

TESIS DOCTORAL

LOS MURALES DE TORRES GARCÍA

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS
DEPARTAMENTO DE PINTURA

JUNIO DE 2002

DIRECTOR DE TESIS
CODIRECTOR DE TESIS

JUAN BAUTISTA PEIRÓ LÓPEZ
JOAQUIN ALDÁS RUIZ

DOCTORANDO

FRANCISCO GINER MARTÍNEZ

A mi familia
y a mi compañera Rosa

Índice

	Página
Introducción	11
<i>Cap. 1 La Formación de Torres García</i>	<i>23</i>
1.1 Infancia y formación autodidacta	27
1.2 Primeros años en Cataluña	31
1.3 <i>El Verbo Religioso</i> La Influencia del Círculo Artístico de San Lluç	34
1.4 Obras tempranas	37
1.5 La formación como profesor	43
1.6 El ideario propio aplicado al muro	48
1.7 La escapada	50
1.8 Un proyecto ambicioso	52
1.9 El principio del fin	63
1.10 La búsqueda de sustento tras el rechazo oficial	66
<i>Cap. 2 La influencia de Antonio Gaudí</i>	<i>69</i>
2.1 El inicio del gran arquitecto es el inicio del gran mecenas: Güell	77
2.2 El estilo definitivo. Por fin Gaudí	81
2.3 Las vidrieras de Gaudí en Mallorca	88
2.3.1 <i>La Catedral de Mallorca</i>	89
2.3.2 <i>Origen, tradición, reformas y necesidades</i>	91
2.3.3 <i>La reforma definitiva</i>	92
2.3.4 <i>Análisis de la reforma de Gaudí</i>	94
2.3.5 <i>Tiffany, Gaudí y Torres García</i>	96

2.3.6	<i>Las vidrieras</i>	102
2.3.7	<i>Estado actual</i>	104
Cap. 3 <i>Primeras obras murales en Cataluña</i>		107
3.1	Los murales de la Capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Agustín de Barcelona	109
3.1.1	<i>La iglesia de San Agustín</i>	109
3.1.2	<i>Análisis de la obra</i>	112
3.1.3	<i>Estado Actual</i>	117
3.2	Los murales de la Iglesia de la Divina Pastora	119
3.2.1	<i>Origen del encargo</i>	120
3.2.2	<i>Los murales</i>	120
3.2.3	<i>El desenlace</i>	121
3.3	Los murales realizados en el domicilio particular del comerciante Rialp	123
3.3.1	<i>Los murales</i>	125
3.3.2	<i>Estado actual o la impotencia ante el deterioro</i>	128
3.4	Los murales del Ayuntamiento de Barcelona	132
3.4.1	<i>El origen del proyecto</i>	134
3.4.2	<i>Los murales: el proceso. Kafka en Barcelona.</i>	134
3.4.3	<i>Los murales desaparecidos</i>	138
3.5	Los murales del pabellón de Uruguay en Bruselas	140
3.5.1	<i>La estancia en Bruselas</i>	141
3.5.2	<i>Los murales</i>	143
3.6	El Lienzo <i>Palas introduciendo a la Filosofía en el Helicón como Xª Musa</i> , como prototipo de mural	150

3.6.1	<i>El Cuadro, pretensiones y destino</i>	153
3.6.2	<i>La Historia, la analogía de lo clásico y lo catalán</i>	155
Cap. 4 El gran proyecto		159
4.1	Los murales realizados en el Salón San Jorge del Palacio de la Diputación Provincial de Barcelona, hoy de la Generalitat de Catalunya.	161
4.1.1	<i>El Palacio de la Diputación</i>	161
4.1.2	<i>Un proyecto de recuperación integral</i>	165
4.1.3	<i>El preámbulo al gran encargo</i>	167
4.1.4	<i>El Salón de San Jorge</i>	170
4.1.5	<i>El viaje a Italia. Torres García se documenta sobre pintura mural</i>	172
4.1.6	<i>Consideraciones acerca de los espacios y su ubicación</i>	175
4.1.7	<i>El proceso de realización del primer mural: La Cataluña Eterna.</i>	176
4.1.8	<i>La planificación del conjunto</i>	179
4.1.9	<i>El Segundo mural: “La edad de oro de la humanidad”</i>	182
4.1.10	<i>El tercer mural: “Las Musas” o “Las Artes”</i>	184
4.1.11	<i>El cuarto mural: “Lo temporal no es más que símbolo”</i>	187
4.1.12	<i>Los otros murales: Indicios de un proyecto.</i>	190
4.1.13	<i>El fin del proyecto.</i>	195
4.2	Los murales de Torres García en Terrassa	202
4.2.1	<i>La escuela Mont D’Or</i>	202
4.2.2	<i>El método educativo y sus consecuencias</i>	204
4.2.3	<i>Torres García en Terrassa</i>	206
4.2.4	<i>La primera casa de Torres García: Mon Repòs.</i>	209

4.2.5	<i>Las pinturas de Mon Repòs</i>	212
4.2.6	<i>La casa Badiella: un proyecto integral de decoración.</i>	223
4.2.7	<i>La partida de Terrassa.</i>	238
4.2.8	<i>Los vínculos con una ciudad sin posibilidades.</i>	239
Cap. 5 <i>El peregrinaje</i>		243
5.1	La influencia de Barradas	246
5.2	El paso por Estados Unidos e Italia	257
5.3	El Concepto Neoplasticista	266
5.3.1	<i>El Neoplasticismo</i>	267
5.3.2	<i>Joaquín Torres García y Theo Van Doesburg</i>	270
5.3.3	<i>Torres García, Piet Mondrian y Michel Seuphor.</i>	275
5.3.4	<i>Constructivismo versus Surrealismo.</i>	280
5.4	La formación de Cercle et Carré	283
5.4.1	<i>Seuphor o Torres García. ¿Quién fue el alma de Cercle et Carré?</i>	286
5.4.2	<i>El grupo Cercle et Carré, su revista, su exposición, su fin.</i>	291
5.5	Torres García y la Sección Áurea	296
5.5.1	<i>La regla áurea.</i>	298
5.5.2	<i>Torres García: el orden de la medida áurea es la base del necesario desorden compositivo.</i>	307
5.5.3	<i>Uso y abuso</i>	315
Cap. 6 <i>La etapa Uruguaya</i>		321
6.1	El regreso a Uruguay	325
6.2	AAC. La Asociación de Arte Constructivo	329

6.3	El Taller del Sur	336
6.4	El Monumento Cósmico	340
6.4.1	<i>Localización</i>	341
6.4.2	<i>Antecedentes plásticos</i>	343
6.4.3	<i>El cuadro pétreo</i>	345
6.5	El mural en la clínica del Doctor Rodríguez López	351
6.5.1	<i>La Clínica</i>	352
6.5.2	<i>La obra, tercera reencarnación mural de la maternidad</i>	353
6.6	Los murales en el Hospital de Saint Bois	358
6.6.1	<i>Origen del proyecto</i>	359
6.6.2	<i>El Hospital Saint Bois</i>	360
6.6.3	<i>Propósitos del proyecto</i>	361
6.6.4	<i>De cómo el Taller Torres García pintaba murales</i>	363
6.6.5	<i>La incógnita del número real de murales</i>	369
6.6.6	<i>Los murales de Torres García</i>	377
6.6.7	<i>Repercusiones y desencuentros</i>	387
6.6.7.1	<i>El tiempo y el uso como enemigos</i>	390
6.6.7.2	<i>La trampa mortal del éxito</i>	392
6.6.7.3	<i>La suerte del resto de los murales</i>	399
6.6.7.4	<i>El proceso de extracción y restauración</i>	406
Cap. 7	<i>El legado de Torres García</i>	409
7.1	Los domicilios constructivos	411
7.1.1	<i>El domicilio de Torres García</i>	414
7.1.2	<i>Las casas de los discípulos de Torres García</i>	418

7.2	El taller Torres García y su legado	425
-----	-------------------------------------	-----

<i>Conclusiones</i>	<i>485</i>
----------------------------	-------------------

<i>Bibliografía</i>	<i>495</i>
----------------------------	-------------------

Libros	497
--------	-----

Catálogos	504
-----------	-----

Artículos	512
-----------	-----

<i>Apéndices</i>	<i>521</i>
-------------------------	-------------------

Entrevistas	523
-------------	-----

Entrevista a Quela Rovira	525
---------------------------	-----

Entrevista a Anheló Hernández	553
-------------------------------	-----

Entrevista a Elsa Andrada	577
---------------------------	-----

Entrevista a Guido Castillo	608
-----------------------------	-----

Entrevista a Alceu Ribeiro	633
----------------------------	-----

Resúmenes	665
-----------	-----

Introducción

El comienzo de este trabajo tiene su origen en una conversación mantenida en Septiembre de 1997 con el Director de la Tesis Doctoral, Juan Bautista Peiró López, profesor de Bellas Artes adscrito al Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, en la Universidad Politécnica de Valencia, así como de otra conversación posterior que mantuvimos ambos con Carlos Pérez, comisario en aquel entonces del Instituto Valenciano de Arte Moderno, y que actualmente se encuentra desarrollando su labor en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía.

Ambas conversaciones versaron sobre los posibles temas de estudio que pudieran interesarme para realizar un trabajo de investigación que posteriormente se pudiera tratar en una Tesis, por lo que debía ser un tema sugerente, amplio y con posibilidades reales de terminación. De todos los que surgieron, relacionando pintura o color con arquitectura, premisas que incorporamos por relevantes preferencias personales, el misterio que arropaba por aquel entonces la figura de Joaquín Torres García, y el relativo desconocimiento acerca de su pintura mural se constituyó desde el primer momento en una opción clara y poderosa que finalmente optamos por desarrollar.

En el presente proyecto hemos compilado pues, toda la labor de investigación desarrollada a lo largo de cuatro años sobre este tema de Joaquín Torres García, del que de un total de innumerables obras pictóricas y sus 24 obras teóricas, tomamos como campo de intensificación sus 8 trabajos pictóricos realizados sobre el muro, y otros 4 que por condicionantes físicos o económicos no pudieron pintarse sobre tal soporte directamente y se realizaron sobre soportes convencionales o alternativos, sin perder por ello su condición de pintura mural.

En este sentido el estudio queda acotado por las intervenciones murales que Torres García realizó a lo largo de su vida, tanto en Cataluña como en Uruguay. Acompañado también por temas contextuales que sitúan cronológica y teóricamente cada una de las intervenciones murales facilitando su correcta exposición. El trabajo está dividido en dos partes bien diferenciadas, que se sitúan

en la Cataluña de principios de siglo en donde Torres García se formó como artista y realizó sus primeras obras de envergadura entre los años 1891 y 1920; y en la estancia posterior del artista en Montevideo, desde el año 1934 hasta el final de su vida en 1949, lo que sería su testamento plástico. Entre ambas etapas trascurrieron unos 14 años, en los que tras su paso por París evolucionó su trabajo hasta llegar al Universalismo Constructivo, que ha supuesto para el arte de Latinoamérica un referente de vanguardia plástica de primer orden con elementos de identidad propios.

El tema resulta doblemente interesante por la relación que el pintor a lo largo de toda su vida mantuvo con la docencia y los sistemas pedagógicos y por el protagonismo que en esta labor desempeñaron los murales que ejecutó en los que en ocasiones permitió participar a sus discípulos y en los que se constata la honestidad de su enseñanza y la solidez de sus principios estéticos.

Las razones coincidentes que nos han llevado a escoger este tema de investigación son pues principalmente dos: nuestra vinculación con la docencia, ya que ejercemos nuestro trabajo como profesores en la asignatura Pintura y Entorno, íntimamente relacionada con la pintura mural, y con nuestra formación y práctica como muralistas.

La falta notoria de información acerca de este tema ha caracterizado el trabajo convirtiéndolo en un apasionante campo de investigación, donde el mínimo descubrimiento puede considerarse siempre como un gran avance. Existen muy pocas publicaciones acerca de la obra de Torres García, y menos aún de las que tratan en exclusiva de su obra mural: en España la única etapa bien estudiada corresponde a la catalana, recogida en el libro titulado *Torres García. Pasión clásica* de Joan Sureda, publicada por la editorial Akal en el año 1998.

Durante mucho tiempo, la figura de Torres García ha sido injustamente relegada a un imposible olvido; su voluntario exilio a su país natal, Uruguay, y su consecuente alejamiento de los focos internacionales del arte occidental, ya fuese

Europa o Estados Unidos; su rechazo a la mercantilización de su obra, al conformismo y a la convergencia con el gusto establecido de la sociedad de su tiempo en donde finalizó sus días, han sido factores suficientemente poderosos como para mantener en un relativo olvido su legado, resintiéndose de manera muy especial su pintura mural, que aunque no demasiado amplia, si es de evidente calidad. Y sobre todas las cosas es enormemente representativa como decíamos antes del momento evolutivo del artista, la obra ha sufrido además importantes y serios reveses, fatídicos todos ellos, en contra de su preservación y por lo tanto de su posterior conocimiento, divulgación y estudio.

Si tenemos en cuenta que en su contexto la pintura mural ha sido siempre y sigue siendo una obra difícil de vender por varias razones: por el necesario compromiso de la obra para con el espacio -no siempre bien resuelto-, su elevado coste, laboriosa factura y por su precaria conservación, razones todas ellas que añaden serias dificultades a la génesis artística, y que evidencian la necesidad de un mecenazgo económico.

El creciente interés mostrado recientemente acerca de la obra de Torres García, revisado por prácticamente la mayoría de críticos y teóricos del arte, así como por todo tipo de instituciones tanto públicas como privadas, además de los escritos y comentarios que acompañan a todas sus exposiciones, revelan una carencia importante. El constatar la necesidad imperiosa de considerar el conjunto de esta obra como un todo indisoluble en el que las partes están íntimamente relacionadas unas con otras, formando parte esencial e indispensable para la comprensión de su obra global. Atender a la figura de Torres García es revisar conceptos y conocimientos como razón, filosofía, método, ética, consecuencia y lógica.

Podemos afirmar que todos ellos están presentes tanto en su pintura de caballete como en la realizada sobre el muro, tanto en sus juguetes como en las conferencias y clases que impartió a menudo a lo largo de su dilatada carrera; desde sus primeros días su fructífera labor docente nunca fue suficientemente reconocida.

Es por ello que el presente trabajo, debe considerarse como un denso y pensamos que inacabado intento de recopilar de todo el universo Torresgarciano, sólo aquello que pudiera estar relacionado con su pintura mural. La bibliografía utilizada para realizar el presente proyecto de investigación parte de la editada en España, en el año 1973, con la monografía dedicada al pintor uruguayo por Enric Jardí en la editorial Polígrafa, pasando por los catálogos de las exposiciones antológicas realizadas en el Museo Nacional Centro de arte Reina Sofia (MNCARS) y el Instituto Valenciano de Arte moderno (IVAM) en el año 1991 hasta llegar a la citada obra de Joan Sureda.

Las lagunas documentales que existen en todas estas publicaciones, nos han forzado a realizar un arduo trabajo de campo, buscando los testimonios originales que pudiesen haber de cada época en que se realizaron los murales, visitando los lugares donde fueron realizados, recabando testimonios y fuentes fiables, debiendo destacar la estupenda acogida que nuestro trabajo tuvo en la localidad de Terrassa, cuando en su centro cultural nos hicieron obsequio de los epistolarios recopilados por Pilar García Sedas sobre la etapa catalana de Torres García y la correspondencia completa con Rafael Barradas, que han sido de especial valor por cuanto nos han revelado importantes datos y han generado líneas de estudio que nos han llevado a valiosos descubrimientos. Finalmente nos desplazamos a Uruguay y Argentina, para continuar allí la labor de investigación resultando especialmente costosa y fructífera, al conseguir los testimonios de alumnos directos de Torres García en su etapa Uruguaya que en ocasiones confirmaban las teorías supuestas, y refutaban otras dadas como ciertas.

El hecho de que muchos de estos murales hayan sufrido agresiones o desconsideraciones, a veces incluso ante el propio pintor, a los pocos semanas o meses de haber realizado y entregado la obra, ha hecho especialmente difícil el proyecto de investigación, encontrándonos en la mayoría de los casos como único documento válido la propia autobiografía del autor, ya que no solamente hay muchas obras tristemente desaparecidas, sino que -y esto es peor- hay algunas

obras de Torres García de las que no se sabe con certeza cuál fue su fin. Considerando que la época de realización de la mayoría de las obras, se sitúa entre la década de 1910 en Barcelona y la década de 1940 en Montevideo, podemos hacernos a la idea de lo precarias y escasas que eran las reproducciones gráficas de esas épocas, únicos testimonios de la magnitud real de estas pinturas y de su ubicación original, teniendo en cuenta además la difícil conservación de estos documentos y el tiempo que ha transcurrido desde entonces, entenderemos la escasez de las fuentes que han dificultado sobre todo la catalogación gráfica.

El presente estudio, específicamente reúne las obras de pintura mural realizadas por Torres García, acompañado de la información necesaria para ubicar cada una de ellas no sólo en el contexto geográfico o social, sino también en el correcto estadio del marco estilístico del pintor. Se ha organizado de forma cronológica, tomando como punto de partida el trabajo de investigación que realizamos en los estudios de tercer ciclo, cuyo contenido de aproximación a la figura de Torres García y a su obra sobre el muro, ha supuesto un referente; ya que con él tomamos conciencia del estado crítico de la cuestión antes de abordar la realización de este proyecto.

Partiendo de la recopilación bibliográfica obtenida al principio, hemos sintetizado las carencias documentales que nos permitirían elaborar el trabajo más correctamente. La búsqueda de los datos y las referencias básicas para llevar a cabo esta labor nos ha llevado a diseñar un método de trabajo que consistía en la realización de los desplazamientos necesarios a los lugares en que se llevaron a cabo las obras y a la búsqueda de las fuentes originales, con el fin de contrastar la información que existía en nuestro poder. En el transcurso de esta fase de trabajo realizamos una copiosa recopilación documental que nos ha permitido cotejar testimonios y datos, descubriendo la imprecisión con que muchas de las etapas de la vida y obra de Torres García habían sido tratadas.

Esta búsqueda y localización de las fuentes y emplazamientos de ejecución de las obras acotadas en el estudio constituyen el núcleo central del proyecto, que

finalmente toma forma a través de una ordenación histórica y estilística de los datos obtenidos y comprobados. La clasificación de la información se ha vertebrado alrededor de las actuaciones murales, que se han magnificado a lo largo de la vida de Torres García, por el tiempo pasado entre una y otra manifestación. Hemos de recordar que los primeros murales que Torres García pintó, se realizaron en Barcelona en su etapa de formación a principios de siglo, cuando todavía se encontraba estudiando en la Biblioteca de Círculo de San Lluc, en iglesias como la de San Agustín o la de la Divina Pastora, o en casas particulares, como la del comerciante Rialp; y que con la variante geográfica que supone su viaje a Bruselas para pintar los murales del pabellón de Uruguay en la exposición universal de 1910, prácticamente no vuelve a pintar un mural, entendido de manera rigurosa, hasta diez años después de llegar a Montevideo, en 1944.

Hemos de considerar pues, diferentes tiempos en la realización de las obras, su ubicación en diferentes localizaciones y su acumulación de experiencias que enriquecía considerablemente la concepción de las mismas, es decir en lo que se refiere a la manera de entender una intervención mural, una decoración de un espacio arquitectónico, las relaciones de interacción que se establecen entre pintura y arquitectura y la validez de la obra mural como reflejo de la propia evolución de la obra plástica .

Esta evolución es notable, porque quizás sea el valor más apreciable del conjunto de la obra mural estudiada y porque además se puede constatar la gran diferencia que existe entre unas obras y otras; tomando como referencia los primeros murales prácticamente decorativos en los que los motivos son deudores del mundo rural clásico, realizados en Barcelona y sobre todo en Tarrasa, en casa de su amigo Emilio Badiella y en la suya propia, en Mon Repòs, la representación de la plácida filosofía del mundo griego, está siempre presente. Comparándolas con las obras realizadas en Montevideo de clara ascendencia constructiva, difieren mucho en todos los aspectos, con excepción hecha del mural realizado en la consulta del doctor Rodríguez López, en el que copiando un fragmento de la

pintura mural que realizó para el salón de San Jorge de la diputación de Barcelona, a su vez ya copiado para la cripta del jardín de Emilio Badiella, que supone una interrupción forzada por motivos económicos en la evolutiva línea plástica justificada y sólida.

A lo largo del trabajo hemos recibido la inestimable y valiosa colaboración de Juan Bautista Peiró López, director del presente trabajo, así como de Joaquín Aldás Ruiz, codirector del mismo, a los que siempre nos han unido intereses plásticos similares, sus consejos y experiencia, siempre correctos y argumentados, y el apoyo demostrado en la elaboración de los criterios y la definición de los procedimientos que hemos seguido han hecho posible finalmente el presente trabajo.

Encabezados por un entusiasta Carlos Pérez, especialista en la figura del pintor uruguayo, que en su estancia valenciana, nos facilitó los primeros datos y las primeras preguntas, siempre importantes, la lista de personas - férreos adeptos a Torres García y a su obra- que ha colaborado para que nuestro trabajo vea hoy la luz es casi interminable.

En primer lugar, hemos de agradecer la gran ayuda que supuso la colaboración de Agustín Arteaga, Director del museo Constantini de arte latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), que nos atendió y acompañó con el conjunto de la dirección del museo en nuestra visita a la capital argentina, haciendo que nuestra estancia y trabajo, fuese mas agradable y más fácil. También en Buenos Aires, la calurosa acogida del Dr. Carlos L. Mendive, Agregado Cultural y de Prensa de la Embajada de Uruguay en esta ciudad. Gracias a Agustín Arteaga conocimos a Silvia Arrozés, dueña de la Galería *Del Paseo* de Montevideo, compañera infatigable de andanzas por la capital uruguaya, sin la que no hubiésemos conseguido la valiosa información y contactos en Montevideo. A Manuel Neves, por sus abundantes informes, buenos ratos y a Pedro Valenzuela, Primer Secretario de la embajada de la República Oriental del Uruguay en Chile. En Montevideo, siempre recordaremos a Quela Rovira, artista integrante del Taller

Torres García y profesora de arte y a su marido Peter, antiguo gerente de la editorial Losada en Montevideo. Recordar los buenos ratos pasados junto a Anheló Hernández, discípulo de Torres García y a su encantadora esposa, Ida Holz. A Elsa Andrada, discípula del taller del sur y esposa del difunto Augusto Torres, así como al hijo de ambos, Marcos.

Capítulo aparte merece Jimena Perera, Directora del Museo Torres García, que nos facilitó el acceso a la documentación que se atesora en el coqueto edificio sede de dicho museo sito en la Peatonal Sarandí. También tuvimos la suerte de contar con la atenta colaboración del equipo de restauración de los murales del Hospital Saint Bois: Ruben Barra, Manuel Gutiérrez y Mary Miranda, que nos acompañaron pacientemente por el edificio explicándonos todo el proceso y las condiciones en que estaban los murales.

Agradecemos las atenciones del Dr. Milton Cardo, Director del Centro de Asistencia del Sindicato Médico de Uruguay, que nos permitió acceder a sus instalaciones para documentar las obras allí contenidas. Y a Gustavo Serra, joven artista Uruguayo discípulo de Matto Vilaró y de Augusto Torres por su desinteresada ayuda y opiniones. A Joaquín Ragni, asesor del ministerio de Agricultura, Ganadería y Pesca de Uruguay, hijo de Héctor Ragni, que pintó junto a Torres García. Y no podemos olvidar las atenciones que recibimos en la Biblioteca Nacional de Montevideo, y en el museo Nacional de Artes Visuales del Parque Rodó, a Raquel Pontet del Departamento Técnico. En ANTEL (Administración Nacional de Telecomunicaciones) las atenciones de la arquitecta Inés Patrone y del Ingeniero Daniel Iglesias, que nos acompañaron en la visita a la Torre de Telecomunicaciones que la propia empresa estaba construyendo en la calle Paraguay.

Ya en España hemos de agradecer la colaboración de todas las instituciones que nos han facilitado documentación y atenciones en todos nuestros desplazamientos y de las personas que las dirigen. Parafraseando a Eduard Vivés, Director del Centro Cultural de la Caixa de Terrassa, *“Seguidores de Torres somos pocos, pero*

los pocos somos grandes seguidores...” En particular debemos a Eduard no poca información de la etapa *Terrassenca* de Torres García, sino también algunas publicaciones; de la misma localidad no podemos dejar de mencionar a Francesc Xavier Closa, jefe de prensa de la Caixa de Terrassa y a la completa biblioteca municipal de que la localidad dispone. El archivo fotográfico Mas, del instituto Amatller de cultura hispánica de Barcelona; y a Guido Castillo, literato seguidor de Torres García en sus últimos años en Montevideo. Al Instituto de Estudios Catalanes; al arzobispado de Barcelona y a la parroquia de San Vicente del barrio barcelonés de Sarriá; así como al gabinete de relaciones externas y protocolo del Departamento de la Presidencia de la Generalitat de Cataluña, sin cuya paciencia y buena voluntad no hubiese sido posible catalogar correctamente los trabajos de Torres García en Barcelona.

Por último, y no por ello menos importantes, al Sr. Joan Darder Brotat, Ilustrísimo Vicepresidente del cabildo catedralicio de Palma de Mallorca, que amablemente consintió nuestro paso por la Catedral de Palma, así como a Alceu Ribeiro, residente en la isla balear y discípulo en 1944 de Torres García.

En suma con esta gran variedad de opiniones, con esta multitud de recuerdos, hemos ido hilando la reconstrucción de una apasionante historia contrastada con los datos que ya aparecían publicados en catálogos y libros relativos a las etapas catalana, americana, italiana, parisina y uruguaya de Torres García, que por ser la última de su vida, es también de la que se puede extraer el sentido final de su evolución y la síntesis de los objetivos buscados a lo largo de toda su vida; Gracias a la inestimable ayuda de todos estos colaboradores tenemos la sensación del tremendo error historiográfico cometido en la figura de Torres García, el del olvido.

Este olvido, no es solamente para con la figura del pintor Torres García, figura imprescindible de la vanguardia artística barcelonesa y europea de la primera mitad del siglo XX, sino también para con la repercusión que toda una generación de artistas latinoamericanos se merece, por la trascendencia de su labor, por el

rigor de su aplicación y por la excelente acotación de objetivos y de estilos, que sin embargo se han visto menoscabadas al no incluirse sistemáticamente en las revisiones de arte contemporáneo en esta última centuria, por su demasiado lejana ubicación de los centros modernos de arte , París, Nueva York y Berlín.

No obstante, en estos últimos años hemos podido contemplar una revisión de la obra de Torres García y de la mayoría de sus alumnos, englobados dentro de las exposiciones dedicadas al taller Torres García o de las exposiciones individuales de algunos artistas destacados de este taller que por la singularidad de su particular evolución han llegado a ser considerados artistas de pleno derecho, sin olvidar el enorme tributo que su obra necesariamente ha de pagar a su maestro.

Artistas todos ellos, incluido Guido Castillo, que evolucionaron a partir de las enseñanzas del maestro, el viejo como solían llamarle, como decía Matto Vilaró "*Torres García hizo descubrir mi parte mística, y a partir de ahí, yo busqué mi propio sentido*".

Capítulo 1. La formación de Torres García

Los murales de Torres García son la manifestación más íntima y fiel del reflejo de su compromiso personal, el testimonio más latente de una vida dedicada en cuerpo y alma a la práctica artística, llevada al límite por la fidelidad a sus creencias y los principios

En el contexto siempre complicado de las obras plásticas en espacios públicos, en las que el juicio estético del autor generalmente se dobla en favor de los intereses del cliente, Torres García mantuvo en todas sus incursiones en este campo una práctica y una defensa rigurosa y estricta.

Desde los murales realizados para particulares, instituciones religiosas, el Ayuntamiento o la Diputación de Barcelona, hasta los realizados en los últimos días de su existencia en el Hospital de San Bois, su evolución teórica se ve reflejada en los muros que atacó, siempre de manera salvaje, como si en la creación se pusiera en juego la vida del artista, su validez como ser humano.

Desde el idealismo de un niño asombrado por el mundo, hasta el de un adulto empeñado en demostrar sus cualidades profesionales, o mejor dicho, invadido por la rabia ante los desplantes que le reservaba la vida, encontramos siempre una respuesta consecuente, razonada y sobre todo intemporal.

Por que si algo se puede decir de todas y cada una de las etapas de la obra pictórica de Torres García, es que pese a lo que en un principio podría considerarse academicismo, falta de oficio o sospechosa adaptación a los estilos artísticos con los que convivió a lo largo de su vida, su obra siempre fue real, concreta y personal, en ningún momento se dejó seducir salvo lógicamente en años de formación - por las modas. Siempre introdujo un matiz personal a su particular quehacer, siempre evolucionó sin olvidar nada de lo que había hecho, cristalizando al final en un lenguaje sólido y asombrosamente actual, fuera cual fuera la época en la que se realizase. Un arte sin marco temporal. Sus murales, o el recuerdo gráfico de ellos, ya que casi todos han desaparecido, evidencian la fe en sí mismo, defendida ante todos y ante todo.



Retrato de Joaquín Torres García realizado por Ramón Casas.
Carboncillo sobre papel.

De esta manera, organizamos el presente trabajo en dos partes en las que se hacen necesarias las referencias asociadas a la vida del artista de las que se nutre su formación y a partir de la cual nosotros podemos extraer la comprensión de su afán creativo y su eterna e intransigente pugna con el inmovilismo cultural y social.

La primera parte comprende desde la fecha de su nacimiento en 1874, hasta que parte de Cataluña para no volver jamás, el 15 de Mayo de 1920. La segunda parte, ilustra el peregrinaje de Torres García por Paris, Nueva York, Italia y Madrid para terminar volviendo a su patria natal, en donde realizó varios murales que son

los deudores de este largo devenir geográfico, hasta el día de su muerte.

1.1 Infancia y formación autodidacta

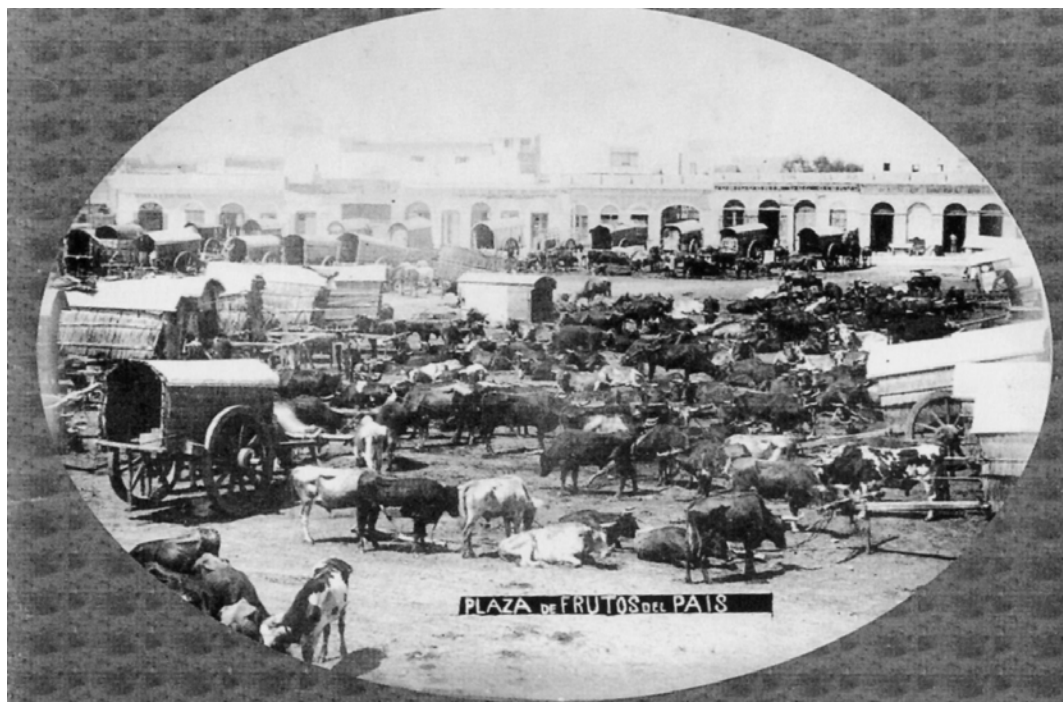
Joaquín Torres García nació el 28 de Julio de 1874 en la ciudad de Montevideo, capital de la República del Uruguay, hijo de Joaquín Torras Fradera, que a su vez era hijo de Joan Torras y de Rosa Fradera, y de María García Pérez, hija de José María García, maestro carpintero, originario de Canarias, y de Misia Rufina Pérez, aristócrata Uruguaya de origen criollo venida a menos, madre de otros diecinueve hijos.

Los abuelos Paternos de Torres García vivieron y murieron todos ellos en la ciudad de Mataró, a 40 Km. de Barcelona, en donde desarrollaron el oficio de Cordeleros bajo el apellido Torras, verdadero apellido familiar; de los tres hijos varones y una fémina, todos siguieron el oficio familiar excepto Joaquín, el segundo en orden de edad, que embarcó a los diecinueve años para América. Su llegada al Uruguay coincidió con la etapa posterior a la consecución de la independencia del país, con la lógica fase de lucha política por el gobierno y el control económico de la nación.

Se estableció en casa de unos compatriotas comerciantes, de los cuales aprendió el oficio y al cabo de un año consiguió establecerse por su cuenta. Su trabajo se desarrollaba con los gauchos como principales clientes; éstos llegaban a Montevideo - única ciudad relevante del país en aquella época - para vender ganado o bien los frutos de su producción agrícola, alrededor de una gran plaza de mercado sita en los suburbios de la ciudad, la hoy llamada Plaza de carretas. Siempre había alrededor de quinientas carretas con sus respectivas yuntas de bueyes, y mercancías, en torno de la plaza se concentraban los almacenes en donde los trabajadores se abastecían de todo lo necesario para su trabajo, así como de provisiones y enseres varios.

Entre estos almacenes estaba el de Joaquín Torres, un prospero negocio familiar dotado de una numerosa plantilla. El almacén comprendía: tienda, bar, aserradero,

carpintería, cocina, oficinas, el almacén propiamente dicho de mercancías, el de maderas al aire libre, la vivienda y el patio.

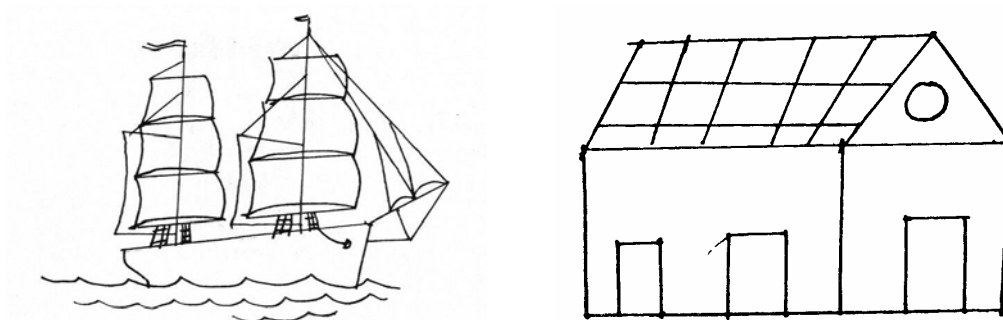


Plaza de Montevideo en la época en que Torres García nació.

En este entorno tan animado y cambiante, con un inmenso almacén lleno de productos extraños y variados, fue donde nació Joaquín Torres García.

Hemos de decir aquí que también en esta casa encontró Joaquín los primeros dibujos que le sirvieron de referencia e inspiración constante.

Se encontraban en una de las paredes del desván de la casa y no eran más que el esquema de una casa y un barco realizados a carbón sobre la misma pared. Como dato curioso, pensamos que este es su primer contacto con una manifestación plástica en formato mural, aunque de pequeñas dimensiones. No es ninguna ligereza afirmar que el descubrimiento de aquellos dibujos realizados en las paredes y su constante repetición intuitiva posterior supuso el germen de toda su carrera artística, pues al margen de ello, no recibió más formación en aquellos primeros años que la enseñanza básica impartida por su madre: lectura, escritura y



Dibujos originales de Torres García que ilustran los apuntes que el propio artista encontró en el desván de su casa en Montevideo. Publicados en *Historia de mi vida*.

una matemática elemental.

El normal discurrir de la vida de la familia se vio truncado pronto, en el año 1885, cuando Joaquín Torres García contaba once años de edad, pues el banco que gestionaba el almacén de su padre quebró, con la consiguiente ruina para la empresa, por lo que tuvieron que pedir créditos y despedir a todo el personal, así que el joven Torres García empezó a trabajar en el negocio familiar, evidentemente, haciendo un poco de todo.

Paradójicamente, tras el enorme esfuerzo, que conllevó superar el revés y restablecer el negocio, el gobierno suprimió el mercado, por la expansión de las líneas férreas y las presiones de los comerciantes más poderosos, que terminaron acaparando el negocio. La familia se trasladó entonces al interior de la ciudad, para instalar un pequeño boliche¹, que influyó en la particular formación visual del joven Torres García, pues la poderosa y cambiante imagen del mercado fue sustituida por las más dinámicas y modernas de la estación y el ferrocarril, ya que éste pasaba justo por la puerta del negocio familiar, que contaba con dos hijos, Joaquín y Gaspar.

¹ Establecimiento comercial o industrial de poca importancia especialmente el que se dedica al despacho y consumo de bebidas y comestibles.

Esta oposición entre la tradición materializada en las carretas de los gauchos con su pausado movimiento y el simbolismo mecanicista de las locomotoras de vapor, como humeantes y vagas figuras amenazantes parecen una constante a lo largo de su vida.

Este nuevo emplazamiento más céntrico permitió a Torres García visitar zonas más interesantes de la ciudad y contemplar estampas propias de la vida urbana llenas de actividad, como cuando iba al puerto o a la fábrica de gas; escenas que le impresionaban por lo que de riqueza visual pudieran tener, así como participar de la vida social propia de la gran ciudad que empezaba a ser Montevideo, con sus teatros, sus museos, la Catedral, los cafés, los jardines concurridísimos... etc.

Su formación siguió siendo bastante peculiar. Así como su hermano asistía periódicamente a la escuela, Joaquín Torres García desarrolló un carácter mucho más introspectivo y solitario se ejercitaba, con los libros de contenido muy básico que le compraron al hacer, según él, el ensayo de que fuera a escuela. Como consecuencia de la mordedura de un perro rabioso, tuvo que realizar un viaje a Buenos Aires acompañado de su madre, para visitar un Instituto antirrábico de reciente creación, sin el cual Torres García hubiera perecido como otros niños de su calle antes que él por los efectos de la rabia, algo habitual en aquella época.

La experiencia del viaje, aparte de por su traumático motivo, fue enormemente instructiva para el joven, Tras el paso del río de la plata en un trasatlántico, el “*Congo*”, su estancia de cuarenta días en el citado instituto de Buenos Aires para curarse la enfermedad, y su posterior estancia de otros cuarenta días en la isla de Flores, un peñasco de obligada cuarentena, por la epidemia de Cólera que se había declarado en el puerto de la ciudad, y finalmente su vuelta Montevideo.

En 1887, a los trece años, Joaquín Torres García ya tenía claro que se quería dedicar al oficio de Pintor, cosa extraña, pues no había tenido contacto con ninguno, y toda su formación consistía en su pertinaz disposición para el dibujo, como él mismo diría:

“..Nací Pintor, es todo.”²

Realizó asiduamente dibujos y pinturas de marcado carácter caricaturesco. Las deficiencias que Joaquín Torres García pudiese tener a nivel formativo por su reiterada falta de asistencia a las dependencias escolares, fueron resueltas con visitas frecuentes a las bibliotecas de algunos amigos, consiguiendo así una cultura general muy aceptable, que ya le llevó a fijarse en 1890 como objetivo el emigrar a Europa, pues en Montevideo según él, no había nada. Esta conclusión, unida a la nostalgia que el padre tenía por su Tierra, hizo que toda la familia, incluida una nueva hermana, Inés, decidieran viajar a Europa, y así, en el “Città di Napoli” embarcaron en junio de 1891, Torres García tenía diecisiete años. Cuando regresó a Montevideo, en 1934, tenía sesenta años.

1.2 Primeros años en Cataluña

Tras su paso por Río de Janeiro, Cabo Verde, las Canarias y una necesaria estancia de dos días en Génova, puerto de destino de casi todos los barcos de América en aquella época, partieron desde esta ciudad italiana hacia Barcelona en el trasatlántico “*Giava*”, allí los recibió la familia del padre y los llevaron directamente a Mataró, en donde todos trabajaban de cordeleros.

Fue en esta pequeña ciudad a unos cuarenta kilómetros al norte de Barcelona en donde Torres García empezó a asistir de día a una academia de un pintor local, Josep Vinardell i Rovira, con quién aprendió pintura al óleo, del natural y paisajes, y con “*la tranquilidad propia de un pequeño taller a cien leguas de todo*”³ la base del oficio y de noche a clases de dibujo en una escuela nocturna de

² Torres-García, Joaquín “*Historia de mi vida*”. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Paidós testimonios. Barcelona, 1990. Pág. 38.

