

REVISTA DEL MUSEO DE LA PLATA

2024

Volumen 9, Número Especial: 1-12

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

Introducción

Marcela Andruchow

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



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

Marcela Andruchow

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

Introducción

El catálogo que presentamos compendia los resultados de la investigación de un equipo de docentes investigadores en Historia del Arte que integran el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. La investigación se desarrolló en el marco de un proyecto de investigación acreditado por el Programa de Incentivos a docentes investigadores de universidades nacionales del Ministerio de Educación de la Nación¹.

En el catálogo se estudian histórica y artísticamente los 24 murales (16 de gran tamaño y 8 más pequeños) y las esculturas de cabezas de animales y de gauchos e indígenas que decoran las rotondas centrales del edificio del Museo de La Plata.

La finalidad del proyecto ha sido generar conocimiento sobre ese *corpus* de bienes patrimoniales tutelados por el Museo. Se documentó y se profundizó en el estudio de la colección a los efectos de darle sustento histórico y artístico, como también ubicuidad temporal y espacial en la Historiografía del Arte local y nacional. Para ello se trabajó de manera interdisciplinaria acoplando aportes con contenido histórico y teórico, y sumando técnicas metodológicas propias de la Historia del Arte y la Museología.

Las obras de arte pueden valorarse apropiadamente solo por medio de estudios técnicos e históricos debidamente conducidos. En tal sentido, en lo que refiere a la catalogación, la Museología ofrece las condiciones para la identificación, el reconocimiento y el registro de la información del objeto catalogable. Lo documenta, generando conocimientos técnicos, iconográficos y otros, ejerciendo tareas rigurosas por parte de los conservadores de museos, cuyo compromiso con las colecciones conduce a catalogarlas con precisión y difundirlas con seguridad y garantía (Bravo Juega, 1997).

Investigar la Historia del Arte permite conocer las obras en el ámbito de su especialidad y producir conocimiento específico para confeccionar catálogos y textos críticos sobre los fondos. La Historia del Arte ejerce un rol fundamental en la puesta en valor de los bienes patrimoniales y en la transferencia de conocimientos para el provecho social.

La colección de bienes artísticos del Museo de La Plata tiene sus orígenes en la propia fundación del Museo, en 1884. A partir de la federalización de la ciudad de Buenos Aires y la fundación en 1882 de la ciudad

de La Plata como capital provincial, comienza ésta a poblarse de edificaciones monumentales que albergarían a los poderes públicos y a las instituciones culturales. Entre ellas, el Museo de La Plata fue creado como un museo general de la provincia de Buenos Aires, donde se reuniría la producción artística e industrial del hombre, así como todas las áreas de conocimientos vinculados a la Historia Natural (García, 2010).

El edificio, en efecto, poseía un Salón de Bellas Artes en la planta alta (Fig. 1) que había organizado su primer director –Francisco Pascasio Moreno–, quien al describirlo señaló: “coronan el edificio un salón de bellas artes, en el que figuran algunas buenas telas y reproducciones de las esculturas que más gloria han dado al genio antiguo [...]” (Moreno, 1890, p. 52).

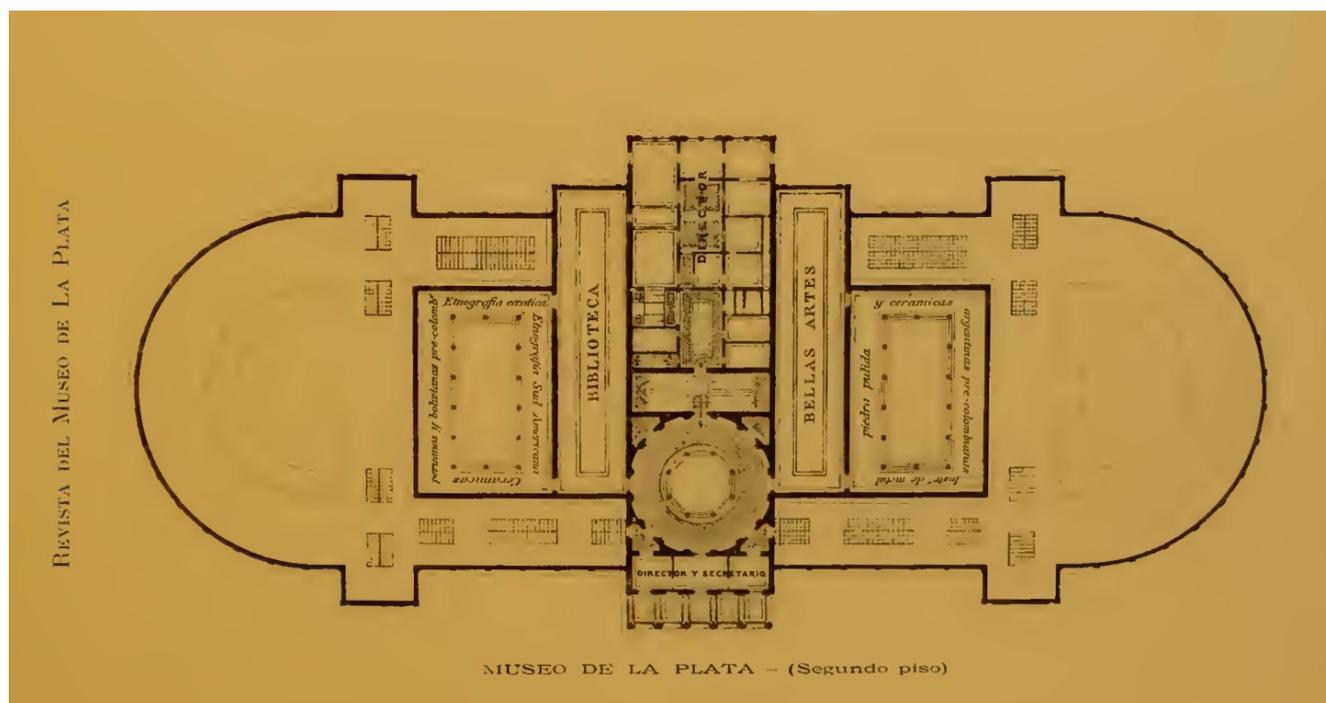


Figura 1. Vista del segundo piso del Museo de La Plata (Moreno, 1890-1891)

Las colecciones exhibidas en el nuevo Museo provenían del Museo Antropológico y Arqueológico de Buenos Aires, que había sido fundado en 1877 (Farro, 2009; Podgorny & Lopes, 2008), pero también procedían de donaciones y adquisiciones hechas por el propio Moreno, a las que se sumaban las pinturas que Juan Benito Sosa reunió. Sosa era un coleccionista que había reunido un importante conjunto de obras con la finalidad, precisamente, de donarlas al Estado de la provincia de Buenos Aires para que estableciera el Primer Museo Público de Pintura (Biblioteca Pública de Buenos Aires, 1877). Y así fue: el gobierno provincial entregó en custodia las obras a Moreno, que fueron exhibidas en el Salón de Bellas Artes del Museo de La Plata hasta la creación de un museo provincial de Bellas Artes, lo que aconteció en 1922.

