

DE CALCOS CLÁSICOS A YAGUARETÉS DE PIEDRA

LA LABOR DE MALDONADO EN LA DECORACIÓN
DEL MUSEO DE LA PLATA

Federico Luis Ruvituso / federicoruvituso@gmail.com

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano / Historiografía del Arte 2 /
Departamento de Estudios Históricos y Sociales. Facultad de Artes. Universidad Nacional
de La Plata. Argentina

De acuerdo con Susan Sheets-Pyenson (1988) tanto el Museo de La Plata (MLP) como el Museo de Historia Natural Bernardino Rivadavia de Buenos Aires (MANC) se enmarcan dentro de los llamados *museos coloniales*, instituciones consolidadas sobre la base de una red de colecciones y de publicaciones compartidas con museos en América del Norte y del Sur. Cuando a principios del siglo XX Florentino Ameghino propuso la construcción de un edificio *ad hoc* para el MANC, tal como existía para museos de este tipo en Australia o en Nueva Zelanda, el naturalista esgrimía un argumento que tenía estrecha relación con lo que Laurence Vail Coleman llamó «movimiento de museos», y con el nuevo interés mundial en la Historia Natural y sus localismos (Lopes & Muriello, 2005).

Atendiendo al mismo cambio de paradigma, en 1906 el MLP pasó a denominarse Museo y Facultad de Ciencias Naturales abandonando así su carácter holístico y centrándose en el estudio de la prehistoria, la fauna, la flora y la historia de los grupos humanos en el continente americano. Con ese espíritu, en 1924 la Escuela de Dibujo que funcionaba en el propio museo se convirtió en Escuela de Bellas Artes y los calcos de yeso de esculturas clásicas, emplazados en el *hall* central del museo, fueron reubicados en el edificio de la escuela como artefactos didácticos para el estudio del dibujo y la historia del arte (Andruchow y otros, 2017). Con el tiempo, este notable acontecimiento resultó en el cambio de estatus de la Facultad de Bellas Artes en 1974 y en la desaparición definitiva de las áreas de formación artística dentro del museo. Asimismo, entre 1936 y 1946 donde se encontraban los calcos en el *hall* y la galería superior, las autoridades del museo dispusieron dos series de esculturas: entre 1936 y 1939 se emplazaron once bustos de bronce en la galería superior, obras de Ernesto Soto Avendaño (1886-1969) y de Franco Furfaro (1901-1980); y entre 1945 y 1946 se dispusieron las cabezas de animales de Máximo C. Maldonado (1900-1980) en el *hall* principal [Figura 1]. Los dos grupos de esculturas completaron de ese modo la decoración del espacio central del museo, cuyas paredes estaban pintadas por artistas del siglo XIX y XX como Adolfo Methfessel y Francisco Vecchioli, entre muchos otros. Con esta nueva disposición, la novedad decorativa logró condensar en dos niveles iconográficos el mencionado cambio de perspectiva integrando dos juegos de piezas de tipo *didáctico-propositiva*. Por un lado, la variedad fáunica del país (Maldonado) y, por el otro, los rostros de los habitantes del norte argentino (Avendaño y Furfaro). Así, entre la década de los treinta y de los cuarenta, el lugar que habían ocupado una vez las copias de esculturas clásicas se transformó en un espacio destinado a la representación zoológica y antropológica nacional acorde con los nuevos criterios de exposición naturalista.

Sin embargo, la influencia de la producción y la literatura artística dentro de los museos de Ciencias Naturales nunca dejó de cumplir un papel fundamental. En 1939 Leonardo Virgilio, preparador de modelados de la cátedra de Antropología, presentó los bustos de los «últimos caciques» que habían vivido en el propio museo recibiendo elogios de la comisión directiva no solo por tratarse de copias «fieles», sino por su importante valor «artístico» (AA. VV., 1939, p. 4). Asimismo, los bustos de Avendaño eran elogiados por su «gran valor etnográfico» y los de Furfaro, obtenidos «del natural» en la región de Yacuiba, recibían valoraciones positivas a propósito de la teoría de la raza y el medio del teórico del arte Hippolyte Taine (AA. VV., 1936, p. 29).

