamente, las marcas de etnicidad (estereotipadas, atemporales) asignadas a los pueblos originarios producen una construcción visual de lo étnicamente verosímil que muy probablemente haya sido documentada a partir de dibujos, grabados y fotografías de viajeros, exploradores y naturalistas en sus derroteros por la Patagonia (Argentina y Chile) desde comienzos del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX.

Salvioni estudió las ilustraciones de las ediciones del libro *Una excursión a los indios ranqueles*, que varían a lo largo del tiempo y ponen de relieve las convenciones que gobiernan la representación visual propia de los originarios y del espacio pampeano. Considerando sus observaciones y estudiando la obra de Giudici, es importante no solo abordar la cuestión de la verosimilitud, la comprensión y la asimilación del indígena pampeano por parte del público de la Capital, sino también examinar la imagen construida en términos de tipología.

La escena mural parece capturar el momento de una ceremonia ritual. La pintura representa la reunión frente al tolderío de un pequeño grupo de originarios, algunos de pie y otros sentados en torno a una fogata. Todo recuerda a una fotografía tomada en la rotonda de la planta alta del Museo, porque plasma una ceremonia llevada a cabo por el grupo del cacique Inacayal, que en ese tiempo vivía en el Museo (Fig. 5)<sup>8</sup>. Comparando la composición de la pintura con la fotografía, en la primera se reproducen las posturas de varios indios y la indumentaria que los identifica. La escena de reunión se habría llevado a cabo presumiblemente al mismo tiempo que Giudici pintaba los murales en el Museo y justo al lado de los recuadros que ocupaban los cuadros pintados en la planta alta (no olvidar que originariamente había dos) (Andruchow, 2024). Es posible, entonces, que el artista haya utilizado la imagen fotográfica como referente, pero también es posible que, si presenció el acto, haya tomado apuntes del natural y sus modelos vivos fueran los indígenas alojados en el Museo<sup>9</sup>.



**Figura 5.** Museo de La Plata rotonda central del piso alto (año 1887). En la imagen se ve al pintor José Bouchet al fondo pintando el mural *Indios canoeros y carabelas de los descubridores*. En primer plano, los caciques araucanos Foyel, Inacayal y Juan Coñuel (quien fue después portero del Museo), junto a otros individuos aparecen en lo que sería una escena ceremonial. AHMLP, álbum fotográfico.



A su vez, existen similitudes con componentes de fotografías de la expedición que Moreno hizo a la región de Cuyo. Es posible que, en este sentido, el artista haya utilizado fotografías para diseñar el enramado de soporte de la toldería. En las fotos *Telar indígena en Río Colorado* (Fig. 6) y *Campamento en las tamberías de Bella Vista* (Fig. 7) se ven abrigos cuyos soportes y pies derechos están realizados con ramas.



**Figura 6.** Francisco Moreno. *Telar indígena en Río Colorado*, Prov. de San Juan. AHMLP, archivo fotográfico, expedición F.P. Moreno a Cuyo, 1883-1884 (MOR): MOR 0027.



**Figura 7.** Francisco Moreno. *Campamento en las Tamberías de Bella Vista*, Depto. de Calingasta, Prov. de San Juan. AHMLP, archivo fotográfico, expedición F.P. Moreno a Cuyo, 1883-1884 (MOR): MOR-0035.

La figura con sombrero que aparece en segundo plano hacia la izquierda de la composición es, sin lugar a dudas, la que mayores debates y abordajes genera en el estudio de la obra. Sin embargo, por la documentación y los aportes de la Etnografía, cabe interpretar que se trata de un cacique, puesto que la vestimenta ocre anaranjada con una franja central amarilla remite a la armadura del cacique Chocorí. El traje coraza del cacique Chocorí es una de las piezas más destacadas de la colección etnográfica del Museo (Fig. 8). Realizado con siete capas de cueros de guanaco, era de uso común entre los jefes y los caciques araucanos. Ese traje se encuentra exhibido en la Sala de Etnografía del Museo, montado sobre un maniquí de fines del siglo XIX, principios del XX (Fig. 9).



**Figura 8.** Museo de La Plata. Sala de Etnografía, exhibición de la armadura de cuero del cacique Chocorí. Gentileza de la Dra. María Marta Reca.