Además de las donaciones realizadas por Moreno, el acervo contiene obras provenientes de legados de sus amigos, y otras más consistentes en ilustraciones o documentaciones gráficas producidas al servicio de las expediciones llevadas a cabo por exploradores viajeros del Museo o comisionadas por Moreno y los sucesivos directores y científicos de la Institución.

Con la fundación en 1906 de la Universidad Nacional de La Plata, el Museo se integró a la nueva Universidad y fue designado el doctor Samuel Lafone Quevedo como su nuevo director. A las actividades del Museo, el proyecto universitario introducía dos campos de estudio: Ciencias Naturales, Antropología, Farmacia y Química, por un lado; y una escuela de Geografía con una Escuela de Dibujo anexa, por otro.

Al nacionalizarse el Museo, las pinturas y las esculturas que se exhibían en la sala de Bellas Artes fueron adjudicadas a la Escuela de Dibujo, mientras que la colección Benito Sosa –propiedad de la Provincia–, quedó a la espera de ser retirada por las autoridades correspondientes. En esa primera etapa, la colección de arte del

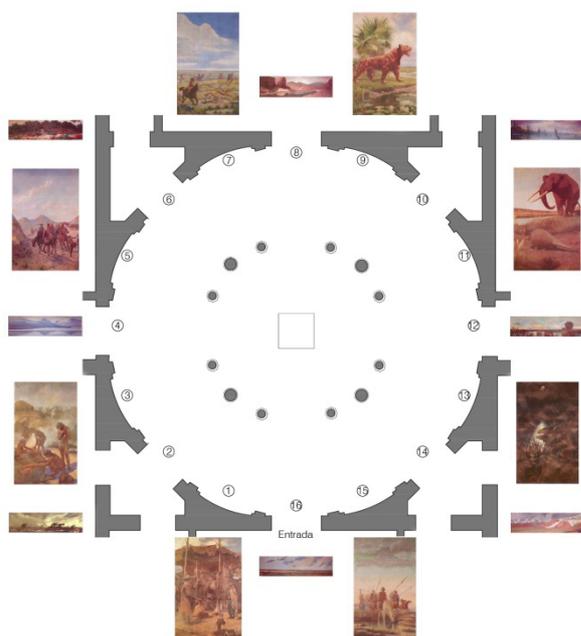
Museo tenía finalidades pedagógicas: la contemplación y el conocimiento de los visitantes acerca de obras artísticas valiosas, como también ser una herramienta didáctica para los alumnos de la Escuela de Dibujo.

A la muerte de Lafone Quevedo, en 1920, el nuevo director del Museo —el doctor Luis María Torres—, concibe un Instituto Científico y Museo de Ciencias Naturales en sentido estricto. En ese marco, la Escuela de Dibujo (que fue el germen de la actual Facultad de Artes de la Universidad) ya no tuvo espacio físico ni institucional en el Museo, por lo cual se mudó a otro local en la ciudad, llevándose consigo las esculturas que eran calcos de yeso de obras de la Antigüedad Clásica y el Renacimiento, incorporadas a la colección desde 1887 en adelante. Las salas de exposición fueron entonces modificadas para conseguir una nueva y más moderna comunicación con el estudioso y el visitante. Se habilitaron nuevos espacios y el antiguo Salón de Bellas Artes ya no albergó más la colección de obras de arte, sino otro tipo de objetos. La colección allí exhibida antaño fue distribuida por distintos laboratorios, locales de administración y salones del Museo, quedando en la actualidad desagregada y mayormente oculta a la mirada de los visitantes (Andruchow & Vernieri, 2016).

El acervo artístico actual del Museo constituye un importante patrimonio y se compone de una colección de alrededor de 300 obras (pinturas, dibujos, acuarelas y esculturas de madera, piedra y bronce) (Lanteri, 2021). En este catálogo los bienes estudiados son los que han permanecido más visibles a los visitantes a partir de su creación y/o adquisición hasta la actualidad. Los murales desempeñan un destacado papel introductorio a la visión con la que Francisco Moreno proyectó el Museo. Las cabezas de animales instruyen en el conocimiento y apreciación de la fauna del país, y las esculturas-retratos transmiten el conocimiento etnográfico sostenido en la época en que ingresaron al Museo.

Los murales

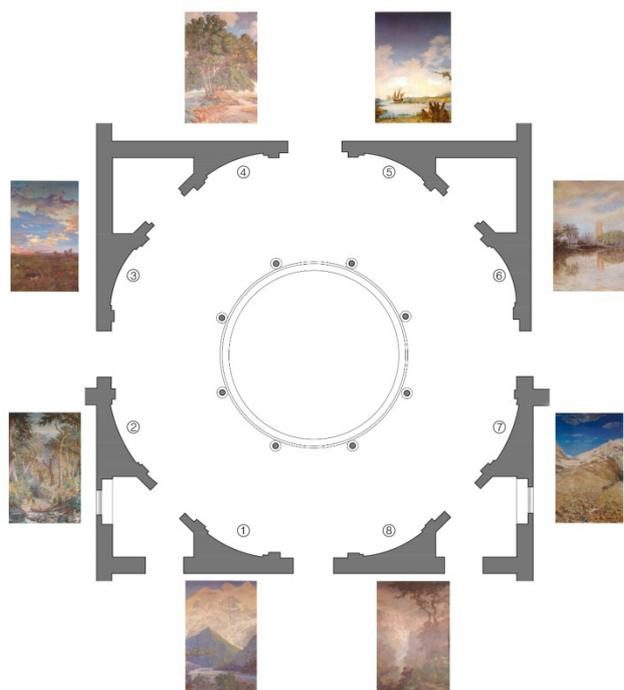
Las pinturas murales que hoy pueden apreciarse al ingresar al vestíbulo de entrada y al acceder al primer piso del Museo no son todas fundacionales (Fig. 2, 3, 4 y 5). Algunas están firmadas y fechadas, otras no. Se sabe que, durante el siglo XX, varias han sido intervenidas para ser conservadas. Y si bien se desconocen documentos que refieran a un plan o bosquejo original de diseño donde se hayan distribuido temas, artistas y emplazamientos, las escenas que representan se suceden con una fuerza pareja de ritmos y colores, y generan una atmósfera bastante homogénea a pesar de haber sido ejecutadas en diferentes épocas y ser de autoría de distintos artistas (Carden, 2009).