En ese contexto, resulta notable cómo el papel de las artes en la reorganización de estos museos para los primeros años del siglo XX implicó la participación de técnicos tanto como de artistas

modernos que, en tiempos de las primeras vanguardias, comenzaban a interiorizarse en los nuevos lenguajes plásticos mientras aquellos considerados tradicionales continuaban activos dentro y fuera del campo del arte. En ese sentido, la poco explorada figura de Maldonado, y su mencionado papel en la decoración tanto del MANC como del MLP entre 1937 y 1946, resulta *indiciaria* para aproximarnos al lugar que las artes cumplieron en el marco de estos nuevos museos redefinidos como *recintos de la ciencia*. A su vez, esta aproximación al análisis de los dos corpus de obras que realizó Maldonado, al tiempo que abre una variación estilística clave en su propia carrera de escultor, recupera también algunos apuntes para un capítulo poco frecuentado por la historia del arte argentino: el del animalismo como especialidad artística y como género escultórico que se mantuvo oscilante entre la descripción científica y el estilismo decorativo.



Figura 1. Aguará-Guazú. Cabeza realizada por Máximo Maldonado en el hall del Museo de La Plata.
Fotografía Bruno Pianzola

Máximo C. Maldonado entre 1928 y 1946

Máximo Carlos Maldonado nació el 8 de abril de 1900 en Magdalena a orillas del Río de La Plata. Estudió en la Escuela de Pupilos y Aprendices del Taller central dependiente del Ministerio de la Nación y trabajó en la Dirección General de Navegación hasta 1928. Huérfano, hasta los treinta años no se le conocen obras ni estudios artísticos. Con el pseudónimo de «Carlos Maers» transitó una breve carrera de pugilista que le dejó severas lesiones en su rostro; un peculiar episodio del que se sirvió la crítica para gestar su leyenda biográfica.¹ De acuerdo con Víctor Nigoul (1942), una tarde caminando por La Plata el joven boxeador vio por la ventana una clase de escultura en lo que sería la Escuela Superior de Dibujo² y, como una revelación tardía, decidió dedicarse a esa forma del arte el resto de su vida. Sin comenzar ninguna

1 La referencia está en Nigoul (1942): «golpea a su destino oculto, encontrándose a sí mismo» (p. 23), y en recorte posterior del diario *El Día* de 1951 encontrado en el archivo «Entonces mientras amorataba ojos y partía cejas, no creía que sus manos, en actitud de negación, pudieran animar y embellecer la materia informe».

2 Para 1926-1927, cuando la anécdota de Nigoul habría tenido lugar, la Escuela Superior de Bellas Artes ya funcionaba autónomamente del Museo de La Plata desde 1924 (Andruchow y otros, 2017). De acuerdo con el programa de estudios de ese año, el curso de escultura era dirigido por el profesor Hernán Cullen Ayerza (1879 - 1936). Notablemente, el segundo y tercer y último año de la formación estaba dedicado a «grupos del natural y animales» y a «grupos de desnudos y animales», respectivamente (Ayerza, 1926, s. p.).

formación académica se encerró a modelar y a esculpir sus primeros trabajos valiéndose únicamente de algunas postales con reproducciones de obras de Auguste Rodin y del «viejo Testut»³ de anatomía (Nigoul, 1942). Dos fuentes, quizás solo conjeturales, que ya señalaban la oscilación en su obra entre el arte moderno y la descripción científica. En mayo de 1928, expuso obras de yeso patinado en la «Segunda Exposición de Pintura y Escultura» junto a Raquel Forner y Xul Solar, entre otros. En julio de 1930, realizó su primera exposición en solitario en La Peña. Asociación de Gente de Arte y Letras, una sala que funcionaba en el Café Tortoni de Buenos Aires. En noviembre de 1931, se presentó en el II Salón Municipal de Bellas Artes en La Plata y ganó con el seudónimo *Argentinos*, el primero de varios triunfos para la edificación de monumentos públicos. Con un planteo neoclásico, el arquitecto Lorenzo U. Gabutti y Maldonado triunfaron en un certamen para erigir un monumento dedicado a Remedios de Escalada en la localidad de Lanús que lleva ese nombre.⁴ En 1932 expuso en el Salón de Artes Plásticas por el 50.º aniversario de La Plata su primera obra con temática fáunica: la cabeza de un galgo ruso de yeso. En julio del siguiente año, Maldonado presentó otras esculturas junto a grabados de Víctor F. Rebuffo en La Peña Signo, que funcionaba en el subsuelo del Hotel Castelar.⁵ En la selección de obras hubo varios animales contando galgos y felinos. A propósito de la exposición, el joven escultor recibió elogios de un ya consagrado Emilio Petorutti, que escribió encomiosas palabras sobre Maldonado en la revista *Signo* N.º 9 augurando para el artista un futuro extraordinario.⁶ Al espaldarazo de Pettoruti, le siguieron el de críticos y teóricos del arte como Félix de Amador (1940), quien lo llamó «el más auténtico de los animalistas argentinos» (s. p.) y especialmente, de José León Pagano (1938).