³ Ibidem. Pag. 45.

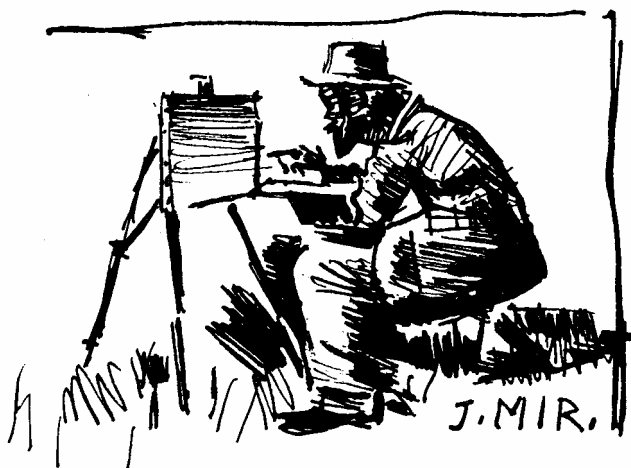
Artes y Oficios.⁴

Pero su padre, de naturaleza bastante inquieta, ante la calma reinante en Mataró decidió dedicándose al oficio inmobiliario establecerse en Barcelona en el año 1892, la ciudad más industrializada de España en aquellos años, coincidiendo con el cuarto centenario del descubrimiento de América.

Con ello, Torres pudo ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, no sin antes vencer la oposición paterna, que albergaba la opinión de que el oficio de pintor no era tal, sino una ocupación de vagos.

Torres García se matriculó de las enseñanzas elementales de Artes Aplicadas a la industria, con las siguientes materias teóricas: anatomía, perspectiva, estética e historia del arte; y prácticas: dibujo de paisaje y figura a partir de vaciados de escayola. Mas como todas las clases eran nocturnas, Torres decidió ingresar en la Academia Baixas, la más reputada de entonces, por ser tan académica como la oficial de Bellas Artes. Sin embargo, la opinión que la Academia Baixas le

mereció fue la de un lugar muy vulgar, en la que era posible aprender todos los trucos del mal pintor, que más tarde se obligó a desaprender.



Dibujo de Torres García, en el que se retrata a Mir.
Publicado en Historia de mi vida.

En la Academia de Bellas Artes coincidió con pintores reconocidos como Mir,

⁴ Obtiene Sobresaliente y primer premio de dibujo de figura y paisaje (segundo curso). Citado en Sureda Pons, Joan. "Torres García, Pasión Clásica". Ediciones akal / arte contemporaneo. Núm. 5. Madrid, 1998. Pág. 10.

Sunyer, Canals y Nonell, todos ellos influidos por el Impresionismo francés preponderante en aquel momento, y por los escritos de Zola. Todos ellos salían a pintar por los suburbios de la ciudad imitando a los pintores de vanguardia de entonces, Monet, Sysley y Renoir. Joaquín Torres, sin embargo, no coincidió con ellos en esas prácticas, y se sumergió en la biblioteca de la academia. La Escuela fue fundada en la época Neoclásica, tenía un marcado sentido arquitectónico, con un fondo bibliográfico clásico, predominado por lo romano de Vignola y Palladio, que jugó un papel fundamental en la formación de nuestro joven pintor.

Más tarde siguió los pasos de todos sus amigos cuando al año siguiente no se matricularon en la Academia de Bellas Artes y continuaron su formación por cuenta propia. Era el año 1894.

La mala impresión obtenida en la academia Baixas y su preocupación por aprender lo correcto, le llevó a buscar una formación complementaria de sus clases en la Lonja, residencia de la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, en uno de los dos Círculos artísticos de la ciudad de Barcelona.

De estos dos Círculos, el Artístico y el de San Lluc. Este último se creó a partir de una escisión del primero en el año 1893. Si todos sus amigos se decidieron por el primero, era porque estaba a la vanguardia de la enseñanza, permitiendo el dibujo del desnudo de mujer, Torres García se decidió, por el de San Lluc, de talante católico y en el que no había desnudo de mujer, pues poseía una inmensa Biblioteca y una gran colección de “*revistas actuales*”⁵, con la que pretendió llenar ese vacío teórico que presentía en su interior. En esta biblioteca del círculo, Torres tuvo su primer contacto con el arte europeo del momento. Y aquí conoció también a José Pijoan, Eduardo Marquina, Pere Moles y Luis de Zulueta.

En el año 1894, Torres García se establece en la calle Consell de Cent, número 249, se matricula en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona en las enseñanzas

⁵ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 51.

superiores, Pintura, Escultura y Grabado. Consigue participar en la segunda Exposición General de Bellas Artes, en la sección Extranjera de Escultura, con un autorretrato de barro, y al año siguiente empieza a colaborar con la librería tipográfica Católica en la ilustración de documentos y publicaciones de marcado carácter doctrinario, cuya colaboración se prolongó hasta el año 1899.

En Abril del año 1896 participa de nuevo en la Sección Extranjera de Pintura de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, con cuatro proyectos acuarelados de carteles anunciadores. Su domicilio en ese año estaba en la calle Universidad, número 22 del barrio de Gracia.

1.3 El Verbo Religioso. La Influencia del Circulo Artístico de San Lluç.

En el contexto cultural de la Barcelona Modernista resulta curioso resaltar que por aquella época no existía un sólo Museo de Pintura, ni antigua ni moderna y que solamente existía una sala privada de exposiciones, la Sala Parés, que a falta de museos se convirtió en la referencia para todos los estudiantes; allí se exponía Arte Histórico, Costumbrista y Romántico, estudios de cabezas, anatomías, etc., y se conoció la obra de los pintores Enric Serra, Baldomer Galofré, Joseph Cusachs, Nicolau Raurich, Joan Roig i Solé, Arcadi Mas Fondevila y Lluç Masriera, entre otros. Torres García frecuentaba este salón con asiduidad, otorgando el calificativo de maestros a los mediocres pintores que allí exponían y que con el tiempo, sobre todo desde su entrada en el *Círculo de San Lluç* y en su biblioteca, él mismo calificó de mala pintura e intoxicación⁶.

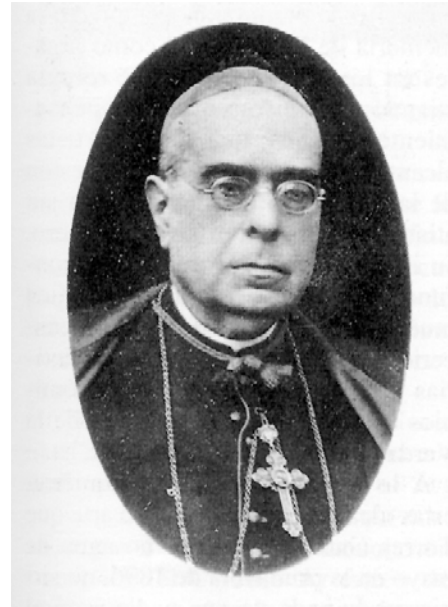
Así, con un Torres García totalmente virgen estilísticamente y receptivo a un tutelaje artístico que nunca había tenido, asistió en mayo de 1896 a dos conferencias del consejero⁷ espiritual del Círculo de San Lluç, un eclesiástico que llegó a ser Obispo de Vic, el Doctor Josep Torras i Bages, que en 1892 editó “*La*

⁶ Torres García. Op. Cit. 1934. Pág. 59.

⁷ Consiliario.

Tradición Catalana”⁸. Las conferencias tenían por título “*El Verbo Artístico*” y “*De lo Infinito y del Límite en el arte*”. Estas conferencias fueron capitales en la particular concepción que Torres García tenía del componente espiritual del Arte, que redefinió en místico más adelante.

Hasta ese momento Torres García se había limitado a aprender el oficio de pintor, a planear por la superficie de una teoría artística que tras estas conferencias empezó a vislumbrar como existente y accesible.



Josep Torras i Bages

Había desechado algunos caminos e intuido otros, pero no había penetrado en su esencia, no había llegado a adivinar que el arte era una forma de vivir y que no “*por medio de él*” sino “*con él*” una persona podía expresar su concepción del mundo.⁹

Realmente la visión que Josep Torras i Bages tenía del origen y el proceso artístico era como poco bisoña, pero también lo era la de Torres García, algunas de las cosas que en su momento pronunció el posterior prelado y que se quedaron grabadas en la joven y ávida mente de Torres García fueron:

*“Te equivocas artista, si piensas que eres el creador de tus obras (...) (Éstas lo han sido) por el único y verdadero engendrador de las esencias y fecundador de todas las criaturas que engendran.”*¹⁰

⁸ Torras i Bages, Josep (Gomà de Cabanyes, 1846-Barcelona, 1916) Eclesiástico y escritor español en lengua catalana. Fue ordenado sacerdote en 1871. De formación neotomista, publicó folletos y artículos sobre cuestiones religiosas y regionalistas, y se incorporó al movimiento de la Renaixença. En 1892 editó *La tradición catalana*. Mantuvo estrechas relaciones con la Lliga Regionalista y, propuesto para ocupar una sede episcopal, aceptó finalmente la de Vic en 1899. Citado en *Enciclopedia Multimedia Planeta DeAgostini*. 1997.

⁹ Fragmento de la Conferencia del futuro obispo publicado en Sureda Pons, Joan. Op. Cit. Pág. 51.

¹⁰ *Ibidem*. Pág. 51.

El significado está claro: Dios. El artista no es más que un intermediario, una herramienta que ha de materializar aquello que un ser superior le imbuye, por lo tanto ha de prepararse para ser capaz de traducir esos deseos de la manera más acertada posible. Ha de entablar una conversación, quizás unilateral, con ese espíritu superior, con su mismo vocabulario, trascender lo material y buscar esa comunicación en lo espiritual.

“... sed siempre apóstoles, queridos amigos, del carácter social del arte. El Arte individualista, el Arte de clase, el Arte Aristocrático, el Arte de Salón, el Arte de Secta, el Arte de los iniciados, el Arte de los escogidos, y todo aquello que conlleve al Arte a la pérdida de su universalidad... es menospreciarlo.”¹¹

El arte debe ser universal, debe ser propiedad y legado de todos, y a pesar de que ese lenguaje está ubicado en un espacio, en un tiempo, y en una cultura determinada, ha de ser reflejo de esa voluntad superior que inspira al artista, esa voluntad que no puede hacer distinciones de tiempo, lugar o cultura, y que por lo tanto ha de permanecer accesible a todos siempre: ha de contemplar *“una ley eterna, una ley del espíritu humano, una ley de la unidad esencial, una ley de una monarquía universal”¹²*, esa ley olvidada por los movimientos de vanguardia - modernismo, impresionismo y simbolismo - que imperaban en la europeizada Barcelona y que habían desprovisto a la forma de todo contenido, convirtiéndola en mero símbolo, en mera preocupación formal, era la ley que se encontraba en el origen, en la antigüedad. Porque si bien es cierto que el artista ha de crear para sus contemporáneos por el hecho de vivir entre ellos, es indiscutible que esa creación ha de realizarse bajo unas pautas reconocibles que hagan posible la comunicación y que el arte ha de remitirse al pasado para encontrar lo perfecto en lo simple, en lo básico, en el origen idealizado de la perfección. Estas conferencias hicieron mella en el intelecto de nuestro Torres García, propiciaron la búsqueda de un norte propio, fuera de las modas y corrientes de vanguardia. Su carácter

¹¹ *Ibidem.* Pág. 52.

¹² *Ibidem.* Pág. 52.

introspectivo se veía reforzado al escoger un camino que posterior y progresivamente le apartó aún más de sus compañeros de oficio.

1.4 Obras tempranas

En Enero de 1897 Torres García expuso por primera vez sus dibujos de manera individual, el lugar fue la sala de exposiciones del periódico *La Vanguardia*, y participó también en una exposición colectiva de los Socios del *Círculo de Sant Lluc*. En Junio del mismo año, Pere Romeu fundó *Els Quatre Gats*¹³ lugar de encuentro para todos los intelectuales y artistas hasta el año 1903¹⁴. El panorama artístico del momento estaba definido por los pintores Casas, Rusiñol y Miguel Utrillo, que acababan de volver de París, evidentemente la crítica estaba contra ellos y solo desde *La Vanguardia* y *La Publicidad*, los críticos Casellas y Jordà les defendían. Los más jóvenes: Mir, Nonell, Canals o Pichot, seguían el camino marcado por éstos, y se puede comprobar al revisar el listado de componentes de la primera exposición inaugural de la taberna en la que participaron todos ellos.



Carboncillo de Joaquín Torres García. Colección Particular, 1896.

¹³ Los cuatro gatos que daban nombre a la taberna hacían referencia al dueño y tres amigos, Pere Romeu, Ramón Casas, Santiago Rusiñol y Miquel Utrillo.

¹⁴ *Els Quatre Gats* se ubicó en la planta baja de la casa Martí, obra del arquitecto Puig i Cadafalch.



Portada del Almanaque de Amigos del Papa correspondiente a Junio de 1897, con una obra reproducida de Torres García.

Otra tendencia fue la que tomó como referentes a Toulouse-Lautrec y Steinlen¹⁵, mucho más decorativa, seguidos por Picasso, Sunyer y el propio Torres, pero siempre con un marcado carácter antiburgués.

Torres llegó no sólo a entablar amistad con pintores y escultores de la talla de Mir, Nonell, Canals, Sunyer, Manolo Hugué, Pichot, los hermanos Junyent, los Junyer, Pablo Picasso, los Hermanos González y Planella, sino también con músicos, literatos y poetas como Pedro Moles o el músico Ribera.

A partir de ese momento es cuando se puede decir que Torres empezó a buscar un lenguaje propio que le satisficiera y que fuera considerado correcto o bien hecho, realiza una gran labor como ilustrador gráfico, publicando en *La Vanguardia* con el nombre de Quim Torras y en las revistas *Iris*, *Barcelona cómica* y *La Saeta*. Esta actividad la llevó a cabo sobre todo por necesidades económicas y arranca como hemos apuntado con una evidente influencia modernista, siguiendo los pasos de Toulouse-Lautrec o de Steinlen; las influencias de estos artistas y otros son muy claras, sobre todo a partir de una exposición realizada en Barcelona en el año 1896 sobre carteles de artistas extranjeros¹⁶ que Torres visitó con gran entusiasmo.

Entre otras aproximaciones evidentes y puntuales cabe destacar la Ilustración

¹⁵ Steinlen, Théophile Alexandre (Lausana, 1859-París, 1923) Dibujante y pintor francés de origen suizo. Desarrolló una intensa actividad en el campo del dibujo, el aguafuerte y la litografía, y colaboró en diversas revistas. Realizó, además, ilustraciones para libros, como *Le vagabond*, de Maupassant, y *En la calle*, compilación de canciones de Bruant. A partir de 1885 desarrolló una amplia actividad como cartelista industrial. Su pintura, al margen de los movimientos de la época, está constituida por temas populares, paisajes y representaciones de animales. Op. Citada. 1997.

¹⁶ Exposición de carteles realizada en la Sala Parés, con la participación de los artistas extranjeros: Forain, Grasset, Mucha, Steinlen y Toulouse Lautrec.

correspondiente a Junio del almanaque de Amigos del Papa del año 1897, que es sorprendentemente evocadora de la obra de Monet *Impresión, Sol Naciente*.

En Marzo de 1898 Joaquín Torres García, dejó de pertenecer como socio al *Círculo Artístico de Sant Lluc* y realizó su primer viaje a Madrid para visitar sus museos; en el viaje conoció a Julio González y a la vuelta, éste le presentó a su hermano Joan. Ese año participó de nuevo en la Galería de la sección Extranjera de la IV Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas con un aguafuerte para esta ocasión.

En esta época conoce también a Darío de Regoyos, pintor no muy reconocido en aquella época, con un grandísimo bagaje cultural y social, que expuso en *Els Quatre Gats*, habitualmente frecuentado por Torres García.

Teniendo en cuenta esas necesarias influencias, para descubrir o definir el verdadero estilo que ningún otro artista puede negar, Torres García encontró en la figura de Puvis de Chavannes una referencia reconocida en aquella época como salvaguarda de los valores tradicionales ante la banalidad y el caos de las vanguardias; Su faceta de decorador de grandes edificios y espacios públicos alcanzaron gran repercusión en toda Europa, las reproducciones de época llegaron a manos de Torres García en Barcelona en forma de publicaciones, artículos y elegías necrológicas¹⁷; en ellas, Torres García creyó intuir un espíritu imperecedero, una voluntad de trascender que le revelaban como el mejor valedor de la tradición y de un mundo no afectado por el falso progreso que confundía a la humanidad. Formalmente, su simplicidad en el dibujo y su sencillez cromática, eliminando el detalle y lo superficial, le vincularon a un popular primitivismo, a una serenidad en la presentación de los ideales estéticos, que recordaban a la placidez clásica, que muchos - entre ellos Torres García - consideraban la mejor vía de conseguir recuperar una comunicación más directa con los espectadores y la tradición al primitivizar la estética empleada, dejando de lado los recursos pictóricos que dificultaban una lectura limpia y clara del contenido de las creaciones.

¹⁷ Torres accedió a muchas de estas publicaciones en la biblioteca del Círculo Artístico de Sant Lluc.

“El pintor sólo tiene que pintar cuando tiene algo que decir; que lo que quiere decir le aparezca claramente útil, indispensable, representando lo que Kant llama “Imperativo categórico de la moralidad”; en esta certeza tiene la obligación social de decirlo en voz alta, continuamente, a favor y en contra de todos si es menester y a pesar de algunas consecuencias dolorosas que esta afirmación pueda tener contra él.”¹⁸

Torres García, que en aquella época seguía los pasos marcados por la moda, de los modernistas, que con la profusión de sus exposiciones, principalmente de carteles, conseguían un gran número de adeptos transpirenaicos. Se pudo haber dejado influenciar al leer más que probablemente - entre otras - la monografía de Vachón sobre Puvis de Chavannes, pues la idealista manera de entender la práctica artística que le caracterizó, unida a la solidez de sus convicciones, marcó en su carácter un sentido de independencia, una inquebrantable voluntad de no transigir, ni siquiera en cuestiones secundarias durante toda su vida. Cuando en 1989 fallece Puvis de Chavannes, el acontecimiento provoca un sinnúmero de homenajes y recordatorios en toda Europa, de los cuales el *Círculo Artístico de Sant Lluc* es el portavoz en Barcelona. Lo que da cuenta de hasta qué punto era considerado importante y lo presente que en la cotidiana vida de Torres pudo estar mientras perteneció al *Círculo Artístico*. La prensa se hizo eco de la noticia y del reconocimiento popular con que contaba el artista, y ensalzó de manera desmesurada su figura.

Realizó su segundo viaje a Madrid en 1899, acompañado en esta ocasión del grabador Pau Roig. Las nuevas corrientes ideológicas socialistas estaban introduciéndose desde hacía años en España, cuando hacia el año 1900 Joaquín Torres realiza su segunda exposición individual, de nuevo en el salón de la vanguardia.

En 1901 expuso algunos estudios de paisaje en la Sala Parés, varios de estos trabajos se reprodujeron en la revista *Pel i Ploma*, en su número de julio, habían también algunos artículos del propio Torres y Suasus, y el significativo “*Joaquín*

¹⁸ M. Vachon, autor de la mejor monografía que en aquella época se había escrito sobre Puvis de Chavannes y que se encontraba en los fondos del *Círculo de San Lluc* -por lo que es previsible que Torres García, la leyera.

Torres García, un decorador” de Miquel Utrillo.¹⁹

Torres García comenzó a preocuparse por el todo y dejar a un lado el cuidado por el detalle. En la evolución formal de las muchas portadas para calendarios y



La Sala Parés de Barcelona en la época de las exposiciones de Torres García.

almanaques que realizó, de marcado carácter religioso o frívolo, se evidencia significativamente una pérdida de preocupación por el claroscuro, una nitidez y una soltura en la línea que en sus primeros trabajos no poseía.

La particular y concienzuda búsqueda de ese componente universal que debían reflejar las obras, le llevó a documentarse sobremanera con extensísimos ensayos de filosofía - habito lector que adquirió tras las conferencias del consejero espiritual del Circulo de Sant Lluç - tanto contemporánea (Kant, Schopenhauer, Hegel, Goethe), como clásica (Homero, Sófocles, Esquilo, Platón, Horacio, Epicteto, etc.); de Platón afirmarí en su vejez, que lo había leído todo en su juventud y que aunque no había vuelto a leer nada, Platón siempre lo había acompañado. En esta época, su obra sufre una profunda transformación: según relata el propio artista atraviesa una crisis espiritual que le sume en una gran melancolía. Es sintomático el hecho de sufrir una crisis ideológica al haber pertenecido a un círculo de marcado carácter religioso, con un concepto del trabajo creativo de ascendencia espiritual e intentar adquirir una concepción veraz del concepto de universalidad a través, no de escritos místicos, sino filosóficos, para la mayoría de éstos la existencia de un ser superior de origen divino, no se corresponde con sus ideologías, las cuales derivan directamente de razonamientos

¹⁹ El artículo de Joaquín Torres García se titulaba “Impresiones”. *Pel i Ploma*, Barcelona, 1901. Citado en Sureda Pons, Joan. Op. Cit. Pág. 13.

en los que no hay lugar para la fe.

En esta época empieza a pintar al fresco, atraído por la atemporalidad que se desprende de las obras antiguas realizadas con esta técnica, y entra en una dinámica de trabajo en grupo en la que se entremezclan pintores, músicos, escultores y poetas; todos los arriba mencionados, se reúnen en el local de Julio González. Reuniones que en principio eran para poder pintar desnudo libremente, y en las que pronto terminaron por hacerlo todo juntos, incluso para pasar el tiempo de ocio.

Asistió a conferencias de carácter artístico en el *Círculo de San Lluc*, a conciertos de música clásica en el Liceo, a debates y charlas en *Els Quatre Gats*, en la sastrería Soler y en algunos de los domicilios de sus amigos, etc... tal avalancha de información cristalizó en una idea: el arte debe ser originario de una tierra y de una época con tradición propia. Eso es lo que le enseña la pintura de Puvis, y eso es lo que le sugirió Cataluña, región mediterránea y con una historia anclada en el mismo comienzo de la civilización; no olvidemos, que Torres García proviene del Uruguay, donde el total de la historia de la nación se reduce a unos cuantos años; El nacimiento de su país por medio de la independencia es muy reciente y hace que prácticamente casi tenga su misma edad²⁰, y que la tierra en donde se ubica su país, con anterioridad a la conquista sólo estaba poblada por los indios Chaná, Arachán y Charrúas²¹, tribus guerreras y de escaso desarrollo cultural que fueron inmediatamente exterminadas al conseguir el país la independencia; quizá por un intento de europeizarse perdieron todo rastro indígena, de los que se conoce bien poco. Así pues es difícil encontrar un arraigo ancestral en una tierra que todavía está adquiriendo su identidad o al menos eso es lo que pensaba Torres García en esa época. Como veremos más adelante, al final de su vida el pintor cambió de opinión.

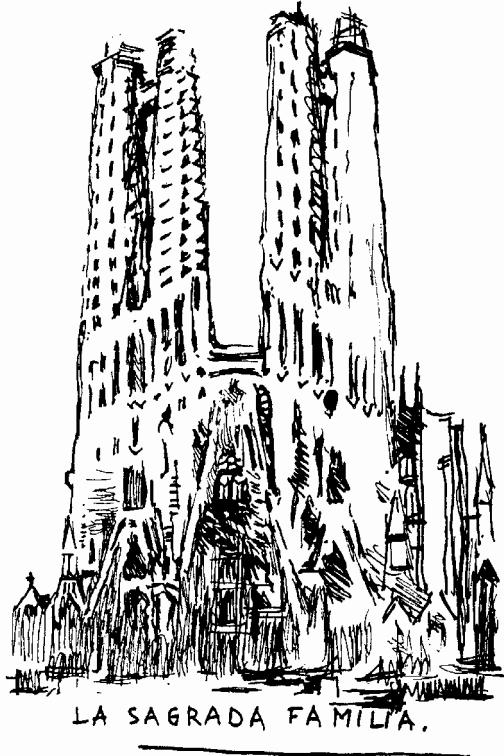
²⁰ Juan Díaz de Solís descubrió Uruguay el año 1516, mientras que Montevideo se fundó en el año 1726. La independencia tuvo lugar el 18 de Julio de 1830, formándose la republica oriental del Uruguay.

²¹ Chaná o Chana-mbegua, tribu amerindia del pueblo charrúa que habitaba en la zona pantanosa de la provincia argentina de entre Ríos.

Charrúas, conjunto de tribus, de la familia lingüística homónima, que en la época del descubrimiento de América se extendía a ambos lados del río Uruguay, hasta el Paraná, el Atlántico y el Río de la Plata y cuyos restos de poblados y de necrópolis abundan en Uruguay.

1.5 La formación como profesor

En 1903 continuó publicando ilustraciones en revistas como las cinco ilustraciones en el número de Enero de *Pél i Ploma* y realizando pequeñas aportaciones a exposiciones de Bellas Artes. Al año siguiente expuso en enero con su amigo Ivó Pascual en las salas del Círculo Artístico de Sant Lluç. En Mayo de 1904 publica un artículo en la revista mensual *Universitat Catalana* titulado “*Angusta et Augusta*”, respondiendo al firmado por Raimon Casellas publicado en enero en el periódico *La Veu de Catalunya*; en este artículo afirma que la forma artística nunca copiará la realidad y defiende su idealista concepción del arte.



Dibujo de la Sagrada Familia. Publicado en Historia de mi vida

Ese mismo año, pese a sus esfuerzos, Torres García no consigue mantenerse económicamente. Además de esto, padece una enfermedad de reuma de la que no se recuperaría jamás, que le forzaría a trabajar en decoración, primero con Adrià Gual y más tarde en la remodelación que el arquitecto catalán Antonio Gaudí está realizando en la Catedral de Palma de Mallorca. Trabajó en las vidrieras cuya construcción se llevó a cabo en los talleres de las obras de la Sagrada Familia en Barcelona. Esta colaboración se prolongó dos años más, hasta el 1905.

La necesidad económica le llevó a impartir clases de dibujo en domicilios particulares; aunque sus ideales antiburgueses le trajeron muchos problemas de

afinidad con sus clientes. En aquella época, para poder costearse clases privadas de arte debían ser gente adinerada; no obstante recordemos como se había imbuido la sociedad Barcelonesa de la corriente ideológica que criticaba las desigualdades sociales, importada del momento político europeo, por el que Torres García se sentía partidario. Consecuentemente, sus problemas de continuidad laboral derivaron en problemas económicos, pero en algunos domicilios aislados consiguió encajar, por ejemplo: en casa de Don Jaime Piña y Segura, padre de la que será su futura mujer, Manolita Piña de Rubies, para la que estuvo nueve años dando clases; así como en la del compositor Isaac Albéniz, en la que enseñó a su hijo Julio.

En 1904 consiguió la decoración del ábside de la Iglesia de la Divina Pastora en Sarriá. Ante las obras de remodelación que se estaban llevando a cabo, el pintor no dudó en acercarse al edificio y solicitar el trabajo ante el arquitecto encargado. En este caso, si bien terminó su obra acerca de San Francisco, tendría su primera polémica, más tarde, pues - aún contando con el respaldo de Gaudí, del Poeta Maragall, y el Pintor Juan Llimona - la monja superiora del convento que regía la Iglesia, dos años después, en 1910, consiguió hacer prevalecer su criterio y pintar encima de la obra de Torres una escena de las que aparecen en las estampas religiosas, inspiradas en copias de los ángeles de Fra Angélico.

Su particular búsqueda avanza con la exposición realizada en la Sala Parés en



Paseando por el Jardín.
Óleo sobre tela.
1902.

1905²³, especialmente indicativa ya de la construcción de un balbuceante vocabulario, surgido de su incesante inquietud teórica. Si bien, en algunas de las obras todavía existen retazos de realidad, traducción pictórica de aquello que ve sólo tamizado por los restos simbolistas y postrománticos de los que todavía no se ha deshecho su pintura; en otras, la elaboración de la composición refleja la esencia de la que se ha de nutrir su obra en los siguientes años, la utilización de elementos propios que no existen, como templos, fuentes, etc., en definitiva símbolos; utilizando las palabras de Joan Sureda “*ideas de realidad.*”²⁴

Formalmente, su obra evoluciona hacia lo que sus enemigos utilizaron para atacarle más, el planismo, comúnmente nominado como “*defectos de factura*”. Los lienzos presentados en la Sala Parés fueron elogiados en todas sus facetas por la crítica, a excepción de algunos comentarios acerca de la despreocupación porque la pintura fuese agradable a la vista, que las cualidades pictóricas fuesen halagadoras de los sentidos. Esta particularidad de su obra, que le sería propia a partir de ese momento, fue un argumento fácilmente utilizable y maleable, recurrido por sus detractores para atacar su trabajo y su validez para afrontar, sobre todo, encargos institucionales.

*“... lo único que deseo: esto que no tiene dueño, ni puede ser arrebatado al que lo posea. La armonía que vemos en las diferentes cualidades de una cosa, no viene sino de que en el fondo son la expresión de una sola idea. (...) Y así, cada uno de ellos, hará aparecer en las cosas la idea, sin la cual, como Hegel dice, no son más que apariencias, es decir, nada.”*²⁵

Pero también hemos de recordar que no todos los críticos expusieron sus dudas acerca de Torres García, también los hubo que aplaudieron y animaron su labor,

²³ Expuso junto a los pintores Marià Pi de la Serra, Xavier Nogués, Pere Ysern Alié, Sebastià Junyent y el escultor Emili Fontbona. Eugenio D'Ors, utilizando el seudónimo de Octavi de Romeo, comenta la exposición en el semanario *El Poble Català*, definiendo a Torres García como un alma platónica, considerando su estilo pictórico orientado hacia la monumentalidad. Citado en Sureda Pons, Joan. Op. Cit. Pág. 14.

²⁴ Sureda Pons, Joan, 1998. Op. Cit. Pág. 76.

²⁵ Joaquín Torres García. Revista “*Pel & Ploma*”, Barcelona. Julio 1901.

como Eugeni D'Ors que intuendo la asombrosa convergencia de postulados teóricos que compartía con el pintor, le defendió y pidió para él espacios en edificios públicos en los que la calidad de la particular manera de hacer de Torres García, encontrase el marco perfecto en el que demostrar su validez. Este apoyo, en el fondo no era más que un intento por parte de D'Ors de apuntalar con obra y adeptos, sus teorías acerca del clasicismo y de la modernidad en concreto en Cataluña, de los que Torres García era el mejor ejemplo, con el nacimiento del Noucentisme²⁶, aunque nunca se vio personalmente incluido. No obstante, el movimiento tuvo una importancia capital en el desarrollo de la identidad catalana

y sin ir más lejos, podemos recordar algunos logros conseguidos por los seguidores del Noucentisme para constatarlo: la definitiva fijación de la lengua catalana realizada por Pompeu Fabra entre 1890 y 1918 desde su revista *L'Avenç* primero y desde la publicación de sus *Normas ortográficas*, *Diccionario* y *Gramática* más tarde, la creación del *Instituto de Estudios*



Campesinas
Óleo sobre tela.
1911

*Catalanes*²⁷ en 1907, de la *Universitat Nova* y de una importante red de bibliotecas populares y museos. Sus representantes en las diferentes disciplinas artísticas fueron entre otros los poetas J. Carner y Guerau de Liost, los cuales

²⁶ Amplio movimiento cultural catalán de principios del s. XX, caracterizado por un intento modernizador de la lengua y de la literatura, de las artes plásticas en general y de la sociedad. Tuvo a Eugenio d'Ors -Xènius- como principal teórico. En 1906, y a través de su *Glosari*, tribuna diaria en el periódico *La Veu de Catalunya*, d'Ors fijó el término noucentisme, entendiéndolo como adjetivo genérico con que referirse a los nuevos rumbos que tomaba la cultura catalana de principios de siglo. Absoluta fe en la creación racional y elaborada; revalorización del esteticismo clásico pero, al mismo tiempo, conexión con la modernidad urbana; depuración formal, didactismo alegórico y realismo tamizado de idealización, fueron los principales rasgos formales de este movimiento.

²⁷ Corporación académica que tiene por objetivo la alta investigación científica y principalmente, la de todos los elementos de la cultura catalana. Actualmente es la sede de la Academia de la Lengua Catalana, asesorando a los poderes públicos y a las instituciones.

escribieron una poesía simbolista que, nacida de la realidad, se vistió de esteticismo clásico y se sometía a un denso proceso de elaboración artificiosa; los arquitectos J. Godoy y F. Folguera que proyectaron sus obras imbuidos de sobriedad lineal y riguroso formalismo; en escultura destacaron J. Clarà y E. Casanovas, que abogaron por una armonía juvenil, rebosante de un sereno y reposado virtuosismo formal; en música E. Toldrà; y en pintura siempre se ha considerado a Torres García su máximo exponente, al usar la luz y el color típicamente mediterráneos. Tras perder su vigencia, entre 1929 y 1936, el movimiento disfrutó de un prolongado epígono en la figura de Carles Riba. El Noucentisme es considerado en Cataluña como el más importante sustrato cultural del siglo XX.

En 1906 decoró una de las salas del domicilio del Señor de Rialp en Barcelona, famoso y acaudalado industrial publicitario, situado en el barrio de San Gervasio, en aquel entonces zona residencial de Barcelona.

Acto seguido emprendió un alejamiento de la superficialidad que subyacía en sus cuadros y que emanaba de la obra de Puvis, buscando de la fuente de toda tradición, el Arte Griego. Torres García perseguía el origen más primigenio, de donde emanase toda la civilización, todas las tradiciones, y Grecia estaba plagada de filósofos, con una historia jalonada de descubrimientos vitales para el desarrollo del intelecto humano, era el foco ideal.

En Mayo de 1907 expuso en el salón del Diario *La Publicidad*, en Septiembre publicó en la revista *Feminal* el artículo “*Una nova artista*” dedicado a su futura mujer, Manolita Piña i Rubiés, y en Diciembre en la revista *La Ilustración Catalana* el artículo “*Dibujo educativo en el colegio Mont D’Or*”. Refiriéndose a las clases que había empezado ese año a impartir en la escuela *Mont d’Or*, creada por el pedagogo Joan Palau Vera en Sarriá, entonces municipio cercano a Barcelona. Palau era un pedagogo formado en Arquitectura y Música, hombre crucial en la vida de Torres, así como el conocido escritor argentino Roberto Payró, corresponsal del diario *La Nación* de Buenos Aires a cuyo hijo Torres

García enseñó dibujo en su propio domicilio.

En la escuela Mont d'Or, fundada por Palau Vera en 1905, se atendía por primera vez en España la problemática de la pedagogía, y en la que Torres desde el primer momento impartiría Dibujo, se puede decir que es en esta escuela donde Torres se enfrenta por primera vez con el problema de la enseñanza, pese a haber impartido bastantes clases particulares, introduciendo además el dibujo del natural y no de vaciados de escayola como era habitual, por primera vez en la enseñanza artística. Para Torres García, los vaciados de escayola eran un paso intermedio entre la naturaleza y el artista que era totalmente innecesario y aún pernicioso, pues introducía un paso de más en la traducción de la realidad al campo plástico. Entre otros imparte clases también allí Pere Moles, antiguo amigo integrante del *Círculo de Sant Lluc* y colaborador como él en la revista *Pél i Ploma*. Pere Moles se convertirá en el cuñado de Torres García al desposar a la hermana de Manolita, Carolina Piña.

Joaquín Torres García y Manolita contrajeron Matrimonio el 20 de Agosto de 1908 en la parroquia barcelonesa de la Bonanova²⁸, tras el fallecimiento del padre de ella, que no era partidario de esta unión. Manolita quiso respetar su voluntad mientras viviese.



Manolita Piña de Torres García

1.6 El ideario propio aplicado al muro

²⁸ Iglesia de la Divina Pastora. Es una iglesia en la que Torres García estaba pintando el ábside. Ver Cáp. 3, punto 3.4. *Los murales de la Iglesia de la Divina Pastora*.

Su particular ideario, concebido a partir del clasicismo del que fue embrión su estancia en el *Círculo de San Lluc*, había ido evolucionando hacia un Arte propiamente mediterráneo, enraizado en Cataluña. Vincular su arte a la tierra en la que vivía, de la que ya se consideraba hijo, fue más una necesidad que una elección; para él era vital una realidad tangible desde la cual extraer la esencia que le permitiese idealizar todo aquello que quisiera expresar. Cataluña, inmersa en un torrente Nacionalista, era históricamente una fuente inagotable de tradiciones y símbolos que en aquella época también eran reivindicaciones. A partir de aquí, Torres García sustituye los elementos formales de origen griego por los propios de Cataluña (masías, labradores, trabajadores, etc.). En lo que él considera un lenguaje propio de la tradición Catalana, los elementos intemporales.

“Ser de su época y de su tierra no supone limitarse, sino encontrar lo que esa época y esa tierra tienen en común con todas las demás, sólo de esa manera el arte tendrá un sentido general e interesará a los hombres de todos los tiempos.”²⁹

En 1908, trabajando ya en solitario, recibió el encargo de un arquitecto amigo suyo de pintar seis grandes lienzos para la capilla del Santísimo Sacramento destruida posteriormente en 1936 en un incendio ocurrido durante la guerra civil española, en la Iglesia de San Agustín de Barcelona, de la que Torres no habrá de tener un buen recuerdo: tras conseguir en ella un encargo para su amigo Juan González, la decoración escultórica de todo un altar consistente en cuatro ángeles tallados en madera, éste último tras intentar terminar la obra en los plazos estipulados, estando enfermo, murió posiblemente por el esfuerzo. La familia González culpó a Torres García por obligarlo a trabajar en esas condiciones y le retiró su amistad. Torres García nos relata en su autobiografía el nefasto hecho de encontrarse en medio del cliente y del realizador en el fatal desenlace. Cuando Juan se puso enfermo y las obras se retrasaron, ante la presión del sacerdote por el cumplimiento de los plazos, Torres forzó la actividad de su amigo, sin pensar que también estaba forzando su propia salud.

²⁹ Sureda Pons, Joan. Op. Cit. 1998. Pág 79.

Así, trabajando en estos encargos y otros como la realización de cuatro plafones decorativos sobre lienzo³⁰ para el despacho de la sección de finanzas en el Ayuntamiento de Barcelona, correspondiente al jefe de dicha sección, su amigo Pere Coromines³¹, que fueron también retiradas más tarde; o trabajando como ilustrador para los libros que publicaba el editor Gustavo Gili, el nombre de Torres García se empieza a conocer en Barcelona.

1.7 La escapada

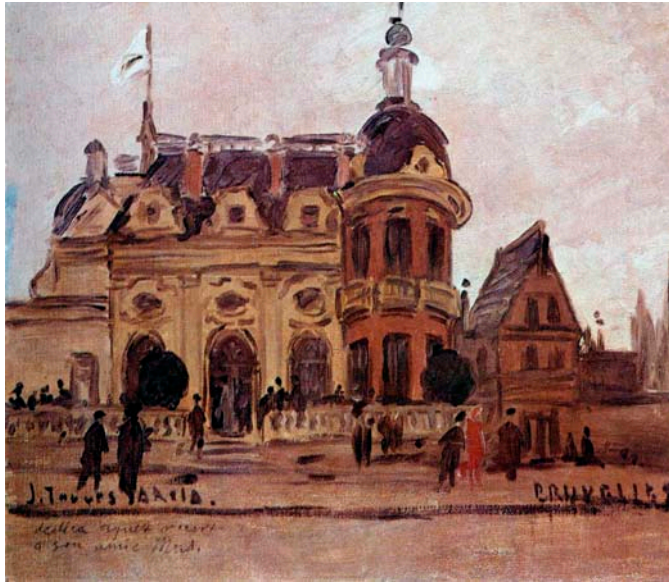
En el año 1910, año en que las obras realizadas por Torres en la Iglesia de la Divina Pastora de Sarriá son cubiertas y los plafones del despacho de hacienda en el Ayuntamiento de Barcelona desaparecen misteriosamente, el escritor Argentino Roberto Payró, al que conoció años antes en Barcelona, al haber impartido clases de dibujo a su hijo, fue quien le proporcionó la decoración de dos grandes paneles para el pabellón de Uruguay en la exposición Universal de 1910 en Bruselas, al insistirle al Dr. Carlos Fein, ex ministro de la Suprema Corte del Uruguay, encargado de las obras, de que la persona indicada para ese trabajo era Torres. Roberto Payró y Torres García mantendrían una gran amistad hasta el día de la muerte del primero, de la que Torres tendrá noticia en su segunda estancia en París, en los últimos años de la década de 1920. Era tal el sentimiento de apego por este hombre que incluso al enterarse de la muerte de su amigo Payró, cayó enfermo y tuvo que guardar cama durante algunos días.