Pinturas murales y frisos de la rotonda de planta baja actual

1. Reinaldo Giudici, Toldería India, firmado y fechado, 1888.
2. Luis de Servi, Paisaje tormentoso (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
3. Luis de Servi, Descuartizando un gliptodonte, firmado y fechado, 1888.
4. José Speroni, Paisaje nevado (friso), sin firma, ca. 1909/1910.
5. José Bouchet, Un parlamento indio, firmado sin fecha, ca. 1887/1888.
6. Luis de Servi, Paisaje arbolado (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
7. José Speroni, La caza del guanaco, sin firma, ca. 1909/1910.
8. Luis de Servi, Paisaje soleado con montaña (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
9. Emilio Coutaret, El esmilodonte, firmado, 1922.
10. José Speroni, Paisaje de río (friso), sin firma, ca. 1909/1910.
11. Pablo Matzel, El mastodonte y los gliptodontes, firmado, ca. 1922/1923.
12. Luis de Servi, Paisaje campestre (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
13. Luis de Servi, Una cacería nocturna, firmado, 1888.
14. Luis de Servi, Paisaje de montaña nevado, (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
15. José Bouchet, Indiada tehuelche, firmado: Speroni por copia de Bouchet, ca.1909/1910. La obra original de José Bouchet fecha: ca 1888.
16. Luis de Servi, Paisaje nuboso (friso), sin firma, ca. 1887/1888.

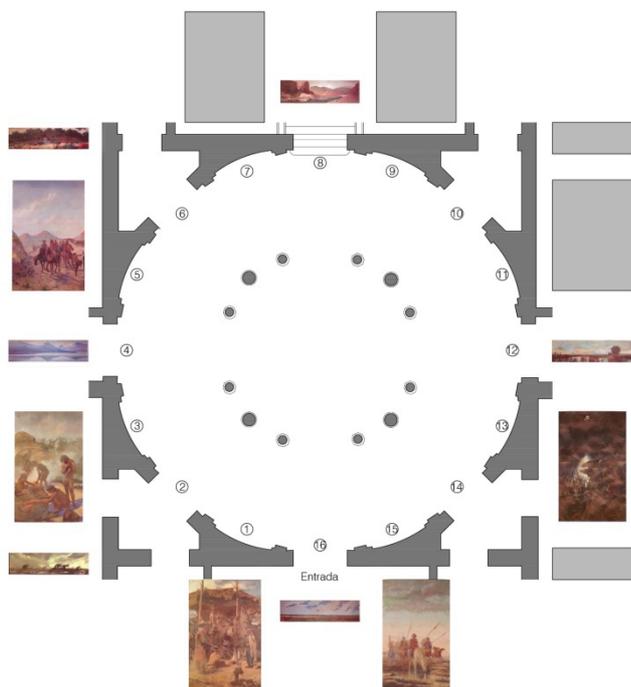
Figura 2. Esquema de las pinturas actuales de la rotonda de la planta baja, con datos de autores, título y año de ejecución. Diseño Arq. Verónica Chapado, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP.



Pinturas murales de la rotunda de planta alta actuales

1. Juan Jörgensen, Alrededores del Volcán Tronador, firmado, ca 1910.
2. Augusto Ballerini, Selva misionera, sin firma, ca 1887/1888.
3. José Bouchet, Cacería de avestruces, sin firma, ca 1887/1888.
4. Francisco Vecchioli, El ombú, firmado, 1923.
5. José Bouchet, Indios canoeros y carabelas de los descubridores, firmado, 1888.
6. Emilio Coutaret, La vuelta de Torres en el Chaná, firmado, 1922.
7. Reinaldo Giudici, El paso de Uspallata, firmado, ca 1887/1888.
8. Juan Jörgensen, La cascada de Escaba, firmado, 1909.

Figura 3. Esquema de las pinturas actuales de la rotunda del primer piso, con datos de autores, título y año de ejecución. Diseño Arq. Verónica Chapado, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP.



Pinturas murales y frisos de la rotunda de planta baja originales

1. Reinaldo Giudici, Toldería India, firmado y fechado, 1888
2. Luis de Servi, Paisaje tormentoso (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
3. Luis de Servi, Descuartizando un gliptodonte, firmado y fechado, 1888.
4. Posiblemente Luis de Servi, título desconocido, ca 1887/1888.
5. José Bouchet, Un parlamento indio, firmado sin fecha, ca. 1887/1888.
6. Luis de Servi, Paisaje arbolado (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
7. Augusto Ballerini, Salvajes provocando fuego, ca. 1887/1888.
8. Luis de Servi, Paisaje soleado con montaña (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
9. Luis de Servi, Macrauchenia, ca.1887/1888.
10. Posiblemente Luis de Servi, título desconocido, ca.1887/1888.
11. Luis de Servi, La caza del mastodonte, ca 1887/1888.
12. Luis de Servi, Paisaje campestre (friso), sin firma, ca. 1887/1888.
13. Luis de Servi, Una cacería nocturna, firmado, 1888.
14. Posiblemente Luis de Servi, título desconocido, ca.1887/1888.
15. José Bouchet, Indiada tehuelche, firmado: Speroni por copia de Bouchet, ca 1909/1910.
La obra original de José Bouchet fecha: ca.1888.
16. Luis de Servi, Paisaje nuboso (friso), sin firma, ca. 1887/1888.

Figura 4. Esquema de las pinturas originales de la rotunda de la planta baja, con datos de autores, título y año de ejecución. Diseño Arq. Verónica Chapado, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP.