En 1933 Maldonado participa del Primer Salón de Arte de La Plata y su obra *Dora*, un busto femenino que ya anunciaba rasgos sintéticos usuales en su producción, consiguió el primer premio de escultura. En 1934 expuso una cabeza de ciervo en el Segundo Salón de Arte de La Plata y su obra *Oso polar* [Figura 2] recibió el Premio Nacional de Estímulo en el Salón Nacional. La prensa elogió la pieza y presentó a Maldonado como «uno de los pocos escultores animalistas de nuestro país, quizás el más especializado en el género, pues nunca unió sus motivos a la figura humana» (Hoy a las 10..., 1934, s. p.). En 1935 junto con el pintor Guillermo M. Solimán muestra sus obras en la Galería Müller. La crítica describe a las estilizadas «bestias» de Maldonado como «verdaderamente humorísticas», oscilantes entre un «afán de síntesis y de humanización» (Pintura y escultura, 1935, p. 28). Para 1936 gran cantidad de su producción conocida ya se enfoca en animales y en algunas obras de temática religiosa como *Éxtasis* (c. 1935) o *Cristo* (c. 1936), motivos iconográficos que con el tiempo también tuvieron un lugar preponderante en su carrera.

3 Se refiere a la obra de Leo Testut y de André Latarjet *Traité d'anatomie humaine* [Tratado de anatomía humana] editado a fines del siglo XIX y que cuenta con numerosas reediciones. Es considerado uno de los grandes compendios universales de conocimiento e ilustración sobre anatomía humana.

4 El monumento que contaba con una figura central de la dama porteña y bajorrelieves es el primero de muchos encargos figurativos que se alejan considerablemente de los recursos habituales en la obra de Maldonado. Otros casos similares son el busto para la maqueta del monumento a Mitre (1935), *Cristo Rey* (1969) y *San Ponciano* (1973).

5 Con impulso de Pettoruti la sala abrió sus puertas en 1933 en el año en que Maldonado y Rebuffo expusieron sus obras.

6 Petorutti escribió en aquella ocasión: «Ausente de academias, libre de maestros, hace 6 años que se consagró a la escultura [...]. Ahora, en sus últimas obras se atisba un empeño de conciliación entre volumen y tono: un paso más y el contenido emotivo hará palpar la piedra» (Pettoruti, 1933, p. 2).



Figura 2. Máximo Maldonado, *Oso Polar* (1935). Fotografía: Archivo Maldonado

Junto con Emilio Sarguinet (1887-1943), la otra figura central de la escultura animalista argentina de esos años, Maldonado presenta cuatro piezas de bronce en la «1.ª Exposición Animalista de Pintura y Escultura» en la Galería Gutiérrez de Buenos Aires, siendo con el autor de *El Resero* (1929) los únicos escultores que participan en la muestra dominada por pintores y grabadores. Para ese entonces, apenas cerca de los diez años de carrera, Maldonado ya se había convertido en un reconocido artista aclamado por la crítica en general que con un tono efusivo lo presentaba como el «primer animalista argentino». ⁷ Si bien su carrera continuará ininterrumpidamente hasta 1978, en los pormenores de esta primera década ya aparece la oscilación estética que perdurará en su obra. Los monumentos públicos, el animalismo en cuanto género central en su producción y la temática religiosa que le valió para muchos críticos e historiadores su obra más importante: *San Francisco o fragmento para una fuente* (c. 1935).

Pese a todos estos logros, su consagración historiográfica vendría con la publicación de *El Arte de los Argentinos* (1938) donde José León Pagano incluyó un apartado dedicado a Maldonado en cuanto única figura relevante dentro del animalismo argentino, muy por encima de Sarguinet. ⁸ En el comentario, el escultor era caracterizado como un animalista y figurista de excelencia que contaba con por lo menos tres momentos diferentes de «evolución plástica»: una tendencia objetivo-representativa, una estilizante y una arquitectónica prismática (Pagano, [1938] 1981, pp. 219-220). De acuerdo con Pagano, Maldonado había comenzado representando animales con un estilo naturalista y enfrentado un proceso de experimentación progresiva hasta lo que este autor consideraba una formulación escultórica moderna. De este modo, el lugar de Maldonado en la escultura y la historiografía del arte canónica quedó definido por un

⁷ «Dos aspectos tiene su producción: por una parte, un trascendente simbolismo y por la otra ha captado, en apretada síntesis lo esencial y representativo de los animales. Por ello se le ha calificado como el “primer animalista del país”» (*El Día*, 1955, p. 44).