**Figura 9.** Museo de La Plata. Sala de Etnografía, exhibición de la armadura de cuero del cacique Chocorí. Museo de La Plata. Gentileza de la Dra. María Marta Reca. Modelo 3D. Valeria Saraols, Eugenia Tessore, Jeremias Wolcan y Agustín Ruella. Unidad Funcional de Digitalización, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP.

Chocorí fue un aguerrido defensor indígena ante el avance blanco. Los enfrentamientos en los que guerreaba se originaban en disputas por las rutas del río Negro, los pasos andinos y la gestión de los recursos de la llanura bonaerense. En 1832, siendo Juan Manuel de Rosas gobernador de la provincia de Buenos Aires, se presentó a la Legislatura un plan contra los indígenas que permitía extender los dominios platenses hasta el Río Negro. La campaña se inició en febrero de 1833 y Chocorí fue el principal enemigo que debió enfrentar Rosas. En referencia a la historia de la armadura y su llegada al Museo María Marta Reca cuenta:

“A pesar de que su toldería estaba usualmente sobre el Río Colorado y en la isla Choele-Choel, Chocorí viajaba constantemente por todo el territorio. Durante un tiempo fueron seguidos sus rastros hasta que fue sorprendido por el teniente coronel Francisco Sosa, apodado Pancho el Ñato, Chocorí logró escapar con unos pocos de los suyos y en el ardor de la lucha perdió la armadura. Pancho recogió la armadura de

cuero regalándosela como trofeo a su jefe supremo, Juan Manuel de Rosas, quien la guardaba como valioso botín de guerra” (2006, p. 38).

En relación al “curioso colete de pieles”, Francisco Moreno consideraba que era el único que se conservaba, “pues hasta los indios han olvidado esa arma defensiva que, con sus siete pieles, desafiaba las balas de onza de aquel tiempo” (Moreno, 1886, p. 383) y que fue donado al Museo Antropológico por el señor Máximo Terrero (Moreno, 1886).

Otro punto importante de la identificación fue el sombrero mismo de este personaje de la pintura, que no aparece en la fotografía antes referida. Este tipo de gorro llamado casco celada integraba el armamento defensivo junto a la coraza, como señalan Carlos Landa y Alicia Tapia,

“Las celadas, cascos o tocados se realizaban con cuero y se adornaban con plumas de diferentes colores [...] También Bibar describió con detalle el aspecto que presentaban: Llevan unas celadas en las cabezas que les entran hasta abajo de las orejas del mismo cuero con una abertura de tres dedos solamente para que vean con el ojo izquierdo, que el otro llévanle tapado con la celada. Encima de estas celadas por bravosidad llevan una cabeza de león, solamente de cuero y dientes y bocas de tigres y zorras y de gatos y de otros animales que cada uno es aficionado” (2020, s/p).

Rex González describe por primera vez dos celadas (Fig. 10) muy semejantes a la usada por el cacique. Se trata de las que se encuentran en el Museo del Hombre, en la colección etnográfica *Vogage de Boungainville Ethnographie, de Patagonie et Terre de Feu*. En un artículo de 1970, el arqueólogo comentaba que su existencia en colecciones etnográficas era desconocida, debido a que en los museos donde se guardan las armaduras análogas a la descrita por él, no se hallaban estos cascos o sombreros. Tal es el caso del Museo de La Plata, donde si bien en el cuadro de Giudici está representado, no forma parte del acervo del museo.

“El sombrero se compone de dos mitades iguales simétricas y del mismo material, quizás cuero de vacuno, por el considerable espesor que presenta. El cuero sin curtir, ni sobar, es muy duro, muy diferente, al de la armadura [...] la copa tiene forma de casquete, de esfera. Las alas son planas de contorno casi circular. Está formado por dos mitades [...] que se unen en la parte externa mediante un reborde o rafe formado por una doble costura. Esta doble costura abarca todo el diámetro de la pieza tanto del ala como de la copa. En la cara inferior se conserva el barbijo formado por dos tientos que salen del diámetro transversal al de la costura o rafe central que une las dos mitades. Estos dos tientos están trenzados” (Rex González, 1970, p. 15).