Esa estancia en Bruselas, aparte de la salida “*claustrofóbica*” de Torres García y su esposa de Barcelona, según el maestro, supuso una necesaria apertura de

³⁰ Sólo se conservan imágenes de uno de ellos, en blanco y negro. Ver en Capítulo 3, el punto 3.3 *Los murales del Ayuntamiento de Barcelona*.

³¹ Coromines, Pere (Barcelona, 1870, Buenos Aires, 1939) Político y escritor español. Fue redactor de *La República* entre 1893 y 1894. Militó en el grupo anarquista *Foc nou* y colaboró en la revista *Ciencia Social* en 1896. Tras los atentados anarquistas de 1896, fue encarcelado en el Castillo de Montjuïc. Los catalanistas republicanos vieron en él al sucesor de J. Carner. Fue uno de los promotores del pacto de San Gervasio. Al terminar la guerra civil, se exilió en Francia y en Buenos Aires. Es autor de *Las prisiones imaginarias* de 1899,

horizontes, al entrar en contacto con, por ejemplo, Degouve de Nuncques, pintor anteriormente afincado en Mallorca y Barcelona, que influyó muchísimo en Mir, el cual apoyaba mucho el trabajo de Torres García.³²



Vista de Bruselas
Óleo sobre tela.
1910

Terminado el proyecto del pabellón, Torres volvió a Barcelona, haciendo una breve escala en París, allí coincidió con Pau Roig, con quien había visitado Madrid años antes, y con Julio González que ya había asumido las desgraciadas condiciones que rodearon la muerte de su hermano; ambos le cuentan que Picasso está haciendo un tipo de Pintura llamada Cubismo: “*Que a él no le gusta, pero que la Galería se la pide porque se vende muy bien*”³³. También pudo visitar las obras de Puvis de Chavannes en el Panteón, y ver la magnitud en vivo de las obras murales de este artista al que tanto había admirado.

Tras la elaboración del último trabajo, Torres García vislumbró la forma definitiva de lo que iba buscando, en uno de sus recursos utilizados: el planismo, en detrimento de la simulación clásica de profundidad del espacio en el plano pictórico. Su particular manera de entender éste y otros conceptos, la manera de hacer, se recogerá posteriormente en su libro *Universalismo Constructivo*³⁴, ya que estos conceptos funcionaron igual en estas primeras etapas de su obra como

La vida austera de 1908, *Cartas de un visionario* de 1921 y de la novela *Dichos y donaires* de Tomás de Bajalta (Sileno, Pigmalión, Prometeo) escrita entre 1925 y 1934.

³² El escritor argentino Roberto Payró escribió un pequeño artículo publicado en marzo del año 1913 para el periódico “*La Nación*” de Buenos Aires. Este artículo aparece publicado como muchos otros dentro del libro que con textos de Guillermo de Torre se editó en Madrid en el año 1934 con el título de “*Torres García*”, en su pág. 16, relata que el pintor uruguayo expuso unos años antes de 1913, sin precisar la fecha, con el pintor belga Degouve de Nuncques en la sala Witcomb, de la capital argentina, Buenos Aires.

³³ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 101.



Hombre y Mula
Óleo sobre tela.
1910-12

en las posteriores.

“Puestas así las cosas, el cuadro ha de quedar bien llano, sin huecos y sin que salte nada de él. Y otra cosa importante es que no haya superposición en el sentido de destacar las cosas de un fondo; en ese cuadro todo es fondo y todo es cosa.”³⁵

1.8 Un proyecto ambicioso

Sin embargo su trabajo entusiasmó a algunos de sus adeptos en Barcelona, como

³⁴ Torres García, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Ediciones Alianza Forma,. Números 42 y 43. Madrid 1984. La primera edición de la autobiografía está fechada en 1939.

³⁵ *Ibidem*.

Eugenio D'Ors, Roman Jori, Folch i Torres³⁶ y José Clará, que le convencieron para trabajar en proyectos artísticos que diesen renombre a Cataluña. Es por ello que se trasladó de nuevo a Sarriá cerca de Barcelona de nuevo, fijando su residencia en el número 4 de la calle Ferran.

El primer encargo que recibió formaba parte de un ambicioso proyecto de decoración del antiguo palacio de la Generalitat, que por aquel entonces había sido recientemente adquirido como sede de la Diputación provincial de Barcelona, y que debía realizarse siguiendo las directrices marcadas por el presidente de esta institución, Enric Prat de la Riba.

El encargo en sí estaba constituido por unas vidrieras para los ventanales de la sala del Consell de la Mancomunitat. De los cuatro ventanales que se proyectaron, dedicados a los grandes reyes, sabios, guerreros y poetas de Cataluña, finalmente sólo uno se llevo a cabo, empleando el sistema que Torres García había aprendido de Gaudí, superponiendo vidrios de los tres colores primarios en diferentes grosores, para conseguir con esta superposición el tono



Retrato de Eugeni d'Ors por Ramón Casas

deseado, de una pureza y saturación que no se conseguía con un único vidrio del color específico pintado con esmaltes, con la consiguiente falta de transparencias, ni que decir tiene el sistema era tremendamente caro.

En febrero de 1912 Joaquín Torres García finaliza los bocetos destinados a las

³⁶ En el periódico *La Veu de Catalunya* del 22 de Junio inscribe la obra de Torres García en un estilo Helenizante de corte catalán y mediterráneo, que podríamos identificar con el Noucentisme.



Enric Prat de la Riba

vidrieras³⁷, que debieron contentar a todo el mundo, pues el 25 de Marzo ingresó en la nómina de la Diputación como ayudante³⁸ del arquitecto provincial, Josep Bori. Su sueldo fue de 250 pesetas mensuales, lo que equivalía a 3000 pesetas anuales³⁹.

El concepto de Arte clásico que Torres estaba intentando definir, coincidió perfectamente con el que tenía Eugeni D'Ors y Prat de la Riba, y en consecuencia pudo por ello ofrecerse para la decoración del Salón de San Jorge, en la

Diputación.

Poco más tarde surgió en Barcelona el rumor de que había un brote de cólera, y con la excusa de estudiar a los maestros italianos y la técnica del fresco para realizar con total garantía los trabajos de la Generalitat, Torres consiguió convencer a Prat de la Riba para que le financiase el viaje y poder sacar a toda su familia de la ciudad. El 11 de Abril parten hacia Italia desde la que no obstante, si llegaban noticias de que hubiese cólera de verdad.

A su vuelta a España, se establecen en *Can Bogunya*, antigua masía situada en un paraje al norte de Terrassa⁴⁰, donde se había trasladado la Escuela *Mont d'Or* de su amigo Juan Palau Vera en 1910, y en la que continuaba impartiendo clases de dibujo y de artes aplicadas. El fundador se arruinó con este traslado, ya que hubo que costear grandes reformas. Su lugar lo ocupó su socio Pere Moles que por aquella época era cuñado de Torres, se había casado con Carolina, la hermana de Manolita. Moles pidió a Torres García que le ayudase en la dirección de la escuela asumiendo algunas responsabilidades; siendo éste el motivo del traslado de la

³⁷ Folch i Torres, "Vitrages", Diario *La Veu de Catalunya*, 29 de febrero.

³⁸ Como Pintor y dibujante oficial. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 19.

³⁹ La primera nómina data del 30 de Abril de 1912.

⁴⁰ Ciudad situada a 27 kilómetros al noroeste de Barcelona, con una gran industria textil en aquella época.

familia. Desde allí acometió el trabajo de pintar el boceto definitivo para el primer mural que había de ubicarse en uno de los muros más grandes del Salón de San Jorge. En enero de 1913, realiza una exposición individual en el *Fayanç Català* en el que muestra los bocetos para los frescos entre otras obras.

El ambiente en Barcelona era insoportable cuando Torres García publicaba sus teorías en artículos de revistas y periódicos, y se volvió infernal cuando publicó su primer libro *Notes sobre Art*⁴¹ en mayo de 1913. Con este libro, su principal valedor teórico Eugeni D'Ors, no aceptó la supuesta co-autoría del ideario mediterráneo que Torres García se adjudicaba y le acusaba de apropiarse de sus ideas acerca de la creación de un arte clásico mediterráneo, el Noucentisme, un movimiento de cuño nacionalista que pretendía la existencia de un arte propio de Cataluña y que nació como reacción a la corriente imperante de origen europeo, el Modernismo. La fractura entre ambos se oficializó.

*“Y no sólo perjudicó a Torres García el apasionamiento de sus polémicas y el dogmatismo de sus enseñanzas, (...), sino el hecho mismo de que se enzarzara en polémicas y se dedicara a adoctrinar, en el amplio sentido de la palabra, en artículos de periódicos y revistas, en libros y conferencias, y en el diálogo con amigos y discípulos. (...) Una suspicacia tan absurda como se quiera, pero real, puesto que desgraciadamente el artista plástico que maneja la pluma o pronuncia conferencias con soltura es considerado a menudo con recelo, como si esas actividades secundarias, aunque importantes, fueran desplegadas con la intención de disimular una incompetencia en su principal dedicación.”*⁴²

Hemos de recordar aquí que artistas de la talla de Kandinsky, Malevich, Klee, Mondrian, Van Doesburg o Moholy Nagy abundaron en escritos de carácter

⁴¹ *Notes sobre art*, Barcelona. En este pequeño libro se incluyen cuatro grabados en madera de boj del artista, pero la portada se ilustra con una obra de similar técnica de Manolita. Consistía en una Recopilación de artículos publicados en el diario *La veu de Catalunya* desde 1911.

⁴² Argumenta Enric Jardí acerca de este punto en su libro sobre Torres García, *“Torres García”* Editorial Polígrafa, S. A., Barcelona, 1973.

puramente teórico, intentando sintetizar toda su concepción artística para el público, entendido o no. A Torres García es evidente que este intento no se le perdonó en Barcelona.

El 19 de junio nace en Terrassa su primer hijo varón, de nombre Augusto. Y a finales de ese mismo mes, comienza la realización del primer fresco para el salón San Jorge, *La Cataluña eterna*.

En Septiembre de 1913, al tiempo que terminaba el fresco, Torres García fundó - con el beneplácito de Enric Prat de la Riba - la *Escuela de Decoración*⁴³ en Sarriá⁴⁴ con un grupo de jóvenes discípulos⁴⁵, en un claro intento de fundar una escuela de muralistas y decoradores que intentasen poner en práctica las teorías de Torres García. La creciente oposición al trabajo de Torres García, impidió que acabase de funcionar. En la revista *La Actualidad*⁴⁶ del 1 de noviembre, aparece una muy adversa crítica al mural de Torres en la Generalitat de Josep Roca i Roca.

El pintor se encontraba en uno de sus peores momentos, ya que la campaña de prensa en su contra coincidió con el fallecimiento de su amigo Darío de Regoyos, acaecida el 29 de Octubre después de un prolongado cáncer. Un Torres García muy afectado publicó el 20 de Noviembre un artículo en *La Veu de Catalunya*, en el que lo definió como “*el primer pintor de España*”, y también escribió el prólogo de la exposición antológica del pintor que se hizo en la Galería Dalmau de Barcelona en marzo de 1914.

El mismo día en que pereció su gran amigo, se aprobó el proyecto de la Mancomunidad de las provincias Catalanas, el acto se realizó en el Salón de San Jorge, con lo que el trabajo de Torres quedó al examen de todos los asistentes, durante las siguientes siete semanas las críticas arreciaron, y todos los amigos y

⁴³ Las facetas que la escuela abarcaba, eran Taller de pintura, grabado, escultura, cerámica, tapices y talla en piedra, y se pretendió unir las bellas artes, las artes aplicadas y la arquitectura, siempre contemplando la tradición clásica mediterránea.

⁴⁴ En su antiguo domicilio de la calle Libertad, número 3.

⁴⁵ Los alumnos consignados fueron Tomás Aymat, Manolita Piña, Carme Casanovas, Teresa Lostau, Josep M^a Marqués Puig, Josep Obiols, Lluís Puig y Jaime Querol.

⁴⁶ Revista mundial de información gráfica. Barcelona.

conocidos de Torres le negaron el apoyo debido en la prensa o incluso le traicionaron. D'Ors, que impulsó el trabajo junto con Prat de la Riba se negó personalmente a ayudarlo, en claro acto de despecho provocado por la publicación de *Notes sobre Art*, y la polémica surgida entre ambos por el protagonismo ideológico del Noucentisme.

Por la relevancia publica que adquirió el tema de los murales, éste llegó a las sesiones de la Diputación, donde a falta de críticos especializados en arte por parte de la oposición, Prat de la Riba consiguió de manera brillante aplazar el tema.

Finalmente Torres encontró el apoyo que necesitaba en Román Jori desde *La Publicidad* y Jordà desde *El Noticiero Universal*, así como Pere Moles, Aleixandre Galo, José Francés, Miguel Utrillo, Josép Clará y otros muchos artistas que escribieron a su favor. Los apoyos en prensa a los murales de Torres García no aparecieron hasta diciembre de ese año, pero prácticamente todos sus conocidos le defendieron. *El Círculo Artístico de Sant Lluç* inició una recogida de firmas por Galerías de Arte y Librerías, Roberto J. Payró y Degouve de Nuncques desde sus artículos en *El Día Gráfico*, consiguieron una magnífica reacción a favor de Torres y de la obra. Aprovechando la coyuntura, Prat de la Riba tomó la palabra en una sesión de la Diputación y consiguió una votación favorable a la continuación de la obra.

Los amigos de Terrassa de Torres García siguieron de cerca la polémica de su mural, los más se lanzaron en su ayuda publicando artículos en la prensa de la ciudad de Terrassa, aludiendo a los motivos extra artísticos que generaron esta oposición al trabajo de Torres García.

*"Qui sap de que es pot tractar, però mai han escrit o han dit, lo que s'ha escrit o dit fins ara, han sigut artistes. Han sigut homes ofesos o despistats, o han sigut polítics o especuladors, o simplement ebentadors però no gent d'art".*²³

En Marzo de 1914 se publicó un número perteneciente a la revista de *La Escola de Decoració*²⁴ con una portada en xilografía de Torres García y en fechas posteriores una publicación catalogando algunos trabajos realizados por sus integrantes.²⁵



Portadas de la *Revista de la Escola de Decoració* y de la publicación que recogía algunos trabajos realizados por alumnos de la misma

En Abril de ese año, se constituye la mancomunidad de Cataluña, y Prat de la

²³ "Quien sabe de que se puede tratar, pero nunca han escrito o han dicho, lo que se ha escrito o dicho hasta ahora, han sido artistas. Han sido hombres ofendidos o despistados, o han sido políticos o especuladores, o simplemente reventadores pero no gente de Arte". Gali, A. "La Sembra", 1913, Pág. 3. Citado en Vives, Eduard. Joaquín Torres-García a Terrassa, 1912-1918. Terme. Terrassa, Noviembre 1996.

²⁴ *Revista de la Escola de Decoració*, Ed. Escola de Decoració, Imprime P. Mulleras, Terrassa, Marzo 1914.

²⁵ *Recull de treballs. Escola de Decoració*, Ed. Escola de Decoració, Imprime P. Mulleras y c., Fontvella 30, Terrassa. Barcelona Agosto 1915. Ilustrada con dibujos de Manolita Piña (incluyendo la portada), Torres García, J.M. Marqués-Puig, Joan Duch, Josep Obiols, fotografías de unos frescos de Manuel Cano y Lluís Puig y de unas esculturas de Carme Casanovas, Enric Casanovas y Esteve Monegal. Con textos de Torres García "De la influencia de l'art mediterrani, en els paisos meridionals", "Sobre les exposicions i les revistes d'art", Joan Duch "D'art", W. Ostwald "Quelcom sobre la técnica de la pintura al fresc", y notas editoriales sobre *Procediments, La decoració en les escoles* (firmada N) y *L'art popular i les escoles primaries* (firmada X).

Riba es nombrado Presidente, aunando así las presidencias de la Diputación y de la Mancomunitat. El apoyo oficial al trabajo de Torres García en la Barcelona de la época parecía asegurado, pero la Diputación provincial de Barcelona fundó en aquel tiempo la Escuela Superior de Bellos Oficios, especializada en artes decorativas y diseño. *La Escola de Decoració* fundada por Torres García tenía sus días contados ante la creación de una institución de enseñanza que rivalizaba con una buena financiación y el respaldo oficial.

En Agosto la Escuela *Mont D'Or* cerró por quiebra, Pere Moles se trasladó a Balaguer²⁶ con su familia, Torres García decidió quedarse en Terrassa, donde proyectó y decoró la que sería su residencia, *Mon Repòs*²⁷, situada en la parte trasera de una masía ya existente, *Can Colomer*, al noroeste de la ciudad, en la carretera que va en dirección a la vecina localidad de Rellinars. La decoración fue realizada al fresco y se ubicó tanto en la fachada como en el interior del edificio. Torres García se trasladó a su nueva residencia el 30 de Diciembre de 1914. Actualmente del total de los que decoraban esta residencia sólo se conservan cuatro frescos, que perduran hasta nuestros días por estar ubicados en un lucernario.



Torres García y Manolita con Horacio, Augusto y Olimpia. La familia se hizo esta fotografía en

²⁶ Ciudad situada a 18 kilómetros al Noreste de Lérida.

Desde Terrassa continuó trabajando en la decoración de la sede de la Diputación, y en enero terminó la primera de las vidrieras para el salón del consejo, que fue ubicada en agosto, y siguió trabajando en los diferentes bocetos para el resto de las paredes del Salón San Jorge. En Terrassa se creó también *el gremio de Artistas*²⁸ en cuyas actividades Torres García participó de vez en cuando. Gracias a estas colaboraciones y al nuevo círculo de amistades, conoció al comerciante Emilio Badiella Ribas²⁹, uno de sus mejores mecenas.

En septiembre empezó el segundo fresco del Salón San Jorge, que llevaba por título *La Edad de Oro de la Humanidad*, que terminó el día 20 de ese mes, cabe resaltar que durante la realización de este trabajo, Torres García recibió la visita de Sorolla, que se encontraba de paso hacia Mallorca, a fin de documentarse para las obras murales que debía realizar para la *Sociedad Española de Nueva York*³⁰, y a pie de obra - una vez enterado de antemano de la reciente polémica - le manifestó delante de unos terceros su admiración por los murales.



La escuela Mont d'Or de Terrassa

²⁷ La casa se llamó *Mon Repòs*, (Mi reposo) constatando el deseo de su autor por conseguir la paz y la estabilidad que hasta ahora no había tenido.

²⁸ Formado por Joaquín Valcells, Antonio Badrinas y Rafael Benet, todos ellos artistas muy jóvenes.

²⁹ Fabricante, pintor, escritor y compositor de Terrassa, destacó sobre todo como gran amigo de artistas y mecenas.

³⁰ Sorolla en estos murales retrató escenas de las diferentes regiones de España.

En 1914 estalló la 1ª Guerra Mundial y España entera se resintió del conflicto, que afectó mucho a Torres García, pese a todo continuó escribiendo y llega a publicar dos libros en aquella época, *Diàlegs*³¹ y *Descubrimiento de sí mismo*. Es en este último en donde Torres justifica, tras su separación de D'Ors, el giro que su pintura toma hacia un formalismo mucho más simple³². Ésto le llevó a una pequeña confrontación con sus alumnos y discípulos, principalmente de la escuela *Mont D'Or* y de la *Escuela de Decoración*, que le acusaron de haberles mentado, tras comprobar las diferencias existentes entre uno y otro estilo, a lo que Torres argumentó que tanto anteriormente como en ese momento había sido siempre honesto consigo mismo y con lo que hacía.

El 10 de Diciembre de 1915, vio incrementada su familia por tercera vez, era otra niña, bautizada como Ifigenia, Aglás y Elena. Esta pequeña nació en *Mon Repòs* y Manolita fue asistida por la mujer de Emilio Badiella, que no daba crédito a sus ojos al comprobar que cuando Manolita estaba dando casi a luz, Torres García se apresuraba a terminar unas pinturas en las paredes del mismo dormitorio donde el feliz hecho estaba a punto de suceder, con el ánimo de alegrar a su mujer y de recibir a su nuevo vástago con el mejor ambiente artístico posible.³³

En Junio de 1916 Torres García se ofreció al ayuntamiento de Terrassa para pintar al fresco las paredes del edificio del grupo escolar de Terrassa que estaba en construcción, pero no obtuvo respuesta. En Agosto, del 18 al 28 de ese mes, trabajó en el tercer fresco del Salón de San Jorge, titulado *Alegoría de las musas*, también llamado *Las Artes*, y en la continuación de los bocetos que restaban. El mismo mes se publicó su libro *Un ensayo de clasicismo. La orientación conveniente al arte de los países del mediterraneo*.³⁴

Entre el 18 y el 23 de septiembre, realizó el cuarto mural para la Generalitat, titulado *Lo temporal no es más que símbolo*. En Octubre, Torres García evidenció

³¹ *Diàlegs*. Tipografía Mulleras, Terrassa, septiembre 1915.

³² Romà Jori publicó en octubre, en la revista *Vell i Nou* un artículo comentando el momento artístico en que se encontraba Torres García.

³³ Según entrevista mantenida con Eduard Vivés, Director de la Fundación Cultural Caixa Terrassa, el 2 de agosto de 2001.

las dificultades económicas que atravesaba, recordemos que su familia había crecido y que recientemente había edificado *Mon Repós*, a esto había que añadir el estudio de Sarriá, sede de *La Escola de Decoració* que todavía estaba en marcha. Precisamente un amigo que lo apoyó significativamente en aquel periodo, el comerciante de Terrassa Emilio Badiella, excepcional mecenas que a sabiendas de las dificultades económicas que Torres García pasaba por el crecimiento de su familia, lo contrató para realizar unas decoraciones pictóricas de temática alegórica rural en su domicilio de la calle San Antonio de Terrassa y que así llegó a disponer de una buena colección de pinturas de Torres García; casi todas realizadas con la técnica mural del fresco, exceptuando las del comedor familiar, pintadas sobre lienzo. Como agradecimiento, dedica el libro que ha terminado de escribir, *El Descubrimiento de si mismo*³⁵, al comerciante, y continua trabajando en su casa hasta octubre del año siguiente, 1917.

Conoce a Salvat-Papasseit, “*hombre de gran cultura, labrado a sí mismo, y de tendencias anárquicas*”³⁶ según Torres García a fuerza de bondad y sentimiento de justicia. Este último, enfermo de tuberculosis, fue enviado años después por

Emilio Badiella al extranjero a fin de sanar, cosa que no sucedió jamás.



Retrato de Torres García realizado por Rafael Barradas

En febrero de ese año, expuso individualmente en las galerías Dalmau, y pronunció algunas conferencias que se publicaron en *La Veu de Catalunya* en los dos meses siguientes. Precisamente en marzo Salvat Papasseit edita el número 1 de la revista *Un enemic del poble* en la que Torres García publica el artículo *Consells als artistes*³⁷. Y en Abril publica también

³⁴ Ed. Imprenta mulleras de Terrassa, agosto 1916.

³⁵ “*A mi estimado amigo Emilio Badiella*” Ed. La industria Morral & Co. Terrassa Noviembre 1916.

³⁶ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 138..

³⁷ “*Consejos a los artistas*”. *Un enemic del Poble*. Ed. Salvat-Papasseit. Núm. 1. Barcelona, Mar, 1917.

el artículo *Em digué tot aixó* en *La Revista*. En Mayo reedita en Gerona: *El descubrimiento de sí mismo. Cartas a Julio que tratan de cosas muy importantes para los artistas*³⁸. Y en el tercer número de *Un enemig del poble*, editado en junio publicó *D'altra orbita*.

En Agosto conoció al pintor uruguayo Rafael Barradas, que vivía en Barcelona desde 1913, con quién Torres recuperó parte de la voluntad y la ingenuidad artística que tanta falta le hacía entonces.

1.9 El principio del fin

El 2 de Agosto fallece Prat de la Riba, su principal valedor como Presidente de la Diputación, cuando Torres se encontraba trabajando en los cartones del quinto mural para el Salón de San Jorge suceso que cambiaría significativamente la carrera profesional de Torres García. Tras la noticia se traslada en noviembre con su familia a Barcelona, al número 4 de la calle Libertad.

Inmediatamente se suspendieron los trabajos de decoración en el Salón de San Jorge, el quinto mural titulado, *La Cataluña Industrial*, no se terminaría nunca. Aunque está comprobado³⁹ que en algunas crónicas o documentos se da a entender que estaba comenzado cuando la obra se paralizó, no queda ninguna evidencia física del mural, ni de sus restos. Sólo han quedado los bocetos preparatorios de este mural y de otro. En estos bocetos se adivina un cambio de rumbo artístico, en el que las figuras y la composición están muy lejos de los motivos y de la inspiración clásica. Un signo más de la evidente ruptura con Eugeni D'Órs.

³⁸ Imprenta R. Masó. Gerona. Mayo, 1917.

³⁹ Según fotografía encontrada en el archivo fotográfico Mas, del instituto Amatller de cultura hispánica de Barcelona y los comentarios citados en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 150.

Este cambio pudo atribuirse a su contacto con la Agrupación *Courbet*⁴⁰ que fundada por Josep Llorens Artigas y Joan Miró, buscaba lo que el pintor francés había buscado 70 años antes: expresar la realidad de su tiempo⁴¹. Pero la evidencia que representan algunos trabajos, en los que no solamente el tema urbano sino la división del espacio en verticales y horizontales, y la modificación de la escala de las figuras, nos hacen pensar en que el cambio en la continuidad estilística de su trabajo se produjo más bien por conocer a Rafael Barradas y su obra, el pintor uruguayo había estado en contacto con el futurismo durante su estancia en Italia en 1913. En las publicaciones de *Un enemig del poble*, los textos “*Devem Caminar*” (Debemos caminar) y “*Art-Evolució*” (Arte-Evolución) pueden constatar un acercamiento al arte contemporáneo desde el prisma de la complementariedad con la tradición.

De este contacto, Torres García obtuvo la influencia del “vibracionismo” variante del futurismo que Barradas había gestado y de la cual extrajo algunos elementos que incorporó a su trabajo; hecho que podemos apreciar sobre todo posteriormente, en algunos cuadros realizados en Nueva York. La necesidad de orden, formal en este caso, ante el caos visual de una ciudad como Nueva York, llevó a Torres García a buscar un medio de fijar la construcción. El seminal contacto con la vanguardia artística que mantuvo a través de Rafael Barradas, produjo algunos trabajos de búsqueda intuitiva, aletargada hasta la explosión que significó su teorización posterior, tras contactar con los Neoplasticistas, y que a partir de entonces le acompañaría ya en todas sus obras.

Tan importante intuyó Torres García a este pintor, que fue el motivo de la primera crónica periodística que se publicó en su país natal, Uruguay, en el diario *El siglo* de Montevideo. Es posible que José Enrique Rodó⁴², con el que había contactado un año antes, mediara para que la publicación fuese posible.

⁴⁰ Los integrantes junto con Torres García fueron Enric Cristòfor, Josep Llorens i Artigas, Joan Miró y Francesc Domingo.

⁴¹ Joan Sureda, 1998. Op. Cit. Pág. 26.

⁴² Escritor uruguayo conocido como articulista, ensayista y novelista. Fue diputado a Cortes por el Partido Colorado (1902 y 1907) y se trasladó a Europa en 1916 como corresponsal de Caras y Caretas. Es considerado como uno de los mayores ensayistas del modernismo hispanoamericano.

El momento fue muy difícil para Torres García, que ante el silencio y la inactividad que padecía en diciembre decidió exponer su trabajo en tres galerías al mismo tiempo; de manera individual en *Las Galerías Layetanas* y en la sede del diario *La Publicidad*; y junto a su compatriota Barradas en *Las Galerías Dalmau*.



Retrato de Puig i Cadafalch realizado por Ramón Casas

Las conexiones literarias de Torres García y su conexión con Rafael Barradas, le posibilitaron iniciar correspondencia con Guillermo de Torre, uno de los impulsores del Ultraísmo. En febrero de 1918, al tiempo que volvía a exponer de manera individual en *La sala Reig* de Barcelona, Torres García se entrevistó con Puig i Cadafalch, Presidente de la Diputación y también de la Comisión de Bellas Artes de la misma, auténtico hombre fuerte a partir de entonces de la Mancomunitat; pese al ofrecimiento de Torres de concluir el trabajo para el Salón de San Jorge de forma totalmente gratuita, Puig i Cadafalch se opuso alegando que no era cuestión de dinero.

Torres no recibió ninguna clase de apoyo de todos sus amigos y conocidos, que tras este suceso llegaron incluso a faltar a las inauguraciones de sus exposiciones. El ambiente en Barcelona se hizo más opresivo para Torres, que ya vivía de nuevo apartado en *Mon Repòs*, en Terrassa. Este ambiente no convenció a Barradas y a mediados de 1918 decidió afincarse en Madrid.

Evidentemente, tuvo que buscarse otra fuente de ingresos y de promoción pues el círculo artístico le fue vetado con el silencio y el vacío. Esto último lo consiguió gracias a su pluma, en este año Torres García publicó muchos artículos y dibujos, una ilustración en *Abril* en el quinto número de la revista *Trossos* (Trozos), un artículo en *Mayo* titulado “*El Públic i les noves tendències d’art*” (El público y las

nuevas tendencias de arte) en la revista *Vell i nou* (Viejo nuevo), una conferencia en Junio titulada “*El arte en relación al hombre eterno y el hombre que pasa*” en el Ayuntamiento de Sarriá, el artículo “*Plasticisme*” (Plasticismo) en *Un Enemic del poble*, y finalmente en Diciembre en la misma publicación el artículo “*Natura i Art*”(Naturaleza y Arte).

1.10 La búsqueda de sustento tras el rechazo oficial

El tema económico lo intentó resolver de dos formas: desde su larga experiencia como docente en el *Mont D’Or*, y desde su continuo contacto con sus hijos, que le hicieron pensar en la fabricación de juguetes. Según Torres García los juguetes no estaban ideados de un modo acorde a la psicología infantil, y ésto decidió a Torres a fabricarlos, confirmando sus dotes de gran pedagogo. Los primeros modelos fueron fabricados en noviembre en la sociedad formada con un carpintero industrial, Francisco Rambla; en diciembre coincidiendo con su última nómina como ayudante del arquitecto provincial de la Diputación, expuso sus lúdicas creaciones en *las Galerias Dalmau*, recibiendo favorables críticas desde *La Publicidad* y desde *Vell i Nou*.



Dibujo de Torres García.
Publicado en *Historia de mi vida*.

En 1919, ante la necesidad, volvió a impartir clases privadas de dibujo y pintura, uno de sus clientes fue Sigfried Ribera, hijo del compositor. Fue en esta época cuando Torres conoció y frecuentó a personajes como Joan Brosa, J. V. Foix, o Joan Miró, con algunos de los cuales expuso obra pictórica en mayo en la *Agrupación Courbet*.

En Junio expuso sus juguetes de nuevo en la *VI Exposición de juguetes y artículos de Bazar* en la Universidad Industrial. En el catálogo se muestra la leyenda: “*F.*

Rambla. Manufactura de juguetes”; y en la *Exposición de Arte* organizada por el Ayuntamiento de Barcelona presentó los bocetos no materializados del Salón San Jorge. Mientras que en julio publicó “*L’Art en relació al home etern i l’home que passa*”⁴³, y “*La Regeneració de si mateix*”⁴⁴, asistimos a un extraño suceso y es que de todo lo anterior no existió repercusión alguna en prensa.

En Agosto Torres García impartió una conferencia en la Universidad Industrial, en la que trató el tema de la educación artística enfocada a niños, una vez más el silencio fue la respuesta de sus amigos y conocidos, y por supuesto de la prensa. Esta conspiración de silencio hacia su persona en Barcelona y denunciada en su autobiografía hizo que decidiera establecerse lejos de Barcelona. Torres García barajó las posibilidades de París y Nueva York. La inmediatez de la resolución y su envergadura exigía unos desembolsos cuantiosos, Torres García vendió su casa, *Mon Repòs*, en Septiembre de 1919, que había sido hipotecada con anterioridad. La urgencia no permitió sino mal venderla a un comerciante de Barcelona, el cual tapó con papel de decoración la mayoría de las pinturas, por considerarlas obscenas. En la actualidad, el destino final de estas pinturas se desconoce, pues al realizarse los trabajos de extracción de los que se conservaban en el lucernario tras su adquisición por parte de *La Caixa de Terrassa*, se hicieron catas en las paredes del edificio, no encontrándose restos de estas pinturas.

Desde la venta de su casa hasta la fecha de partida transcurrieron ocho meses, en los cuales, la familia Torres volvió a vivir en Sarriá. Allí profundizaron su amistad con la familia del músico Ribera, a cuyo hijo Siegfried, Torres García daba clases de dibujo a cambio de las que Olimpia, la primera hija de Torres García, recibió de piano, impartidas por la mujer de Ribera.

En *L’Instant, Revista Quinzenal*⁴⁵, publicó en octubre reproducciones de los

⁴³ Torres García, Joaquín. *El Arte en relación al hombre eterno y al hombre que pasa*. Imprenta El eco de Sitges, Sitges. 1919.

⁴⁴ Torres García, Joaquín. *La Regeneración de si mismo*, Salvat Papasseit Editor, Barcelona. Esta edición la tenemos que entender como correspondencia a las ilustraciones que Torres García había introducido en el primer libro de poesía del Poeta Salvat Papasseit, *Poemas en ondas Herzianas*, Barcelona 1919.

⁴⁵ *EL instante*, Revista Quincenal.

murales perdidos de *Mon Repòs* como ilustraciones del texto de Nicolau d'Olwer⁴⁶, crónica a su vez de la versión de *la Odisea* que había publicado Carles Riba⁴⁷. En noviembre expuso por última vez en Barcelona en *Las Galerias Layetanas*.

En marzo de 1920 Torres García expuso en la *Asociación de Artistas Vascos de Bilbao* en una exposición colectiva con Quintín de Torre, aprovechando este viaje impartió dos conferencias sobre Arte Moderno. En mayo, recibe una cena homenaje de sus amigos y conocidos a la que acudieron entre otros: Pere Coromines, Joseph Carner, Joan Salvat Papasseit, José M. de Sucre, Rafael Barradas, Joan Llongueras y Jaime Guardia. El 15 de mayo de 1920, Torres García parte con su familia en tren hacia París. Nunca volvería a Barcelona.



Retrato de Salvat-Papasseit realizado por Torres García y publicado en *Historia de mi vida*

⁴⁶ Lluís Nicolau d'Olwer fue un político y escritor español en lengua catalana. Dirigente de Acció Catalana y del Partit Catalanista Republicà, fue ministro de Economía en los Gabinetes de Alcalá Zamora y Azaña (1931). Al acabar la guerra civil, se exilió en México.

⁴⁷ Carles Riba. Importante escritor español en lengua catalana. Fue discípulo de K. Vossler, y colaboró con Pompeu Fabra en la oficina lexicográfica del Institut d'Estudis Catalans, de la que con posterioridad fue miembro honorario y presidente en 1950. Vivió exiliado en Francia entre 1939-1943. Tras su retorno a España, se reincorporó a las tareas de la fundación Bernat Metge y del Institut d'Estudis Catalans. Dejó dos memorables versiones de la Odisea en 1922 y 1948, y tradujo a Virgilio, Esquilo, Sófocles, Plutarco y Jenofonte.

Capítulo 2. La influencia de Antonio Gaudí

En la vida de Torres cabe destacar el nombre de este fantástico arquitecto, pues pensamos, que como primer contacto con la arquitectura, Torres García, tuvo un exponente difícil de superar en Antoni Gaudí i Cornet. Tanto peso tuvo en la vida de Torres García, que éste ya decía:

“Primero: El más catalán de todos los catalanes [...]. Nosotros lo llamábamos Don Antón

Segundo: El arquitecto más genial, improvisador de cualquier solución, creador inagotable, siempre inédito y siempre lógico [...].

*Tercero: El más piadoso y creyente de cuantos arquitectos han hecho casas y catedrales”*¹

Este controvertido personaje, hijo de un calderero, nació en Reus, un veinticinco de junio de mil ochocientos cincuenta y dos. De origen humilde, Gaudí tuvo problemas de salud desde bien pequeño. Su problema fue el reuma, lo acompañó toda la vida, y para contrarrestar el dolor que la enfermedad le producía, Gaudí se acostumbro a realizar largos paseos a fin de mantener una adecuada movilidad corporal, y a sobrellevar una rígida dieta vegetariana, impuestos ambos por sus médicos.

Fruto de esos paseos, le sobrevendría la desgracia un siete de Junio de mil novecientos veintiséis, un tranvía le atropella y arrastra en lo que ya era un habitual camino hacia la iglesia de San Felipe Neri, en donde aprovechaba para orar.

El dolor fue notable en la ciudad de Barcelona, en donde sucedió la tragedia, pues era toda una institución en la ciudad. Su desafortunado accidente derivó en un multitudinario acto fúnebre, en donde



Antoni Gaudí

¹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1984. Lección nº 81. Mestre Antoni Gaudí.

todas las instituciones de la ciudad y de casi toda la región estuvieron presentes, el 12 de junio de mil novecientos veintiséis.

La infancia de Gaudí, fue tan difícil y reservada como la de Torres García, y puede que sea ésta la primera de las mutuas características que hiciesen de esta pareja de personalidades espíritus afines. Su inclinación por la arquitectura se reveló a pronta edad, a los diecisiete años ingresa en la universidad de Barcelona, en donde no fue un alumno destacado, si bien, tuvo que dedicar gran parte de su tiempo a trabajar en despachos de arquitectos barceloneses para poder costearse los estudios.

Si hacemos un pequeño inciso, y analizamos cuál era el panorama cultural de la Barcelona de finales del siglo XIX, no podemos menos que tener en cuenta la continua revisión histórica del pasado a todos los niveles, la búsqueda de nuevos modelos estéticos y culturales en otras latitudes, el rescate del medioevo del común desconocimiento se tradujo en la revitalización del estilo gótico, en la proliferación de falsas ruinas y en la construcción, incluso, de castillos.

En el año 1853 John Ruskin, precursor indiscutible del Modernismo y máximo responsable representante del movimiento Arts & Crafts, predicaba que el ornamento era el origen de la arquitectura. En la Universidad, el libro de Viollet-Le-Duc sobre la arquitectura francesa de la edad medieval fue tan estudiado como los escritos de Ruskin.

Así pues, un Gaudí que estudió en la Universidad el Neogótico, que adoptó la establecida e imperante norma de ir contra lo rígido y estricto, se convirtió en la figura más destacada en España de un movimiento europeo llamado Art Nouveau o Modernismo. Es fácil imaginar que el caldo de cultivo ecléctico que se pudo desarrollar era el mejor posible para una persona de imaginación y creatividad tan desbordante como la de Gaudí.

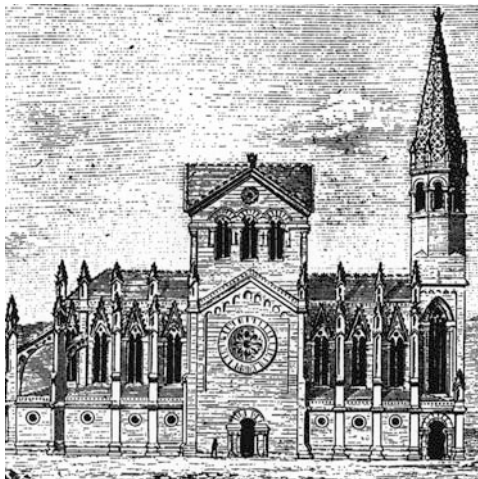
Teniendo en cuenta el pasmoso crecimiento de la población que experimenta la ciudad de Barcelona, que llegó a cuadruplicar su número en la segunda mitad del siglo XIX, no es de extrañar la fiebre constructiva que se manifestó en la urbe, y es fácil imaginar como posible el hecho de pasar de 20 a 200 hectáreas de superficie. Este crecimiento, tanto en población como en superficie, era una consecuencia directa de la prosperidad industrial de la zona, de la economía de la ciudad, basada principalmente en el algodón y el hierro, hizo proliferar una burguesía acaudalada que siguiendo las corrientes europeas, gustó de rodearse de intelectuales y ejercer un protectorado o mecenazgo, hasta el punto que algunos llegaron incluso a compartir la vivienda con sus protegidos.

Para un arquitecto en sus primeros años, se puede considerar un entorno ideal, la consolidación de Gaudí como el mayor representante de esta tendencia en Barcelona, es debido sin duda a su decidida apuesta por el eclecticismo, hecho que lo vinculaba con las tendencias europeas y que lo convertía en un trofeo sugerente para los adinerados empresarios. Sea dicho de paso, que Gaudí no llegó nunca a rebajarse hasta el punto de muchos arquitectos de la época, que literalmente copiaban modelos arquitectónicos orientales y los añadían a sus construcciones; siguiendo las enseñanzas de Viollet-Le-Duc, analizaba los edificios, las obras del pasado, para enriquecer su obra con todos los aportes técnicos posibles.