⁸ La relación entre el crítico y el artista fue estrecha. En 1947 y 1948 se desarrollaron exposiciones del artista cuya apertura estaba a cargo de alguna conferencia del crítico. En la entrada sobre Sarguinet, Pagano (1944) —refiriéndose evidentemente a Maldonado— señala: «Fue Sarguinet hasta hace poco el único animalista dedicado a la especialidad de ese género» (p. 443).

progreso sin conflicto entre la tradición clásica y la innovación vanguardista; la dicotomía que Pagano (1944) formuló para el devenir de la escultura argentina de su tiempo.⁹ Ese mismo año la Agrupación Bases, publicó *Valores Básicos: MCM, una expresión nacional* (1938), volumen ilustrado con dieciséis láminas de Maldonado. Allí, Nigoul (1938) realizaba una filiación estilística diferente y comparaba al escultor con Francois Pompon (1855-1933), importante *animalière* francés,¹⁰ estableciendo además otras tres características distintivas para su escultura, una «trilogía cultural de su rendimiento artístico» (Nigoul, 1938, s. p.): Monumental, místico y filosófico. Para Nigoul (1938), Maldonado era *Monumental* por realizar en proporciones pequeñas apretados equilibrios compositivos; *místico*, por su evidente tendencia a la escultura de exaltación religiosa y *filosófico* por la manera incisiva de los estudiosos del alma. En la opinión del crítico, como en la de Pagano, era la captación psicológica de los animales lo que indicaba la calidad y el talento de Maldonado como animalista.¹¹

Será en este contexto de éxito crítico cuando su carrera comience a girar en torno a actividades decorativas e institucionales fuera del ámbito del arte.¹² Una actividad que hasta mitad de la década de los cincuenta lo mantuvo en ininterrumpida producción.¹³

Relieves, dioramas y cabezas. La decoración animalista del MANC y del MLP

Entre 1937 y 1940 se construyó el edificio principal del Museo de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia y Maldonado fue contratado por la Dirección General de Arquitectura para decorar las instalaciones del establecimiento junto con Alfredo Bigatti, Luis Rovatti, Juan C. Oliva Navarro, Donato Prioretto y Sarniguet.¹⁴ Mientras que Bigatti y el resto de los escultores se ocuparon de los nueve mezzo-relieves cuadrados ubicados en el frente del museo, las piezas encargadas a Maldonado se emplazaron sobre las arcadas del *hall* como si se tratasen de pequeños tímpanos. Además, realizó varios grupos escultóricos de bulto ubicados en nichos en los descansos de las escaleras laterales y en los jardines traseros. Estos trabajos, que corresponden a la tercera y última sección de obras realizadas en el edificio, se terminaron entre 1937 y 1940.¹⁵ En ese momento, Maldonado ya era considerado un especialista en el tema por encima de sus contemporáneos, como muestra una reseña para *El Argentino* de 1937,

9 De acuerdo con Juan Longoni (2015), estos tres estadios se pueden apreciar fácilmente en la variación formal que existe entre *Oso Polar* (1934), *Hermanas* (1937) y *San Miguel Garicoits* (1952), respectivamente.

10 Pompón también aparece en la lista de animalistas destacados escrita por Maldonado junto a otros exponentes internacionales. Latinoamericanos se mencionan únicamente la escultora boliviana María Nuñez del Prado (1908-1995), Sarniguet y el propio Maldonado (Archivo Maldonado, s/c).

11 Dice Pagano (1938): «No es inerte su escultura. En algunos casos hasta podría hablarse de animismo. [...] para este hombre sensible, las cosas —todas las cosas— parecen tener un alma» (p. 220).

12 En este apartado hemos realizado únicamente un repaso por las exposiciones centrales en las que participó Maldonado entre 1928 y 1946, sin embargo, esperamos publicar una cronología completa a la brevedad.

13 Como parte del Plan Quinquenal de Perón y Mercante en el llamado Plan Integral de Edificación Escolar. Durante el período se edifican cuatro nuevos edificios escolares para la provincia. Junto con Francisco De Santo y Miguel Elgarte, Maldonado se encargó de la decoración escultórica de los tres establecimientos. La actividad relacionada con estos encargos será desarrollada en otro artículo, ya que señala un cambio sustancial en la labor de Maldonado imposible de resumir en esta oportunidad.

14 A la fecha, tal como señala Santiago Bonetti (2018), no se sabía quién era el autor de las piezas del interior del museo ni existe documentación disponible de su procedencia en las publicaciones oficiales del museo.