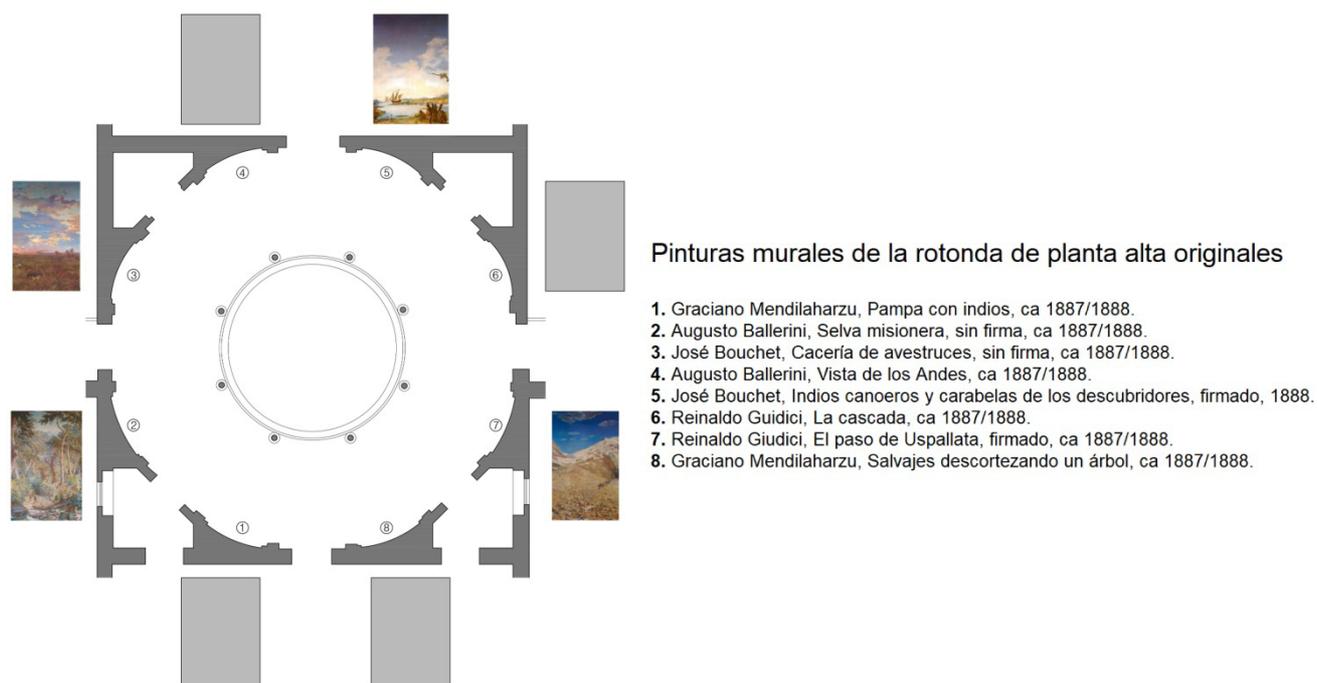


Figura 5. Esquema de las pinturas originales de la rotonda del primer piso, con datos de autores, título y año de ejecución. Diseño Arq. Verónica Chapado, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Artes, UNLP.

De todos modos, sabemos que no todas las obras que decoran las rotondas en la actualidad fueron realizadas en un mismo momento. Según las fechas consignadas por los autores y lo aportado por la investigación, se puede afirmar que las pinturas fueron realizadas en tres momentos distintos:

- primero, las originales, entre 1886 y 1888 (etapa fundacional del Museo, mientras se construía el edificio);
- segundo, alrededor de 1909 y 1910 (período de refacción integral de la pintura del Museo);
- tercero, entre 1922 y 1923 (momento de refacción edilicia).

Los murales de gran tamaño representan escenas de la vida indígena en el territorio argentino de tiempos prehistóricos. Las pinturas de pequeño tamaño representan paisajes. A modo de antesala para acceder a las vitrinas de Historia Natural, el conjunto decora las dos rotondas centrales de distribución del edificio de planta elíptica: la del vestíbulo de ingreso por la planta baja y la de la planta alta. La vista de estas pinturas induce al visitante a sentirse inmerso en una realidad que se remonta a la naturaleza prehistórica.

Por sus cualidades plásticas y temáticas, los murales y las pinturas pueden vincularse tanto con la tradición del documento "naturalista científico" como con el género "paisaje pictórico" de los pintores del plenairismo y el naturalismo compositivo del último tercio del siglo XIX (Andruchow & de Rueda, 2021). Los espacios que decoran dichas obras señalan el inicio y fin del recorrido por todas las salas. "En el Museo La Plata, las galerías no terminan, se encuentran en la gran rotonda central. Allí nace y concluye la vida" (Moreno, 1888, p. 1). En ello Francisco Moreno siguió a Albert Gaudry, conocido promotor de una arquitectura de museos de Paleontología basada en el camino de la Evolución. Así se expresa Irina Podgorny:

"La transformación del camino de la evolución en un movimiento circular simplificaba los procesos y ratificaba la única dirección de ese camino que, por otro lado, para saltar al nivel superior, volvía a pasar por la rotonda de entrada. De esta manera, la rotonda poblada de paisajes vacíos e indios amenazantes, descripta como nodo central de la evolución, se parecía a un regreso necesario al origen, condición de posibilidad para saltar a la civilización" (Podgorny 2009, p. 192-193).

Esa visión evolutiva se acoplaba a la concepción inicial del Museo: no exclusivamente de Historia Natural, sino también de artes y de industria. El gobierno provincial entendía que la Institución tendría un carácter general y que, además de dedicarse al estudio de la naturaleza local por parte de especialistas, funcionaría con

carácter educativo y de instrucción destinado a todo habitante de la Provincia (Farro, 2009). Las habilidades de gestión de Moreno para fundar el Museo resultaron esenciales a los efectos de conseguir que sus intereses científicos se unieran con los del Gobierno. En las primeras décadas de existencia, el Museo de La Plata pareció adaptarse a esa concepción comprensiva de museo, como aseveró Moreno:

“La ciencia, la industria y las bellas artes han puesto a contribución sus más espléndidas creaciones para hacer de este monumento el primero entre los de La Plata, por su solidez, su arquitectura, esencialmente típica, y además por la economía con que se ha levantado” (Moreno 1886a, p. 437).

El mismo Moreno había anticipado: “En los espaciosos salones altos tendrán amplio lugar las creaciones del arte en general, que es la fusión de otros aislados” (Moreno 1886b, p. 381). El Museo contendría la Historia Natural y evolutiva del territorio: desde los más antiguos sedimentos hasta las manifestaciones del genio contemporáneo nacidas de este suelo. En el recorrido propuesto, los temas que allí se representan (paisajes del territorio argentino, ejemplares de flora y fauna, escenas de tiempos prehistóricos y de la vida de nativos, fósiles y artefactos) ofrecen fuentes visuales de interpretación de un proceso desplegado evolutivamente desde un “origen”. Así describió Moreno el recorrido:

“La forma dada a las galerías del Museo de La Plata destinadas a la geología y la biología permite hacer fácilmente el examen gradual de lo que ya hay instalado en las galerías. [...] El primer salón, entrando a la derecha de la rotonda central, en la cual 16 cuadros murales reproducen escenas de la naturaleza argentina y restauraciones de la vida humana indígena salvaje, contiene como en el museo soñado por Gaudry, muestras de los terrenos arcaicos de la Tierra del Fuego, Patagonia, sierras de la Provincia de Buenos Aires y montañas del interior de la República, terrenos que son la base de nuestro suelo. [...] Le siguen [...] los moluscos jurásicos de la cumbre del Espinacito (4.750 metros de altura) y de Puente del Inca, ambos puntos de la Cordillera de los Andes [...] (Moreno 1890-1891, p. 42).