Consecuente con sus ideas, enmarcadas en la corriente proveniente de Europa, se convirtió en fiel exponente del nuevo entorno social, se posicionó en contra de la iglesia como la mayoría de los jóvenes, y recogiendo las teorías sociales preponderantes, se imbuyó de una profunda solidaridad con los estratos obreros, con los trabajadores. Esto último fue ya una constante en su vida, Gaudí llegó a vestir en sus últimos años de una manera tan austera, que al ser arrollado por el tranvía que terminó con su vida, muy pocos fueron a socorrerle, pues pensaban que era un pobre. E incluso al ser reconocido en el hospital a donde fue trasladado, insistió en permanecer en la misma sala que obreros y trabajadores.

Esta solidaridad y la afinidad con determinadas ideas sociales cambiaron su vida, ya que uno de los primeros encargos importantes que llevó a cabo, fue en colaboración con la cooperativa de Mataró, el alojamiento de los trabajadores de una fábrica. El proyecto no llegó a materializarse en su totalidad, sólo se construyó una nave de la fábrica y un pequeño edificio, un kiosco, pero el proyecto entero fue presentado, representando a Gaudí en 1878 en la Exposición Universal de París. Y en París, fue donde Gaudí conoció a Eusebio Güell i Bacigalupi, uno de sus principales protectores.

No obstante, y a pesar de resultar casi increíble, cabe resaltar el hecho de que la mayor y más emblemática obra de Gaudí, fuera un proyecto recibido antes incluso de llegar a construir su primer edificio. En el año 1881, la Asociación de Devotos



Proyecto original para la sagrada familia del arquitecto Francisco de Paula

de San José compró unos edificios en las afueras de la ciudad, en ese lugar Gaudí recibió el encargo de construir una iglesia dedicada a la Sagrada Familia. En los alrededores de la iglesia, se proyectaba un gran complejo de edificios sociales, escuelas, talleres, salas para reuniones, etc. Como vemos era un proyecto muy parecido al de la cooperativa de Mataró, en cuanto a quien iba dirigido.

Si bien el proyecto no recayó en primer lugar sobre él, sino en Francisco de Paula de Villar, arquitecto reconocido en Barcelona y para el que Gaudí trabajó en algunas ocasiones, entre ellas en el proyecto de la iglesia de Montserrat; éste, tras realizar los primeros planos de un edificio neogótico y empezar la construcción de la cripta, abandonó el proyecto por su antagonismo con los encargantes, el porqué el proyecto recayó sobre Gaudí no está lo suficientemente documentado, pero es fácil especular acerca de su participación en Montserrat y la negativa del segundo arquitecto consultado y principal representante del neogótico en Barcelona, el

arquitecto Juan Martorell, con el que también había colaborado Gaudí. Así pues, el 3 de noviembre de 1883, es nombrado principal responsable de la obra.

Recordemos aquí que todavía no había concluido la construcción de su primer edificio, y que por lo tanto podemos afirmar que el proyecto de la Sagrada Familia, fue el proyecto más ambicioso y más representativo de la vida de Gaudí.

Haciendo un breve y conciso recorrido por las obras de Gaudí, no podemos menos que reconocer varias etapas, en las que - entre pocas manifestaciones - escogemos algunos edificios que marcan una referencia clara en su carrera y que nos dan los indicios suficientes como para comprender su particular idea de arquitectura como integración, que Torres García debía heredar.



La Casa Vicens

Los primeros años de Gaudí han venido a llamarse la etapa árabe y la primera de las construcciones que llevó a cabo, *La casa Vicens*, realizada entre 1883 y 1888, Gaudí es expresión concreta de esta situación. Esta casa, situada en la calle Les Carolines² de Barcelona, fue encargada en 1878 por Manuel Vicens como residencia de verano del modesto fabricante de

ladrillos y azulejos; contiene en su pequeño volumen, una armoniosa combinación de formas arquitectónicas típicas presentes como únicas en otros edificios de la misma época, con otros elementos formales de evidente denotación árabe.

² En la época de la construcción, la calle era la de San Gervasi.

Otra de las características notables de este edificio, aparte de esa revisión del estilo mudéjar, es la utilización de diferentes materiales de construcción, piedras de mampostería sin labrar, ladrillo y por supuesto, lo que ya fue una constante en las obras de Gaudí, la utilización del azulejo.

Esta combinación de dudosa efectividad a priori se convierte en el más temprano y mejor augurio de la postrera carrera del arquitecto. Si bien, la construcción de este edificio supuso casi la ruina para los propietarios, cabe decir, que a raíz de este momento el uso en la construcción del azulejo se puso de moda, con lo que Manuel Vicens se resarcó sobradamente del excesivo coste que para él supuso la realización de esta casa.

Tanto la primera obra, *La casa Vicens*, como la segunda, *El capricho*, en Comillas, cerca de Santander, cuyo nombre responde a las exigencias del cliente, Don Máximo Díaz de Quijano, que requirió de los servicios de Gaudí para

El Capricho



construirse una casa de soltero, parecen gemelas por el estilo que las define, no en vano se construyeron en los mismos años, entre 1883 y 1885. En la segunda, la libertad decorativa que se permite Gaudí es notablemente mayor. Aunque en ambas la apariencia árabe es la primera impresión, cabe resaltar que estos edificios están repletos de detalles puramente europeos, flores en ocasiones parecidas a girasoles, y en otras, damasquinas de azulejos con motivos vegetales. El alto minarete que se encumbra en lo alto de la casa de Comillas, es

solamente el producto, como la extravagante apariencia de ambas casas de un uso desmedido de la ornamentación. En ninguna de las dos edificaciones, podemos encontrar rastros de un riesgo en las formas arquitectónicas que veremos en la posterior obra de Gaudí, estas dos casas tienen en común una distribución interior

y una construcción totalmente convencionales, predominando las paredes maestras como soporte principal.

2.1 El inicio del gran arquitecto: Gaudí.

El inicio del gran mecenas: Güell.



Eusebi Güell

Ya hemos comentado anteriormente, que Güell y Gaudí se conocieron en París, en la exposición universal.

Eusebio Güell era un acaudalado empresario textil que gracias a su espíritu viajero conocía desde sus estancias en la Gran Bretaña, las últimas corrientes artísticas, y las nuevas tendencias de reformas sociales que empezaban a despuntar en Europa entera, y de las que Gaudí era un ferviente seguidor. Así pues su contacto fue desde el primer momento el de dos personas que pensaban lo mismo, y que no tuvieron ningún problema para converger en sus objetivos y materializa la máxima afinidad en sus pareceres.

Gaudí frecuentó desde el primer momento la casa de Güell, así como muchos otros intelectuales y artistas, y es posible que de esas reuniones, en las que las lecturas de autores europeos eran bastante habituales, fuera en donde Güell conociese los textos de William Morris y John Ruskin; y Gaudí, los de Dante Gabriel Rossetti, pintor, poeta y escritor. Representantes de diferentes disciplinas artísticas, pero precursores todos ellos de la vuelta a las calidades y a la estética propias de la Edad Media y de los gremios artesanos.



Torres de ventilación de la finca Güell

En la primera de las obras realizadas para el empresario, la reforma de su domicilio³, en la calle Nou de la Rambla, entre los años 1886 y 1888, si bien no es una nueva construcción, Gaudí muestra ya de manera clara el repertorio de recursos que posteriormente harán su estilo inconfundible. Evidentemente, este edificio no permitía a Gaudí expresarse en su plenitud, pero en algunas de las actuaciones realizadas, consiguió manifestar el genio que su figura albergaba, las almenas del tejado y la preocupación formal que mostró por los remates de los conductos superiores de aireación, que comenzaron a reflejar su peculiar estilo constructivo, muestran que estaba asimilando las teorías modernistas provenientes de Europa. Se revela así, este contacto con el empresario, esencial para comprender la evolución que Gaudí sufrió.

También se definió en esta época el que sería el método de trabajo de Gaudí, la realización de continuas modificaciones en las obras conforme estas iban avanzando, en lo que supone la primera prueba que apoya la tesis de que los edificios de Gaudí eran obras vivas, que entablaban un diálogo constante con el arquitecto al ir tomando forma, visualizando posibilidades formales y reformas en la construcción para conseguir nuevos espacios y estéticas que la propia arquitectura sugería.

Pese a mostrar ya cierta inclinación por la profusión de ornamentación, Gaudí realizó algunas obras con un marcado carácter austero, que dejaba respirar el neogótico subyacente de sus edificios.

Estas obras fueron en su mayoría, el producto de exigencias de los clientes, como el Palacio Episcopal de Astorga, La casa de los Botines de León, o el Colegio Teresiano de Barcelona. Todos ellos con condicionantes económicos que afectaron la manifestación del más puro estilo del arquitecto, y que además, como corresponde a edificaciones de talante religioso, al menos dos de ellas responden a

³ El Palacio Güell. En la actualidad es la sede de la Cátedra Gaudí de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

unas formas mucho más austeras. En las construcciones leonesas predominan los imponentes muros de piedra, con ventanas de apariencia ojival, la construcción de minaretes con tejado de pizarra negra, y una simetría constructiva muy poco dinámica. Mientras que en el Colegio Teresiano de Barcelona, construido entre los años 1888 y 1889, la pobre solidez del ladrillo y los recubrimientos espartanos respondían a las reglas fundamentales de la orden, austeridad y pobreza, que Gaudí tuvo que respetar. Solamente el remate del tejado en forma de almena prominente parecía desentonar con la construcción, pero el edificio dedicado a la figura de Santa Teresa, defensora en sus escritos de la Edad Media, época en que floreció el gótico, debía hacer referencia a este hecho.

Sin embargo, todos ellos son importantes por la aparición de un nuevo elemento constructivo definitorio de las obras de Gaudí, el pilar inclinado. Ya desde las lecturas de Viollet-Le-Duc, Gaudí estaba de acuerdo con el teórico francés, en cuyos escritos acerca del gótico advertía del peligro en que consistía el renunciar al análisis crítico de ese estilo arquitectónico en aras de mantener su pureza, y propugnaba una revisión del mismo que permitiera actualizar las formas constructivas actuales. Gaudí aplicaba esta máxima y en concreto, renegaba de la utilización de los arbotantes, a los que llamaba despectivamente “*muletas*” y proponía como solución para contrarrestar el empuje de bóvedas y cúpulas la utilización del pilar inclinado. Este pilar, utilizado por Gaudí en solitario o en su doble forma de uve, incluso invertido, fue progresivamente instaurado en las obras del arquitecto; pero es en sus obras más góticas donde aparece primero. Es el primer signo de un deseo de integrar todos los elementos arquitectónicos, para intentar que los edificios se vean como una forma continua, casi orgánica.

En Astorga el contacto le vino por un antiguo conocido, el Obispo de Astorga, Juan Bautista Grau i Valléspinos, nacido en Reus y gran protector del arquitecto, sin el cual no hubiera podido alzarse con el proyecto del *Palacio Episcopal* en el año 1887. De hecho, a la muerte de éste, Gaudí entró en confrontación directa con la Junta Diocesana, e indignado decidió en 1893 abandonar la obra y juró no volver jamás a la ciudad de Astorga. El Palacio no se terminó hasta el año 1915 y



Detalle del método constructivo utilizado por Gaudí para las vidrieras.
Cátedra Gaudí, Barcelona.

tampoco como lo proyectara Gaudí, que había pensado en un edificio totalmente blanco, para asemejarlo con las blancas vestiduras episcopales.

Por su necesario continuo contacto con el Obispo Grau en aquellos años y por el encargo de la Sagrada Familia, que sobrellevaba mientras realizaba otras construcciones, Gaudí terminó por renunciar a su anticlericalismo, abandonó su apariencia de auténtico dandy y empezó a vestir como un asceta.

En pleno inicio del enfrentamiento con los herederos del proyecto de Astorga, Gaudí recibe el encargo de dos comerciantes leoneses, Mariano Andrés y Simón Fernández, para realizar un edificio de corte comercial, *La Casa de los Botines*, llamada así por el padre de uno de los socios, Joan Homs i Botinás, que también debía contener en sus pisos superiores casas de alquiler. La aplicación de Gaudí a estas premisas fue ejemplar, en la construcción, comenzada el año 1891; las plantas inferiores no necesitaban paredes interiores de apoyo, característica que aplicaría en más de una construcción posterior, a fin de facilitar su aprovechamiento como locales comerciales.⁴ La apariencia formal de este edificio, de mole tremendamente austera, se aligera con la adición casi anecdótica de algunos elementos pseudo góticos, todas las ventanas hacen referencia a este estilo, si bien, su culminación redondeada convierte a los picachos del tejado en los auténticos valedores del puro estilo gótico en el edificio.

⁴ En la actualidad, *La casa de Botines* está plenamente integrada en el centro de la ciudad de León, situada en la plaza de San Marcelo, es la sede de la Caja de Ahorros Leonesa, y los espacios comerciales de los sótanos, son ahora las salas de exposición de su obra cultural.

En el año 1903, Gaudí es llamado a realizar la reforma de la Catedral de Palma de Mallorca, la obra más importante del neogótico español, y es entonces cuando el ya conocido Gaudí toma como uno más de sus muchos ayudantes y colaboradores a un joven Joaquín Torres García. Es evidente que Torres García tenía en la misma consideración a Gaudí que el resto de habitantes de Barcelona, en esos momentos el arquitecto era considerado el más original y libre de los constructores-creadores, y el aura que desprendía era suficiente como para resultar inquietantemente atractivo el trabajar o colaborar con él. Si bien, el trabajo desarrollado por Torres García fue en Barcelona, en los talleres de la Sagrada Familia, durante dos años, realizó las vidrieras que posteriormente fueron a la Catedral de Palma de Mallorca. Estas vidrieras, construidas con un método específicamente empleado por Gaudí, consiguieron que Torres García pudiese mantener a su familia a la muerte de su padre. En este trabajo estaba acompañado por Jaime Llongueras e Ivo Pascual.

2.2 El estilo definitivo. Por fin Gaudí.

Terminamos este breve recorrido por la obra integradora de Gaudí, con la ciudad que es el mayor exponente de Gaudí y que contiene la mayor referencia de su obra, aún hoy inconclusa, La Sagrada Familia.



Parque Güell

Tras las obras anteriores realizadas fuera de Cataluña, Gaudí, una vez ya reconocido como consumado constructor de iglesias y casas particulares, recibe encargos sin cesar y comienza su auténtica explosión creativa. Con el discreto comienzo que supuso la construcción en el año 1898 de la Casa de los herederos de Péré Martir i Calvet, su

distanciamiento de los preceptos neogóticos y su alejamiento de cualquier tipo de imitación de construcciones ya realizadas.

En Barcelona discurrió la parte más importante y más definitiva de su obra, y es con su siguiente obra, con la que consigue la atención definitiva del pueblo y el reconocimiento de la ciudad como un arquitecto singular con una manera de proyectar y concebir los edificios imbuidos de su peculiar personalidad, el Parque Güell.

Hemos visto anteriormente el perfil europeo y entusiasta del empresario Güell, y fruto de sus viajes, sobre todo a Inglaterra, en donde el diseño del jardín ocupaba tanto protagonismo como el de las casas, nació la idea de realizar en Barcelona un proyecto de semejantes características. Gaudí aceptó el proyecto y aunque derivó en una obra inconclusa, la primera de varias, fue suficiente para llamar poderosamente la atención en la ciudad. La pretendida armonía de los elementos vegetales con los contruidos era el escenario perfecto para el libre desarrollo de las fantasías constructivas de Gaudí.

Por primera vez podía ejercer de artista global, los edificios del parque son esculturas vivientes, y todas las formas arquitectónicas siguen un ordenamiento estético y cromático global. Era la primera vez que Gaudí podía poner en total práctica los preceptos teóricos de Ruskin, el



Detalle de la fachada de la casa Batlló

concepto integral de la arquitectura. El arquitecto era pintor, escultor, y constructor, todo a la vez. En el Parque Güell se construyeron dos de las varias casas proyectadas, pero ante la totalidad de la obra, pierden todo protagonismo.

En años posteriores Gaudí fue acrecentando su osadía, y ese atrevimiento se tradujo formalmente en casas como la Batlló, en el Paseo de Gracia. Este edificio marcó un antes y un después en la historia arquitectónica de Barcelona, pues era la

primera vez que la arquitectura se mostraba tan lejana del simple funcionalismo, la ornamentación tan escandalosa para la época de un edificio repleto de curvas, reflejos verde azulados provenientes de los discos cerámicos que recubren toda la construcción, pero sobre todo la especial conformación de las ventanas y balcones, con esa insolente continuidad, esa vibración estática que parece querer desvanecer cualquier imagen del edificio, fue lo que más impresionó a la ciudad de la época, y lo que más llama la atención de este singular edificio.

Pero si este edificio llamó la atención, el siguiente, construido muy cerca de la casa Batlló, supuso una auténtica convulsión para los habitantes de Barcelona. La casa Milá.



Casa Milá o pedrera

Este edificio, construido también en el paseo de Gracia, pero en el número 92, ya no era un excéntrico acento enmarcado en medio de otros edificios, sino una construcción que haciendo esquina, aportaba con sus dos fachadas una imagen mucho más poderosa sobre los espectadores. El desarrollo del edificio, la evolución tomando como referencia el anterior, apunta ante todo a la pérdida de protagonismo del color en favor del dinamismo formal. El vaivén continuo de entradas y salidas de los balcones, las ventanas y las paredes, convierten esta edificación en la máxima representación de esa construcción orgánica que Gaudí apuntaba en el Parque Güell.

Este edificio conllevó una gran agitación en la Barcelona de principios de siglo, la reacción más habitual al estupor original fue la ironía, y el edificio, objeto de muchas gracias y comentarios más o menos afortunados. El sobrenombre de “*La Pedrera*”, por su parecido con una cantera, no fue el único, también fue bautizado como “*el avispero*”, o “*la empanada*”, y un dibujo humorístico reflejando un

hipotético uso del edificio como “*garaje de dirigibles y aeroplanos*” alcanzó gran difusión.

Pensamos, que lo mas interesante con respecto al tema principal de esta tesis Doctoral, se manifiesta en ese concepto de integración que en su globalidad llevaba a Gaudí, no solamente a desarrollar su trabajo diseñando la apariencia exterior de estos edificios, sino el interior, la distribución de espacios, el color y el tamaño de los elementos arquitectónicos en función de su localización, y de factores tan diversos como la cantidad de luz natural que recibían, o el uso que se hacía del espacio en que se ubicaban.

Esa búsqueda de la globalización del ambiente, de la búsqueda del detalle en el proyecto para hacer posible el olvidarse de él en el edificio terminado, la persecución de un estilo que abarcase toda la construcción, y todo lo que pudiese contener, hace de Gaudí un personaje del que es fácil pensar que Torres García pudiese dejarse influenciar.

Si bien, mientras el arquitecto hacía todas estas edificaciones que consideramos correctos exponentes de su evolución, y algunas otras obras menores que se pueden englobar en estas etapas analizadas, nunca dejó de trabajar en el proyecto de la Sagrada Familia.

Como veíamos anteriormente, el proyecto de la Sagrada Familia fue heredado. Gaudí era el tercer arquitecto al que se recurría para la realización de esta obra, en la que el principal impedimento para otros arquitectos fue posiblemente que la financiación se limitó desde el principio a donativos. Una iglesia para los pobres, de los pobres. Este requisito impuesto por *la Asociación de Devotos de San José*, los encargantes, quizás contrarió de igual manera a Gaudí, pero con 31 años y recién salido de la escuela de arquitectura necesitaba un gran proyecto, y el potencial de las obras religiosas era innegable. Esta falta de financiación supone un continuo retraso para las obras, e incluso en los años de la primera guerra

mundial, el propio Gaudí fue de puerta en puerta por Barcelona para recaudar fondos con los que continuar la obra.

Gaudí compagina esta obra con otras hasta el año 1917, año en que finalizan las obras de la cripta de la Colonia Güell. A partir de 1914 abandona la obra de la Catedral de Palma por desavenencias con el Obispo, y no acepta ningún encargo más.

Es pues desde estos años, hasta el de su fallecimiento en 1926, el centro de toda su atención y esfuerzos. Ya lo relata Torres García:

“Era infatigable y pocos podían seguirle. No tenía noción del tiempo que pasaba, ni cuando hablaba, ni cuando trabajaba, ni cuando estaba atento al trabajo de los otros. Piedra por piedra,

todas las que se pusieron en la catedral, se pusieron bajo su dirección.”⁵



La sagrada familia. Fachada este.

Y así es, el retraso en las obras no era solamente cuestión de financiación. A la dificultad que suponía adaptar lo ya construido por otros a lo proyectado por Gaudí, hemos de añadir el hecho de que él mismo pensaba en 1896 terminar la Catedral en diez años, siempre que contase con 360.000 pesetas anuales, este requisito se cumplió, con más dificultades de las esperadas, pero la específica

⁵ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 82.

manera de trabajar de Gaudí, en la que el propio edificio se modificaba constantemente a medida que se avanzaba en su construcción generó la ausencia total de unos planos definitivos, ya que eran rehechos varias veces para cada elemento constructivo, y el cálculo matemático de las fuerzas y tensiones era muy complejo.

Además a Gaudí le gustaba ver las formas después de dibujarlas, y en la construcción de diferentes modelos arquitectónicos a escala, en vaciados de escayola para cada uno de los problemas que se le planteaban, y la interacción de cada uno de ellos con los ya instalados, suponía una revisión total de nuevo de todo el proyecto, y una inversión de tiempo considerable.

Éste es el escenario en el que Torres desarrolla su labor de colaborador con Gaudí, para el proyecto de las vidrieras en la Catedral de Palma, en los talleres de la Sagrada Familia, donde se trabaja para la sede Mallorquina. Es en estos talleres, donde un joven Torres García queda deslumbrado por la capacidad creativa y la versatilidad del arquitecto, como él mismo relata al describir el taller.

“El taller de la Sagrada Familia era muy curioso: se verá por qué. No consintiendo Gaudí confiar ninguna de las innumerables figuras que poblaban sus grandes fachadas a ningún escultor, él hacía sacar moldes de personas, que colocaba fuesen hombres, mujeres, o niños, y aun cualquier bicho o planta; y sólo luego esos calcos eran retocados, para ser después pasados a la piedra⁶. Pues bien, de esos modelos había una infinidad, colgados por las paredes. Pero como antes de que se hiciesen esas experiencias de sacar modelos así de las personas tuvieron que hacerse otras sobre cuerpos muertos, en los hospitales, había allí una verdadera necrópolis en yeso blanco. Esto y mil rincones y objetos singulares, traídos allí, e inmensos espejos giratorios para sacar fotografías,

⁶ Gaudí tenía un escultor asistente, que aparece en Historia de mi vida, el Señor Llorens.

*modelos de detalles arquitectónicos, trajes, maquetas, muebles extraños para dibujar o escribir, etc., hacían de este taller, con otras tantas particularidades, algo así como casa de nigromante. De manera que cuando las gentes venían allí se maravillaban.”*⁷

La sagrada familia se detuvo inmediatamente al fallecer Gaudí, como describíamos anteriormente, los planos estaban continuamente retocándose y sin el alma definitoria del proyecto, el riesgo que se tomaba era muy grande. Algunos ayudantes intentaron continuar con su obra, al igual que algunos arquitectos hiciesen en Astorga, pero en ambos casos, se sufrieron derrumbes en los añadidos posteriores a la obra del arquitecto.

Si a esto añadimos el desgraciado incendio que asoló el taller de Gaudí, situado en los últimos años de su vida en la Cripta de la Iglesia, y los grupos de descontrolados que durante la guerra civil pudieron entrar impunemente en este espacio, comprendemos que no se conserven planos de la obra terminada, y que las pocas maquetas que existen sean sólo pedazos, en muy mal estado, de las originales.

Esta Iglesia continúa en obras hoy con la intención de terminarla según la idea de Gaudí. Es un proyecto que entraña mucha dificultad, pero que a paso lento y firme está tomando la forma de una realidad incontestable, sobre la cual es imprescindible que planee una duda razonable en el sentido de que fuese la voluntad de Gaudí terminarla como se está haciendo.

⁷ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1984. Lección nº 81. Mestre Antoni Gaudí.

2.3 Las vidrieras de Gaudí en Mallorca

En 1902, cuando todavía Torres García era un aprendiz de pintor, pues trabajaba más como un ilustrador de revistas conocido que como tal, recibe la invitación de colaborar con Gaudí en la elaboración del diseño de las vidrieras destinadas a la Catedral de Palma de Mallorca, encargo que había recibido el arquitecto el año anterior del Obispo insular Campins i Barceló.

El trabajo a desarrollar por Torres García con Gaudí debía durar tres años, aunque el propio artista escribió en su autobiografía que fueron dos, esos dos años debieron de ser efectivamente los trabajados en la ejecución del proyecto, en los que no consideró los primeros contactos llevados a cabo con Gaudí en 1902, ni las labores de preparación de 1903. Con todo, los trabajos de las vidrieras de la



La Catedral de Palma de Mallorca

Capilla Real o Presbiterio de la Catedral de Palma de Mallorca quedan aún un tanto confusos en su cronología. Al respecto, J. Matamala Flotats en su estudio inédito "*Antonio Gaudí. Mi itinerario con el arquitecto*"⁸, señala que

el 26 de mayo de 1902 Gaudí se trasladó a Mallorca junto con Torres García, Llongueras y Pascual, para estudiar la cuestión de las vidrieras. La cronología de las mismas, su programa iconográfico y su proceso de construcción han sido estudiados por J. Bassegoda en el informe encargado por el Cabildo de la

⁸ Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 96.

Catedral, fechado en Barcelona el 31 de enero de 1982, publicado en *El gran Gaudi*⁹, y ampliado en abril de 1987.



Vista de la Catedral de Palma de Mallorca

2.3.1 La Catedral de Mallorca

La catedral es el monumento más significativo, emblemático y rico de Mallorca, el que por sus características, contenido y ubicación resume y sintetiza perfectamente el legado histórico y artístico de la isla. Su imagen domina la bahía de Palma de una manera singular, protagonizando en el recuerdo la imagen de la ciudad, se convierte además, en punto de referencia obligado por su altura con respecto a los edificios que lo circundan.

Construida al lado del mar, la Catedral forma parte de un conjunto monumental que es testimonio de historias de paso y de llegada de diferentes pueblos y

⁹ *Ibíd.* Pág. 460-465.

culturas, el comercio, las invasiones y las guerras que la isla ha sufrido a lo largo de la historia. Así desde la perspectiva marina pueden contemplarse los restos de las murallas del siglo XVII, que sustituyeron a las medievales y que defendieron el perímetro total de la ciudad.

En la plaza situada al lado de la cabecera de la Catedral, se encuentra el Palacio Episcopal, construcción medieval con posteriores intervenciones renacentistas, barrocas y modernistas, obra gótica del siglo XIV, por la cual se accede actualmente el museo diocesano.

Al lado de la fachada principal de la Catedral se encuentra la Almudaina, Palacio Real y fortaleza, que ocupó un lugar estratégico de gran importancia, se edificó sobre sedimentos romanos de la época islámica en los siglos XI y XII, fue reformada después de la conquista catalana, particularmente durante el siglo XIV, ha sido objeto de diversas intervenciones a lo largo de los siglos y fue durante muchos años residencia oficial en Mallorca de los Reyes de España.

Era una costumbre medieval dedicar las primeras Iglesias de los lugares conquistados a los infieles, al Salvador o a la Virgen María, éste es el caso de Mallorca, donde se instituyó como fiesta titular el sueño y ascensión de la Virgen, celebrado el 15 de agosto y la Catedral adoptó como sello del trono a la Santa María sobre las olas, a imitación del sello de la ciudad que era el Castillo de la Almudaina sobre el mar.

El terreno sobre el que se ubica la Catedral se encuadra dentro de los límites de la ciudad romana de Palma, desarrollada probablemente a partir del siglo I antes de Cristo. La Catedral se ubica parcialmente en el espacio que ocupaba el Castillo de la Almudaina, Mezquita de la cual no conocemos con exactitud sus dimensiones, sin duda mucho más reducidas que las del edificio actual, ya que no tenemos todavía datos arqueológicos que permitan saber la época, el estilo o las características de la construcción islámica.

2.3.2 *Origen, tradición, reformas y necesidades.*

La construcción de la actual catedral de Mallorca comenzó alrededor del año 1300 durante el reinado del primer monarca de la dinastía insular, Jaime II (1276-1311). En su testamento de 1306 dejó un importante legado para construir el ábside de la cabecera como capilla funeraria, que albergaba, sin duda, los sarcófagos reales de la cripta, conforme al frecuente uso para el que utilizaban las catedrales europeas está capilla, que se eleva unos metros de altura sobre el Presbiterio o Capilla Real, y lleva tradicionalmente el nombre de Capilla de la Trinidad, por haber albergado en el siglo XVI una célebre mesa pintada con las tres personas de la Santísima Trinidad en figura humana, exvoto de agradecimiento de las familias nobles refugiadas en la Catedral durante la Revolución de las Germanías (entre 1519-1523).

Alrededor del 1311, año de la muerte de Jaime II, la labor de los picapedreros proseguía en la pieza siguiente del ábside, el gigantesco Presbiterio conocido desde tiempos inmemoriales como Capilla Real. En él aparecen los blasones de los Reyes de Mallorca y de Aragón, que contribuyeron especialmente a su construcción. La Capilla Real presenta desde el punto de vista arquitectónico gran parecido con la capilla de la Trinidad de dimensiones mucho más pequeñas, por lo cual parece indicado atribuir su diseño al mismo arquitecto Ponç Descoll. El enlace de una Capilla con la otra se conseguía por medio de un paño de pared con un rosetón. También el enlace de la Capilla Real con la caja de las tres naves se realizó con otro paño de pared horadado por otro rosetón, el más grande de la Catedral, no solamente de Mallorca sino de cualquier obra del gótico europeo contemporáneo.¹⁰

A lo largo de los siglos siguientes, se sucedieron los arquitectos que participaron en la construcción del edificio catedralicio, Jaume Fabra, Jaume Mates, Pere

¹⁰ Citado en *Catedral De Mallorca*. Ed. Escudo de Oro, S.A. Palma de Mallorca, Septiembre, 1993.

Morey, Guillem Sagrera, Arnau Piris y Miquel Verger, que finalizó la obra con el portal mayor, bien entrado el renacimiento, hacia el año 1601.

Las reformas sufridas por el edificio para su conservación y mantenimiento, así como para su adaptación a los nuevos usos o necesidades, se prolongan a lo largo de toda la vida de la Catedral. Principalmente, se reconstruyeron no menos de 3 veces los arcos que sujetaban el techo de la catedral, porque padecían una debilidad manifiesta fruto del replanteamiento de la altura total de la construcción en su origen, hasta que finalmente en el año 1699 la necesidad de estabilidad llevó a su reconstrucción total.

A partir del terremoto que sufrió la isla en mayo de 1851 se iniciaron unas obras de reparación de la fachada principal, que presentaba un evidente estado de ruina que aportaron su imagen actual de clara referencia gótica, dirigidas por el arquitecto Peyronnet y su ayudante Antoni Sureda i Villalonga. Las actuaciones posteriores se realizan a nivel escultórico principalmente.

2.3.3 La reforma definitiva

En 1902 el obispo Campins i Barceló encargó al arquitecto catalán Antonio Gaudí la dirección de las obras de restauración litúrgica de la Catedral de Mallorca. Se trataba de acometer una intervención ambiciosa desde todos los puntos de vista y tal como escribió el mismo prelado en una carta pastoral, la obra que era muy compleja y costosa, para realizarla no había que innovar, sino restaurar y reconstruir; no se tenía que destruir la tradición, sino restablecerla ampliamente, no se trataba de alterar el trazo del edificio, sino de liberarlo de las violencias que se habían cometido. Exigía el conocimiento exacto del plan primitivo y un estudio profundo para restaurarlo plenamente.

La Catedral de Palma, suponía como vemos simplemente el encargo de una reforma, en contra de toda tradición gótica, el Coro de la Catedral se alzaba en el centro de la nave central, y el Obispo de Palma de Mallorca, Campins i Barceló, que había conocido a Gaudí en una visita a las obras de la Sagrada Familia, buscaba devolver a la Catedral su distribución tradicional. Con esta reforma, ya apuntó Gaudí que la Catedral iba a ganar en sensación de altura, al despejar el cuerpo central del edificio. Gaudí ubicó el coro en el lateral del altar, en el Presbiterio, que ensanchó. Pero como corresponde a un creador, esta simple reforma no le bastó, y sucedió lo mismo que en su actuación en Astorga¹¹, el enfrentamiento con el Cabildo Catedralicio fue inmediato.

Para Gaudí, la reforma debía consistir en una reelaboración de toda la Catedral, y así, redecoró todo el altar con azulejos metálicos e introdujo cambios sustanciales en elementos definitorios del original espíritu de la Catedral, como el Baldaquino, que es un compendio estético de la erudición religiosa que ya empezaba a acumular Gaudí¹², mientras que el Obispo solamente pretendía un vuelta al origen del gótico.

Como era de esperar, en 1914, Gaudí abandona el proyecto. Es de suponer que los continuos desengaños para con los clientes conminan a Gaudí a no aceptar ningún encargo más a partir de este abandono, y dedicar todas sus energías y todo su tiempo a la Sagrada Familia.



Vista de la Capilla Real y el Altar a través del Baldaquino diseñado por Gaudí

¹¹ Ver Capítulo 2, punto 4.

¹² El Baldaquino tiene siete esquinas, por las siete virtudes del espíritu santo, y un total de cincuenta lámparas (siete por siete más una), que pretende hacer referencia a la fiesta de Pentecostés.

2.3.4 *Análisis de la Reforma de Gaudí*

La restauración de la Catedral de Palma de Mallorca ha dado lugar a numerosos estudios con diversas valoraciones. Entre ellos hay que destacar la aportación de J. Bassegoda Nonell en su libro *El gran Gaudí*, Barcelona, 1989, págs. 405-468. El autor resume el proyecto de restauración de la siguiente manera:

"Desmontar los dos retablos que había en el presbiterio, el gótico y el barroco, desplazar el Coro del centro de la nave y situarlo en el Presbiterio, abrir la Capilla de la Trinidad, situada detrás del presbiterio o Capilla Real, colocar nuevos púlpitos y lugar para los cantores, abrir los ventanales góticos ciegos y completar la decoración con pinturas y muebles. También se pensó en la formación de las tumbas de Jaime II y Jaime III de Mallorca en la Capilla de la Trinidad".

Las obras comenzaron efectivamente el 1904 y se prolongaron hasta el 1914. A lo



Vista de la Capilla Real, con las vidrieras y el rosetón de Gaudí

largo de estos años, Gaudí contó con la colaboración de los arquitectos Joan Rubió y Bellver, primero, y de Josep María Jujol, además de Guillermo Reynés, entre otros, la intervención de Gaudí en la Catedral de Mallorca se puede resumir en tres puntos:

- A La recuperación, reordenación y decoración del espacio de la nave central y de la Capilla Real, y básicamente con letrado del Coro - situado hasta ese momento entre los tramos segundo y tercero de la nave principal - y de sus elementos; con la eliminación del retablo mayor barroco, la realización del Baldaquino del altar mayor; el descubrimiento y la incorporación al Presbiterio de la sede episcopal.

- B La iluminación, y pase de vidrieras, ventanas, lámparas, y candelabros. Gaudí había comprendido que la luz era el elemento por excelencia del espacio gótico y que la originalidad y excepcionalidad de la Catedral Mallorquina estaba precisamente en la especial incorporación y uso de la luz. Por eso, el arquitecto catalán realizó una serie de objetos destinados a iluminar adecuadamente los diversos ámbitos, y añadieron, además de una manera revolucionaria, la luz eléctrica.

- C El diseño de la realización de diversos objetos y elementos para uso litúrgico y también de ornamentación, siempre con un rico simbolismo.

Gaudí consiguió, con su genial reforma, unificar y armonizar el gran espacio catedralicio, estudiando y añadiendo una serie de elementos que conseguían ritmo y proporción de una manera muy sutil. La reforma de Gaudí, fue y todavía es hoy muy polémica, cuando parece claro que nada más y nada menos que un gran artista que fuese al mismo tiempo buen conocedor de la arquitectura gótica y de la liturgia católica, podría llevar a buen término un trabajo de tanta envergadura y trascendencia. Tal y como escribió Verrié:

“Gaudí, con acierto indiscutible, dio paso a la luz.”¹³

2.3.6 Tiffany, Gaudí y Torres García.

Creemos que el contacto de Torres García y Gaudí, se produjo a través del *Círculo de Sant Lluc*, en donde ambos habían conestado en diferentes momentos como socios, Gaudí era uno de los miembros más destacados y conocidos del *Círculo Artístico de Sant Lluc*, al que Torres García también había pertenecido, por lo que es muy probable que Gaudí contactara con Torres García a través de esta institución. Era un nexo necesario, pues Gaudí especificó que sus nuevos ayudantes debían ser como todos los que tenía “*Católicos y nacionalistas de buena fe*”¹⁴.

Como bien señala Joan Sureda¹⁵, Torres cumplía más el primer requisito que el segundo, si bien es cierto le bastó su anterior pertenencia a esta institución para ser aceptado en la colaboración y desarrollar el trabajo junto a sus amigos Ivo Pascual y Jaime Llongueras. También es acertado en este caso reproducir las palabras de Claude Schaefer.

“En relación continua con este arquitecto, Torres García ejecutó los vitrales de la catedral de Palma de Mallorca¹⁶, familiarizándose así, con los procedimientos artísticos del Medioevo. Hablando con el constructor de la Sagrada Familia, con los escultores y con los obreros plásticos, comprendió por la práctica, el espíritu de la Edad Media. [...] Pero a pesar de su contacto con Gaudí, se desprendió del arte medieval cuanto más comprendió sus fundamentos religiosos. Tenía clara conciencia, de

¹³ Verrié, F. P. Mallorca: Guías Artísticas de España. Barcelona, 1948. Citado en Op. Cit. 1993.

¹⁴ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 84.

¹⁵ Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 73.

¹⁶ Es evidente que Torres no realizó el trabajo en solitario, como parece querer transmitir este texto.

que un arte monumental moderno, no podía continuar más sobre una base semejante.”¹⁷

En esta obra que realizó en colaboración con Jaime Llongueras e Ivó Pascual, Torres García estimó sobre todo el trato continuo que mantuvo, desde entonces y hasta el día de su muerte, con Gaudí.¹⁸ Esta colaboración fue muy importante, pues supone la primera de las incursiones de Torres García en una obra multidisciplinar, su contacto con arquitectos, canteros, vidrieros fue esencial para que en años posteriores, Torres García se atreviese a acometer la realización de murales, de vidrieras y sobre todo a teorizar acerca de la necesaria convergencia en los criterios de los profesionales de estas disciplinas para conseguir una unificación de las artes. Gaudí, es pues el germen involuntario de una carrera basada en la creencia de que la cooperación interprofesional era posible, fue uno de los pilares.

No obstante la admiración que Torres García siempre profesó por Gaudí, las diferentes visiones acerca del arte, medieval uno y clásica el otro, provocaron un distanciamiento. Las teorías de Torres García estaban más cerca del Renacimiento Italiano, la concepción del orden, expuesto junto con otros conceptos en el artículo publicado en la revista *Empori* en 1907, así lo evidencia.

“Situarse idealmente cada objeto en su lugar correspondiente es darle verdadera existencia, no real, ciertamente, pero sí en cuanto que idea justa de tal objeto.”¹⁹

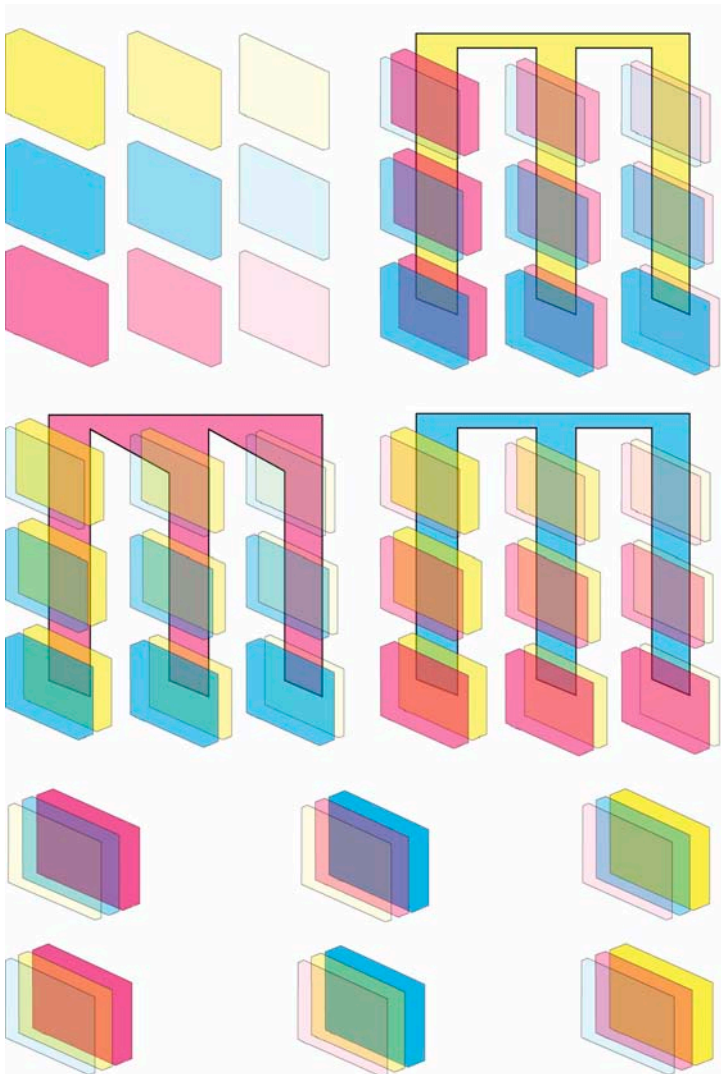
El arquitecto no quería reconocer el valor artístico de los trabajos de Torres García, cosa que incomodó levemente a nuestro uruguayo, recomendándole que se dedicase a la enseñanza del dibujo y la pintura y abandonase su carrera

¹⁷ Schaefer, Claude. *“Joaquín Torres García”*. Biblioteca Ed. Poseidón. Buenos Aires, 1945.