15 En *El Hornero, revista de la sociedad ornitológica del Plata* (1938-1940) se destaca la labor de la Dirección General de Arquitectura en las decoraciones murales de Ernesto Valls y Máximo Maldonado «que ha ejecutado varios bajorrelieves representando ejemplares de nuestra fauna y algunos grupos escultóricos». En la publicación se reproduce un grupo llamado *Garzas* para los jardines del Museo (*El Hornero*, 1938-1940, pp. 433-435)

donde un *observador* anónimo declaraba que Maldonado quizás fuera el único animalista de «gran visión», ya que tanto Sarniguet en la escultura como Luis Adolfo Cordiviola en la pintura, habiendo demostrado un gran valor artístico, no poseían mucha versatilidad en los motivos modelando casi siempre equinos, mientras que Maldonado contaba para ese entonces con un despliegue de temas fáunicos múltiple. La reseña termina elogiando los cuatro mezzorelieves para el museo de historia natural que este *observador* había tenido la oportunidad de ver en el taller del artista. Centrándose en el paisaje de las piezas, el crítico sentenciaba:

Tiene en este aspecto algo de místico, de religioso su impresionismo. Revive, en creaciones felices, el arte de los primitivos, que en Egipto hacían culto, adoración de los animales, y por cuya causa también, ellos eran la expresión del arte de sus geniales artistas (*El Argentino*, 1937, s. p.).

Evidentemente, la decoración de Maldonado era mejor considerada que la de sus coetáneos ya que estaba ubicada dentro del museo e incluía grupos escultóricos mayores, más numerosos y de un único autor. Asimismo, todas las obras decorativas incluían aspectos didácticos acordes al espacio que ocupaban en una institución científica. Por ejemplo, casi todas las especies representadas aparecen en su dimorfismo sexual y frente a un paisaje esquemático del espacio geográfico que habitan. En los grupos de bulto, en las escaleras y en el jardín, a excepción del cóndor que aparece custodiando una presa, estas características se repiten con mayor detalle aunque siempre aludiendo a cierto esquematismo lineal [Figura 3]. A propósito de los relieves, Nigoul (1938) señaló: «Fluye de ellos una lozana sensación de exactitud anatómica, con un fuerte toque de inspiración personal. Y para no desmentirse nunca, llevan un curioso picado, que envuelve la inhóspita desnudez de la piedra, a modo cordial de colorido» (p. 15). De este modo, en la opinión del crítico ya aparecían elogiosos comentarios a los valores de verosimilitud de Maldonado en estas obras destacando la importancia de su personalidad artística, además de una única referencia en la crítica al picado irregular con el que realizó parte de los fondos, recurso que repetiría habitualmente en otros casos.



Figura 3. *Diorama de los monos*. Rellano de escalera lateral. MANC. Fotografía: Archivo Maldonado

Consecuentemente a estos éxitos, se anuncia que Maldonado había ganado una beca de la Comisión Nacional de Cultura para viajar por el país y captar *in situ* ejemplares representativos de la fauna argentina (Pintura y escultura, 1940, p. 12).¹⁶ De acuerdo con la prensa de la época, en «una andariega caza de motivos» Maldonado se pasó un año (1941) recorriendo las provincias del norte argentino en busca de animales característicos de las diversas regiones. En los esteros del Iberá encontró un cervatillo de «líneas graciosas» y el aguará-guazú, un zorro de «cabeza erguida, mirada aguda y rasgos nerviosos». En Chaco, un tucán, reproducido de cuerpo entero, que el escultor modeló «sintiéndolo como objeto decorativo y como sujeto simbólico», en Jujuy un mono sonriente y en Salta halló el motivo del casal de charatas, un tipo de faisán salvaje. En La Rioja viajó por las montañas y se topó con «el perro de los indios», el perro pila, y en Chilecito eligió la cabeza de un aguilucho expectante. Finalmente, se mencionan también el «dormilón pampeano», una vizcacha que el crítico destaca por su humanización, cara bigotuda y expresión de suficiencia, además de mencionar dos palomas —macho y hembra— y una flor pájaro. Según algunos registros personales, durante el viaje Maldonado realizó además otras esculturas que finalmente no fueron expuestas, por ejemplo, en los primeros tres meses de trabajo en La Rioja, modeló cuatro piezas entre las que figura el perro-pila, pero también dos vicuñas y un aguilucho.¹⁷