En tal sentido, la selección de temas pictóricos hecha por Moreno (sea por acción directiva o por sugerencia), asume además el estatus de documento histórico, pues cabe recordar que el proceso de conquista y colonización interna del territorio, ya para esos años había despojado a los pobladores originarios de su tierra y puesto en crisis su cultura. La selección tiene una homogénea disposición espacial (casi del mismo tamaño, los *panneaux* separados por paños de muro desarrollan una vista que recuerda lejanamente a los panoramas) y pone en igualdad de situaciones y condición visual las imágenes que pertenecen a los tiempos arcaicos de fauna extinta (esmilidonte, mamut, gliptodonte, sin presencia humana) con las escenas de indígenas cazadores históricos.

El conjunto de las obras, tanto las pinturas fundacionales –algunas de las cuales ya no están–, como las que pueden apreciarse efectivamente en la actualidad, ofrece escenarios que refuerzan la idea de “retorno al origen” (Podgorny, 2009), en tanto nodo central de la evolución. Un concepto que empareja las escenas y a todos los nativos representados en una igual etapa cultural que parece expresar un pensamiento que no atribuía distinción entre los nativos contemporáneos a Moreno, como los que vivían en El Museo, y los nativos de diez mil años atrás.

Ahora bien, en la etapa fundacional de La Plata actuó un grupo de pintores de la Escuela Argentina que eran activos no solo en el campo artístico, sino también en la institucionalización del arte en el país. Fueron ellos: Luis de Servi, José Bouchet, Reinaldo Giudici, Augusto Ballerini y Graciano Mendilaharsu. Los tres primeros eran extranjeros, pero con una interesante trayectoria en la Argentina, y los dos últimos eran argentinos. Algunos de ellos recibieron becas del Estado argentino para perfeccionarse en Europa, al tiempo que tuvieron una importante actividad artística fuera del país.

Como artistas y activos participantes del campo, sociabilizaban en las asociaciones culturales, artísticas y científicas con escritores, profesores, músicos, coleccionistas, mecenas y científicos. En ese sentido, y al no hallar, hasta el momento, documentos sobre la existencia de un concurso público convocado para realizar la

decoración de las rotondas del Museo, es factible creer que el encargo por parte de Moreno haya sido directo. Un enlace que aparece como probable es el que Moreno pudiera haber establecido con Augusto Belín Sarmiento, activo periodista y partícipe de los mismos círculos culturales, quien fue encargado de la Biblioteca Pública de la Provincia por un corto tiempo, cuando ésta se alojada en el Museo bajo la gestión de Moreno (Andruchow, 2024a).

Del mismo modo que el director del Museo habría hecho los encargos a los artistas de manera directa, quizás también él mismo haya definido los emplazamientos de las obras de acuerdo a los artistas que habrían de pintarlas según los temas fijados. Justamente, las referencias de las obras tempranas combinan la sensibilidad artística con la conjetura científica y el documento naturalista, de modo de ilustrar la Historia Natural y las escenas geográficas representativas del territorio nacional (Andruchow, 2024a, Sánchez Pórfido *et al.*, 2024). En este sentido, las narrativas compositivas de los cuadros parecen acusar la veracidad que aportan las presunciones científicas escenificadas.

La verosimilitud en las pinturas se refuerza debido al recurso de haber utilizado como modelo vivo a indígenas que vivían en el Museo mientras los artistas pintaban los murales (Ten Kate, 1906). Esta práctica aparece en las obras de Luis de Servi y se extiende en las de Reinaldo Giudici y Graciano Mendilaharsu. (Andruchow, 2024a, Sánchez Pórfido *et al.*, 2024).

Hemos podido constatar que los artistas utilizaron como referentes las fotografías que Moreno tomaba en los viajes de exploración territorial; particularmente, las del viaje que había hecho a la región de Cuyo, entre 1883 y 1884. Ello significa que algunos paisajes aparecen como copias de la naturaleza natural, de manera que el territorio del país y su geografía diversa ingresan al interior del Museo. O en todo caso, rasgos de esos paisajes enmarcan las acciones de las pinturas. (Andruchow, 2024a, Sánchez Pórfido *et al.*, 2024).

La inclusión de obras de arte como antesala del recorrido por un museo de Historia Natural y Antropología encaja con los antecedentes que el propio Moreno señalaba como sus guías u orientadores al momento de proyectar "su" museo. Efectivamente, además de las referencias mencionadas para el plan edilicio, Moreno se reconocía admirador del profesor William Flower, director del Museo Británico de Historia Natural (Ver Podgorny, 2009, cap.1) y presidente de la Asociación para el Adelanto de las Ciencias (Murriello, 2004). Moreno había conocido a Flower en el Museo del Colegio Real de Cirujanos de Londres, y había admirado allí las excelentes condiciones de organizador del profesor y la exquisita preparación de los objetos. Si bien las condiciones de la ciudad de La Plata distaban de las anglosajonas para dar forma al Museo, Moreno ha reconocido que "cuando tracé el plan de este establecimiento tuve siempre presente lo que allí vi" (Moreno, 1890-1891, p. 29). Se refería a las consideraciones sobre organización y conservación de los museos de Historia Natural contenidas en el discurso que Flower (1890-1891) pronunció en la sesión de septiembre de 1889 de la Asociación para el Adelanto de las Ciencias, en New Castle. Entre otras consideraciones, interesa rescatar de aquel discurso las siguientes afirmaciones del profesor de Londres:

-La formación de un museo es uno de los medios más importantes, desde el punto de vista práctico, para la colección y la conservación de objetos indispensables a la investigación, los estudios y la enseñanza.

-Los museos generales –como el de La Plata–, en tanto instituciones de los gobiernos, ofrecen garantías de continuidad, permanencia y utilidad pública, pues su finalidad es difundir conocimientos a las personas no eruditas ni expertas, como también servir a los intereses de los científicos y los estudiantes.

-Los museos tienen dos vocaciones: servir a la instrucción pública y a las investigaciones.