¹⁸ Ver capítulo 2, punto 6.

¹⁹ Artículo “La nostra ordenació, el nostre camí” Revista *Empori*, 1907.

profesional de artista²⁰. Torres García, humilde pero seguro de sus convicciones y de la validez de su trabajo mantiene bastantes conversaciones con el genial arquitecto, pero pese a quedarse sin argumentos varias veces, no permite darle la razón, Gaudí nunca varió su dictamen acerca de su trabajo. Por lo que Torres atribuyó en su autobiografía la descalificación por parte de Gaudí de su valía como un signo de rechazo por que Torres no fuese catalán. Esto puede ser cierto, recordemos que Gaudí era un gran nacionalista, de talante activista, y que en alguna ocasión dio pruebas de ello, por ejemplo como cuando el Rey de España,



Estudio de transparencias realizado por el sistema de grosores de los vidrios que Gaudí utilizó en Mallorca

Alfonso XII, visitó las recién empezadas obras de la Sagrada Familia, y el arquitecto que acompañó al monarca a lo largo de toda la visita, le atendió y le explicó todo el proyecto en catalán.

Dentro del conjunto de las reformas planteadas, se preveía la realización de las vidrieras que debían adornar la catedral, para ese trabajo, Gaudí recurrió al siguiente método constructivo, que nombraremos a partir

²⁰ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 80.

de ahora como Tricromía.

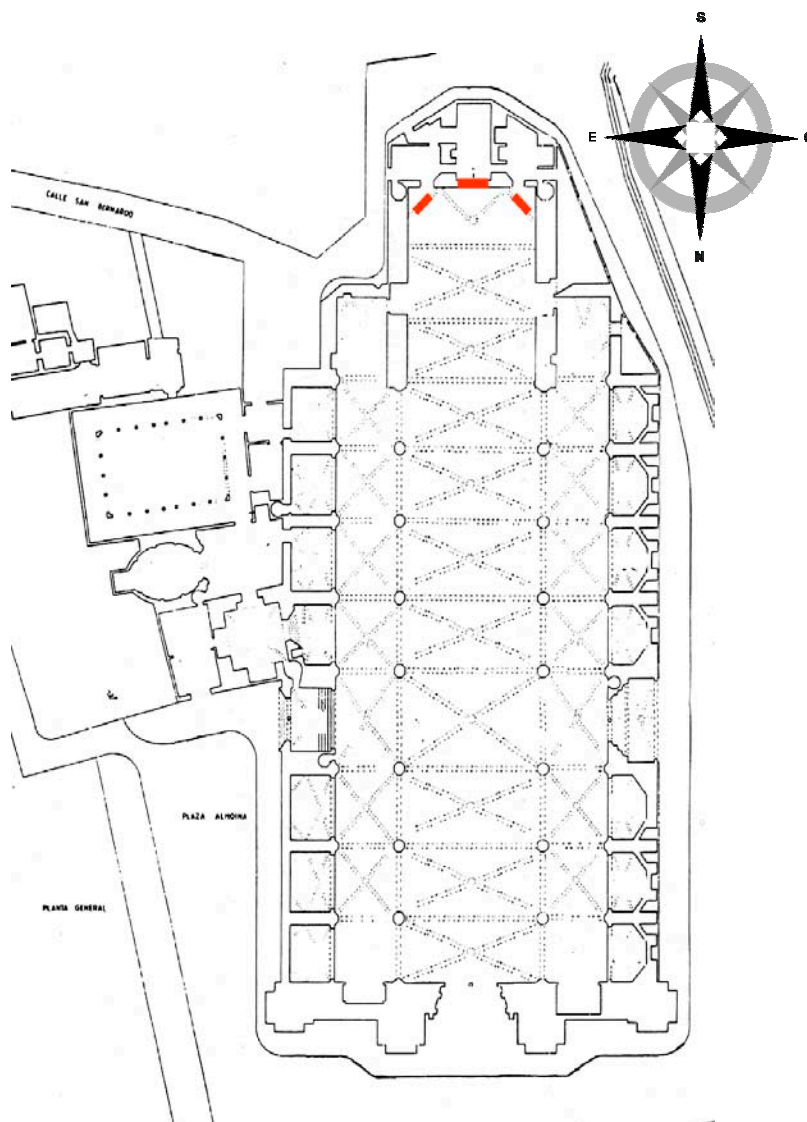
El método de construcción de las vidrieras de Gaudí, que Torres García utilizó posteriormente en trabajos propios, consistía en la utilización de vidrios de los tres colores primarios únicamente, que superpuestos y clasificados por distintos grosores, revelaban una gran cantidad de matices, y una mezcla cromática mucho más limpia de la que podían aportar los vidrios de diferentes colores que se obtenían por el tradicional método del soplado. Torres lo cuenta así:

“Comenzamos a trabajar en los ventanales y el rosetón ¿Cómo se harían esas vidrieras? Estudió (Gaudí) minuciosamente en las iglesias de Barcelona los buenos ejemplares que había. Y vio que, en todos ellos, el esmalte que dibujaba las figuras y el claroscuro del plegado de los ropajes y demás accesorios era opaco. Y esto no podía ser. Inventó, entonces, un procedimiento que subsanase esa dificultad, y fue el adoptar tres cristales superpuestos, con los tres colores primarios, los cuales, adelgazándolos debidamente según conviniese, daban toda una soberbia paleta completamente traslucida. [...] Hicimos tres ventanales y el rosetón. Después se acabó la plata.”²¹

El sistema de construcción de estas vidrieras, que el propio Torres asigna a Gaudí, no era original de este, sino que podemos encontrarlo ya en algunas de las vidrieras de la Catedral de San Miguel de Nueva York, realizadas unos años antes por Louis Comfort Tiffany; el resultado sin embargo se evidenció más satisfactorio en el caso que nos ocupa.

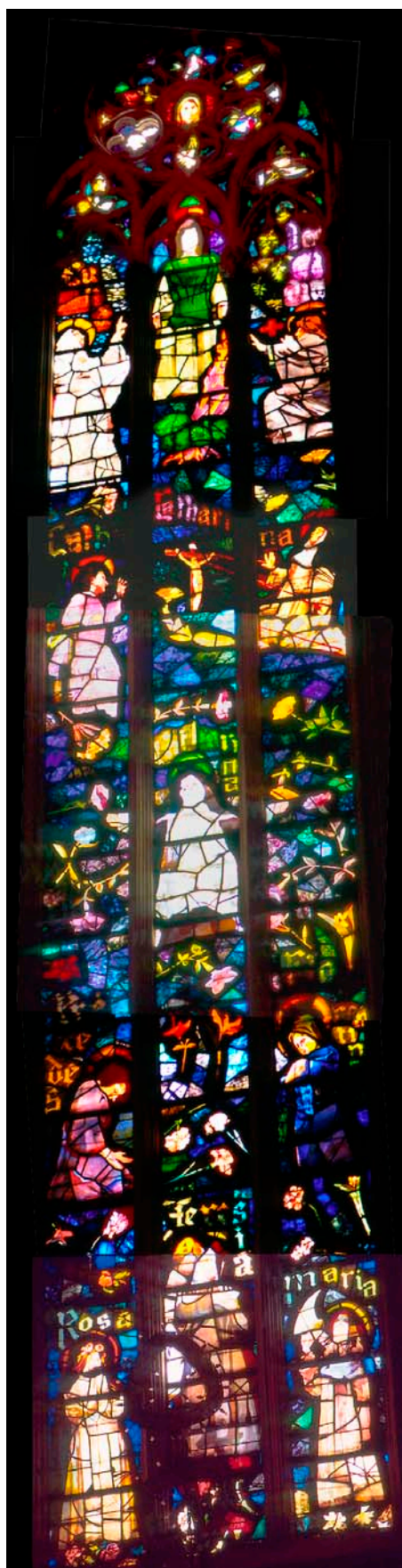
²¹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1984. Lección nº 81. Mestre Antoni Gaudí.

Los autores del texto "*Els vitralls d'Antonio Gaudí*", J. Vila-Grau y R. Rodón en el catálogo de la exposición *El vitrall modernista* presentada en la Fundación Miró en abril-mayo de 1984 y editada por la fundación en Barcelona en 1984, págs. 53, creen que Gaudí pudo tener conocimiento de la técnica de la tricomía por medio de un artículo publicado en 1900 en la revista *Arte y construcción*²², en el que se daba cuenta de las experiencias del norteamericano Tiffany en la Catedral de Nueva York.



Posición de las vidrieras y el rosetón diseñados por Gaudí para la Catedral de Palma de Mallorca.

²² Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 96.



Vidriera derecha de la Capilla Real de la Catedral de Palma de Mallorca.
11 x 1,5 mts.

2.3.6 Las vidrieras

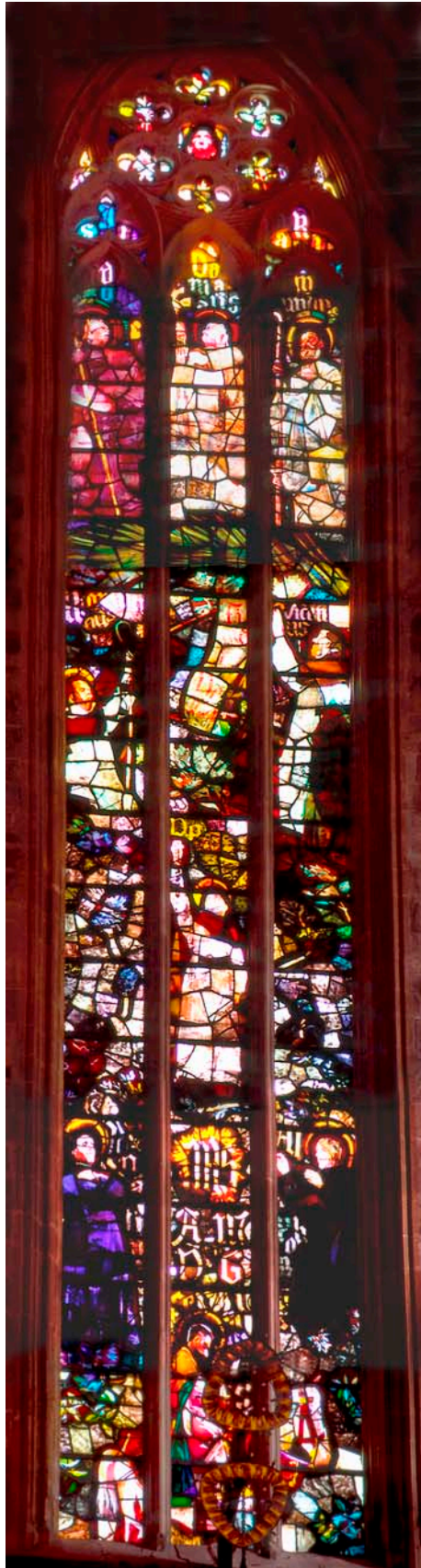
En un principio, se pensaba realizar el diseño y materialización de todas las vidrieras de la catedral, según el inicial programa inspirado en las invocaciones “Regina” de la letanía Lauretana²³, pero el exclusivo y muy caro sistema que Gaudí empleaba para realizarlas, impidió que así fuera, y solamente se pudieron realizar dos vidrieras y un rosetón, aunque se diseñaron un total de ocho más el rosetón²⁴; Aparte de algunos fragmentos de la “Regina apostolarum” hoy dispuestos en otras capillas, en su día se llegaron a realizar la “Regina angelorum” (rosetón que comunica la capilla real con la Capilla de la Trinidad), la “Regina confesorum” dispuesta en el lateral izquierdo del segundo tramo de la Capilla, dedicado a los santos confesores de la iglesia, y la “Regina Virginum”, correspondiente al segundo tramo del lado derecho, y que presenta a las santas vírgenes. Estos tres conjuntos fueron colocados por Gaudí y sus colaboradores en su lugar original en 1905.

En estos diseños, en los que es imposible separar el trabajo realizado por Ivo, Jaime y el propio Torres, podemos observar en algunos detalles la síntesis conseguida para poder trabajar con planos de colores primarios superpuestos, en lo que podríamos considerar como el primer contacto de Torres con este procedimiento de reducción del detalle en aras de la legibilidad, o en una búsqueda de la eliminación del artificio pictórico. La posterior carrera de cada uno de ellos, nos permite asegurar que Torres García tuvo un papel protagonista en esta colaboración, desarrollando un trabajo mayor que el de sus dos compañeros, pues es el que más fiel como pintor fue a la estética que se puede observar en las vidrieras, aunque como bien señala Sureda²⁵, es Llongueras quien continúa colaborando con Gaudí, pintando los frescos de la casa Milá.

²³ Relativo a Loreto, Ciudad de Italia en la provincia de Ancona, en la región de las Marcas, cuenta con una Basílica de la Santa Casa (s. XV), de estilo gótico y renacentista. Según la tradición, se trata de la casa de la Virgen que fue llevada desde Nazareth por los ángeles. Ello la ha convertido en centro de peregrinación.

²⁴ Estos diseños se perdieron con el incendio de la cripta de la Sagrada Familia, en donde se ubicaba el estudio y los talleres de Gaudí, en los desafortunados sucesos que tuvieron lugar a lo largo de la Guerra Civil Española.

²⁵ Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 74.



Vidriera izquierda de la Capilla Real de la Catedral de Palma de Mallorca. 11 x 1,5 mts.

2.3.8 Estado actual

Las vidrieras actualmente se encuentran localizadas todas en el Altar Mayor de la Catedral también llamado Altar Real, espacio de planta cuadrangular transformado por trompas en arcos de crucería, las ménsulas que arrancan de la crucería sostienen una ornamentación escultórica y debajo de cada una de ellas hay una figura, la anunciación, los santos Pedro y Pablo y los ángeles. Aunque originalmente las dos vidrieras podrían haber estado ubicadas en una nave



Rosetón realizado por Gaudí para la Catedral de Palma de Mallorca.
4 mts. Diámetro.

lateral²⁶, las dos vidrieras, se encuentran ubicadas una a cada lado del rosetón situado en el ábside principal; Tienen una disposición vertical, como corresponde a las vidrieras encajadas en una construcción gótica.

²⁶ Alceu Ribeiro fue el primero que nos alertó sobre este tema, hecho que confirmamos más tarde al mantener una conversación con el Sacristán de la Catedral. Las vidrieras estaban destinadas a enmarcar una de las puertas laterales del templo, el portal de L'almoina, pero como por su elevado coste no se pudieron realizar más, más tarde se decidió ubicarlas en la Capilla Real con el acertado criterio de que eran las mejores de las

Roberto Payró, gran amigo y defensor de Torres escribe acerca de su visita a la catedral estas líneas sobre las vidrieras, publicadas en 1934²⁷:

“He visto esas vidrieras en la Catedral de Palma: iluminadas por la luz del día parecen hechas con piedras preciosas. Diríase maravillas de los palacios submarinos de “las mil y una noches”, y ningún vitral, ni aún los más famosos, tiene su limpidez y su esplendor de gemas. Sin embargo esta magnificencia no es famosa todavía. Lo será.”

Se conservan en bastante buen estado, si bien es cierto que algunos vidrios del conjunto han caído y se puede divisar a través el cielo abierto, la claridad de los tonos es superior al de las otras vidrieras situadas en la misma catedral, que son también mucho más recientes, aportando unos colores puros, totalmente transparentes y unas relaciones cromáticas muy armonizadas. Contemplar estas vidrieras al mediodía, cuando reciben en el exterior la luz más directa del sol, nos permite descubrir el genio de Gaudí y el gran trabajo de los tres pintores como vidrieros. Existe una gran cantidad de matices, todos ellos limpios y bien armonizados con los que les rodean, y todo ello se consiguió superponiendo vidrios de tres colores primarios.

Examinar estas vidrieras con detalle no es algo accesible a todo el mundo, pues en el horario de visita normal a la Catedral, un cordón y una pequeña reja metálica imposibilita el acceso a la zona del Altar debido a los erráticos desplazamientos de los turistas, pero en la visita privada que solicitamos se nos concedió el permiso para ubicarnos debajo mismo de las obras y pudimos conseguir así unas imágenes detalladas de las mismas, que son las que en estas páginas se reproducen.

que poseía el edificio catedralicio, aprovechando una reforma efectuada en la década de los 80, en la que se realizaron también las vidrieras que rodean a las realizadas por Gaudí con la colaboración de Torres García; éstas últimas fueron realizadas por el maestro Catalán Pere Canovas.

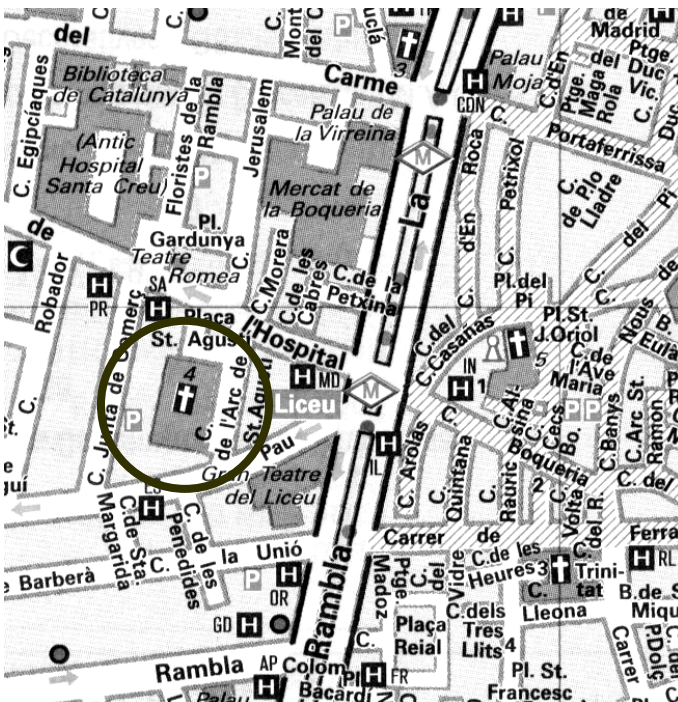
²⁷ Roberto J. Payró y G. de Torre. Torres García. Madrid 1934, pág 16. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 74.

Capítulo 3. Primeras obras murales en Cataluña

3.1 Los murales de la Capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Agustín de Barcelona.

El encargo para la realización de seis grandes lienzos para la Capilla del Santísimo Sacramento y de Montserrat de la Iglesia de San Agustín de Barcelona, lo consigue Torres García a través de su amistad con el arquitecto encargado de rehabilitar el edificio en 1904¹. Estas pinturas se perdieron en la Guerra Civil, en un incendio que se produjo en la Iglesia.

3.1.1 La iglesia de San Agustín



Plano de situación de la iglesia de San Agustín de Barcelona

La iglesia de San Agustín de Barcelona es una de las mayores de la ciudad y podemos encontrarla cerca de las Ramblas, a la altura de la plaza de la Boqueria. Cerca de donde se sitúa el Liceo de Barcelona, se abre la calle del hospital, calle que toma su nombre del antiguo Hospital de la Santa Cruz, situado en la misma vía. A unos 100 metros de las ramblas aparece una

¹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 85. A este respecto, Joan Sureda apunta que el hecho de que la iglesia se asocie a la muerte de Joan González, que falleció en 1908, nos facilita una fecha de realización distinta, pero pensamos que el encargo de González y su muerte pueden ser muy posteriores a la realización de Torres García. Además, J. F. Rafols, en la primera monografía sobre Torres García, realizada en Barcelona en 1926, también data estas pinturas en 1904.

pequeña plaza, que lleva el mismo nombre que la parroquia y tras la cual se encuentra la Iglesia, a nuestra izquierda encontramos la calle del Arco de San Agustín. En definitiva podemos decir que esta Iglesia está en el corazón mismo de la ciudad, en el distrito conocido como “*Ciudad vieja*”, o “*Ciutat vella*”, y más concretamente en el barrio del “*Raval*”.



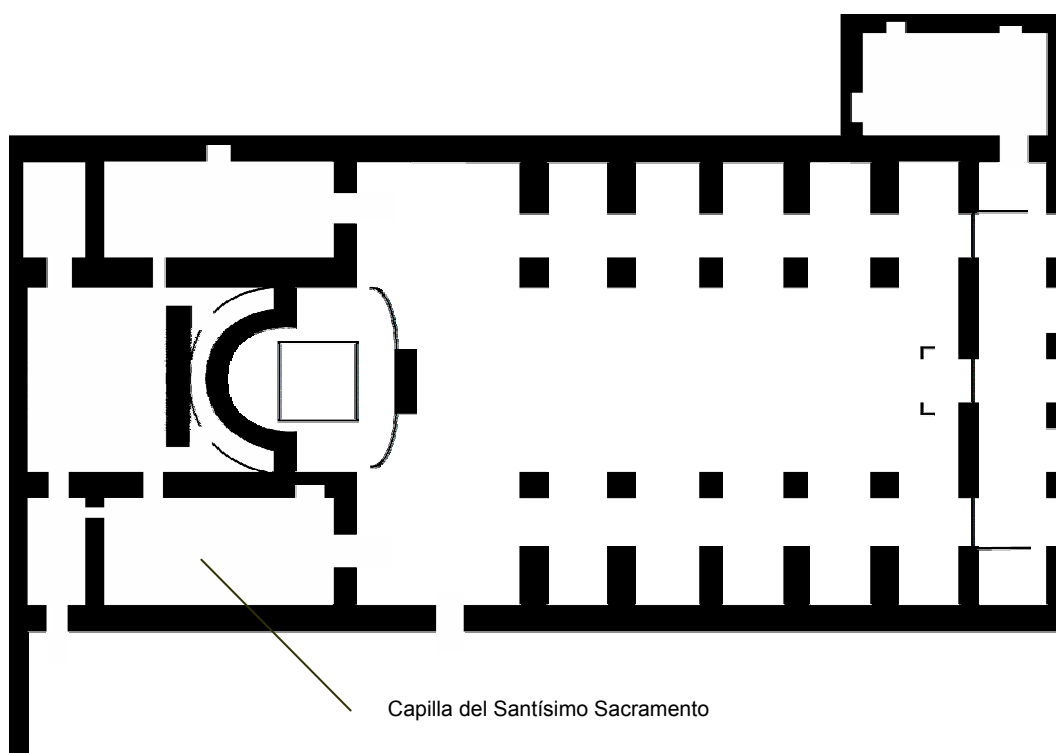
Fragmento de la fachada de la iglesia de San Agustín de Barcelona



Altar de la Iglesia de San Agustín de Barcelona, y a la izquierda, entrada a la Capilla del Santísimo Sacramento

La Iglesia de San Agustín es un edificio de estilo neoclásico, que consta de tres naves paralelas con una entrada protegida por un porticado formado por cinco arcos de medio punto que se extienden a lo largo de

toda la fachada, aportando una insólita imagen con el campanario del templo ubicado en su parte derecha.



Plano en planta de la iglesia de San Agustín de Barcelona.

La iglesia cuenta con capillas laterales ubicadas entre las 5 columnas que se disponen a cada uno de los lados de la nave central, y dos capillas más grandes, situadas una a cada lado del ábside en el que encontramos el Altar Mayor. La capilla de la izquierda según el punto de vista del espectador es la capilla en la que Torres García realizó sus pinturas, la Capilla del Santísimo Sacramento y de Montserrat.

Esta Capilla se encuentra en una nave generada por la unión de tres pequeñas naves de bases cuadrangulares y rematadas por sendas cúpulas falsas. En el fondo de la estancia, encontramos un altar a cuyos lados se elevan dos escaleras que conducen a un espacio elevado en el que existe una pequeña hornacina. La luz que

lo ilumina es natural y procede de tres vanos circulares practicados en el lateral izquierdo de la capilla, sobre cada una de las bases de las cúpulas.



Capilla del Santísimo Sacramento

3.1.2 Análisis de la obra

Del total de obras realizadas sobre lienzo, de marcado carácter mural, que se proyectaron para el lugar en concreto sobre el que trabajamos, sólo se conservan un boceto, una fotografía y la única descripción del total que corresponde al mismo Torres García. Ya él mismo en su autobiografía señala que tuvo dificultades aún con el apoyo de su amigo arquitecto de hacer prevalecer su criterio artístico por encima del materialista de sus clientes, los dirigentes y fieles de esa parroquia.

“Uno representa la institución de la Eucaristía, en su centro Jesús, con el vaso sagrado y la hostia en actitud de dar la comunión, y rodeado de los doce apóstoles, a derecha los fieles que van a recibir el pan eucarístico, recogidos, y a izquierda los que ya han comulgado, con la cabeza levantada como dando gracias. El otro representa el viático. En el centro, llevándolo bajo palio, un sacerdote rodeado de monaguillos que inciensan, y otros sacerdotes, a izquierda, los acompañantes (entre ellos Torres García)² y con cirios encendidos, saliendo del palacio del rico, y a la derecha la choza del pobre, y gente que aguarda arrodillada y con velas encendidas.”³



Boceto preparatorio de los lienzos de la Capilla del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Agustín de Barcelona

De la única fotografía y del pequeño boceto que corresponde al mismo lienzo, que se conservan, y en base a la descripción del artista podemos deducir que estamos ante los fieles que todavía están por comulgar, y entre los que podemos adivinar la figura de Joaquín Torres García. Siguiendo una de las tradiciones más difundidas en la pintura de temática religiosa, el artista se incluyó en su propia obra probablemente junto a su amigo arquitecto o alguno de los encargantes de la

² Anotación original del propio Torres García.

³ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 85.

propia iglesia. En primera instancia esta auto-inclusión sorprende sobre todo por el hecho de que era la primera gran obra de temática religiosa que realiza el pintor, ya que anteriormente solamente había trabajado en la ilustración el tema de la fe cristiana, pero no tanto si pensamos en la gran cantidad de tiempo que el pintor pasó inscrito en *el Círculo Artístico de San Lluç*, dirigido por religiosos. Ya hemos comentado anteriormente la más que probable influencia del Director de este Círculo y de las dos conferencias de temática religioso artística que impartió en presencia de Joaquín Torres García.

En otra de las monografías dedicadas al pintor podemos encontrar una descripción del espacio y de la disposición de unas obras con respecto a otras.

“En San Agustín, composición, luz, formación de espacio, están todavía próximos a los venecianos pero el ritmo, la manera de hacer de converger, la composición hacia el Cristo por un juego de líneas variando las ortogonales, la acentuación de los trazos decorativos, hacen comparar esta pintura a un proyecto de escenografía⁴, un vasto arreglo, sólidamente organizado por la serie de Verticales y por la reducción de los planos en profundidad. Los efectos de las hermosas siluetas de los personajes arrodillados recortándose sobre las vestiduras de los personajes de pie, son otro elemento de estabilidad, interrumpido solamente por esta cadena de miradas que corre desde los dos extremos de la composición hacia el Cristo que, inmutable forma el eje central.”⁵

Como apunta el profesor Sureda, a partir de la observación del único boceto conservado, éste nos permite tomar una referencia cromática del posible acabado final, las comparaciones con el mundo griego nos han de llevar indefectiblemente al modelo de friso procesional del Partenón, el de las Panateneas⁶.

⁴ La concepción integral del espacio que poseía Torres García era uno de sus más válidos valores pictóricos, en este comentario podemos constatar la exigencia del propio autor con respecto a las relaciones compositivas y cromáticas que se establecían entre sus obras.

⁵ Schaefer, Claude. 1945. Op. Cit. Pág 10.

⁶ En la antigua Grecia, fiestas que los atenienses celebraban en honor de Atenea, diosa protectora de su ciudad.

Interpretación del mundo clásico que hemos de considerar adulterada, ya que es imposible no relacionar el trabajo de Torres García con la composición que identificamos en la obra realizada por Puvis de Chavannes en el panteón de París treinta años antes, en el friso de la procesión de Santos que corona el ciclo de la infancia de Santa Genoveva.



La influencia de Puvis de Chavannes es notoria, en el caso concreto de este mural, su parecido con las obras

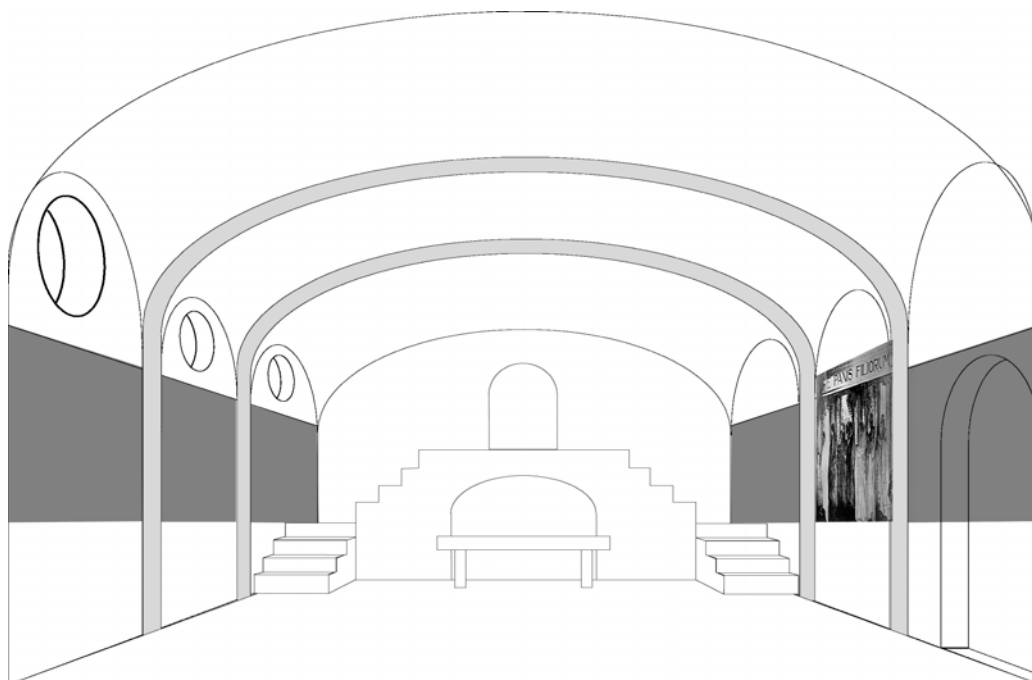
En la parte superior podemos observar el estudio de Puvis de Chavannes para el friso superior de la infancia de Santa Genoveva de la decoración del Panteón Nacional de París, realizado al gouache y a la acuarela sobre cartón entre los años 1874 y 1878, mientras que en la parte inferior observamos el boceto al óleo realizado sobre tela por Joaquín Torres García en 1908 para la decoración de la capilla de San Agustín.

preparatorias del autor francés para el friso del panteón es incluso exagerado, al menos en la correspondencia que podemos observar en la disposición de las figuras. La relación formal del boceto de Torres García con la obra de Puvis de Chavannes no se advierte si se compara directamente con las telas del Panteón, ni tan siquiera con sus versiones reducidas (Museo de Arte de Filadelfia). La relación queda patente, por el contrario, si se coteja con el estudio a la acuarela conservado en una Colección Particular de París.⁷

Es en esta obra, donde podemos apreciar por primera vez la materialización de las ideas que Torres García manifestaba en su artículo de la revista *Empori*, buscando las fuentes del arte verdadero en el mundo clásico y en el renacimiento primitivo

⁷ Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 83.

italiano. No obstante, podemos apreciar al menos que el boceto que se conserva posee una mayor armonización tonal, una composición más rica y trabajada, y al mismo tiempo podemos pensar, como apunta Claude Schaefer⁸, en la concepción global que el conjunto de imágenes han de presentar al observar el espacio.



Posición relativa del lienzo mural del que se conserva una imagen, y distribución del resto de las pinturas.

La disposición de las diferentes escenas representadas, de acuerdo con la descripción del espacio que realiza Claude Schaefer, nos hace pensar en una composición global en la que la utilización de diferentes espacios autónomos, separados entre sí, tienen que ofrecer en su conjunto una única escena. Lo que define Claude como escenografía, podemos llamarlo muralismo, tal y como hemos definido al comienzo de este trabajo.

Fue en esta iglesia donde Torres García vivió uno de sus momentos más difíciles de su vida, mientras desarrollaba éste su trabajo consiguió un encargo para su amigo Juan González - hermano de Julio González - la obra representaba unos

⁸ Schaefer, Claude. 1945. Op. Cit. Pág 11.

ángeles esculpidos para el altar. El escultor, que había caído enfermo, siguió trabajando hasta que murió. La familia González le culpará de tan fatídico desenlace.



Fotografía del lienzo original destruido en 1936 y que corresponde al boceto mostrado

3.1.3 La iglesia hoy.

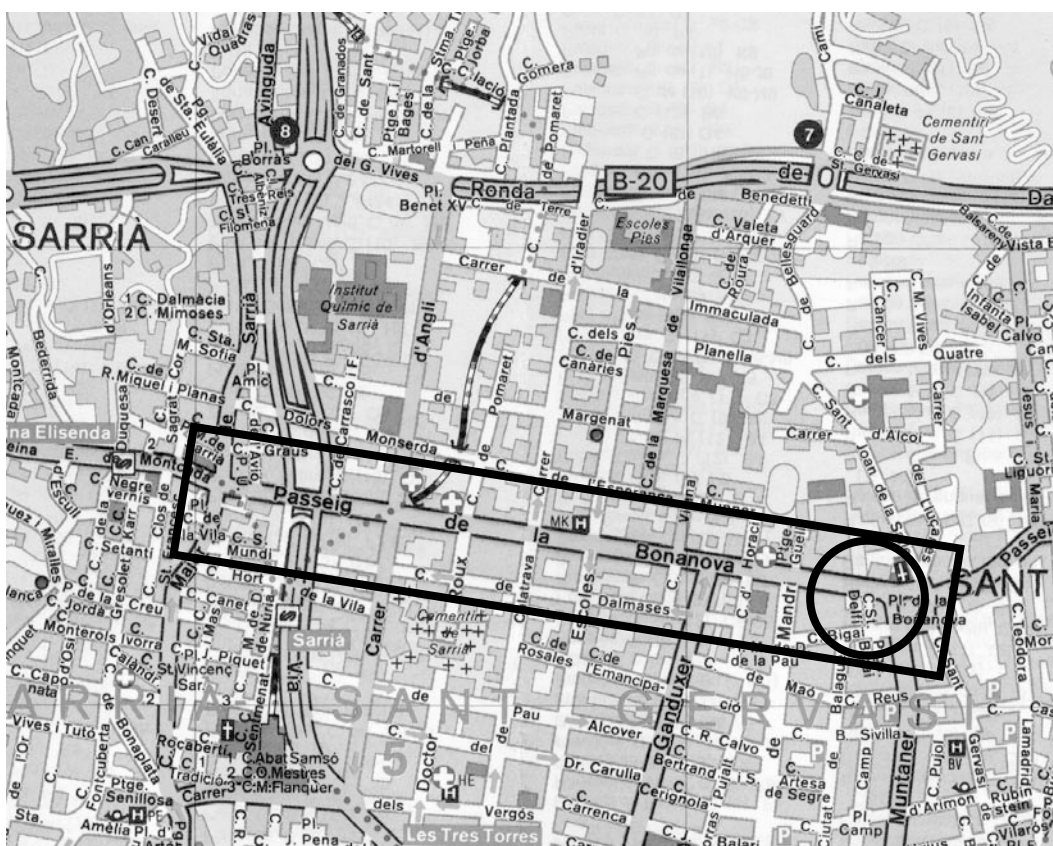
Evidentemente, no podemos hablar del estado actual de las obras, desaparecidas en el incendio de la capilla, pero podemos realizar algunas consideraciones acerca de la Capilla que sigue desarrollando su función albergando el Sagrario; encontramos que se ha abierto una puerta en el último de los muros al cruzar la puerta de acceso a la derecha, comunicando con las estancias ubicadas en la parte posterior del Altar y existe una pequeña hornacina en el primero de ellos. Suponemos que en el momento en que Torres García realizó su intervención pictórica estos accidentes no existían, pues de lo contrario, no podríamos hablar de seis espacios en los que actuar - como hizo Torres García - sino de cuatro.

Por lo demás, la capilla no presenta ningún desperfecto, pero tampoco ninguna decoración mural, a excepción del estuco que adorna todos los muros. Inmersa en un barrio bastante degradado, la Iglesia presenta peor aspecto en su exterior, en concreto en el lateral que da a la calle del Arco de San Agustín, donde se amontonan escombros y las paredes de la iglesia parecen recién derruidas.

Actualmente la iglesia está recaudando fondos para realizar una profunda reforma que le permitirá ofrecer un servicio de comedor de beneficencia y centro de noche para la gente desfavorecida del barrio. Las dependencias litúrgicas de la iglesia no se verán afectadas en su uso o espacio por la reforma, que se centrará en los espacios no útiles del edificio.

3.2 Los murales del ábside de la Capilla de la Divina Pastora del convento de monjas franciscanas de Sarrià.

En 1906 y con idéntico resultado de la pérdida final de las obras del pintor, aunque en esta ocasión a corto plazo, aborda la decoración del ábside de la iglesia de la Divina Pastora en Sarrià, iglesia que no existe en la actualidad.



Localización de la calle de la Bonanova en Barcelona y del lugar en donde se alzaba el convento.

En conversación mantenida con el Secretario del Arzobispado de Barcelona, no pudimos aportarnos ninguna información acerca de esta iglesia, de la cual desconocían absolutamente cualquier dato. Las posteriores indagaciones realizadas nos llevaron a entrevistarnos con el Párroco de la Iglesia de San Vicente del ahora barrio barcelonés de Sarrià, por el cual hemos sabido que se trataba de una capilla perteneciente a un convento y también colegio, situado en la

calle Bonanova, perteneciente a una orden de monjas franciscanas.

La Capilla, el Convento y el Colegio se incendiaron y derrumbaron a resultas del paso de la Guerra Civil por Barcelona, en su lugar se levantan en la actualidad edificios de viviendas.

3.2.1 Origen del encargo

El encargo lo consiguió el propio Torres García sin ningún tipo de mediación, ya que al observar cómo dicha iglesia era levantada se presentó ante el arquitecto que llevaba las obras que a su vez recibía el encargo de la construcción, de la congregación de religiosas, y le pidió el trabajo de decoración pictórica del espacio.

En esta ocasión Torres García no sólo tuvo que resolver diferencias de estilo con el arquitecto, al que el propio Torres definía como un hombre básicamente bueno, sino también con las propias monjas que desde una manifiesta humildad, sugerían cambios o redirecciones en la creación que la afectaban en su totalidad.

3.2.2 Los murales

Si pensamos que en esta ocasión, el trabajo no fue solamente de decoración de una capilla auxiliar de la iglesia, sino que encontramos a Torres realizando la decoración del ábside principal, el que habría de recoger el altar, nos damos cuenta de la importancia de esta obra para la temprana carrera artística del pintor, y podemos entender porque consentía tanto comentario pernicioso e incluso despectivo. El motivo escogido fueron diferentes escenas de la vida de San

Francisco, como corresponde a una congregación de franciscanas y para ello Torres García recurrió a los modelos que le proporcionaba el arte italiano y sus amados maestros del renacimiento.