Nigoul, en una semblanza literaria en 1942, recupera la beca y retoma algunos motivos que el crítico de *El Día* no menciona, además de evocar el tópico del artista viajero, muy popular en la Argentina desde los tiempos de Juan León Palliere: «Y el artista viaja. Viaja y aprende y se concentra hasta alcanzar admirables versiones del felino en las espesuras de nuestros bosques, o la fineza del coleóptero o la dulzura de un pájaro en vuelo» (Nigoul, 1942, s. p.). El 9 de octubre de 1943, Alfredo L. Palacios, presidente de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), inaugura «la muestra de cabezas escultóricas de animales de la fauna argentina, realizadas por el escultor Máximo C. Maldonado, cuya ejecución fue dispuesta con el fin de decorar el hall de entrada del edificio del Instituto del Museo», en el salón de actos del diario *La Prensa* (Exposición de esculturas..., 1943, p. 32). De todas las obras mencionadas, en el museo finalmente se ubicaron trece cabezas, ninguna escultura de cuerpo entero. Las piezas todavía dispuestas en la sala circular describen varias especies del sur argentino sobre un nomenclador que menciona a Maldonado como autor, el nombre científico de la especie y el nombre de su descubridor, en ese orden. De acuerdo con Mario Teruggi (1994), las cabezas son de bronce, aunque un examen apenas más específico revela que se trata de piedra reconstituida y patinada, una materialidad habitual en la obra de Maldonado [Figura 4].¹⁸

16 Las becas de la Comisión de Cultura se otorgaban por disciplina (arte, filosofía, química, medicina, etcétera). Ese año se otorgaron dos becas en la sección de Artes: «D. Ernesto M. Scotti, para estudiar y pintar tipo del norte argentino, y a D. Máximo Maldonado, quien realizará esculturas de ejemplares representativos de la fauna argentina en el interior del país» (*La Prensa*, 1940, p. 22).

17 Material sin catalogar, archivo Maldonado.

18 La fecha específica del emplazamiento de las cabezas resulta todavía una incógnita. Mientras que Juan Longoni (2015) y Santiago Bonetti (2019) sitúan su realización en 1945, la documentación señala que serían algo anteriores, ya que para 1943 ya se habían expuesto fuera del museo al menos una vez en el mencionado salón La Peña (La Plata).



Figura 4. Cabeza de yagüareté. Máximo Maldonado en el *hall* del Museo de La Plata.
Fotografía Bruno Pianzola

En 1944, en una nota de Antonio Herrero sobre la argentinidad, los relieves decorativos del Museo Rivadavia y las cabezas ejecutadas como becario de la Comisión Nacional de Cultura se reprodujeron en conjunto, incluyendo el busto de una llama. En el breve texto, Herrero (1944) menciona el opúsculo «Canon», texto poético que Maldonado publicó en 1943, y presenta sus derivas críticas desde una perspectiva más espiritualista donde se advierten algunos signos de humanización y de estilismo:

[Maldonado] Es una luz cenital que desciende de otros orbes y modela y transfigura la existencia. Así, la flor la convierte en pájaro; humaniza al animal y al hombre lo diviniza. Más no porque en sus modelos estilice la figura y borre las cualidades terrenales que los atan a su especie, sino porque extrae de ellos la esencia, la sustancia permanente, la chispa de lo divino que hay envuelta en su estructura, hermanándolo en una vida arquetípica y eterna, que es, a la vez, verdadera y temporal (p. 24).

Continuando con el derrotero del artista por esos años, en 1944 se inauguraron en la estancia El Cardal los bustos y los relieves de Mancha y Gato, dos célebres caballos argentinos que llevaron a Aimé Félix Tschiffely desde Buenos Aires hasta Nueva York. De acuerdo con la noticia, los sementales recibieron un completo estudio anatómico por su longevidad y resistencia, y a su muerte las efigies de piedra de Maldonado se consideraron el símbolo de esa *raza pura* y de todo cuanto puede rendir un animal de esa raza. Un episodio menor que indica otra de las funciones sociales de la escultura animalista y la vuelve a emparentar con aquella didáctica que proponían las cabezas del museo: la conservación de un tipo de animal característico o excepcional. Además, por esos años, Maldonado inauguró el monumento a *Los Cinco sabios platenses* (1944) en el bosque de La Plata, iniciándose una estrecha relación entre las instituciones y el artista para la ejecución principalmente de bustos emplazados en bibliotecas públicas, escuelas y universidades. En 1951, *El Argentino* volvió a destacar el animalismo de Maldonado a propósito de una beca que en 1949 le habían otorgado para viajar a Francia. De este modo, con una prominente carrera internacional, el animalismo de Maldonado casi veinte años después del inicio de su carrera escultórica lo encontraba en un escenario de exportación y triunfo internacional.