En cuanto a la armadura que se conserva en el Museo, el antropólogo Milciades Vignati la describe como una larga túnica de cuerpo acampanada realizada en siete cueros de guanacos superpuestos que protege desde el cuello hasta las rodillas. Vignati describe que las mangas están realizadas con tres cueros superpuestos, tienen 40 centímetros de largo, 40 de boca y, por debajo de la cintura, las costuras laterales se interrumpen para permitir el libre movimiento de las piernas. Al color, lo describe como ocre rojo con una franja vertical, por delante y por detrás, de 175 milímetros de ancho y color amarillo. La franja es recorrida de ambos lados por otra franja de 15 milímetros de ancho color negro. El antropólogo destaca el carácter fastuoso y de riqueza de la pieza en relación con su excelente factura y adornos característicos que investirían seguramente a su dueño de bárbara majestuosidad (Vignati, 1931, pp. 365-366) (Fig. 11).

Respecto de la información etnográfica, Vignati destaca las ilustraciones existentes de las piezas, como la litografía de Alcide d'Orbigny & Lasalle (Fig. 12). En ella se ve cómo el dibujante –igual que Giudici– destaca la gran franja amarilla en el centro, que no solo es característica de las armaduras, sino que, en la lectura de la obra, proporciona un elemento gráfico pregnante y de rápida identificación de la pieza. Rex González (1970) retoma la descripción de Alcide d'Orbigny para confirmar que solo los grandes jefes guerreros iban cubiertos con armadura y sombrero, tal el caso del cacique Chocorí.



**Figura 10.** Sombrero de cuero parte del "Horse complex" (Rex Gonzales, 1970, p. 15).



**Figura 11.** Armadura túnica de siete cueros de guanaco del cacique Chocorí. Museo de La Plata (Vignati, 1931, p. 367).



**Figura 12.** D' Orbigny y Lasalle, (Litografía) Primeras ilustraciones del "Horse complex". Litografía (Rex González, 1970, p. 18).

## Palabra finales

Aunque no se aleja de su propia tradición plástica, luego de las cuestiones desarrolladas, se puede observar que las obras de Giudici presentan como eje la búsqueda de lo verosímil en un contexto museal. Ese es el marco que orientaba la toma de decisiones de temas y composiciones en las pinturas según las teorías científicas contemporáneas, las fotografías, los relatos y las descripciones previas de los temas, además de los modelos vivos indígenas. El Museo, en la voz de su director Francisco Moreno, pretendía efectivamente, para el conjunto de pinturas murales en las rotondas, incorporar al interior del edificio el paisaje del territorio nacional y el relato visual de los habitantes primigenios de aquel hábitat. Cabe interpretar que, entre la mirada sensible y la descripción científica, la verosimilitud fue la práctica artística que orientó la creación de esta obra, como también la del resto de los murales del conjunto (Andruchow, 2024).

## Agradecimientos

Al Dr. Máximo Farro (Archivo Histórico del Museo de La Plata), y a Rosana Lofeudo y Marina Gury, restauradoras del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata. A la Lic. Mónica Hidalgo, de la Biblioteca “Florentino Ameghino”, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP. Al Lic. Bruno Pianzola, del Laboratorio de Fotografía del Museo de La Plata, Facultad de Ciencias Naturales, UNLP. Y a la Dra. María Marta Reca, de la División Etnografía, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, UNLP.