Desafortunadamente de este trabajo no existe ninguna reproducción, no solamente porque sea imposible visitar la iglesia, sino también porque después de entregar la obra terminada Torres García supo que las propias monjas habían pintado en 1910 encima. Solamente nos queda la breve descripción del conjunto que realiza Torres García en su autobiografía:

“El tema se adaptaba perfectamente a su temperamento, y aun a sus sentimientos de aquel momento. Por esto, entrando en la vida del santo, trató de interpretarla paso a paso, y realizó una composición que pretendía abarcarla toda por completo. En lo alto su glorificación se presentaba ante Cristo, que le bendecía desde un simbólico montículo, mientras San Pablo presentaba ante el los evangelios, seguido de San Pedro y al otro lado, San Juan el evangelista, con el águila a su lado y frailes llevando el pendón de la orden, etcétera. Y abajo, la leyenda del globo de Grubbio, la Porciúncula, la predicación a las gentes, y su esfuerzo por levantar la iglesia, terminando con la institución de las órdenes.”⁹

3.2.3 *El desenlace*

Al terminar la obra la madre superiora le comentó Torres García que la pintura no era de su agrado, y pero que si él había hecho todo lo que había podido, nadie tenía derecho a exigirle más. Cuando Torres se resignó al escuchar el comentario a no ser entendido por sus encargantes, no pensaba que su obra estaba en peligro,

⁹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 87.

pero tal y como comentábamos anteriormente las pinturas de Torres García fueron cubiertas con otras realizadas por hermanas de la congregación, entre las cuales se encontraba la propia madre superiora. Torres García recurrió a sus amigos para intentar defender su obra, al principio del hecho de ser cubierta. Antonio Gaudí, el poeta Maragall, y el pintor Juan Llimona, visitaron la iglesia y pretendieron ayudar a Torres García, argumentando a favor de la obra que finalmente desapareció, todo fue en vano. Según el propio Torres la pintura que se depositó encima de su obra era parecida a la que se podía apreciar en estampas religiosas de aquella época, con recursos y elementos muy típicos de la iconografía religiosa más dulce e infantil, nubes, oro, e infinidad de lirios.

3.3 Los murales realizados en el domicilio particular del comerciante Rialp

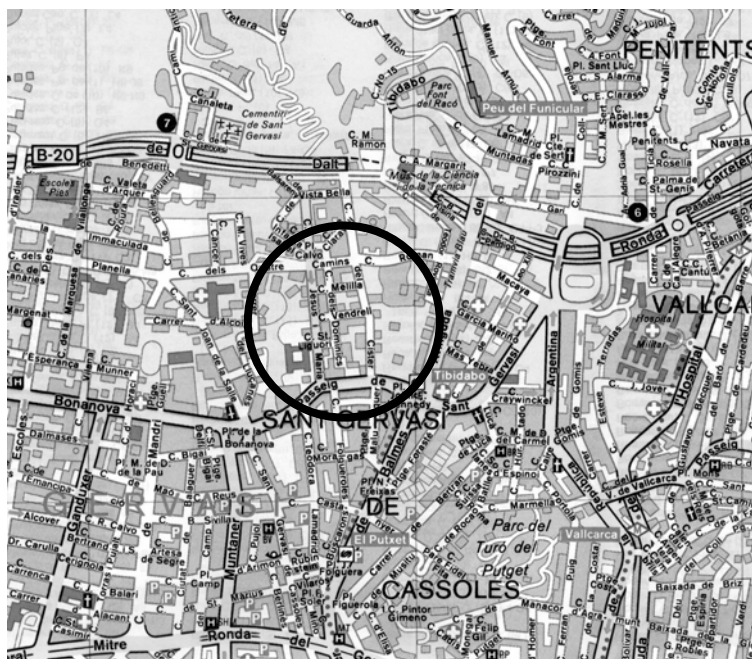
Una de las más importantes manifestaciones murales realizadas por Torres García en la ciudad condal, fue la que realizó en la Torre de un empresario de anuncios llamado Rialp. Consideramos que su importancia viene dada por ser la primera pintura sobre muro que realiza el pintor uruguayo; en ella se evidencia un marcado carácter decorativo y un desconocimiento técnico, pues sorprendentemente nos encontramos ante un óleo realizado sobre el yeso de la propia pared, sin ningún tipo de preparación e incluso barnizado.

“A esta obra mural de la iglesia de las monjas siguió otra, también mural, en la Torre del Campanar, propiedad de un empresario de anuncios, llamado Rialp, muy conocido en Barcelona. Este buen señor, prometiéndole a Torres García un sinfín de cosas (de las que no cumplió ni una) le hizo decorar una gran sala de su casa, mediante una menguada paga, y como le pidiera Torres García al menos unas fotografías de su obra, se negó a complacerlo y entonces, como mandase allí Torres García a un fotógrafo¹⁰ para que se las hiciera, se negó a dejarle fotografiar. Al fin, el fotógrafo lamentándose de que no le dejaba ganar su pan consintió, siempre pagando Torres. Y esos eran los negocios que él podía hacer con tales gentes.”¹¹

La citada Torre se ubica en lo que hoy conocemos como calle de los Dominicos, en el número cuatro. En esta ocasión Torres García realizó un friso decorativo de 14 m de longitud total por 50 centímetros de altura en una sala de la casa particular de dicho empresario. La obra milagrosamente todavía se conserva en su

¹⁰ Las fotografías en cuestión correspondientes a esta actuación pictórica, las hemos encontrado en el archivo fotográfico Mas, del instituto Amatller de cultura hispánica de Barcelona.

¹¹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 88.



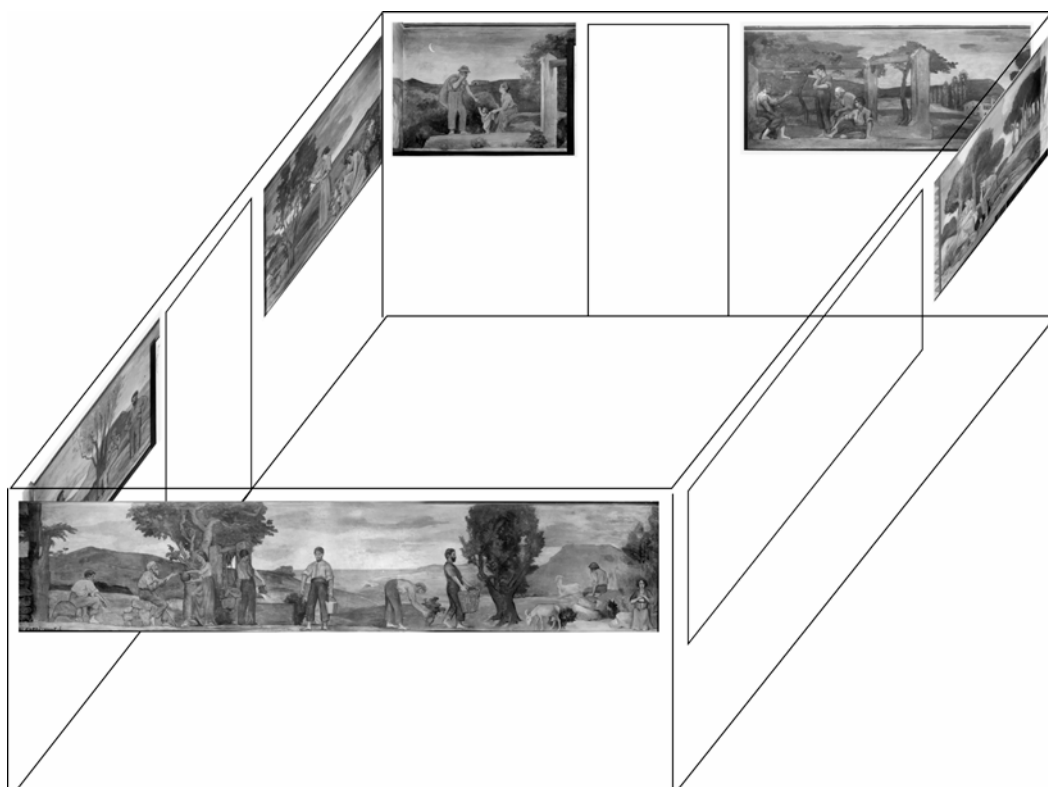
Plano de situación de la calle de Los Dominicos

lugar original en bastante buen estado, siendo la única obra mural de Torres García de las realizadas en España que continúa en su lugar de origen, y una de las que más claramente apuesta por una integración de la arquitectura con la pintura al proponer un espacio continuo, sin terminación ni una dirección de lectura de una escena a otra, con lo que no existe voluntad narrativa.



Boceto para otra decoración mural en el mismo barrio de San Gervasio

Además hemos de considerar que estas pinturas son las únicas que todavía perduran de todas las que Torres García pintó en la zona residencial de San Gervasio, dentro de lo que él mismo no dudaba en denominar, decoraciones murales. Algunos bocetos, como el reproducido sobre estas líneas han llegado a nuestros días, ofreciéndonos una información muy valiosa acerca de la estética que en todos ellos predominaba. Como podemos observar es otro ensalzamiento de la vida campestre, en el que las labores propias de la agricultura y la ganadería ocupan la mayor parte del formato, mientras aparece de nuevo una familia, núcleo para Torres García de la sociedad.



Disposición de los murales en la sala de la Calle De los Dominicanos, en la que podemos apreciar como a pesar de los obstáculos que suponen puertas y ventanas, se ha pretendido conseguir una composición continua.

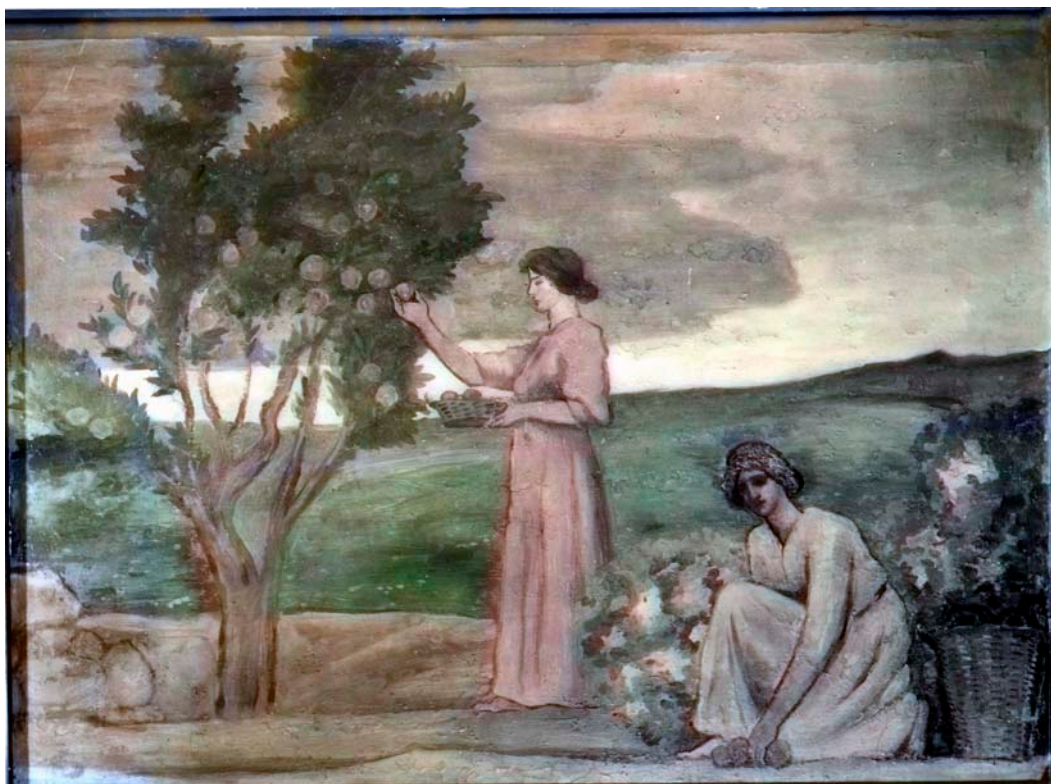


Montaje en el que se puede apreciar la continuidad en la composición del friso

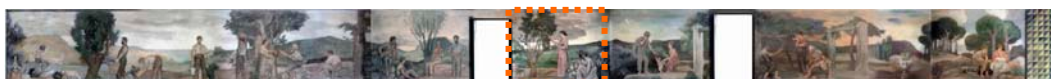
3.3.1 Los murales

La decoración mural realizada en 1906 en esta sala consiste en una sucesión de escenas ubicadas en el medio rural. Las imágenes o motivos utilizados por Torres García para este fin correspondan a escenas campesinas de ambiente catalán en las que, aunque podemos apreciar claramente la vestimenta típica que utilizan, observamos de trasfondo una actitud y un ambiente puramente helénicos, en el que se encuentran diferentes escenas idealizadas posibles de identificar: existe una

maternidad, motivo recurrente en sus obras, y representaciones de las labores propias del campo como puede ser la recolección, y de otras que provienen claramente de una adaptación de las escenas helénicas que Torres García había utilizado hasta este momento, los jóvenes que se congregan alrededor de un anciano en tranquila charla, la relación del hombre con la naturaleza que le rodea es de total placidez y correspondido respeto.



Fragmento de la decoración mural de la casa Rialp
Óleo sobre Yeso
50 x 64,1 cm.



Montaje en el que se puede apreciar la situación de este fragmento dentro del total.

Las escenas se reparten por toda la habitación, situadas a la misma altura, muy cercanas al límite superior de las paredes, haciendo posible su percepción fuera del obstáculo visual que supondría el mobiliario, se pueden considerar como un friso continuo pues muchas de las escenas se suceden unas al lado de las otras, en el mismo plano pictórico. No existe un nexo narrativo que las una, exceptuando el

paisaje campestre en el que todas se ubican y en el que podemos observar unas masías, un pozo, una fuente, representaciones de los típicos bosques mediterráneos, el trabajo en una huerta, la recolección de frutos de unos árboles; todo ello imbuido por una clara influencia clásica. La actitud de los personajes, hieráticos, aportan al conjunto una calma o placidez por la utilización de la misma paleta, la misma escala en el tamaño de las figuras, la disposición de todas ellas en



Fragmento de la decoración mural de la casa Rialp
Óleo sobre Yeso
50 x 62,5 cm.



Montaje en el que se puede apreciar la situación de este fragmento dentro del total.

la misma horizontal compositiva, y de la equidistancia entre los grupos de personajes o entre los elementos que componen la obra total.

3.3.2 Estado actual o la impotencia ante el deterioro

Este conjunto muralístico continúa en manos privadas, no de los descendientes de la familia Rialp, sino en propiedad de la familia Nordbeck, que adquirió el inmueble en la década de los 60.



Fragmento de la decoración mural de la casa Rialp
Óleo sobre Yeso
50 x 67 cms.



Montaje en el que se puede apreciar la situación de este fragmento dentro del total.

La Sra. Nordbeck, su única propietaria, consciente de la envergadura de la obra que posee en su domicilio, ha solicitado ayuda económica en reiteradas ocasiones a instituciones públicas y privadas ante el peligro de conservación que corre la obra, ya que la técnica utilizada, no es la correcta, y aunque el conjunto se mantiene en buenas condiciones, algunos pequeños trozos de pintura han

empezado a desprenderse de la pared con el paso de los años. La Sra. Nordbeck guarda todos los trozos desprendidos en una caja a la espera de que se encuentre una solución a este problema y preservarlo en las condiciones óptimas.



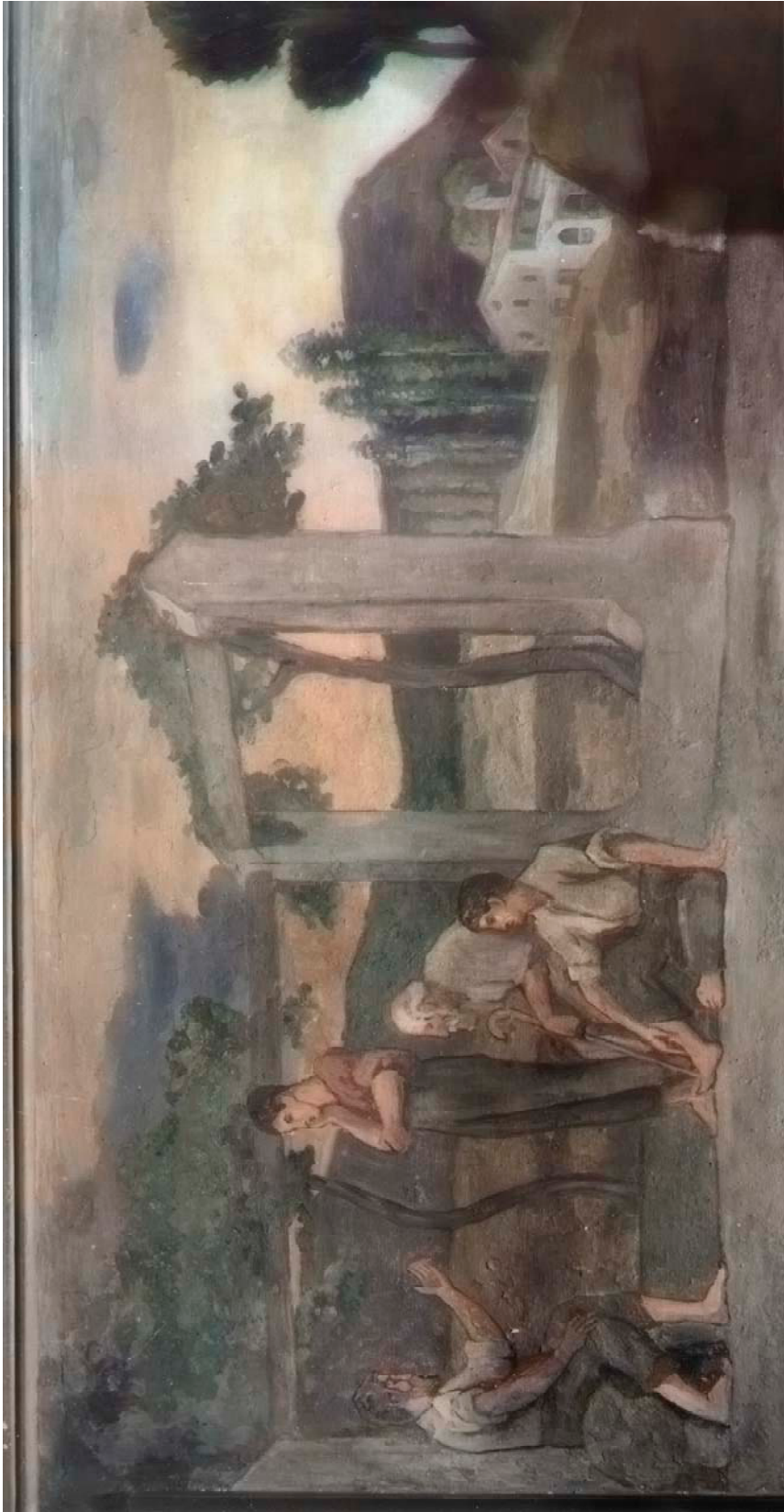
Fragmento de la decoración mural de la casa Rialp
Óleo sobre Yeso
50 x 65,1 cms.



Montaje en el que se puede apreciar la situación de este fragmento dentro del total.

El coste, aproximado de unos 150.000 Euros¹² que suponen la restauración y la adquisición de este conjunto pictórico ha originado que las entidades consultadas desestimasen la actuación. Por otro lado, es totalmente necesaria una solución para que la obra no se pierda definitivamente o se degrade a niveles irrecuperables.

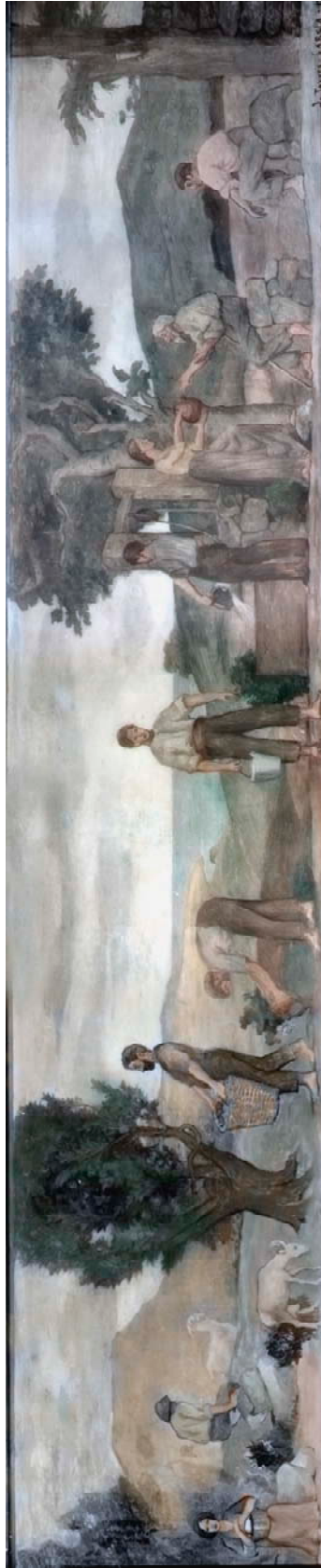
¹² 25 millones de pesetas. Según presupuesto de la Caixa de Terrassa que nos comunicó su Director Eduard Vivés.



Fragmento de la decoración mural de la casa Rialp.
Óleo sobre Yeso
50 x 113,8 cms.



Montaje en el que se puede apreciar la situación de este fragmento dentro del total.



Fragmento de la decoración mural de la casa Rialp
Óleo sobre Yeso
50 x 258 cms.

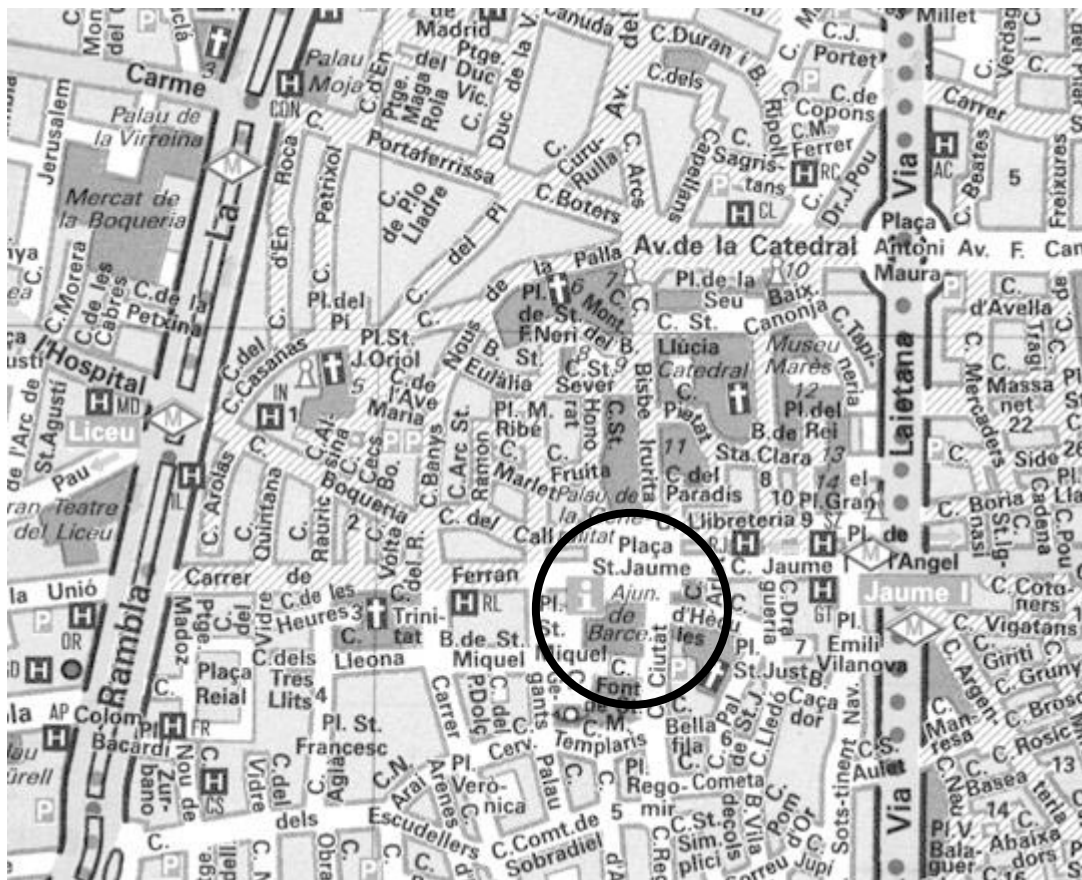


Montaje en el que se puede apreciar la situación de este fragmento dentro del total.

3.4 Los murales realizados en el despacho de Hacienda del Ayuntamiento de Barcelona.

En 1908, tal y como cuenta Torres García en su autobiografía, el origen de este trabajo surgió de esta manera:

"... Allí iba a verle a veces Torres García, y un día en que allí charlaban juntos, Coromines pidió consejo a Torres, de cómo podría decorar aquel despacho en que estaban. Torres García no podía ver aquello más que de una sola manera: decorándolo él. Y se lo propuso. Y el otro aceptó. Y busco los medios para realizarlo".¹³



Plano de situación del Ayuntamiento de Barcelona en la Plaza de Sant Jaume

¹³ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 91.

El ayuntamiento de Barcelona está ubicado en el casco antiguo de la ciudad, en lo que se denomina “*Barrio gótico*”. Su situación, en plena plaza San Jaume comparte protagonismo con el Palau de la Generalitat, ubicado en el centro neurálgico de la ciudad, flanqueado por las calles Ciutat y Gegants.

Ha sido imposible saber la situación exacta donde se ubicaba el despacho de hacienda en la época en la que se realizaron los murales de Joaquín Torres García, porque no hemos podido visitar el antiguo edificio del Ayuntamiento de Barcelona, al mismo tiempo que su nueva sede, que en realidad es una ampliación, y que se ubica en el edificio anexo con el cual comparte la plaza San Miguel.



Vista aérea del Ayuntamiento de Barcelona

3.4.1 *El origen del proyecto*

Pedro Coromines militó en grupos anarquistas y mantuvo una gran actividad que le llevó en el año 1896 a ser encarcelado en el castillo de Montjuic en Barcelona. A él se le atribuyó en particular el atentado de la calle de *Cambios Nuevos* al paso de la procesión de Corpus de la parroquia de Santa María del Mar. Estuvo a punto de ser fusilado, y el propio Torres apunta¹⁴ que fue Castelar quien evitó tan trágico desenlace, pero en realidad¹⁵ se benefició de una amnistía concedida por Sagasta y tras algunos años de exilio, se incorporó de nuevo a la vida política y finalmente se situó al frente de la Comisión de Hacienda del Ayuntamiento de Barcelona. Su relación con Torres García se debía principalmente a que Coromines era escritor, y por aquel entonces Torres García seguía con su trabajo, colaborando en ocasiones en algunas publicaciones tanto de Barcelona como de Madrid.

3.4.2 *Los murales: el proceso. Kafka en Barcelona.*

Se realizaron cuatro grandes lienzos con escenas representativas de la vida contemporánea, tenían todos el formato de frisos alargados y estaban realizadas en óleo sobre lienzo. Llama la atención de este encargo, el hecho de que el propio Torres relata que se ubicaron de noche en el despacho de Coromines, para no molestar el cotidiano trajín de la institución y que se hubo de pedir permiso al arquitecto municipal¹⁶ que dio su aprobación a las pinturas.

¹⁴ Citado en Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 90. Castelar, Emilio. Político español, defensor del republicanismo individualista frente al federalismo socializante de Pi y Margall. Fue ministro de Estado de la Primera República en 1873.

¹⁵ Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 84. . Sagasta, Práxedes Mateo. Político español, miembro del Partido Progresista, fue Ministro de Gobernación y de Estado y Presidente del Gobierno en periodos no sucesivos (1871-1872, 1881-1883, 1885-1890, 1891-1895, 1897-1899 y 1901-1902); entre otras cuestiones tuvo que hacer frente a la pérdida de las colonias de ultramar, a la cuestión catalanista y a la Guerra de Melilla.

¹⁶ Sr Steva. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 85.



Imagen del friso correspondiente a los obreros.
Fotografía de época del original realizado en Óleo sobre lienzo
Las medidas no han sido nunca documentadas, pero la proporción altura/anchura es 1:4,3.

Deudor de sus influencias con mayor implicación social, Torres García elabora un discurso de clara exaltación obrera, que es de esperar, convenció a Coromines como adecuado. Pero tras esa instalación nocturna y aun con la aprobación del arquitecto municipal, es de suponer que no recibió la aprobación del resto de la corporación municipal. A finales de 1910, Pedro Coromines abandona la Comisión de Hacienda del Ayuntamiento de Barcelona, para hacerse cargo de la presidencia de la Unión Federal Nacionalista Republicana, y de la publicación que de esta emanaba, *El poble Catalá*. Al poco, las pinturas desaparecen del despacho, haciéndose eco de este hecho tanto la prensa, como la clase política.

Como apunta Joan Sureda, en el periódico "*La veu de Catalunya*" del 8 de diciembre de 1910¹⁷, apareció un artículo sin firmar en el que reproduciendo las imágenes de los paneles decorativos que ya había realizado Torres García en Bruselas para el Pabellón de Uruguay en la Exposición Universal de ese año, se denunciaba la desaparición de unas obras realizada por Torres García en el Ayuntamiento de Barcelona, pero sin especificar las obras en concreto, ni su anterior ubicación.

Esta llamada a la protesta popular y a la necesaria inquietud que no había mostrado ante este hecho la sociedad catalana, apunta Joan Sureda, que probablemente la realizó Folch i Torres, amigo de Torres García. De cualquier manera la maniobra realizada en prensa dio resultado y algunas entidades culturales como *Les Arts i els Artistes*, se mostraron interesados en saber el paradero de unas obras que habían desaparecido misteriosamente. En el pleno del Ayuntamiento celebrado el 27 de diciembre, el Concejal Nualart, elevó este interés a la presidencia del pleno, obteniendo contestación del concejal Mir, que aceptó encargarse del esclarecimiento de los hechos, aportando el siguiente relato: sabedor por la prensa en días anteriores de la desaparición de estas obras, preguntó al arquitecto municipal por ellas, contestando éste que se encontraban en mayordomía, una dependencia del propio Ayuntamiento que servía en muchos

¹⁷ Artículo "*La belleza pública. Les pintures den Torres García*". Publicado en la Página Artística.

casos como almacén municipal. Una vez ubicadas las obras, se encargó al arquitecto que considerase si eran obras artísticas, y en virtud del juicio emitido, se trasladasen al Palacio de Bellas Artes de la ciudad, para exponerlas al público. Mayordomía quedó a la espera de la contestación de la Junta de Bellas Artes.

De cualquier manera, hubo cierto seguimiento del proceso por parte de algunos prosélitos de Torres García: Eugeni d'Ors, en su glosa “*El cas Torres García*”, ya deja entrever que el procedimiento para rescatar las obras realizadas por Torres García, se podía catalogar de irregular al considerar que debían ser conscientes los integrantes de la Junta de Bellas Artes que habían de decidir sobre la inclusión o no de esas obras en el acervo artístico público, de que esas obras ya habían sido catalogadas como tal, por el encargo de Coromines, por la talla del pintor, por su uso durante dos años en el despacho que ocupase Coromines, y que ante estas consideraciones nadie tenía derecho sobre las obras excepto el autor y los encargantes, que también se deberían considerar responsables. El propio Torres García envió una carta al Director de *El Poble Catalá* dirigido ya por Coromines que se publicó el día 3 de Enero de 1911, y sin embargo no emitió ninguna opinión. Con sus reivindicaciones acerca de la propiedad intelectual de la obra de arte, aportando todas las pruebas posibles sobre su adecuación a los procedimientos oficiales, cartas e instancias tanto a Pedro Coromines como al arquitecto municipal, facturas y todas las circunstancias de realización de los frisos.

Nunca más se supo de las obras, ni de ninguna otra gestión pública o privada para descubrir cuál había sido su final.

3.4.4 Los murales desaparecidos.

Actualmente, según Juan Sureda¹⁸, sólo se conservan fotografías en blanco y negro de dos de los trabajos. Revisadas todas las fuentes de almacenamiento gráfico de la ciudad condal a las que hemos tenido acceso, no nos ha sido posible encontrar reproducciones de estos trabajos, por lo que nos remitiremos a la única imagen reproducida en el libro de este autor para analizar la envergadura y calidad de esta obra.

En ambas fotografías se puede apreciar que el motivo está directamente relacionado con la economía, Torres García retrata los motores de la economía, nada más apropiado para el despacho de un presidente de un comité de hacienda. En uno de ellos, del que no tenemos imágenes, utilizaremos las palabras de Joan Sureda para describirlo:

*"... Se representa una oficina de negocios con un gran vapor al fondo. En el domina lo estático; lo que importa no es el bullicio del puerto, sino el juego de horizontales y verticales de la composición, servido por rígidas figuras de negociantes a los que se oponen unos trabajadores portuarios.¹⁹ Anticipa el planteamiento que años después desarrollará en el malogrado fresco de La Cataluña Industrial proyectado para el salón de San Jorge del Palacio de la Generalitat de Cataluña."*²⁰

El otro friso del que se conserva imagen contribuyó una innovación muy importante en la manera de trabajar de Torres García, la experimentación con un vector de profundidad aportado por la disposición de las figuras, las cuales realizan la actividad de descargar un mercante, son estibadores de un puerto que desde el medio plano en el que se ubica la embarcación, a la izquierda de la

¹⁸ Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 84.

¹⁹ El friso que reproducido en estas páginas.

²⁰ Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 84.

imagen, se acercan al espectador desarrollando su labor, hasta ocupar prácticamente la totalidad del formato en la parte derecha. Aunque la intención es esta, podemos observar que las figuras y su actividad se ubican a lo largo de ese vector, pero muchas de ellas se plantean de perfil, lo que supone una evidente falta de coherencia. El dominio de la escala de las figuras para simular el gradiente de profundidad no está del todo conseguido, tal y como podemos apreciar claramente en las figuras de la pasarela del barco en las que los saltos de escala son demasiado pronunciados. En último término, muy desvaídos, aparecen bosquejados grúas, mercancías y mástiles de otras embarcaciones. De esta manera podemos apreciar como se consigue que la corporeidad de las figuras resalte sobre todo por su elevado contraste con respecto al fondo.

En este trabajo, y mediante la única imagen que hemos podido conseguir, encontramos ya sintetizados varios de los temas que obsesivamente pintará Torres García a lo largo de toda su vida. Las estampas de puertos, el dinamismo del trabajo de los obreros, fabricas, y el culto a la máquina, esa exaltación de los engranajes, los mecanismos, los grandes ingenios, construidos por el hombre y que dan la medida de su inteligencia.

3.5 Los murales del pabellón del Uruguay en la Exposición Universal de Bruselas de 1910

Por intermedio de Roberto J. Payró, a cuyo hijo había impartido clases de dibujo Joaquín Torres García en Barcelona el año anterior, éste es contratado a fin de ejecutar dos paneles decorativos, que realizará con óleo sobre lienzo para el pabellón del Uruguay en la Exposición Universal de Bruselas de 1910. El encargo fue el fruto de la insistencia de Roberto J. Payró sobre el Dr. Carlos Fein, ex-ministro de la Suprema Corte del Uruguay y encargado de las obras, acerca de que la persona indicada para ese trabajo era el pintor uruguayo afincado en Barcelona.



Bocetos correspondientes a figuras femeninas de ambos paneles pintados por Torres García para el pabellón de Uruguay en la exposición Universal de Bruselas de 1910.

Los murales, estaban situados en la antesala de entrada al pabellón y recibían al público que accedía al interior. No tenemos constancia alguna de la distribución interior del pabellón, ni del estilo en que fue realizado el edificio, pues ya no existe y ha sido del todo imposible conseguir documentación alguna.

3.5.1 La estancia en Bruselas

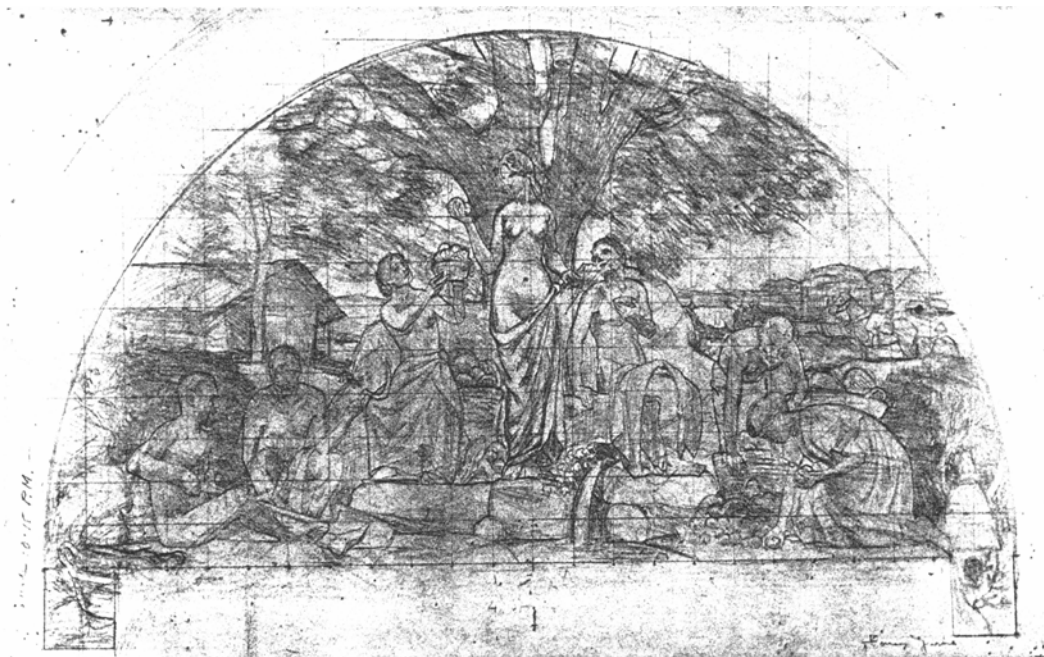
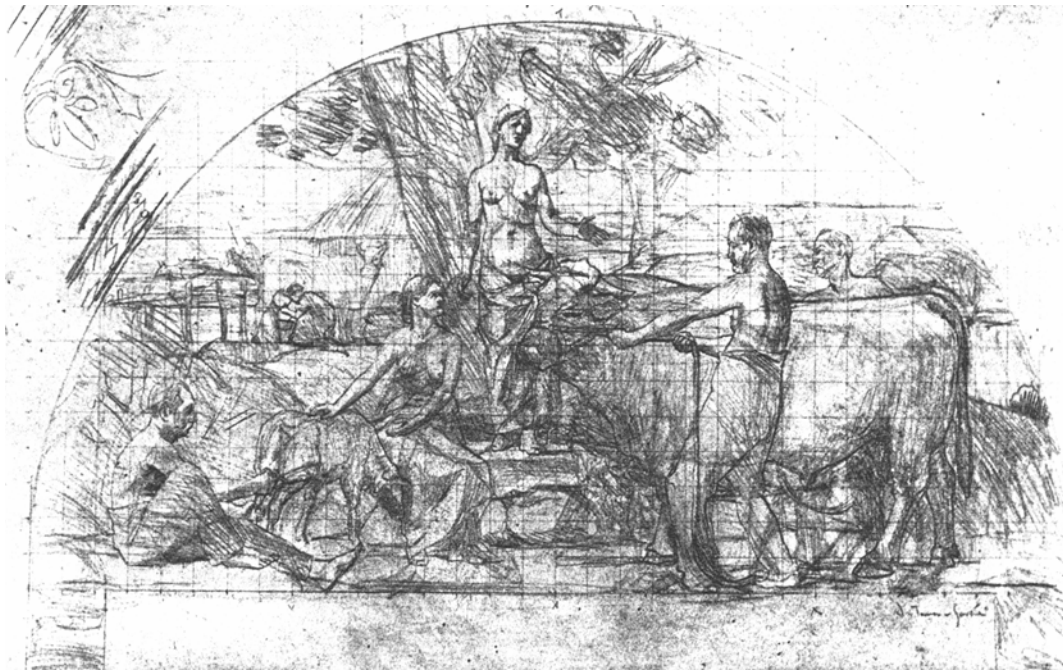
Ambos murales representan las principales fuentes de riqueza del país en aquel momento, la agricultura y la ganadería. El motivo entronca con las recurridas temáticas utilizadas por Torres García en esta época, pues sin perder la conexión con el significado representativo del edificio y lo que se pretendía comunicar, es una alegoría a las maravillas de un país virgen como Uruguay, un país por explotar. Su presentación es deudora del clasicismo y las referencias helenísticas del momento artístico en el que se encuentra Torres García, como decía *Claude Schaefer*, suponen la constatación del comienzo de una evolución, un primer indicio de los templetes griegos que en manifestaciones neoclásicas propias de la época se pueden ver en algunos jardines de Barcelona, y que Torres García retrata en sus composiciones, sustituidas por pequeñas cabañas con tejados de paja.

*“En Bruselas, pinta sobre el tema de la alegoría convencional de la Agricultura, y de la Ganadería, una composición de belleza meridional. Una composición claramente triangular, simétrica, de ritmo ascendente como en un frontón griego, contornos marcados, disociación relativa del fondo del paisaje, una sensibilidad pronunciada hacia la línea, he aquí el balance de un pintor que observa la escultura griega, y se aleja de Puvis de Chavannes.”*²¹

El viaje fue necesario para poder realizar el trabajo ya que Torres García necesitaba experimentar el espacio en el que iba a realizar las pinturas, demostrando el grado de compromiso de su trabajo con el espacio que le rodea y conocer al mismo tiempo el lugar de emplazamiento final de las pinturas. Torres realiza todos los bocetos y trabajos preparatorios de los dos murales en Bruselas.