Las ideas de Flower se reconocen en la tradición museológica anglosajona decimonónica encabezada por Gran Bretaña: colecciones de preferencia científicas orientadas a dimensiones utilitarias. Las colecciones eran un medio para alcanzar la educación y el progreso del individuo, el progreso del comercio y la comunidad. (Gómez Martínez, 2006). La tradición anglosajona se diferenció de manera casi simétrica de la mediterránea – encabezada por Francia– que, de preferencia, operaba con colecciones artísticas, cuyas finalidades eran el deleite y el prestigio. La distinción de contenidos estableció, en términos generales, que los museos de Arte contienen colecciones consideradas como material para la contemplación estética, sin interés por el conocimiento ni la difusión; y que los museos de Ciencias tienen otro objetivo: "exhibir el estado del

conocimiento humano [y a tal fin pueden incluir] objetos, manufacturas e incluso obras de arte, si son usadas como materiales para ilustrar la arqueología o si son dispuestas para mostrar la historia de una técnica artesanal” (Hoyle, 1906-1907, citado en Gómez Martínez, 2006, p. 47). La reflexión museológica de la época señalaba, precisamente, que el plan de organización de los museos de ciencias, siguiendo una metodología científica, se diferenciaba del de las galerías de arte (carentes del orden científico) (Goode, 1895; citado en Gómez Martínez, 2006).

Retomando las inclinaciones por el plan de organización floweriano, se presume que Moreno siguió la tradición anglosajona no solo en lo atinente a la metodología científica de exhibir las colecciones, sino también la de incluir obras de arte con ubicación central, a los efectos de que operen como modelos ilustrativos y claves interpretativas con propósitos prácticos y didácticos².

Las pinturas de gran tamaño fueron pintadas sobre los entrepaños de pilastras del muro perimetral de las rotondas; el soporte y la imprimación de las pinturas más tempranas estuvieron a cargo del contratista Guillermo Zitzons y la empresa de yesería de José Benazet, entre agosto y diciembre de 1886. Todos los entrepaños fueron tratados con una base de yeso sulfatado; sobre esa base, los 8 *panneaux* del piso bajo fueron recubiertos “de [una chapa de] zinc [y] pintados de dos manos de agua fuerte, dos manos de aceite y preparación con arena para pintar los cuadros” (Dirección Ejecutiva del Museo La Plata, 1886, s/p) y los 8 recuadros del piso alto “en las mismas paredes pintado de 3 manos de aceite y preparación con arena” (Dirección Ejecutiva del Museo La Plata, 1886, s/p).

No se han hallado registros respecto de modificaciones en los procesos de repintado posteriores de algunos de los recuadros, los soportes y la imprimación originales. Pero constatamos que, en algunos de los cuadros creados en la segunda y tercera etapa, el soporte ha sido cambiado por un lienzo montado sobre el *panneaux* del muro con la técnica del *marouflage*.

De los artistas que pintaron en la etapa fundacional del Museo no se conservaron ninguna de las dos obras que Graciano Mendilaharzu pintó en el piso alto. De los cuatro murales de gran tamaño que realizó Luis de Servi, se conservaron dos en el piso bajo (*Descuartizando un gliptodonte* y *Una cacería nocturna*). Y de los siete frisos de pequeño tamaño que de Servi pintó en la planta baja se conservan 6 paisajes (*Paisaje tormentoso*, *Paisaje arbolado*, *Paisaje campestre*, *Paisaje nuboso*, *Paisaje soleado con montaña* y *Paisaje de montaña nevado*) (Andruchow, 2024a).

Augusto Ballerini ejecutó un cuadro en el piso bajo y dos en el piso alto, de los cuales sólo ha permanecido *Selva misionera* (Sánchez Pórfido & Núñez, 2024a). Reinaldo Giudici pintó tres cuadros: dos en la rotonda del primer piso y uno en la planta baja. De ellos se han conservado *Toldería india* y *El paso de Uspallata* (Sánchez Pórfido et al., 2024). José Bouchet realizó cuatro obras que han permanecido hasta hoy (*Indiada tehuelche*, *Un parlamento indio*, *Indios canoeros y carabelas de los descubridores* y *Cacería de avestruces*) (Sánchez Pórfido & Rossetti, 2024).

Con posterioridad a la etapa fundacional algunos cuadros que originalmente decoraban las rotondas fueron reemplazados por otros. Los motivos de tal decisión no resultan claros; posiblemente, las obras hayan sufrido deterioros insalvables debido a las condiciones ambientales, o bien fueron objeto de una disposición de la Dirección. Ahora bien, entre 1909 y 1910 varios de los *panneaux* originales fueron sustituidos por nuevos murales y uno fue restaurado, lo que refuerza el supuesto de que las obras atravesaban problemas de conservación. La fecha más temprana se conoce por la firma de la pintura *La cascada Escaba*, de Juan Jörgensen, decorador, pintor y fotógrafo dinamarqués que realizó dos obras: la mencionada y *Alrededores del volcán Tronador*, ca. 1910. Hasta la actualidad, los dos murales ocupan los recuadros que habían sido pintados originalmente por Graciano Mendilaharzu en la rotonda del piso alto.

Jörgensen fue profesor de la Escuela de Dibujo del Museo entre 1911 y 1920, y participó como pintor en la expedición científica a la región patagónica llevada a cabo en 1915 con el apoyo del Ministerio de Agricultura y de la “Comisión Flora Argentina”. En la expedición era acompañado por el químico y geólogo alemán Federico Reichter, el botánico Cristóbal Hicken y el biólogo Lucien Haumann (Gaea, 1939; Andruchow & Paneiva, 2024).

Otro artista convocado a pintar murales para esas fechas fue José Speroni, quien pintó dos frisos de pequeño tamaño (*Paisaje de río* y *Paisaje Nevado*) en la rotonda del piso bajo y un cuadro mural (*La caza del guanaco*) en el recuadro donde Augusto Ballerini había pintado un cuadro que no se conservó en la rotonda del piso bajo. Además, intervino en la restauración de *Indiada tehuelche*, una obra de José Bouchet. Speroni fue un pintor argentino establecido de pequeño junto a su familia en La Plata, donde realizó trabajos para varias instituciones públicas y teatros de la ciudad. Para el Museo, además de los murales, realizó numerosas guardas de estilo precolombino que ornamentan los muros de las salas de exhibición y el vestíbulo de ingreso. (Sánchez Pórfido & Núñez, 2024b)

La tercera etapa de pintura de los murales ocurre a principios de la década de 1920, cuando el doctor Luis María Torres asume la dirección del Museo, quien promueve y realiza cambios en la administración y en la dirección científica, subsanando algunas deficiencias del edificio en vistas de la conservación de las colecciones. La Escuela de Química y Farmacia, convertida en Facultad de la Universidad y mudada a otro edificio de la ciudad, solucionó gran parte de los problemas de espacio y dio lugar a una mejor articulación de las funciones del Museo. El edificio, en efecto, necesitaba reparaciones, por lo que, con la Dirección de Arquitectura Nacional y el Ministerio de Obras Públicas, Torres encaró las obras (Torres, 1920). Como resultado de las refacciones y mejoras en la exhibición iniciada en noviembre de 1920, se renueva la ornamentación de las rotondas centrales del edificio. Uno de los artistas que intervino en ello fue Emilio Coutaret, arquitecto, artista y agente cultural de origen francés que arribó a La Plata para integrar el plan constructivo de la ciudad. De 1908 a 1920 fue el director de la Escuela de Dibujo del Museo, bien conocido por Torres y muy involucrado en las necesidades de formación del estudiantado de la Escuela y en la pintura de los *panneaux*. Coutaret pintó dos murales en las rotondas del Museo que están firmados en 1922: *El esmilodonte* en el piso bajo (donde antes Luis de Servi había pintado una obra que no se conservó) y *La vuelta de Torres en el Chaná* en el piso alto (en el recuadro donde Giudici había pintado un cuadro que tampoco sobrevivió) (Andruchow, 2024b).