## Referencias

- 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”, *Anuario TAREA*, 8, pp. 270-295 [en línea]. Disponible en <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/tarea/article/view/948>
- 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>
- Carden, F.A. (2009) *Los murales del Museo de La Plata*, La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco P. Moreno.
- Casamiquela, R. (2000) “Temas patagónicos de interés arqueológico VI. Análisis etnográfico de la morfología del todo tehuelche y sus derivaciones etnológicas (hacia una “retroetnología””, *Intersecciones en Antropología*, 1, pp. 3-33 [en línea]. Disponible en [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1850-373X2000000100002](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-373X2000000100002)
- Cortés Roca, P. (2011) *El tiempo de la máquina. Retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires, Colihue.
- de Urgell, G. (1995) *Arte en el Museo de La Plata. La Plata*, La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco P. Moreno.
- Endere, M.L. (2011) “Cacique Inakayal. La primera restitución de restos humanos ordenada por ley”, *Corpus* 1(1), pp. 1-11 [en línea]. Disponible en <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/937>
- Farro, M. (2009) *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*, Rosario, Prohistoria.
- Gutiérrez Viñuales, R. (1997) “Presencia de Italia en la pintura y la escultura de los países sudamericanos durante el siglo XIX. Artisti italiani in America latina. Presence, contatti, commerci”. En *Ricerche di Storia dell'arte*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, pp. 35-46 [en línea]. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/261995569\\_Presencia\\_de\\_Italia\\_en\\_la\\_pintura\\_y\\_la\\_escultura\\_de\\_los\\_paises\\_sudamericanos\\_durante\\_el\\_siglo\\_XIX](https://www.researchgate.net/publication/261995569_Presencia_de_Italia_en_la_pintura_y_la_escultura_de_los_paises_sudamericanos_durante_el_siglo_XIX)
- Landa, C. & Tapia, A. (2020) “La guerra indígena en el corredor central de Chile y Argentina (siglos XVI al XIX). Un enfoque desde la Arqueología Histórica”, *Cuadernos de Marte*, 11(18) [en línea]. Disponible en <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/cuadernosdemarte/article/view/5661/html>
- Malosetti Costa, L. (2007) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 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.

- Moreno, F.P. (1886) "El Museo de La Plata", *Revista de La Plata*, 2(13), pp. 378-388.
- "Museo Paleontológico de La Plata. El mundo subterráneo". *La Nación*, 22 de abril de 1887.
- Podgorny, I. (2021) *Florentino Ameghino y hermanos*, Buenos Aires, EDHASA.
- Podgorny, I.; Farro, M.; Martínez, A. & Ballester, 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.
- Reca, M.M. (2006) "La nueva exhibición permanente de la Sala Etnografía", *Revista Museo* 20, pp. 37-40, La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco P. Moreno.
- Rex González, A. (1970) "Una Armadura de Cuero Patagónica", *Etnia*, 12, pp. 12-23.
- Salvioni, A. (2015) "El silencio de las imágenes. Las ilustraciones de 'Una excursión a los indios ranqueles'", *Confluente* 7(1), pp. 107-136. Disponible en [https://www.researchgate.net/publication/307665679\\_El\\_silencio\\_de\\_las\\_imagenes\\_Las\\_ilustraciones\\_a\\_Una\\_excursion\\_a\\_los\\_indios\\_ranqueles](https://www.researchgate.net/publication/307665679_El_silencio_de_las_imagenes_Las_ilustraciones_a_Una_excursion_a_los_indios_ranqueles)
- 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>
- Ten Kate, H. (1906) "Matériaux pour servir à l'anthropologie des Indiens de la République Argentine", *Revista del Museo de La Plata*, 12, pp. 33-65, La Plata, Museo de La Plata.
- Vignati, M.A. (1931) "La Armadura de un Cacique Patagón", *Notas preliminares del Museo de La Plata* I, pp. 363-373.
- Vignati, M. (1942) "Iconografía aborigen. Los caciques Saihueque, Inacayal, Foyel y sus allegados", *Revista del Museo de La Plata*, 2(10), pp. 13-48.