²¹ Schaefer, Claude. 1945. Op. Cit. Pág 11.

3. Primeras obras murales en Cataluña



Bocetos realizados a Lápiz de los dos murales. En ambos se puede observar la cuadrícula que realizó Torres García para llevar los dibujos al muro.

Este viaje no sólo supone la primera salida del matrimonio de Torres García y Manolita Piña de Barcelona, sino el punto de inicio de esa evolución. En este viaje, no sólo pintará los dos paneles para el pabellón de la Exposición Universal, alojado tanto él como su mujer en casa de su amigo Payró en Bruselas, desarrollan

una amplia labor plástica al disponer de mucho tiempo libre. De esta época son los bocetos de Manolita retratando los tejados de Bruselas vistos desde su habitación²², a partir de los cuales posteriormente Torres García producirá algunos trabajos propios²³ posteriores, ya ubicado en Barcelona o incluso en Montevideo. Estos paisajes se definen sobre todo por el cambio de referente, el entorno y el ambiente, la despreocupación por las repercusiones sociales de su pintura proporcionan nuevos modelos a reproducir.

3.5.2 Los murales

Los dos murales, desaparecidos tras la clausura de la exposición, están organizados según un esquema compositivo clásico triangular, tal y como se puede ver en los diferentes bocetos que se conservan en la Fundación Torres García de Montevideo y en la única reproducción fotográfica de uno de ellos, que se puede observar en el libro de Claude Schaefer²⁴.

En ambos trabajos la figura principal, representada por un personaje femenino, se alza en pie en el centro del formato semicircular, adoptando una postura claramente clásica, a su espalda y con la función de contrastar la figura central, enmarcándola y resaltándola, se muestran unos árboles de oscura apariencia, que resuelven la unión del lienzo con la arquitectura limitadora en su parte superior, sugiriendo la continuidad de la imagen al quedar interrumpida su lectura. Alrededor de estas figuras centrales se identifican las herramientas o usos más característicos y clásicos de los temas representados.

²² Intendencia Municipal de Montevideo; Embajada De España en Uruguay; Agencia Española de Cooperación Internacional. *Homenaje A Manolita Piña de Torres García*. Cabildo de Montevideo, 2 al 18 de Julio de 1999. Pág. 32.

²³ Dibujo publicado en Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 99.

²⁴ Schaefer, Claude. 1945. Op. Cit. Pág 45.



La Ganadería
Óleo sobre lienzo
45 x 77 cm.

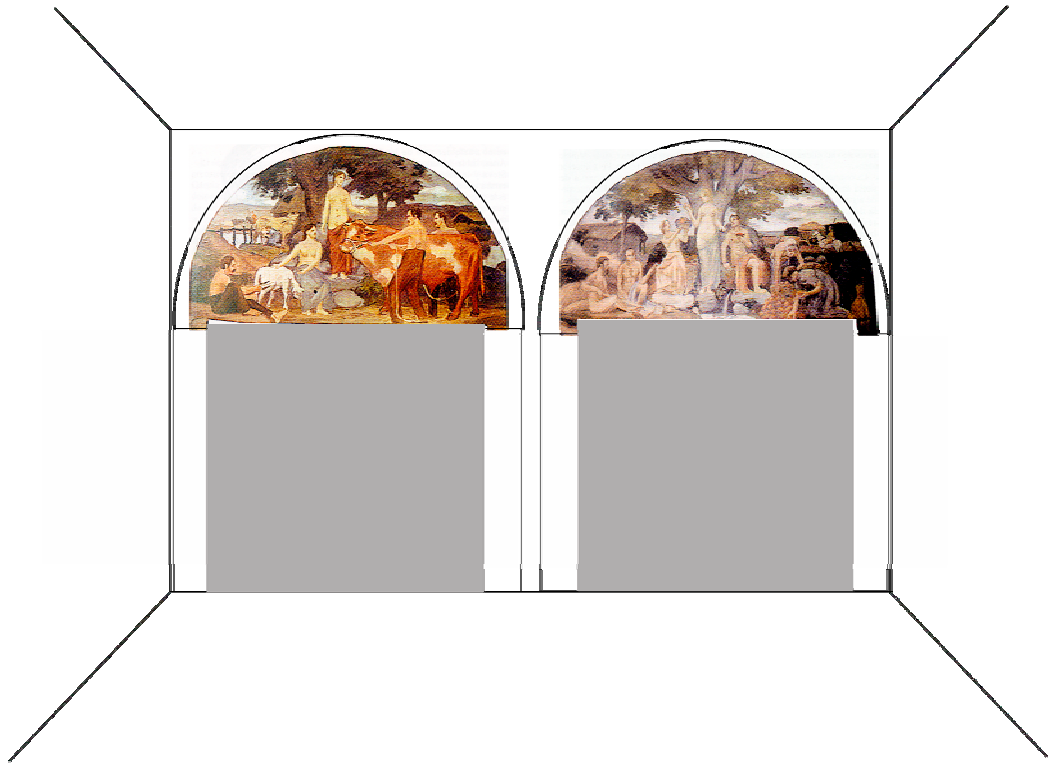
En el lienzo dedicado a la ganadería, la figura central, de pie y semidesnuda, proyecta su atención sobre un ejemplar vacuno en la parte inferior a su izquierda, que es acompañado y sujeto con cuerdas por dos hombres en clara exaltación de la domesticación, mientras que a su derecha, y en una posición inferior, una pareja obtiene lana de una pequeña oveja. En un segundo plano, atrás, a la izquierda de la figura central, algunas escenas más que la ganadería posibilita, el ordeño, y el pastoreo a caballo, como corresponde a una actividad más propia de los gauchos del Uruguay que de los campesinos Europeos. Todos los personajes se encuentran mirando hacia la parte central de la pintura, focalizando la atención del espectador hacia la figura que representa a la ganadería. También merece ser resaltada la disposición de las tres bestias, orientando sus cabezas hacia el centro de la composición. Resulta curioso observar el hecho de que los tres personajes masculinos de este lienzo tienen la misma apariencia, hombres de pelo oscuro, corto y con un gran bigote, desnudos de cintura para arriba, apariencia que puede ser fruto de una idealización de los gauchos que de pequeño Torres García podía contemplar desde el pequeño almacén de su padre en la Plaza Carretas de Montevideo²⁵. Esta idea se puede reforzar por la vestimenta de la figuras, ya que a pesar de estar todos los personajes desnudos de cintura hacia arriba, mientras que las femeninas poseen cierto influjo helenístico, al tiempo que protagonistas son también poseedoras de túnicas que penden de sus caderas, los hombres se encuentran todos vestidos con pantalones, que evidentemente no inducen ningún reflejo de las etapas clásicas, que tanto utiliza como referente estético Torres García.

Considerando el global de la composición, observamos como decíamos al principio, un triángulo en el que se ubican todos los personajes del primer plano, y en el fondo, una disposición de horizontales alternando planos que proporciona una relativa sensación de profundidad.

²⁵ Antigua plaza desaparecida que se situaba, cerca del palacio Legislativo de Montevideo, al Norte del centro histórico de Montevideo.



La Agricultura
Óleo sobre lienzo
45 x 77 cm.



Ubicación hipotética de los paneles pintados por Torres García para el pabellón de Uruguay en la exposición Universal de Bruselas de 1910.

En la segunda de las obras, recordemos que ambas estaban pintadas sobre lienzo, dedicado a la agricultura, también observamos una composición triangular, más clara que la anterior, con una figura central que no sólo marca el eje central de la imagen en la que se encuentra, sino que se presenta en disposición simétrica a su homóloga ganadera, lo que induce a pensar, que ambas figuras se hallaban mirando hacia el punto espacial que se encontraba en medio de las dos pinturas, unificando los dos espacios.

Esta figura, pues, se presenta de pie, en disposición frontal y mirando a su derecha, con dos figuras sentadas a sus pies, cada una a un lado, una masculina y la otra femenina, y ofreciendo ambas los frutos de la tierra a la figura central. En los vértices inferiores de este triángulo, podemos observar a la derecha de la figura a otra pareja de campesinos, un viejo y una mujer que se afanan en recoger frutos, posiblemente manzanas o naranjas, de un montón depositado en el suelo y colocándolos en cestos de mimbre. Mientras, al otro lado, a la izquierda,

encontramos a dos hombres sentados portando ambos herramientas rurales, una pala y una hoz.

En esta composición, se repite el recurso del árbol central que enmarca la figura protagonista, la utilización del triángulo como figura compositiva principal, y el uso de horizontales traseras con el mismo fin que en el primer plafón analizado, la consecución de profundidad y continuidad.

Es sin embargo, merecedor de ser destacado, la inversión de términos en la utilización de vestimenta, pues en este plafón, es una figura femenina la que luce un atuendo más propio del mundo rural actual de la época en que se realizan las pinturas, que las típicas togas y túnicas tomadas de la iconografía clásica, y que en este caso en concreto se encuentran en el resto de personajes.

En ambos casos la paleta es apagada, como se evidencia de la observación de los dos únicos bocetos a color de los murales, que se conservan en la fundación Torres García de Montevideo.

No se tiene constancia del tamaño de los lienzos originales, pero en la imagen fotográfica del libro de Schaefer²⁶, podemos observar un mayor contraste, y en ligeras variaciones en la composición final, arreglos en la representación que permiten realizar una lectura más directa, al simplificar el mural reduciendo la cantidad de detalles.

Así, podemos observar como el montón de frutos que la mujer y el anciano recogían del suelo se ha reducido drásticamente, que el contraste de las figuras con respecto al fondo se ha ajustado para que éstas sean más visibles, y como el contorno de las figuras se ha reforzado para soportar mejor una visión lejana, tan lejana como debe soportar un mural. Joaquín Torres García empieza a componer sus obras como exclusivamente destinadas a la pintura mural.

²⁶ Schaefer, Claude. 1945. Op. Cit. Pág 45.



La Agricultura
Óleo sobre lienzo
Medidas desconocidas

3.6 El Lienzo *Palas introduciendo a la Filosofía en el Helikon como Xª Musa*, como prototipo de mural.

Tras su vuelta de Bruselas, Torres García decidió instalarse con su familia en Vilasar de Mar²⁷, residió en la calle San Jaime número 27. Desde allí, pintó para exponer, hacia el año 1910 en el *Fayans Catalá* donde exhibió 50 obras, entre ellas pinturas de Bruselas y Paris, de Vilasar de Mar, Tarragona y Mallorca. La exposición recibió críticas negativas, sobre todo en el diario *El Poble Catalá*, en el que el artículo firmado por Feliu Elias bajo el seudónimo de Joan Sacs, del 22 de Octubre, definía su pintura como *rápida y abreviada*.

En la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona, realizada en Abril de 1911, encontramos la obra de Torres García en la sección de pintores catalanes. Estas exposiciones se organizaban a imagen y semejanza de las europeas, en las que se pretendía sobre todo la renovación de los lenguajes pictóricos propios de la ciudad que organizaba el evento. En esta ocasión, se pudieron apreciar obras de Alemania, Austria-Hungría, Bélgica, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, Rusia, Suecia y de toda España.

Con su obra *Palas introduciendo a la Filosofía en el Helikon como Xª Musa*²⁸ Torres García se convirtió en uno de los pintores catalanes más renombrados de los que concurrieron al certamen. El motivo fue que aunque participaron numerosos artistas de Cataluña, la obra de Torres García personificaba el ideario Noucentista mejor que la de ninguno de ellos; Entre otros participaron Ramón

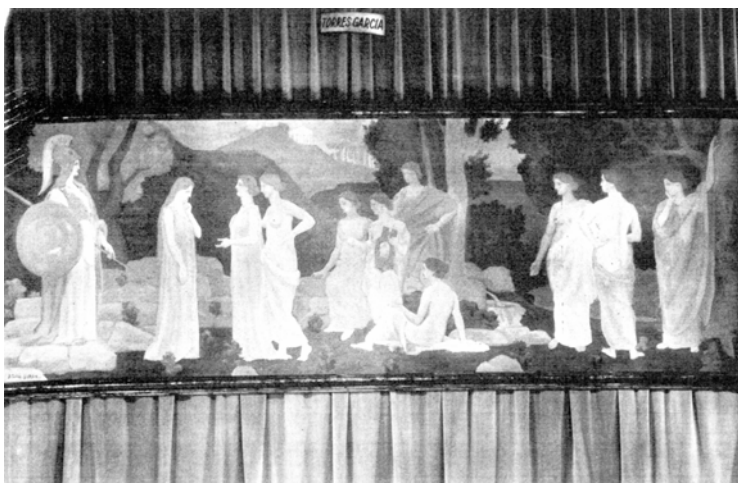
²⁷ Pueblo costero situado a unos 17 kilómetros de Barcelona, en dirección a Francia.

²⁸ Palas era en la mitología griega el vástago de la última generación de los gigantes, casado con Estigia. Fue muerto por la diosa Atenea, quien le despellejó y con su piel se hizo una coraza. Posiblemente, la que Atenea porta en el cuadro. Helicón o Elikonas.

El Helicón es un macizo de Grecia, en Beocia. Según la tradición clásica, era la morada de las musas. En la mitología griega, eran nueve las hijas de Zeus y de Mnemosine, que presidían las artes liberales. Aunque fueron mencionadas por Homero, fue Hesíodo quien les dio su carácter definitivo: Clío, la primera musa, presidía la historia; Euterpe, la música, en especial, la inspiración de los flautistas; Talía, la comedia, que solía representarse con una máscara; Melpómene, musa del canto, que por sus relaciones con Dionisio, lo fue posteriormente de la tragedia; Terpsícore, la danza; Érato, la poesía lírica, en especial la erótica y anacreóntica; Polimnia, el canto coral y el arte de la mímica; Urania, la astronomía, representada por sostener un globo en la mano, y Calíope, la poesía épica, representada al sostener una tablilla y un estilo, o un rollo de pergamino. En el santuario del Helicón, donde se decía que habitaban, se celebraban cada cinco años grandes fiestas en su honor.

Casas y Santiago Rusiñol fundadores de *Els quatre gats*, Tamburini, Brull, Modesto Urgell, Eliseo Meifrén, Federico Beltrán - retratista discípulo de Sorolla -, Alexandre de Riquer, Masriera, Dionisio Baixeras, Laporte, Pellicer, Oliver, Joaquin Mir, Joan Llimona y Josep Clarà, discípulo de Rodin.

En la coyuntura que se había producido en Barcelona, ninguno de ellos encarnaba la figura del pintor con un lenguaje propio y nuevo, que con la simplicidad en las formas fácilmente interpretable y su mezcla de referencias



El Cuadro de Torres García en la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona

a Cataluña y al mundo clásico al mismo tiempo representaba Torres García. Está claro que era una opinión politizada, pero el caso es que Torres García fue el pintor más elogiado en prensa como representación viva del nacionalismo artístico. Esta atención le sirvió más adelante al tener la posibilidad, que habría de revelarse nefasta, de erigirse en el pintor oficial de la Diputación de Barcelona, como más tarde veremos.

El 19 de enero de 1912, la tela se expone junto a otras setenta y ocho del autor en una exposición individual realizada en las Galerías Dalmau, con un catálogo prologado por Eugeni D'Ors. En esta ocasión, las obras que acompañaban a *Palas introduciendo a la Filosofía en el Helikon como Xª Musa*, son todas de inspiración clásica, lo que supone la constatación de un lógico paso evolutivo.

“... una consagració. Demanem, per al solitari fins avui, aquella cooperació social, sense la qual se perden miserablement els millors productes de la cultura”²⁹

Sin embargo, la sintética pureza formal, el planismo es ya una característica de su trabajo, el origen una vez más de las pocas críticas que recibió ante la incomprensión que generaba, aquello que quería llevar a cabo con la eliminación de la anécdota a favor del cuadro, el reproche de que su mente había ido más lejos que su mano. Torres García pudo leer apreciaciones como estas en los artículos de prensa, que sin embargo pertenecían a Folch i Torres, un gran defensor de la obra del pintor.



Décima musa.
Boceto al fresco para el cuadro definitivo

“... la mano de Torres García, debe, tiene el deber de ganar nuevas perfecciones de oficio, que sin destruir la razonada eficacia de sus

²⁹ “...una consagración. Pedimos, para el hasta hoy solitario, aquella cooperación social, sin la cual se pierden miserablemente los mejores productos de la cultura”. Fragmento del prólogo de Xénius, Eugeni D’Ors en el Catálogo de la exposición de Torres García en las Galerías Dalmau.

*imágenes (...) venga a aumentar los créditos de estos razonamientos tan queridos de la edificación.”*³⁰

3.6.1 El cuadro, pretensiones y destino.

Palas introduciendo a la Filosofía en el Helikon como Xª Musa aparece en el catálogo de la exposición con el número 322, con un precio de dos mil pesetas, Esta tela, sin embargo fue donada por Torres García al Instituto de Estudios Catalanes³¹, seguramente por mediación de Eugeni D’Ors, que a través de su libro *La ben Plantada* de 1911, define esta pintura como el mayor exponente de la Pintura Noucentista.



Boceto preparatorio del cuadro *Décima Musa*.

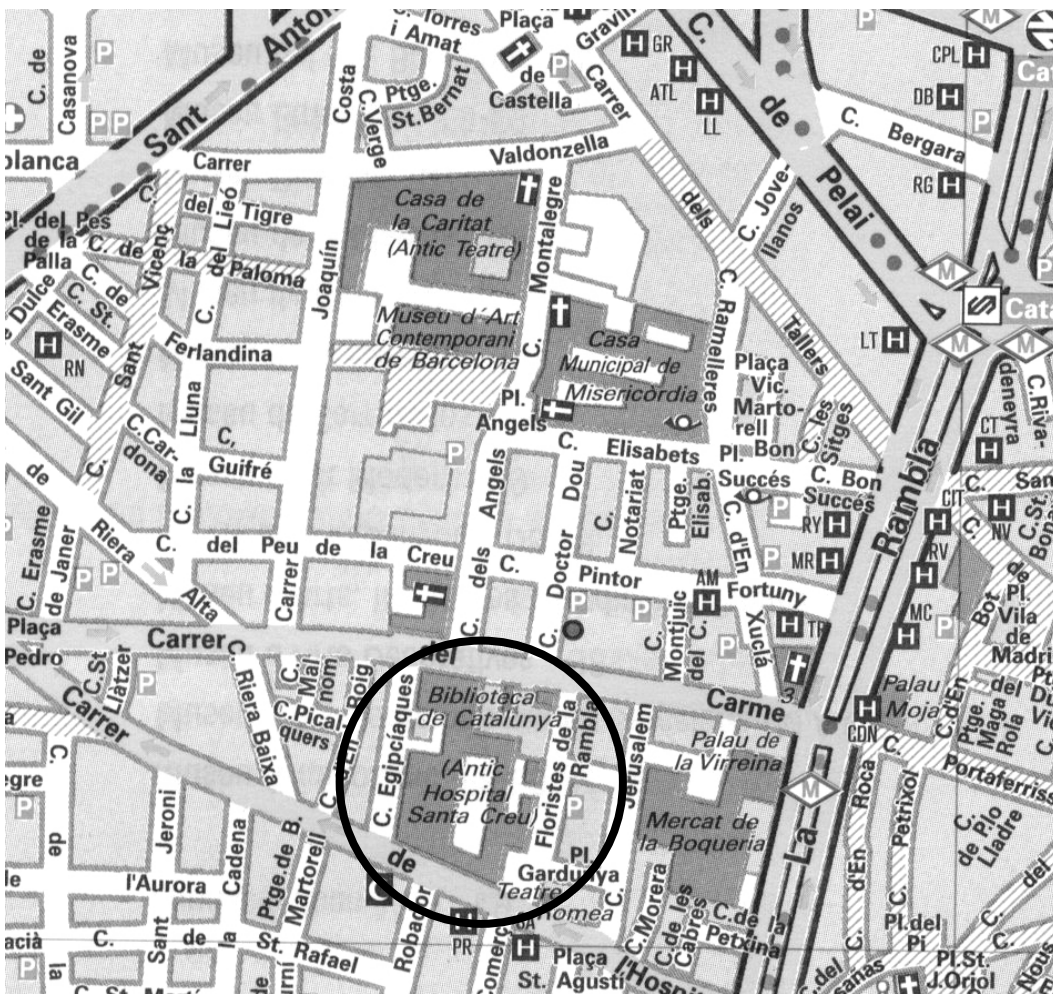
El propio Eugeni d’Ors anuncia a Torres García la colocación del cuadro en el Instituto, animándolo a que lo visite para comprobar y celebrar su colocación, en otra carta fechada en 1912 y dirigida al domicilio del pintor en Sarriá, en la calle Santa Rosa³².

³⁰ *Léxposició internacional. La pintura Catalana. Folch i Torres. La Veu Catalana*, 22 de Junio de 1911. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit.

³¹ Situado en el Barrio del Raval de Barcelona, en la conocida casa de Convalecencia, bello edificio civil del siglo XVII concebido como anexo al Hospital de la Santa Cruz y la Santa Paz. Situado en la Calle del Hospital.

³² Publicada en Pilar García Sedas, *Joaquim Torres García, Epistolari Català: 1909-1936*. Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l’Abadía de Montserrat, Barcelona 1997.

Se han dado diversas versiones de como la tela entró en el Instituto de Estudios Catalanes, en el sentido de si fue donada por Torres García o fue adquirida por la Institución. La cuestión queda aclarada, sin embargo, en la carta fechada en Abril de 1912 que Torres García remite desde Florencia a Prat de la Riba³³, comentándole sus penurias económicas en el viaje emprendido a Italia para documentarse acerca de la pintura mural y la técnica del fresco. En ella, Torres agradece que la Diputación aceptase la tela para instalarla en el Instituto de Estudios Catalanes, al tiempo que humildemente reclama el “regalo” que se había acordado y que debía ser una suma económica por como se refiere a ella Torres García. Si hubiese vendido la Tela, el importe hubiese sido más que suficiente



Plano de situación del Instituto de Estudios catalanes

³³ Publicada en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 229.

para realizar el viaje holgadamente con su hija Olimpia y su mujer, Manolita, Pero ya en su autobiografía, el propio Torres García cuenta que tuvo que pedir ayuda económica a Prat de la Riba para costearse el viaje.³⁴

Así pues, pensamos que la Tela fue vendida a la Diputación, aunque figurase como donada al Instituto de Estudios Catalanes, y que el regalo que Torres García recibió fue una compensación económica por esta donación, que en realidad era un pago por la venta encubierta.

Sea como fuese, la tela continúa en el Instituto de Estudios Catalanes, que hasta el año 1994 la expuso en la Sala Puig i Cadafalch, cofundador del Instituto junto a Prat de la Riba en 1907. Actualmente preside la Sala de Juntas.

Lo cierto es que las dimensiones del trabajo, 124 x 385 cm. y su especial clasicismo, lo apartan notablemente de los trabajos de caballete que se podían observar en la exposición y de los habituales formatos históricos.

3.6.2 La Historia, la analogía de lo clásico y lo catalán.

El gran valor que se encontraba implícito en esta obra, heredera de la estética de Puvis de Chavannes y deudora de la educación filosófica y eminentemente clásica que Torres García se había creado, era la capacidad de esta particular manera de crear para representar alegorías de la nueva identidad catalana, con los visos de tradición milenaria e historia que el arte clásico aportaba.

En esta obra podemos apreciar como desde la izquierda, Palas Atenea³⁵, armada con su lanza y escudo, protegida por su casco, descansa elevada sobre una repisa

³⁴ En realidad lo hizo en dos ocasiones, la primera antes de partir, y la segunda desde Italia. A las dos peticiones atendió Prat de la Riba afirmativamente.

³⁵ Atenea era en la mitología griega, una de las principales divinidades, llamada también Palas. Hija de Zeus y de Metis. Nació totalmente armada de la cabeza de su padre (sus símbolos son la lanza, el casco y la égida). Participó al lado de los aqueos en la conquista y destrucción de Troya y guió a Ulises en su peregrinación de vuelta a Ítaca. Diosa protectora de Atenas, era venerada en Ática, donde introdujo el olivo. También contaba

pétreo, al tiempo que representando la razón, la Filosofía se presenta ante las nueve musas clásicas que nombrara el poeta griego Hesíodo³⁶.

Ninguna de ellas es identificable como musa, si no fuera por el título del cuadro y por su número, excepto Terpsícore, musa de la danza, los coros dramáticos y la Poesía Lírica portando su atributo en las manos, la lira. Y todas ellas llevan el pelo recogido excepto Filosofía, la nueva musa, que en actitud humilde y dubitativa parece la más libre de todas.

La composición divide el total de once figuras en cuatro partes, Atenea, aparece sola a la izquierda, Filosofía y dos de sus hermanas que son las que primero la reciben asoman a continuación, ocupando el espacio central y sirviendo de eje a la obra, tenemos a Terpsícore y a tres de sus hermanas descansando. Tras una pequeña fuente que sirve de separación encontramos el último grupo de tres musas que se sitúa a la derecha de la composición.

El fondo de la composición se resuelve con grandes campos de color que definen un paisaje marítimo en el que podemos encontrar al fondo un templo griego, que debe ser el de la ciudad de Delfos³⁷, dedicado a Apolo y edificado en el Parnaso, que era otro de los nombres que recibía el Helikón.

En los diferentes bocetos que se conservan, bien en colecciones particulares, bien en la fundación Torres García, podemos observar cambios en la altura en la que se presenta Atenea, elevada en el trabajo final y en la distribución de las musas, que varían su número de componentes en los diferentes grupos que se forman. También podemos apreciar que en los bocetos originales, el templo clásico es en

con templos en Esparta, Megara y Argos. Su animal favorito era la lechuza. En Roma asumió los rasgos de Minerva.

³⁶ También llamado Hesíodo, un poeta griego de mediados del s. VIII a.J.C. Fue el creador de la poesía didáctica, en la que se aprecian sus preocupaciones morales y su fe religiosa. Es autor de *Los trabajos y los días* (en que evoca de forma realista la vida de los campesinos) y se le atribuyen *La teogonía* (en que narra el origen de las cosas y los reinados de Urano, Crono y Zeus hasta el nacimiento de los héroes) y *El escudo de Heracles* (relato épico del combate entre Heracles y Cicno).

³⁷ Ciudad de la Grecia antigua, en la Fócida, edificada en la vertiente suroeste del Parnaso, en un circo entre las rocas Fedriadas y el Cirfis, debía su nombre a Delfos que en la mitología griega, era hijo de Poseidón y de Melanto y héroe epónimo de la ciudad. En ella había un Santuario de Apolo, Dios que emitía sus oráculos a través de su sacerdotisa, la Pitia, que en este lugar derrotó al dragón Pitón, gesta que fue origen de los Juegos Pílicos, y que sostuvo amoríos con las musas.

realidad un templete, quizás tomando como referente el de los jardines del barrio barcelonés de Horta.³⁸



Pallas introduciendo a la Filosofía en el Helicón como decima musa
Óleo sobre lienzo
184 x 385 cms.

³⁸ Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 94.

Capítulo 4. El gran proyecto

4.1 Los murales realizados en el Salón San Jorge del palacio de la Diputación provincial de Barcelona, hoy de la Generalitat de Cataluña.

En 1912 Torres García había consolidado su presencia en los círculos artísticos catalanes y había unido su pintura a la incipiente teoría que Eugenio d'Ors había empezado a denominar como Noucentisme. Sus primeras pinturas, desde su vuelta de Bruselas y una vez recluso en Tarrasa, habían colmado las expectativas de representación de la ideología nacionalista e inspiración mediterránea y mediante su contacto con relevantes personajes como el propio D'Ors y Prat de la Riba, y con entidades como el *Instituto de Estudios Catalanes*, al cual había inteligentemente donado su gran cuadro, *Filosofía Xª Musa*, Torres García se pudo introducir en los círculos de poder protagonistas del momento.

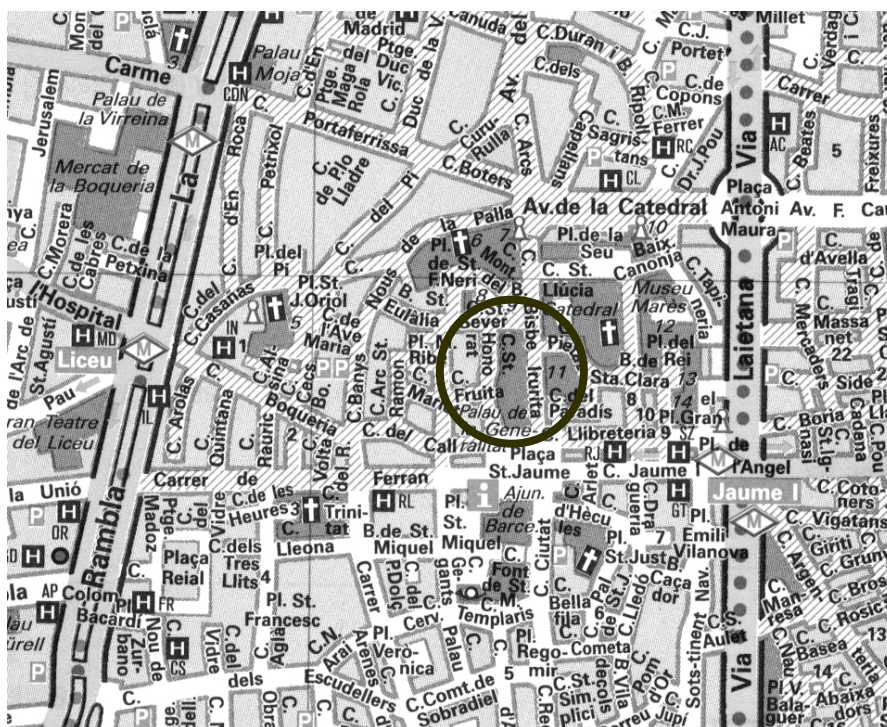
Encajó perfectamente en la coyuntura política que exigía un arte diferente, con distinción de la imagen proyectada desde Madrid, que apuntalara desde el campo plástico la especial particularidad de Cataluña.

La remodelación, y ornamentación del palacio que servía como sede de la Diputación Provincial de Barcelona, era en realidad un proyecto mucho más complejo y ambicioso, respondía al deseo personal del Presidente de la Diputación Prat de la Riba, de devolver todo el esplendor pasado al edificio que originalmente y desde muchos siglos atrás, había representado el nacionalismo catalán.

4.1.1 El Palacio de la Diputación

Está situado en la plaza de Sant Jaume, que ha sido desde la época medieval el centro político y administrativo de Cataluña y de la ciudad de Barcelona El

Palacio de la Generalitat, se erige actualmente en un símbolo de la autonomía catalana, tras haber pasado por su presidencia 115 personas desde Berenguer de Cruillas (1359) hasta el actual presidente Jordi Pujol. Actualmente es la sede del Gobierno de Cataluña, institución que al igual que el edificio ha conseguido superar contingencias históricas y políticas.



Plano de situación de la Generalitat de Barcelona

El palacio es la suma de diferentes construcciones, añadidos y reformas, que a lo largo de su historia ha derivado en conformar la imagen de una institución arraigada en las tradiciones. El edificio gótico es la parte más antigua. A la derecha de la fachada principal, en la calle del Obispo Irurita, hay un pórtico del edificio medieval, construido por Marc Safont¹, con ornamentación escultórica de Pere Joan², una barandilla de estilo gótico flamígero con pináculos y gárgolas y

¹ Arquitecto español activo en la primera mitad del s. XV. Desde 1416 dirigió la edificación del Palacio de la Generalidad de Cataluña en Barcelona, del que construyó la fachada de la calle del Obispo Irurita y la de la Capilla de San Jorge, decorada con una rica ornamentación flamígera, el patio central y la escalinata. Entre 1448 y 1458 también fue maestro de obras de la Casa de la Generalitat en Perpiñán.

² Joan o Johan, Pere (documentado entre 1394 y 1458). Escultor catalán que llevó a cabo una destacada actividad en el ámbito de la Corona de Aragón. Hijo y discípulo de Jorge Joan, es probable que, dada la madurez de sus primeras obras y las influencias que evidencian, se formara en el extranjero. Trabajó al servicio del arzobispo de Tarragona (retablo mayor de la seu de Tarragona, 1426-1433) y en Nápoles, donde coincidió

presidida por el medallón de San Jorge, la escultura del santo matando al dragón para liberar a la princesa, tal y como narra la leyenda medieval que se ha convertido en el símbolo de Cataluña.

La pared a lo largo de la calle del obispo cerraba la antigua huerta de las primeras casas que adquirieron los diputados de la Generalidad medieval. Poco después, en el primer tercio del siglo XV, Marc Safont adaptó estos edificios para convertirnos en un palacio que tuviera la estructura característica de las mansiones nobles catalanas.

El patio interior del palacio queda enmarcado por la galería de la planta noble. En el patio la escalera noble, está bellamente ornamentada permitiendo acceder a la galería gótica a través de un curioso arco sostenido por dos columnas y cerrado por un capitel suspendido.

Corona el conjunto una galería superior de arcos escarzados, pináculos y gárgolas. Desde la planta noble se accede, delante del rellano de la escalera, al salón de archivo de cuentas (antiguo despacho y archivo de administrador de cuentas) y la Capilla de San Jorge. En el ala opuesta, una pequeña puerta conduce al actual despacho presidencial (antigua cámara de los oyentes) y dos puertas más suntuosas dan acceso al Salón Virgen de Montserrat (antigua Sala del Consejo). La Capilla de San Jorge también fue proyectada por Marc Safont de acuerdo con la decisión de las cortes catalanas reunidas en Barcelona el 1432. Con esta capilla, el maestro de obras culminó el 1434 su obra de embellecimiento del palacio medieval.

La importancia que la Generalidad fue adquiriendo hizo necesaria la compra de las casas vecinas para poder ampliar dependencias del Palacio. Las nuevas edificaciones de los siglos XVI y XVII a las cuales se accede por la galería gótica, se encuentran alrededor del patio de los naranjos.

con el arquitecto G. Sagrera y con otros artistas de la Corona en la fábrica de Castelnuovo creada por Alfonso el Magnánimo.

En una etapa posterior, Pere Ferrer (1570-1591) se hace cargo de la ampliación del patio y construyó el pequeño campanario gótico y el denominado Salón Dorado o de Sesiones. Esta sala es la más rica del Palacio y se caracteriza por su cuidada decoración dorada. El patio se completa en la primera mitad del siglo XVII con la construcción de una serie de dependencias, entre las cuales destacan las actuales Sala de Prensa (la antigua Sala de Mapas), la Sala Torres García, y la Sala Tapies, que acoge un gran mural alegórico sobre las cuatro crónicas. Alrededor de la mesa redonda de esta última sala, se celebran las reuniones del Gobierno de Cataluña encabezadas por el Presidente de la Generalidad.

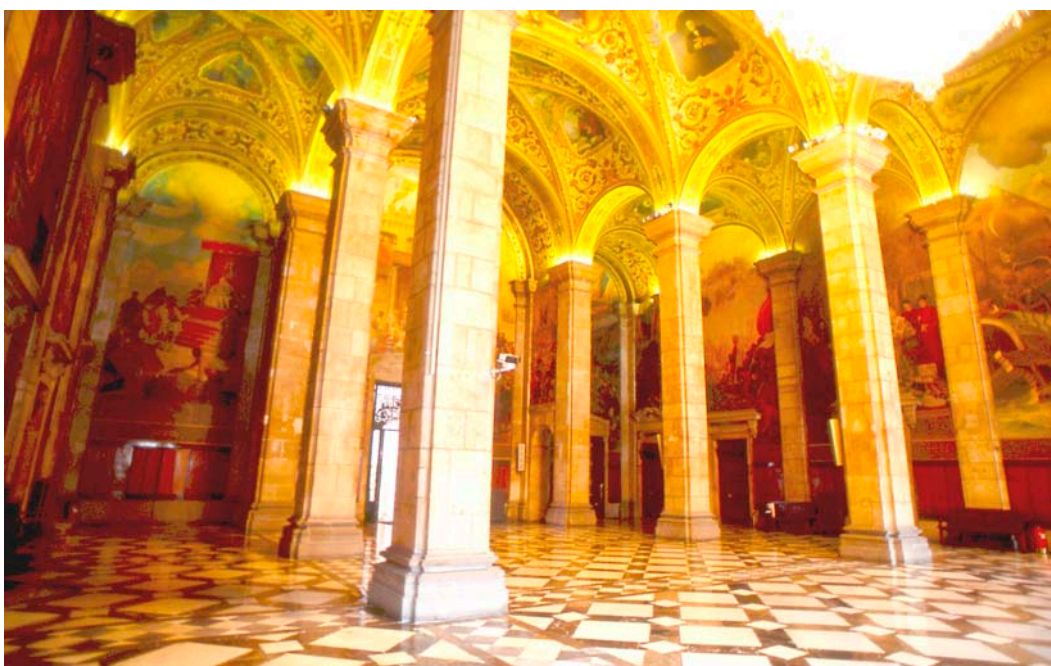
La fachada que da a la plaza forma parte del cuerpo más suntuoso del conjunto del edificio (1596-1602) diseñada por Pere Blai³, es de estilo renacentista y recuerda los palacios italianos de la época. La planta baja del palacio es de carácter austero y robusto, con aspecto de fortaleza, en claro contraste con el patio gótico inmediato y con la escalera de honor.



Vista de la Generalitat de Catalunya

³ Arquitecto de Barcelona, 1553-1620 Sus primeras obras se localizan en Tarragona. Aunque es en Barcelona donde logra con sus realizaciones, en las que adaptó modelos de procedencia italiana, culminar la evolución de la arquitectura renacentista en Cataluña.

El Salón de San Jorge está coronado por una cúpula visible desde la plaza de San Jaime, porque en el conjunto renacentista ideado por Pere Blai se había proyectado un espacio para una nueva capilla, que tenía que sustituir la de estilo gótico. La estructura consta de tres naves separadas por grandes pilares y las paredes están actualmente cubiertas por pinturas murales del primer tercio del siglo XX sobre temas históricos que sustituyeron a las de Torres García.



El salón de San Jorge del Palacio de la Generalitat de Cataluña

4.1.2 Un proyecto de recuperación integral

El viejo Palacio de la Generalidad había sido sede hasta hacía muy poco de la *Real Audiencia*⁴, institución que había ocupado hacía poco el nuevo Palacio de Justicia. Tras la recuperación del edificio había que adecuarlo, otorgarle identidad representativa en un momento muy importante para el nacionalismo catalán. Enric Prat de la Riba solicitó un informe al Instituto de Estudios

⁴ Tribunal de Justicia Colegiado.

Catalanes y una investigación para esclarecer el estado original del edificio. Los encargados fueron Josep Puig i Cadafalch y Joaquin Miret i Sans⁵, cuyo informe final se utilizó como guía en la restauración siguiente.

El arquitecto encargado de las obras fue Josep Bori, y principalmente consistió en eliminar una multitud de ornamentos que habían desvirtuado el carácter gótico y clásico del edificio, devolviéndole la sobriedad institucional que debía aparentar el máximo exponente de la autonomía Catalana.

Cuando se inició la restauración del palacio no quedaban restos de las pinturas que en el año 1615 se encargaron a Pere Nunyes para el Salón de San Jorge, antigua capilla mayor, ni de las realizadas por Luis Pascual un año después, sólo se conservaban algunas obras móviles, como estatuas o cuadros que habían pertenecido al salón. Así pues en el momento del encargo, el Salón de San Jorge se presentaba como un gran lugar con las paredes cubiertas de yeso y pintadas de ocre.

Todo hace suponer que el acercamiento a la Diputación y el Instituto de Estudios Catalanes, auténticos focos nacionalistas en Cataluña, culminó con la elección de Torres García como pintor de la Diputación, o al menos como encargado de la decoración del edificio. El hecho de que hubiera aparecido en el almanaque de los Noucentistas, se realizó por medio de Eugeni D'Ors que hacía algunos años había aupado a Torres García a la categoría de máximo exponente del movimiento, además de todos aquellos pintores que habían aparecido en el almanaque, Torres García era el único que además mantenía un cierto clasicismo en sus composiciones, clasicismo que podía identificarse fácilmente con la grandeza de las civilizaciones a que hacía referencia y también que fuera el único que aún sin demasiado reconocimiento tuviese experiencia en pintura mural.

Tal y como glosa Torres García en su autobiografía, Eugenio D'Ors junto con

⁵ Barcelona, 1858-1919. Historiador que realizó numerosos trabajos sobre la historia de Cataluña, y especialmente la de los ss. XI-XIII.

Folch y Torres, Clará, y Jori habían acudido a visitarle a su residencia de Vilasar de Mar, allí le propusieron participar en esta emblemática empresa, la visita se realizó el verano de año 1911. En abril de 1912 Torres García empezaba a prestar oficialmente sus servicios a la Diputación Provincial de Barcelona, aunque el primer dato de este trabajo lo tenemos en Octubre de 1911.