El otro pintor convocado en esos años para decorar las rotondas fue Francisco Vecchioli, un platense que estuvo vinculado al medio artístico desde pequeño debido a que su familia llevaba adelante una empresa dedicada a la decoración. Vecchioli estudió en las academias y talleres privados de la ciudad y en la Escuela de Dibujo del Museo. Participó en los círculos artísticos y culturales de la ciudad con colegas de la Escuela. En la década de 1930 colaboró con el Museo como ilustrador científico pintando varias obras de caballete que componen una colección. El mural que pintó se llama *El ombú*, está firmado en 1923 y se ubica en la rotonda del piso alto en el recuadro donde antes hubo un cuadro de Augusto Ballerini (Sánchez Pórfido, 2024).

Finalmente, por la misma época, es posible que el artista Pablo Matzel haya pintado el cuadro *El mastodonte y los gliptodontes*, en la planta baja del Museo. Su obra sustituyó una que había pintado Luis de Servi a fines de la década de 1880. Matzel fue pintor y se destacó especialmente como ilustrador científico para el Museo de La Plata y para el Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia de Buenos Aires (Rossetti, 2024).

Las cabezas

Las esculturas que sobre pedestales decoran las dos rotondas fueron todas adquiridas por el Museo durante la dirección de Joaquín Frenguelli. Este médico italiano y geólogo autodidacta dirigió el Museo en dos períodos: de 1934 a 1946 y de 1953 a 1955. Fue un gestor multifacético que, además de dirigir el Museo, realizó investigaciones, campañas geológicas e ilustraciones científicas, y participaba activamente en la vida social y cultural de La Plata. Bajo la conducción de Frenguelli el Museo adquirió un dinamismo acorde a los tiempos, y es en el contexto de su gestión que ingresaron los tres conjuntos de cabezas referidas (Teruggi, 1994). Las que se ubican en el piso alto son de los artistas Ernesto Soto Avendaño y Franco Furfaro, las del piso bajo son de autoría de Máximo Maldonado.

El conjunto de diez cabezas hechas en bronce por Soto Avendaño y adquiridas en 1936, representan gauchos norteños domadores de potros y remeseros, e indios cazadores de camélidos de la región norteña. El

artista las había realizado tomando modelos del natural en los viajes que hizo a las provincias de Salta y Jujuy luego de ganar, en 1928, el concurso para ejecutar un monumento a los Héroes de la Independencia de la ciudad de Humahuaca. De los estudios preliminares para el monumento surgieron varias obras entre las que se hallan las cabezas confeccionadas entre 1931 y 1935. La decisión de adquirir las esculturas fue de los jefes del Departamento de Arqueología y Etnografía y Antropología del Museo y los motivos de la compra se relacionan con el valor artístico, pero aún más con la importancia etnográfica, dado que el conjunto se expone en la rotonda del piso alto como una galería de tipos regionales (Vernieri, 2024).

Compartiendo el espacio del piso alto con las de Soto Avendaño, las esculturas en bronce de Franco Furfaro son cuatro: *India Mataka*, *Viejo Toba*, *Indio Tuerto* e *India Chiripa*. Fueron adquiridas por el Museo en septiembre de 1939 y llegaron a completar la serie adquirida anteriormente, puesto que también representan personajes autóctonos nortños.

Furfaro fue un artista de origen italiano que se instaló en la ciudad de La Plata a fines de la década de 1920, donde recibió varios encargos de esculturas conmemorativas. Fue él mismo quien ofreció al director del Museo sus cabezas, a las que describió como representativas de aborígenes típicos del norte argentino. La decisión de comprarlas, en este caso, se basó en la fidelidad de las facciones étnicas del modelado, pues habían sido retratadas del natural tomadas in situ (Disalvo, 2024).

Por su parte, las esculturas de cabezas de animales que decoran la rotonda de la planta baja –de autoría de Máximo Maldonado– conforman un conjunto de quince bustos de animales que el artista realizó en piedra reconstituida. Financiado por una beca del Estado, las cabezas fueron el resultado de sus itinerarios por el país, a principios de la década de 1940, registrando y estudiando la fauna autóctona. Maldonado fue considerado un animalista consumado por la cualidad psicológica y los rasgos peculiares que lograba captar y representar en sus esculturas de animales.

Las cabezas exhibidas en el hall del Museo ingresaron entre los años 1945 y 1946; el lugar que ocuparon estos bustos, junto a los que realizaron los escultores antes mencionados, confirma el rol de las artes en el museo. La novedad decorativa se condensa en dos niveles iconográficos integrando dos conjuntos de piezas de vocación didáctico-propositiva: la variedad fáunica del país (Maldonado) y los tipos de habitantes del norte argentino (Soto Avendaño & Furfaro) (Ruvituro, 2024).

Agradecimientos

A la Dra. Analía Lanteri, directora del Museo de La Plata; a la Dra. Silvia Ametrano, ex directora del Museo de La Plata; al Dr. Máximo Farro del Archivo Histórico del Museo de La Plata; al Dr. Edgardo Ortiz Jaureguizar director de la Revista del Museo de La Plata; a la Lic. Amalia Luy de la Revista del Museo de La Plata; a la Lic. Samanta Faiad del Departamento de Ilustración científica del Museo de La Plata y al Lic. Diego Gobbo de la División Arqueología del Museo de La Plata.