## Notas

- <sup>1</sup> "Debe señalarse una cierta fijación por parte de los estudiantes argentinos hacia Florencia y en especial hacia el taller de Ciseri, lo cual se debía en gran medida a que allí había estudiado el uruguayo Juan Manuel Blanes, el pintor rioplatense de mayor renombre y quien representaba un modelo a seguir" (Gutiérrez Viñuales, 1997, p. 6).
- <sup>2</sup> Césaire Macari cultivó el verismo histórico, dueño de una técnica excelente, aprendida de una larga tradición de pintores al fresco (Cochetti, Gagliardi, Consonni, Mariani, Grandi) que le llegaba de su maestro Mussini (Malosetti Costa, 2007).
- <sup>3</sup> Giacomo Favretto (1849-1887) fue el maestro de Giudici en Venecia. Fue un pintor de costumbres populares, por lo general de carácter desenfadado y ligero, pintaba en formato relativamente pequeño, y se caracterizó por un novedoso manejo del color y la luz (Malosetti Costa, 2007).
- <sup>4</sup> En este viaje, concebido originalmente para durar 5 años, Francisco Moreno recorrió las provincias de Córdoba y San Luis, y luego se extendió a las de Mendoza y San Juan. En su exploración, Moreno recolectó colecciones antropológicas y arqueológicas, y realizó capturas fotográficas panorámicas. El objetivo que tenía era 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, quería obtener colecciones para el Museo y poder cumplir con el objeto al que estaba destinado: la reconstrucción de la historia del hombre americano antes de su mezcla con el europeo (Farro, 2009). Para Moreno, las fotografías que tomaba en sus excursiones recortaban tipos y paisajes de la República y fueron exhibidas en los muros de las salas y los vestíbulos de la primera sede del Museo –el ex edificio del Banco Hipotecario–, en noviembre de 1886 (Moreno, 1886). En ese sentido, el objetivo de componer un álbum ilustrativo de la región explorada se vería amplificado en los murales que retoman las fotografías como referentes de los paisajes pintados.
- <sup>5</sup> Teniendo en cuenta el estatus de la fotografía en la época, es importante comentar acerca de la cualidad verosímil y la objetividad de las fotografías de Moreno. Se atribuía a la fotografía un importante grado de verosimilitud y objetividad porque, en tanto suponía un operador neutral, se la asumía como técnica de visibilidad científicista. Siguiendo a Paola Cortés-Roca, "En la práctica fotográfica decimonónica, la función del autor se declara vacía –o desempeñada por el sol o la naturaleza– o todo rastro de autoría resulta eclipsado por el excesivo fulgor de la técnica" (Cortés-Roca, 2011, p. 25). Consecuentemente, el mural analizado repone un trozo de naturaleza al interior del Museo, cuya verosimilitud estaría doblemente asegurada por la objetividad de la foto y por el verismo de la representación del paisaje.
- <sup>6</sup> Ver Andruchow, 2024.
- <sup>7</sup> Para un mayor desarrollo de estos conceptos, ver Andruchow & de Rueda, 2021.
- <sup>8</sup> Esta imagen, de la que se desconoce su procedencia, ha sido descrita por de Urgell así: "Rotonda central. Planta Baja (año 1888). Al fondo, pintando un mural, se ve a Reinaldo Giudici. En primer plano posan los caciques araucanos Foyel, Inacayal y Juan Coñuel (este último fue después portero del Museo). Moreno los trajo del sur y los alojó en el Museo" (1995, p. 27). Y fue descrita por Carden así: "Rotonda de la planta baja [del Museo]. Se ve al pintor Reinaldo Giudici al fondo pintando un mural. En primer plano posan los caciques araucanos Foyel, Inacayal y Juan Coñuel" (2009, p. 8). A partir del análisis de la fotografía, se entiende que hubo un error de origen en la apreciación y que se trasladó de fuente a fuente. Lo que aquí se interpreta es que hay un mural que se asemeja no al que pintó Giudici en el hall de ingreso, sino al de Bouchet en el piso alto; la iluminación de la imagen es clara e intensa y eso es más propio de la luz que ingresa cenitalmente a la planta alta del Museo que al más oscuro espacio de la entrada; y la columna que se observa a la izquierda se corresponde con las de la planta alta, no con las del piso bajo, pues los cuerpos de las columnas de ambos espacios son diferentes. Por todo esto, se puede afirmar que la descripción correcta es: Museo de La Plata rotonda central del piso alto. En la imagen se ve al pintor José Bouchet al fondo pintando el mural *Indios canoeros y carabelas de los descubridores*. En primer plano, los caciques araucanos Foyel, Inacayal y Juan Coñuel (quien fue después portero del Museo) junto a otros individuos que aparecen en lo que sería una escena ceremonial.
- <sup>9</sup> Para profundizar en el conocimiento sobre los indígenas de Patagonia que vivieron alojados en el Museo La Plata y la discusión acerca de las prácticas de colección de sus restos, ver 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. Por otra parte, y en 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.