Animalismo

Para la carrera de Máximo Maldonado como escultor animalista la decoración de los mencionados museos representa un importante reconocimiento artístico y un primer encargo por fuera de los habituales dentro del campo del arte. En las siguientes tres décadas, Maldonado continuará su labor animalista realizando decoraciones para escuelas y espacios públicos. Otras veces modelará próceres e intelectuales como el monumental Sarmiento y Ameghino ubicados a ambos lados de la entrada a la escuela N° 9 de La Plata. En los siguientes años el artista recibirá dos becas más para viajar al exterior, en 1949 a Francia y en 1952 a España. Entre 1958 y 1962 realizó la decoración del bosque de La Plata con relieves de temática y motivo muy similar a los que se exhiben en el MANC emplazados en enormes bancos [Figura 5]. Para esa época sus piezas se habían abocado a temas religiosos sin dejar en ningún caso de esculpir animales. Con relación a su destino crítico, seguirá recibiendo elogiosos halagos, aunque paulatinamente su popularidad se fue diluyendo. Para 1967 *El Día* declaraba «Maldonado, el artista sin eco en su tierra. Su éxito en París, en La Plata o lo discuten o lo niegan» (p. 15). En 1982 Ángel Osvaldo Nessi definía la obra de Maldonado en términos *kitsch* refiriéndose a sus esculturas y relieves decorativos para el bosque y el Jardín de la Paz, como piezas realizadas con materiales «poco nobles». En el campo del arte local el crítico platense sería su principal detractor considerando al artista un escultor casi *anacrónico*.

Recientemente Juan Longoni (2015) advirtió acerca de la manera en la que los mencionados tres estadios que identificó Pagano obedecen más bien a una concienzuda agrupación estilística de la obra del artista, derivada de una conveniente pero errónea cronología. Según este autor, las obras de Maldonado cambiaban considerablemente su estilo según estas fuesen de naturaleza pública –tendientes al realismo– o se encontrasen expuestas en museos y en colecciones, donde la tendencia principal era un estilismo cercano a las formas del *art déco*. Ciertamente, esta variación aparece en su carrera casi desde un principio y no resulta producto de una evolución plástica como pensaba el crítico, sino de una intención y finalidad diferente en cada caso. Por ejemplo, una de sus obras más sintéticas, *Imploración* puede fecharse alrededor de 1930 mientras que su *Homenaje a Bolívar* se trata de una obra tardía. Entre estas tendencias, Maldonado desarrolló, sobre todo como animalista, una tercera y fundamental tendencia además del estilismo de salón y el naturalismo figurativo y monumental: la que implica a la escultura en cuanto lugar de la descripción científica y al animalismo como una forma de registro zoológico, si bien muy cercana al naturalismo, siempre dotada de cierta sensibilidad personal. Las piezas de Maldonado eran destacadas tanto por su rigor naturalista y síntesis formal como por la humanización de la que eran capaces sus animales. Una característica que se presentaba como un aporte artístico y como un conocimiento preciso de la naturaleza de las especies. En ese sentido, el valor científico de las piezas era incuestionable y, extrañamente, era ese mismo rasgo de sensibilidad subjetiva el que elevaba a Maldonado por encima de sus coetáneos, que realizaban obras mucho más detalladas y naturalistas que las del artista. Como se ha planteado, sus esculturas poseen para la crítica una especie de impronta personal evocada también por él mismo, que se jactaba de nunca firmar sus piezas, «una cicatriz innecesaria» diría, puesto que según una de sus máximas la firma debía «estamparse en el estilo» (Maldonado, 1943, p. 5).



Figura 5. Banco del bosque (llamas). La Plata. Fotografía: Archivo Maldonado

Atendiendo a estos puntos, el presente trabajo sólo puede comprenderse como el primero de otros por venir en cuanto acercamiento a la obra de un artista moderno, un poco olvidado, que supo consolidar una exitosa carrera artística en una época de cambios críticos y estéticos que auguraban ya el final de la figuración como centro del problema escultórico. Por ello, la combinación en su trayectoria de monumentos y de esculturas de animales por un lado, y desarrollos abstracto-espirituales por el otro, sugieren una visión sumamente estratégica y versátil para moverse en un campo en constante redefinición. Al mismo tiempo, el tema de la decoración de estos nuevos recintos de la ciencia, que a principios del siglo XX comenzaron a cambiar sus lógicas generales, promueve nuevas pesquisas que rebasan el problema del animalismo decorativo para preguntarse por los lugares que la ciencia concedió al arte como objeto didáctico. Así, los modelados etnográficos de los colegas de Maldonado y las diferentes funciones que estas esculturas tuvieron dentro de las clases y formas de enseñar zoología y antropología se anotan como posibles temas para continuar. Con todo, la pequeña semblanza biográfica y este primer acercamiento a la naturaleza de estas piezas ponen de manifiesto la importancia de la obra de Maldonado en la historia del arte argentino y, especialmente, en la comprensión de un momento histórico interesado en trazar nuevos puentes entre el conocimiento científico y la producción artística. Un desafío continuado que ha generado en los avatares del arte y los museos del siglo XXI ecos y conflictos aún sin resolver.