Referencias

- Andruchow, M. (2024a) “Cacerías prehistóricas y el territorio en paisajes murales de Luis de Servi”, *Revista del Museo de La Plata* 9 (Núm. Esp.), pp. 13-26. <https://doi.org/10.24215/25456377e219>
- Andruchow, M. (2024) “Emilio B. Coutaret. Artista y agente cultural multifacético”, *Revista del Museo de La Plata* 9 (Núm. Esp.), pp. 92-101. <https://doi.org/10.24215/25456377e226>
- 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. & Peneiva, G. (2024) “Juan E. Jörgensen y el ejercicio de su arte en la exploración de la naturaleza”, *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 71-79. <https://doi.org/10.24215/25456377e224>

- Andruchow, M. & Vernieri, J. (2016) "Los calcos del Museo de La Plata en la enseñanza del dibujo". En Chiarello, A., Delheye, P. & Santibáñez, G. (comp) *Memorias del Encuentro latinoamericano patrimonio cultural del bicentenario: 200 años de territorio, ciudad y Arquitectura*, Tucumán, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, ICOMOS, pp. 285-298.
- Biblioteca Pública de Buenos Aires (1877) "Museo público de pintura". *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, pp. 449-477.
- Bravo Juega, I. (1997) "Documentación o investigación". *Revista Museo*, 2, pp. 91-94 [en línea]. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2165777> Accedido 23 de marzo de 2023.
- Carden, F. (2009) *Los murales del Museo de La Plata*, La Plata, Fundación Museo de La Plata Francisco Pascasio Moreno.
- Disalvo, L. (2024) "Las cabezas indígenas de Franco Furfaro. Retratos típicos del Norte Argentino", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 121-128. <https://doi.org/10.24215/25456377e229>
- Farro, M. (2009) *La formación del Museo de La Plata*, Rosario, Prohistoria.
- Flower, W. (1890-1891) "Museos de Historia Natural", *Revista del Museo de La Plata*, 1, pp. 2-25
- Sociedad Argentina de Estudios Geográficos (GAEA) (1939) "Los fundadores". Buenos Aires. Sesión de la Asamblea General Ordinaria del 28 de abril de 1939 [en línea] Disponible en <https://www.gaea.org.ar/FundadoresV2.pdf>. Accedido 7 de abril de 2023.
- García, S. (2010) *Enseñanza científica y cultura académica. La Universidad de La Plata y las Ciencias Naturales (1900-1930)*. Rosario, Prohistoria.
- Gómez Martínez, J. (2006) *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, España, Ediciones TREA.
- Lanteri, A. (2021) *Museo de La Plata. Testimonio del pasado que se proyecta hacia el futuro*. La Plata, EDULP.
- Moreno, F. (1886a) "Museo paleontológico de La Plata (Extracto de La Nación)", *Revista de La Plata*, II (13), pp. 437-440.
- Moreno, F. (1886b) "El Museo de La Plata", *Revista de La Plata*, II (13), pp. 378-388.
- Moreno, F. (1888) "El Museo de La Plata. Su historia y sus colecciones". *La Nación*, 18 de noviembre de 1888.
- Moreno, F. (1890-1891) "El Museo de La Plata. Rápida ojeada sobre su fundación y desarrollo", *Revista del Museo de La Plata*, 1, pp. 27-55.
- Murriello, S. (2004) "Flower, un modelo para Moreno". *Revista Museo*, 18, pp. 33-37. Fundación Museo de La Plata "Francisco Pascasio Moreno" [en línea]. Disponible en: <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46936>
- Podgorny, I. & Lopes, M. (2008) *El desierto en una vitrina. Museos e historia natural en la Argentina, 1810-1890*, México, LIMUSA.
- Podgorny, I. (2009) *El sendero del tiempo y de las causas accidentales. Los espacios de la prehistoria en la Argentina 1850-1910*, Rosario, Prohistoria.
- Rossetti, V.A. (2024) "Pablo Matzel y sus gigantes", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 80-91. <https://doi.org/10.24215/25456377e225>
- Revituro, F. (2024) "Animal escondido. Obras de Maldonado en el Museo de La Plata", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 129-139. <https://doi.org/10.24215/25456377e230>
- Sanchez Pórfido, M.E. (2024) "Francisco Vecchioli: multidisciplinario y peculiar", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 102-107. <https://doi.org/10.24215/25456377e227>
- Sánchez Pórfido, M.E. & Nuñez, A.M. (2024a) "Nuevos territorios en los finales del Siglo XIX. Augusto Ballerini en el Museo de La Plata", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 54-62. <https://doi.org/10.24215/25456377e222>
- Sánchez Pórfido, M.E. & Nuñez, A.M. (2024b) "Cacerías y paisajes. José Speroni en el Museo de La Plata", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 63-70. <https://doi.org/10.24215/25456377e223>
- Sánchez Pórfido, M.E. & Rossetti, V.A. (2024) "Implicancias de la otredad moderna en las pinturas murales de José Bouchet en el Museo de La Plata", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 27-40. <https://doi.org/10.24215/25456377e220>
- Sánchez Pórfido, M.E.; Rossetti, V.A. & Andruchow, M. (2024) "Cacerías prehistóricas y el territorio en paisajes murales de Luis de Servi", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 41-53. <https://doi.org/10.24215/25456377e221>
- 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.
- Teruggi, M. (1994) "Joaquín Frenguelli. Director del Museo de La Plata". *Revista Museo* 3, pp. 9-11. [en línea]. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/47164>. Accedido 9 de abril de 2023.
- Torres, L. M. (1920) "Memoria del Museo de La Plata". *Revista del Museo de La Plata*, 25. pp. 367-381. [en línea]. Disponible en <https://publicaciones.fcnyu.unlp.edu.ar/rmlp/issue/view/245>. Accedido 9 de abril de 2023.
- Vernieri, J. (2024) "La galería de retratos de hombres y mujeres del noroeste argentino de Ernesto Soto Avendaño", *Revista del Museo de La Plata* 9(Núm. Esp.), pp. 108-120. <https://doi.org/10.24215/25456377e228>

Fuentes

Dirección ejecutiva del Museo de La Plata, (1886) “La Dirección ejecutiva del Museo ‘La Plata’. Cuenta de pintura de Guillermo Zitzons”. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Ricardo Levene”. Tribunal de cuentas. Expediente N° 2028, 1886.

Notas

¹ Proyecto B362 “La colección de bienes culturales artísticos del Museo de La Plata-Facultad de Ciencias Naturales UNLP. Catalogación e investigación histórico-artística, técnica y material de las obras” (2019-2022).

² En ese sentido es posible pensar que Moreno también tomó nota de los aspectos decorativos del edificio del museo londinense. Su arquitectura había sido resuelta en acuerdo entre Richard Owen y el arquitecto Alfred Waterhouse, quienes hicieron uso de motivos florales y de fauna como elementos ornamentales. Las esculturas y pinturas que adornan el edificio responden a una ejecución con un riguroso control de fidelidad científica.