Referencias

- AA. VV. (1936). Sección oficial. Memoria del museo correspondiente a 1935. *Revista del Museo de La Plata*, 1-38.
- AA. VV. (1939). Sección oficial. Memoria del museo correspondiente a 1938. *Revista del Museo de La Plata*, 1-38.
- AA. VV. (1940). *El Hornero, revista de la sociedad ornitológica del Plata (1938-1940)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Museo de Cs. Naturales Bernardino Rivadavia.
- Andruchow, M., Vernieri, J. y Di Salvo, L. (2017). *La colección de calcos del Museo de La Plata. Sus*

- orígenes y primeros derroteros*. Ponencia presentada en el 1.º Congreso Iberoamericano de Museos Universitarios y II Encuentro de Archivos Universitarios. Red de Museos de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/69187>
- Ayerza, E. C. (1926). Curso de escultura. En *Programa de Estudios. Cursos superiores de la Escuela Superior de Bellas Artes*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Bonetti, S. (2018). Máximo C. Maldonado. Escultor. *ProBiota: Serie Arte y Sociedad en la Ictiología Nacional*, (19).
- De Amador, F. (1940). El ritmo y la síntesis en el Arte de Maldonado. En *Catálogo de la exposición del diario La prensa*. La Plata, Argentina: Diario La Prensa.
- Exposición de esculturas de Máximo Maldonado. (9 de octubre de 1943). *El Día*, p. 32.
- Herrero, A. (1944). Revelación de Argentinidad. *Revista Estudiar*, (3), 24-25.
- Hoy a las 10 será inaugurada en la Dirección Nacional de Bellas Artes el XXIV Salón Anual (septiembre de 1934). *La Nación*, s. p.
- Longoni, J. (2015). Estudio estilístico de la obra escultórica de Máximo C. Maldonado. En *Actas del XII Jornada de Técnicas de Reparación y Conservación del Patrimonio* (pp. 95-102). Recuperado de <https://digital.cic.gba.gob.ar/handle/11746/1303>
- Lopes, M. M. y Muriello, S. E. (2005). El movimiento de los museos en Latinoamérica a fines del siglo XIX: el caso del museo de La Plata. *Asclepio*, 57(2), 203-222. <https://doi.org/10.3989/asclepio.2005.v57.i2.64>
- Maldonado, M. (1943). *Canon. Ética y estética del Arte*. La Plata, Argentina: Talleres gráficos El Sol.
- Maldonado, el artista sin eco en su tierra. Su éxito en París, en La Plata o lo discuten o lo niegan. (diciembre de 1967). *El Día*, p. 10.
- Máximo Maldonado. El primer animalista del país. (marzo de 1955). *El Día*, p. 28.
- Nessi, A. O. (1982). *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. La Plata, Argentina: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
- Nigoul, V. (1938). Conferencia de Víctor A. Nigoul. La universidad y la cultura. La Libertad en el Arte. La obra de Máximo Maldonado. En *Valores Básicos. M. C. Maldonado. Una expresión nacional* (s. p.). La Plata, Argentina: Edición de Bases.
- Nigoul, V. (1942). Máximo Maldonado. El escultor que se encontró a sí mismo. En *Crónica* (s. p.). La Plata, Argentina: sin edición.
- Pagano, J. [1938] (1981). *El Arte de los argentinos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Goncourt.
- Pagano, J. (1944). *Historia del Arte argentino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: L' Amateur.
- Pettoruti, E. (1933). Máximo Maldonado. En *Signo 9 Victor L. Rebuffo - Máximo Maldonado* (p. 2). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Signo.
- Pintura y escultura. Exposición de Carlos Maldonado y Martínez Solimán en Galería Muller (octubre de 1935). *El Día*, p. 28.
- Pintura y escultura. Esculturas de Máximo Maldonado. (mayo de 1940). *La Prensa*, pp. 12-13.
- Sheets-Pyenson, L. y S. (1999). *Servants of nature [Siervos de la naturaleza]*. Londres, Inglaterra: W. W. Norton and Company.
- Teruggi, M. (1994). *Museo de La Plata 1888-1988. Una centuria de honra*. La Plata, Argentina: Fundación del Museo de La Plata.