Como constata Joan Sureda, las circunstancias, el modo, el orden y la cronología del trabajo de Torres García en el Palacio de la Diputación son difíciles de establecer, existe una evidente escasez documental que además se presenta de forma discontinua y las versiones de los diferentes protagonistas se muestran la mayoría de los casos contradictorias.

4.1.3 El preámbulo al gran encargo

El primer trabajo de Torres García consistió en el diseño de unas vidrieras, para el cual hizo valer su experiencia como colaborador de Gaudí en las vidrieras de la Catedral de Palma de Mallorca, destinadas a la Sala del Consejo del Palacio de la Generalidad, según se puede comprobar en la carta dirigida a Torres García por el arquitecto Josep Bori y Gensana, fechada el 26 de octubre de 1911, en el que éste le pedía los diseños para encargarse personalmente de la supervisión del trabajo; hecho a resaltar, ya que además de apoyar siempre a Torres García, le concedió durante toda su convivencia a las ordenes de la Diputación una total libertad creativa y de factura.

Las vidrieras de la Sala del Consejo del Palacio de la Diputación debían tener como inspiración a una selección de hombres ilustres y hombre de armas de Cataluña; entre ellos, representados en la primera vidriera debían figurar Roger de Lauria⁶, el Rey Pedro IV⁷ y Luis Vives⁸. Es más que probable que esta selección

⁶ Militar catalán de origen italiano. 1250 – 1305. Almirante de la Corona de Aragón, defendió Sicilia contra los angevinos. Posteriormente volvió a Cataluña a petición de Pedro III el Grande, venciendo a los franceses en las islas Formigues y tomando parte en la batalla de Panissars en 1285. Al acceder Jaime II al trono de Aragón,

la realizase el propio Prat de la Riba con la colaboración de Puig i Cadafalch.

El 4 de noviembre Torres García contesta al arquitecto, preocupado sobre todo por defender el sistema inventado por Gaudí en la construcción de las vidrieras ante el sistema tradicional de construcción de las mismas. El pintor había conseguido la realización de diferentes pruebas con diferentes técnicas a partir del mismo diseño a fin de evidenciar la diferencia de resultados, y que Prat de la Riba y el Arquitecto Bori decidiesen el método definitivo.

Estas pruebas se realizaron además en diferentes talleres a modo de concurso, estos talleres fueron los más importantes de Barcelona en la época: el de los hermanos Maumejean, el de Rigalp, Granell y Cia., y el del hijo de Eudaldo R. Amigó y Cia. Las facturas de estos tres talleres nos facilitan el dato de la medida de las vidrieras que era de 2,86 por 0,62 m.

Acerca de las consideraciones sobre que sistema era el más adecuado debemos hacer referencia al artículo de Folch y Torres, que en su artículo "*Vitratge*" publicado en *La Veu de Catalunya* el 29 de febrero argumenta que el procedimiento llamado de Gaudí o tricomía, es un ejemplo de los tiempos modernos y el palacio de la Generalitat aun siendo una gloria del pasado y de la tradición, debe ser testimonió también de la actualidad, por lo que este sistema se puede considerar totalmente válido.

El Taller de Rigalp, encargado finalmente de la construcción de la vidriera era de

luchó al servicio de éste contra su hermano Federico. Firmada la Paz de Caltabellota en 1302, entre ambos hermanos, Roger se retiró a Valencia.

⁷ El Ceremonioso. Balaguer, 1319; Barcelona, 1387. Primogénito de Alfonso IV, al que sucedió en el trono en 1336. Reafirmó su alianza con Castilla, tras el apoyo prestado a Alfonso XI. Entre 1343 y 1344 conquistó las islas Baleares y el Rosellón, y en 1349 venció definitivamente a Jaime III de Mallorca. Durante su reinado, la peste negra y los gastos militares provocaron una fuerte decadencia económica, que propició la creación de la Diputación del General de Catalunya en 1359.

⁸ Humanista y filósofo nacido en valencia en 1492, falleció en Brujas en 1540. Estudió en la Facultad de Artes de París, desde donde marchó a Flandes: allí enseñó lenguas clásicas, en el Colegio Trilingüe de Lovaina, y entró en contacto con importantes humanistas, como Erasmo, Guillermo Budé o Tomás Moro. Defendió una formación humana integral y una deontología social específica, orientada por la tolerancia, la piedad, el amor y la concordia. Poco partidario de la metafísica, defendió el método empírico, en especial en la psicología, campo en el que analizó la memoria, la inteligencia, el lenguaje, etc. convirtiéndose en el precursor de la psicología moderna.

opinión opuesta, y pretendió que Torres García pintase los tonos definitivos de la vidriera sobre un papel para después el conseguir el matiz sobre el vidrio en su taller y traspasar los tonos así definitivamente sin errores. Torres García defiende el sistema de Gaudí y solicita encargarse él mismo de la consecución de los tonos, trabajando con diferentes grosores de los tres primarios en el mismo Taller, pero finalmente según vemos en otra misiva dirigida al arquitecto, el sistema propuesto por Rigalp prevalece encargándose de la consecución de los tonos.

Sea como fuere, finalmente las vidrieras se llevaron a cabo con el procedimiento de Gaudí. Torres García realizó el diseño de dos más que como el de la vidriera finalizada se han perdido, y si a finales de año le comentaba al arquitecto Bori que el precio de los vidrios le parecía excesivamente caro, en enero de 1915 por medio de una postal le comenta que la primera de las vidrieras se encontraba a disposición de ser ubicada en su lugar final.

La demora en la ejecución de las vidrieras es fácil atribuirla a otro encargo de decoración del Palacio que recibió, los murales de la Sala de San Jorge.

La colocación final del ventanal se efectuó los últimos días de julio o primeros de agosto según factura del taller de vidrieras a la Diputación Provincial de Barcelona con fecha 30 de julio de 1915, en el que por primera vez se aporta el dato de que se han realizado tres vidrieras en tricomía ejecutadas según dibujos del Señor Torres cada una de 287 por 60 cm., con un coste unitario de 750 pesetas y un total por lo tanto de 2250 pesetas.

Desconocemos si el número tres vidrieras corresponde a la que consigna Torres García en su autobiografía y dos pruebas, o las definitivas vidrieras que correspondan a los tres diseños realizados por Torres, aunque sí sabemos que solamente una de ellas se ubicó en la Sala del Consejo, de cualquier manera ni los cartones, ni las pruebas, ni ningún ventanal han llegado hasta nuestros días, por lo que es imposible realizar ningún análisis. Torres García atribuyó a Puig i Cadafalch en su etapa de Presidente de la Mancomunitat la desaparición de la

vidriera.

4.1.4 El Salón de San Jorge

De cómo se realizó finalmente el encargo de los murales del Salón de San Jorge, hay múltiples versiones, hemos relatado anteriormente cuál era la coyuntura en la que se desarrolló el proceso de selección del pintor, la predisposición de Eugeni d'Ors y de Prat de la Riba a contar con Torres García para la decoración del Palacio de la Diputación, pero también hemos señalado la suma importancia de representación institucional que debía soportar el Salón de San Jorge.

La versión publicada en 1930 por Frederic Pujulà y Vallés en el diario crítico *el Diluvio*, bajo el título "*Torres García. El calvario de un artista* " nos parece lo suficientemente documentada y correcta. Frederic era colaborador del diario *La Veu de Catalunya*, junto con Torres García, en 1909:

“Un día, viendo Torres García los muros desnudos del salón de San Jorge, propuso a Prat de la Riba cubrirlos con frescos y le enseñó modelos.

*No me enseñe usted nada, dijo Prat, tengo confianza en usted.
Pero eso va a costar un dineral.*

*No lo crea usted, contestó Torres García. Ustedes tienen obreros
yo no he de cobrar nada por mi trabajo.*

*Prat de la Riba ofrecióle 25, luego 50 duros al mes y una vez echado el
mendrugo, añadió:*

I ara cal qu'es calci les espardenyas.”⁹

Tal y como relata Pujulà, pintar el salón de San Jorge exigía no solamente oficio, sino un gran valor, pues era prácticamente un espacio sagrado, un monumento catalán, materialización de la voluntad de un pueblo.

Evidentemente, hemos de contar con que Prat de la Riba no tomó su decisión a la ligera, sin consultar a los hombres fuertes de la Mancomunitat en el Área de Cultura, Eugeni d'Ors y Folch y Torres. Asimismo se constata en un borrador de una carta del arquitecto Bori a Prat de la Riba que éste era de la opinión de que la trayectoria de Torres García era garantía suficiente para acometer el trabajo.

En la mismas cartas a las que antes nos referíamos podemos adivinar que fue el mismo Torres García el que mediante algunas conversaciones mantenidas con el arquitecto de la diputación, el Sr. Josep Bori consiguió hacer llegar su propuesta de decorar con pinturas murales él mismo el salón de San Jorge a los oídos del presidente Prat de la Riba.

Pero Juan Sureda, apunta que Prat de la Riba como tenía por costumbre política, convenció al arquitecto Bori a fin de que redactase el escrito, para poder utilizarlo en favor de una idea que él ya albergaba, sin tener que implicarse directamente y responsabilizarse así en solitario de esa decisión.

El arquitecto escribe un texto en el que enumera las razones por las cuales es necesario contratar a un artista que colabore en las labores de restauración del Palacio de la Diputación, aportando un estilo coherente, y pertenecer a una sola persona a todas las intervenciones previstas: vidrieras, decoración de los muros y bóvedas y el diseño de tapices para ennoblecer las paredes.

Bori, en su escrito es el primero que propone la incorporación a la plantilla de la

⁹ “Y ahora sólo hace falta que se calce las alpargatas”. Es una llamada al trabajo.

Diputación, de un artista pintor, en concreto al servicio de arquitectura, y propone para el cargo a Joaquín Torres García. Sureda es de la opinión de que este escrito, forma parte de una estrategia orquestada por Prat de la Riba.

El proceso concluye con la contratación del pintor por parte de la Diputación de Barcelona, a partir del 1 de abril de 1912, con un sueldo anual de 3000 pesetas.

4.1.5 *El viaje a Italia. Torres García se documenta sobre pintura mural.*

Las razones achacadas como origen del viaje de Torres García a Italia, solamente once días después de ser contratado, esa supuesta plaga de cólera en Barcelona, no hace sino pensar en una excusa para poder visitar Italia, pues la enfermedad no asolaba la ciudad, cosa que si sucedía en Italia. Hemos de pensar pues, que todo era parte de un plan establecido de antemano por Prat de la Riba y el propio Torres García, que tras acordar la contratación del pintor, es seguro que pensaron en tomar referencias en Italia, país en el que la concentración de pinturas murales es manifiesta. Así que mientras se gestionaba la contratación, Torres García debió ir haciendo los preparativos para el viaje. Cabe resaltar que el viaje a Italia, en el que el cólera si campaba por las ciudades, pues esas eran las noticias que llegaban a España, debió suponer un duro paso para Torres García, que según algunas entrevistas realizadas¹⁰ era un gran hipocondríaco, opinión en la que abunda Joan Sureda¹¹.

Aunque en un principio Torres García pensó en pasar directamente a Suiza, al comprobar que en Florencia no había rastro de cólera decidió viajar a esta ciudad, tras pasar por Pisa, instalándose en la *Via Dei Neri* nº 31. La calle que discurre paralela al Arno, cerca del *Palazzo vecchio*, en esta etapa de su viaje estudió las obras de Orcagna, Venoso Gozzoli, Fra Angelico, Ghirlandaio, y Giotto, del que

¹⁰ Ver entrevistas realizadas por el autor en los apendices finales.

¹¹ Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 20.

extrae la conclusión observando su trabajo, de que es el único de los que vio en este periodo, que a su juicio eliminaba lo superfluo de la pintura, ya que en sus murales la idea de los objetos y las cosas, de las casas y de las personas, de los hechos estaba siempre expresado con claridad, sin detalles que entretengan la atención del espectador de la obra y que lo distraigan del mensaje que esta comunicaba. Mientras efectuaba visitas para ver de primera mano las pinturas murales de los maestros italianos realizó sus primeras prácticas de fresco sobre pequeños lienzos y escribió algunos artículos para *la Veu de Catalunya*. Posteriormente viajaron a Roma, en donde Torres García estudió sobre todo a Miguel Ángel y a Rafael, allí visitó los edificios clásicos, los Museos Vaticanos de donde destacó en sus cartas a Catalunya, por encima del resto *Las bodas Aldobrandinas*, la disposición de todas sus figuras en un solo plano debió recordarle su propio trabajo en *Filosofía Xª Musa*, o las de Puvis de Chavannes que le sirvieron de inspiración para los murales de la capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Agustín de Barcelona. También estudió los mosaicos romanos y la pintura pompeyana y etrusca, todo ello durante el mes de Mayo.

En Roma fue donde Torres García hizo unas pequeñas pruebas de pintura al fresco sobre lienzo, y en donde estudió el color que debía darle al boceto del primer mural del Salón de San Jorge para el palacio de la Diputación. En este viaje del pintor a la península itálica, acompañado de su mujer Manolita y su hija Olimpia, es donde Torres García queda prendado del paisaje italiano, tan parecido al catalán, localizado además tan cerca de las academias y museos en donde se condensaban gran parte de las manifestaciones clásicas que Torres había admirado antes por revistas y libros desde los tiempos de la biblioteca del *Circulo de San Lluc*. Quizás la positiva impresión que se derivó de esta corta estancia hizo que Torres García se decidiese a volver algunos años más tarde, a su regreso de Estados Unidos.

Ante los insistentes rumores, esta vez fundados de que el cólera si se encontraba en la ciudad romana - en realidad hubo un pequeño brote - la familia cambió los

planes de viaje que inicialmente incluían Asís, Siena, Pompeya y Nápoles, y salió inmediatamente hacia Suiza. Allí, en Junio de 1912 se establecieron en Saint Cergué¹², en donde vivieron unas semanas que sirvieron para que Torres García terminase sus primeros bocetos para los murales del Salón de San Jorge. En este bucólico paraje a los pies de los Alpes y a orillas del lago Léman, Torres García evolucionó plásticamente hacia el planismo en su pintura. Y sintomáticamente encontramos entre sus escritos un indicio del ambiente que ya percibía en Barcelona, cuando leemos:

“Que triste tener que volver a Barcelona... Menos mal que le aguardan aquellos muros del Salón de San Jorge.”¹³

A su vuelta, Torres García se trasladó a Terrassa, al Colegio Mont D’Or, en donde podía residir en calidad de profesor y cuñado del propietario del colegio, Pere Moles. Desde allí y sin renunciar a sus obligaciones como profesor de dicha institución, ultima los bocetos que mostró repetidamente a Prat de la Riba y al arquitecto Bori.

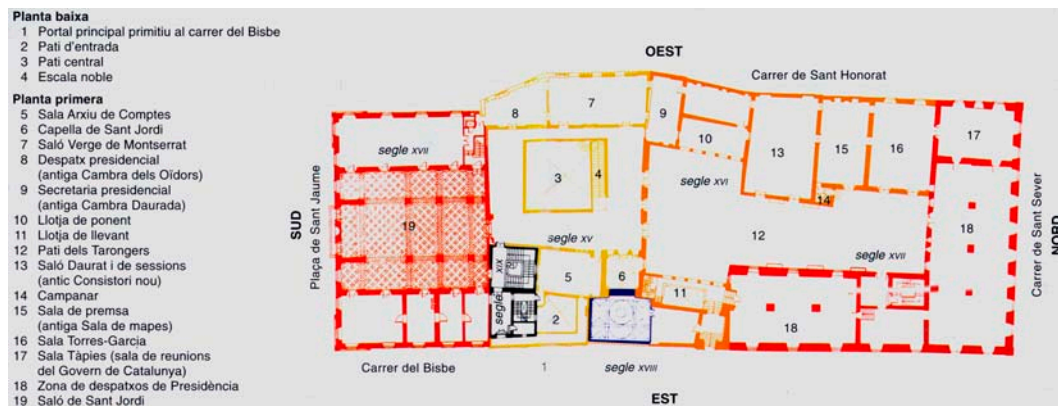
A pesar de tener la intención de pintar en diciembre o enero, cuando las condiciones climatológicas eran más propicias para pintar al fresco, ya que en esa época del año, la atmósfera posee mayor humedad y al ser las temperaturas menores también se corre menor riesgo de secado del soporte por ser más lento el proceso de evaporación, el caso es que por una enfermedad sufrida a principios de año y quizás por el embarazo de su mujer Manolita, que dio a luz en junio a su segundo hijo Augusto, las tareas de preparación del primer fresco no estuvieron listas hasta el 28 de junio, fecha en que Torres empezó a pintar el primero de los frescos del Salón de San Jorge.

¹² Cergué es una localidad de la Alta Saboya Suiza, situada a unos 20 kilómetros al norte de Ginebra. Y el lago de Suiza y Francia, en los Alpes, que está atravesado por el río Ródano, en sus orillas se emplazan notables ciudades como Ginebra y Lausana.

¹³ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 113.

4.1.6 Consideraciones acerca de los espacios y su ubicación.

La planta del Salón de San Jorge es rectangular, dos hileras de cuatro grandes columnas dividen el espacio en tres naves paralelas, la central igual de ancha que la suma de las otras dos y un par de metros más alta. Las columnas del salón están unidas entre ellas y a su vez a las columnas que existen en las paredes desde su extremo superior por arcos de medio punto, formando bóvedas en disposición norte sur. De las columnas surgen nervios que atraviesan diagonalmente estas bóvedas que se forman entre las columnas y entre estas y las paredes, formando bóvedas gallonadas. Como corresponde al diseño de una capilla, la planta aparece cruzada por una nave más estrecha que la central anterior, que en disposición ortogonal a ésta, genera una gran cúpula cerca del extremo sur, el que da a la plaza de San Jaime, formando así el dibujo de una cruz al verse en planta. La diferencia en anchura de las dos naves cruzadas origina así una cúpula elíptica.



Distribución de espacios de la Generalitat de Cataluña

La disposición de las zonas viene dada por la configuración arquitectónica de la sala, Torres García contaba para realizar la decoración total con bastantes espacios, no menos de 12 paredes de dimensiones variables, once bóvedas y una gran cúpula. Se conservan cuatro murales en su totalidad y bocetos de otros dos, pero en la documentación que hemos revisado y en los testimonios publicados de

amigos y cronistas, no queda claro si hubo un quinto mural comenzado, que nunca llegó a terminarse y que finalmente desapareció.

Todos los murales pintados y concebidos por Torres en este Salón, tienen puntos en común, el más apreciable es la composición, la compartimentación del espacio en tres zonas de disposición horizontal.

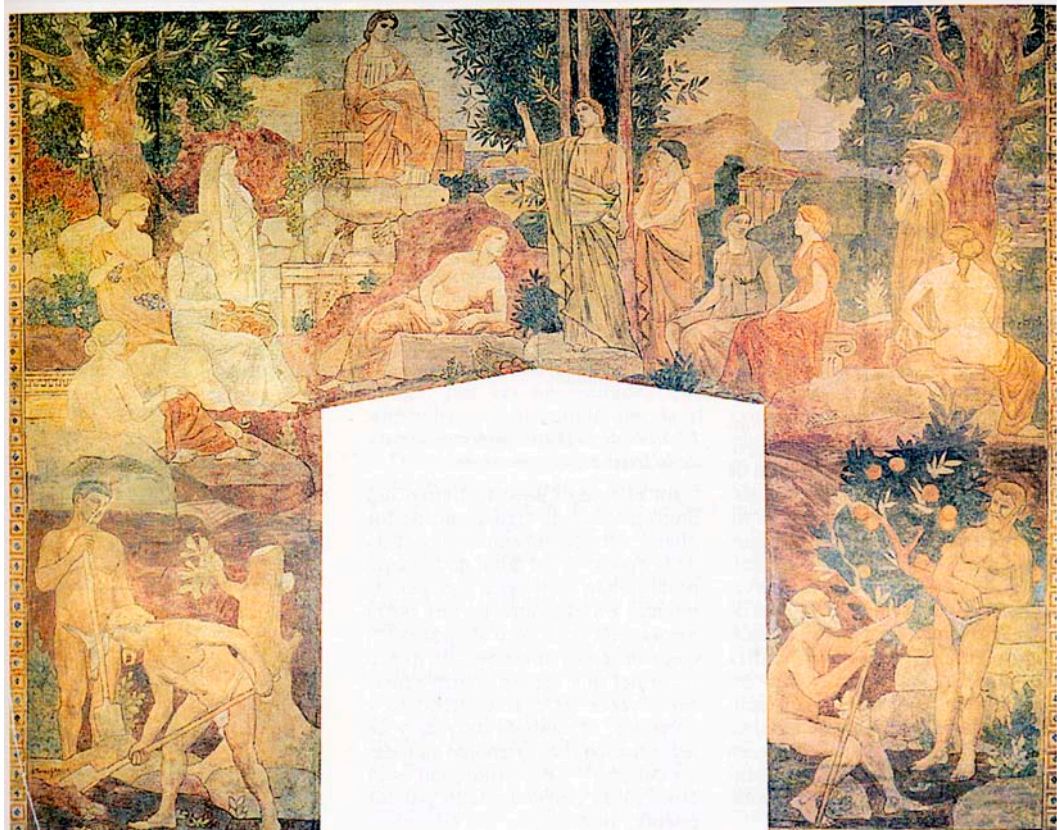
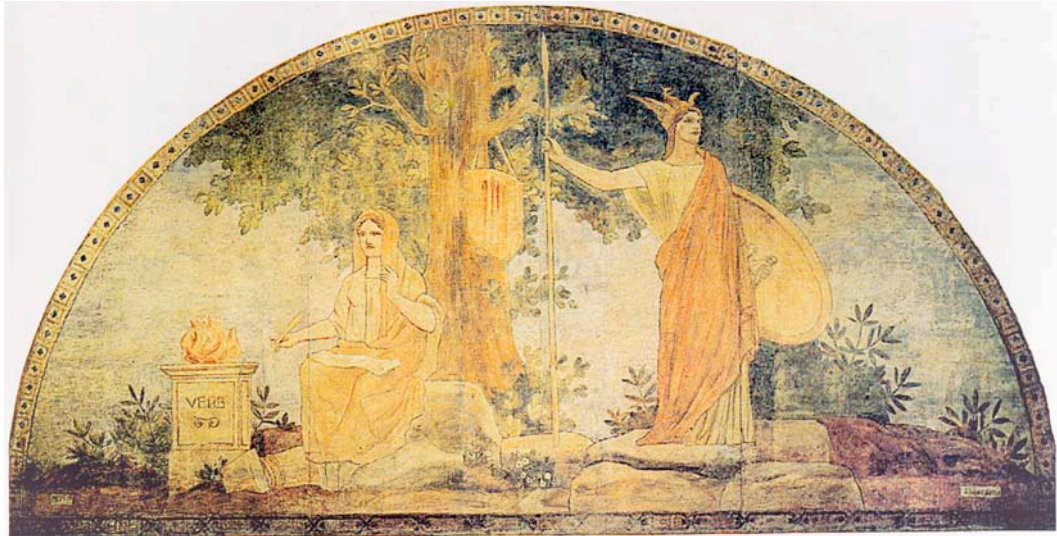
El arquitecto Pere Blai interpuso una moldura que marcaba la separación entre los pilares y los arcos. Esta separación afecta a la percepción de los espacios que se generan en las paredes, pues las columnas que en ellas se integran recortan con su moldura superior un perfil muy notable, que separa el espacio en dos zonas desiguales.

El medio punto superior constituye una de ellas y la parte inferior, mucho más grande, la otra; en esta fracción del total, podemos observar en los murales realizados como las figuras aparecen dispuestas en dos alturas diferentes, una superior y otra inferior, generando así una compartimentación de tres zonas. Torres García solucionó esta particular distribución equiparando el orden espacial al iconográfico, presentando tres niveles visuales de los temas representados, en lo que supone una materialización de los tres niveles de realidad propuestos por Platón¹⁴, consiguiendo de este modo una continuidad temática en cada una de las composiciones y otra entre los distintos murales; ya que en general sus elementos adoptaban la misma disposición formal.

4.1.7 *El proceso de realización del primer mural: “La Cataluña Eterna”.*

El mural, se pintó en el extremo norte de la sala, en el espacio que se genera entre las columnas que delimitan la nave central, ocupando el espacio más grande de la sala. En esta pared existe una puerta, como en casi todas las de la estancia, que en este caso da a la primera planta del patio central de la Generalitat.

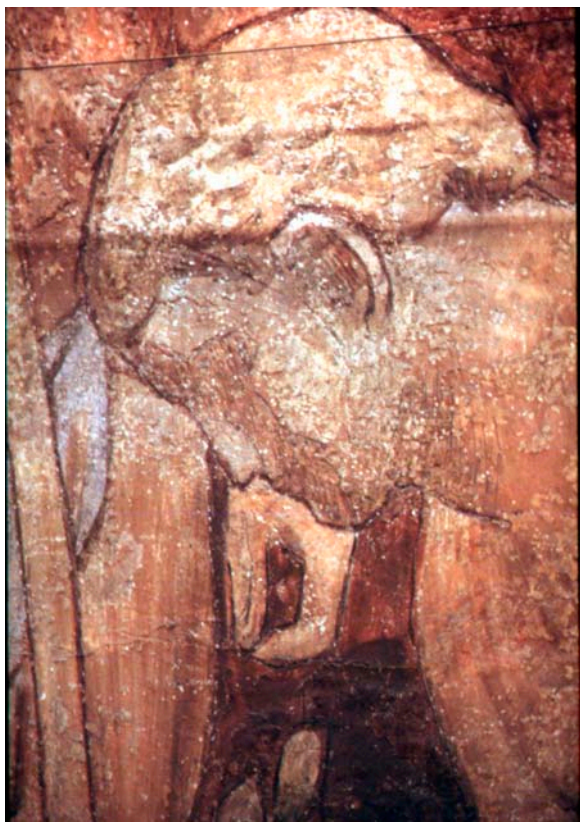
¹⁴ Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 124.



La Cataluña Eterna
Fresco
Medidas:
Luneto superior 382 x 770 cms.
Resto 600 x 770 cms.

El mural se pintó en sólo catorce días, finalizando el medio punto superior con dos figuras el 2 de Agosto de 1912, y la parte inferior con 16, el 9 del mismo mes. Teniendo en cuenta que se realizó al fresco y que las dimensiones son realmente grandes, resulta evidente que Torres contó con la ayuda de obreros, aquellos de los que habló con Prat de la Riba, y que leíamos anteriormente en el diálogo reproducido de Pujulà.

Las pinturas son obra de Torres García, pero para la aplicación del mortero de cal es más que posible que necesitase ayuda, bien en la preparación del mismo, bien en su deposición sobre la pared, bien en ambas fases del trabajo, aunque es de esperar, tras ver la gran calidad de la obra, que fuese siempre bajo la supervisión del maestro.



Detalle de La Cataluña Eterna, en el que se pueden constatar las incisiones que se realizaron para trasladar el dibujo a la pared

Tras un minucioso examen de los murales que se conservan y exponen en la Sala Torres García del Palacio de la Generalitat, podemos afirmar que el boceto se pasó al mortero para su posterior pintado dibujando sobre el mortero fresco con un pequeño punzón o herramienta similar, pues la superficie presenta ligeras hendiduras continuas que coinciden con todos los límites de planos pictóricos o formales.

De la misma manera podemos observar que las diferentes juntas de unión entre las tareas o jornadas

se disponen en vertical, sin que se pretendiese hacer coincidir los límites del

mortero con los de un elemento pintado para que se disimulasen mejor. En algunos lugares es apreciable la diferencia de tono, que no la discontinuidad del dibujo.

4.1.8 La planificación del conjunto

Recordemos que el salón donde Torres García estaba pintando se encontraba completamente desnudo, que las únicas pinturas que se encontraban en el edificio no representaban de ningún modo a Cataluña a excepción hecha de la que se podía hallar en el Salón de Sesiones del Palacio, una representación inacabada de Mariano Fortuny realizada en óleo sobre tela¹⁵, que no cumplía el mínimo de correspondencia formal con el espacio que la rodeaba, y que era la manifestación de un momento histórico sin más.

Torres García buscaba la representación de los valores que definían toda una historia, toda una tradición, buscaba alegorías de Cataluña que no eran posibles encontrar en Barcelona, pues los únicos trabajos murales de envergadura que podían estudiarse eran los de Josep M^a Sert en el Palacio de la Justicia, decorativos y ornamentales sin más (tampoco las referencias de las pinturas de Torres García a cualquier conjunto muralístico son posibles, pues estamos, ante la creación de un pintor construida con criterio y sin ningún referente propio).

Así, podemos suponer que en el momento de realización de los murales de la Sala de San Jorge, no existía ninguna pintura de semejante envergadura ni características en toda Barcelona. “*La Cataluña Eterna*” es el mural más clásico de los que pintó en el Salón de San Jorge y el proceso más ambicioso.

Los títulos utilizados para identificar los murales, su temática y disposición, nos muestran un plan preestablecido en el diseño del conjunto. Aunque no existen

¹⁵ Este lienzo se trasladó en 1920 al Museo de Barcelona.

bocetos de los murales que se quedaron totalmente en blanco, es de suponer que Torres García había asignado al menos un tema a cada una de las paredes, a fin de establecer unidad y coherencia a todo el espacio, un programa narrativo, tal y como puede apreciarse en el escrito que Romà Jorí escribió tras ver finalizado el primero de los frescos:

“El plan general ya está concebido. La primera idea ya hecha obra se irá desarrollando. A ambos lados de este fresco irán nuevos atributos. A la izquierda, coronado por la figura de la Historia, La ley, el Poder. A la derecha, coronada por la figura de la tradición, la creencia, la religión, representada por un hierofante que hace ofrendas de frutas a las divinidades. Y así por un lado se desarrollará toda la parte ideal de la vida y por otro la parte positiva. Así, frente a un fresco de la Poesía, se colocará la actividad del comercio; al frente de otro representando un idilio de amor, se colocará otro figurando la dulce paz de la familia; al frente de otro representando el jardín de Epicuro¹⁶, el huerto de Epicteto o el patio de Academus, el pensamiento humano, se colocará el dedicado a los trabajos manuales o la cerámica, por ejemplo. Y de este modo se completará la idea juntándose todas las experiencias del alma y de la vida de un pueblo.”¹⁷

Así pues, en el primer espacio se ubicaba la alegoría máxima que debía representar a Cataluña, su pervivencia a través del tiempo. De los conservados, es el de mayor envergadura.

¹⁶ Epicuro De Samos, según una tradición, o de Atenas según Diógenes, Filósofo griego de los siglos IV y III a. c. fue discípulo de Pánfilo (en Samos) y de Xenócrates (en Atenas, 323), enseñó en Mitilene, en Lámpsaco y en Atenas, donde abrió una escuela en un jardín. Lejos de ser hedonista, Epicuro da a la prudencia un papel decisivo para poder alcanzar la ataraxia (placer que no acarree luego dolor) y prohíbe toda ostentación del individuo, el cual ha de replegarse sobre sí para mantenerse «libre» en su interior.

Epicteto, fue un filósofo estoico de los siglos I y II a.c.. En Roma fue esclavo y siguió las lecciones del estoico Musonio Rufo; una vez emancipado, se dedicó a la filosofía, en especial a la moral.

Academus, Puede referirse a la arboleda del NO de la Atenas clásica, cuyo nombre procede del héroe mítico Academo, en la que se instaló un gimnasio y en cuyos alrededores Platón poseía una propiedad donde reunió desde el 387 a.J.C. a sus discípulos. La Academia platónica, suele dividirse en tres etapas: la Academia antigua (en la que sobresalen Espeusipo y Crates), la Academia media (iniciada por Arcesilao) y la Academia nueva (iniciada por Carnéades); estas dos últimas son de orientación escéptica y antiestoica. Escindida luego entre dos corrientes (neoplatónica y ecléctica), la Academia fue clausurada por Justiniano el 529 d.J.C.

¹⁷ Morí, Roma. “ Las pinturas murales de Torres García”. Diario La Publicidad. 2 de octubre de 1913. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 126.

En el luneto superior, podemos apreciar nuevamente una composición triangular en la que podemos apreciar como se repiten algunos recursos utilizados en sus lienzos de Bruselas.

En primer lugar hemos de considerar como recurrente el uso del árbol en segundo plano que aporta cuerpo y solidez a la composición final, del que pende el escudo con cuatro barras, símbolo de Cataluña; las dos figuras, una de pie a la derecha - Atenea o Minerva - y la otra sentada a la izquierda - la guardiana del Saber, del verbo - se ubican equidistantes al centro del soporte, dividido en dos partes por la lanza que sostiene la primera. En segundo lugar ambas figuras extienden su mirada hacia el exterior del formato, quizás en un intento de enlazar las composiciones vecinas, trazando dos recorridos narrativos, opuestos y complementarios. Esta utilización de las miradas de las figuras para proyectar una dirección en la lectura que el espectador realiza del espacio en su conjunto ha sido comentado ya de sus obras para Bruselas.

El formato inferior, que enmarcaba la puerta de acceso al patio gótico, se divide en tres escenas, dispuestas sobre dos horizontales, la que viene dada por el límite inferior del formato, en la que podemos encontrar dos grupos de dos hombres, ancianos a la derecha y jóvenes a la izquierda; y otra que surge del límite superior de la puerta, en la cual se desparraman hasta doce figuras, todas ellas femeninas. Podemos apreciar escalas diferentes en el tamaño de las figuras entre las distintas zonas y también de estas con respecto a la parte superior.

En esta zona superior del mural podemos ver como una figura femenina, simbolizando a Cataluña, es entronizada en el punto más alto de la composición, acompañada por otras figuras envueltas en togas y túnicas rodeadas de elementos de clara referencia clásica (un templo, un capitel, una fuente de estilo antiguo), y mediterránea (olivos, frutos agrícolas y el mar).

Este conjunto se desarrolla sobre tres niveles diferentes, pero en todos ellos encontramos un discurso dual, el tema aparece presentado siempre desde dos

facetas muy diferenciadas, la espiritual y la material; donde podemos destacar esta diferencia es en las dos escenas inferiores, dispuestas una a cada lado de la puerta, y en las que podemos ver representados el diálogo y el trabajo, dos escenas totalmente simétricas.

Es por ello que resulta fácil identificar todos los símbolos que definen tradicionalmente a Cataluña y aquellos que forman parte del ideario Noucentista.

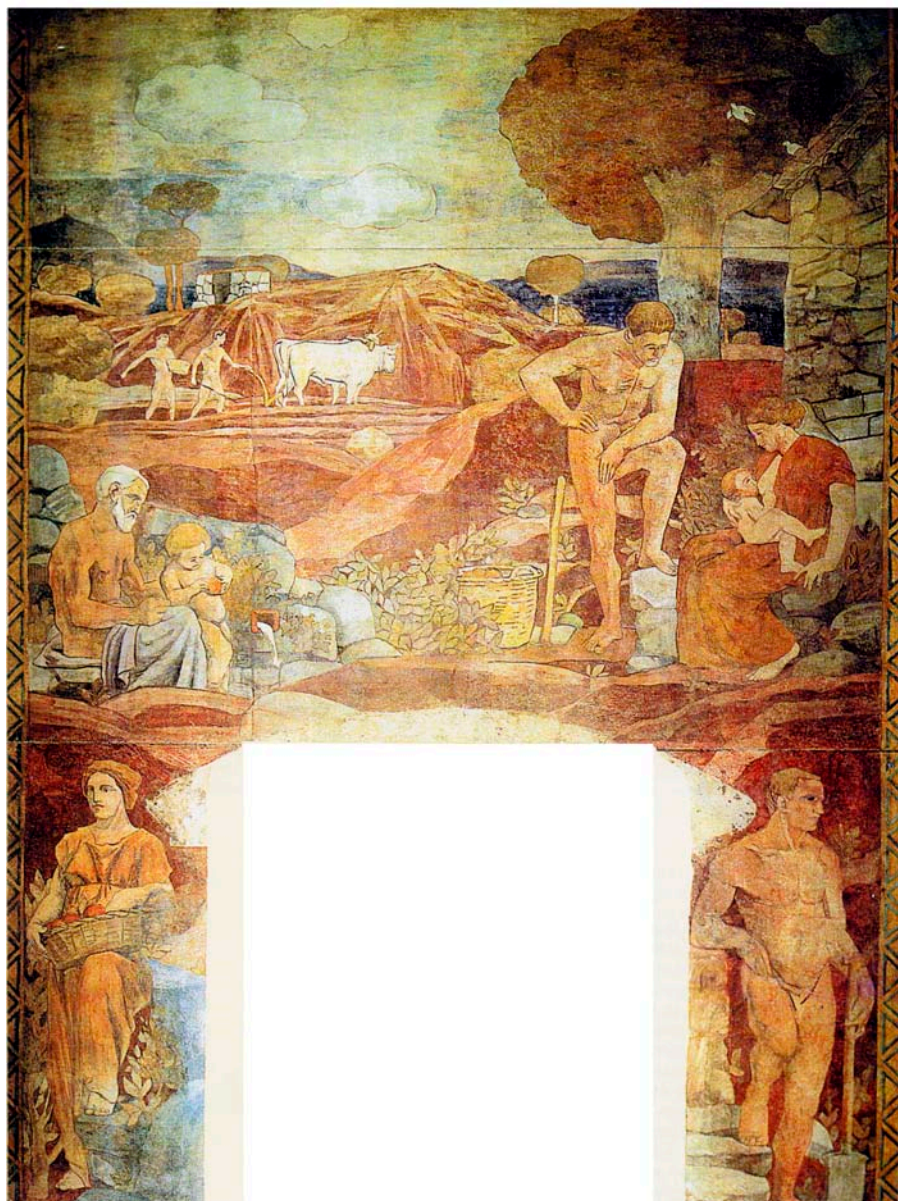
4.1.9 *El Segundo mural: “La edad de oro de la humanidad.”*

Este mural se ubicó en el primer espacio del lateral este de la sala, dispuesto perpendicularmente a la derecha del mural ya realizado. Torres García lo pintó al fresco a lo largo de Septiembre de 1915, terminándolo el día 20 de ese mes.

Este mural, exaltador de la vida familiar, podría ser el que Romà Jorí describía, cuando todavía estaba por venir, en el texto que hemos leído anteriormente, y que debía oponerse en el espacio análogo del lateral opuesto a una representación del amor; Si tenemos en cuenta que se llevó a cabo en plena primera guerra mundial, suceso que afectó en gran manera a toda la sociedad europea, también a Torres García, sorprende en primera instancia la placidez y armonía de las escenas representadas, hecho que apuntala de nuevo la teoría de un plan preestablecido para todo el salón.

El fresco también está dividido en dos partes, una superior, que corresponde al luneto delimitado por el arco de unión entre las dos columnas, y el inferior, que se ubica entre ellas, y que también enmarcaba parcialmente una de las puertas que comunican el salón con otras estancias anexas.

En este caso, hemos de tener en cuenta dos aspectos, la menor superficie del espacio a cubrir con respecto a “*La Cataluña Eterna*”, y el mantenimiento de la escala en cada uno de los niveles, tres también, con respecto al primer mural, que revelan por lo tanto una intencionada continuidad entre los distintos murales, y



La edad de Oro de la Humanidad
Fresco
Medidas:
Luneto superior 194 x 450 cms.
Resto 600 x 450 cms.

que hacen necesaria una reducción en la cantidad de figuras y en la complejidad de la composición.

Las referencias al momento histórico son inexistentes, y solamente podemos introducirnos en el tema a través de símbolos. En esta ocasión se muestran unas escenas rurales, que en absoluto hacen referencia a Cataluña, ya que no podemos identificar nada que se pueda atribuir en específico a la tierra Catalana.

En el luneto superior, encontramos una figura femenina tumbada de espaldas pero con la cabeza vuelta hacia los espectadores, su vestimenta la relaciona directamente con las figuras de la parte central del primer mural, y en las manos tiene una rama de olivo, un símbolo de la paz, pintado en una época en que toda Europa la había olvidado.

En el soporte inferior, podemos encontrar un ensalzamiento de la fecundidad, con una madre amamantando a su hijo ante la mirada de su padre, o bien de la Naturaleza de la tierra representada por escenas agrícolas de siembra en último plano y por cestos repletos de frutos recolectados en el primero. A la izquierda de la composición, observamos un anciano que asiste a los juegos de un niño con un fruto, los dos extremos de la vida de un hombre, unidos y en armonía, se sitúan ante una fuente, símbolo del origen y el discurrir de la vida. La infancia, el nacimiento y la edad como tema de referencia.

Tras estas figuras, encontramos un árbol, y un par de construcciones realizadas con piedra que en absoluto remiten a las típicas de Cataluña, por lo que podemos constatar que el elemento nacionalista en este mural es menor que el primero.

4.1.10 El tercer mural: "Las Musas" o "Las Artes"

Este mural se ubicó en el primer espacio del lateral oeste de la sala, dispuesto perpendicularmente a la izquierda del primer mural realizado y enfrente de "La

edad de oro". Torres García lo pintó al fresco a lo largo de Agosto de 1916, ejecutando la obra del 18 al 28.

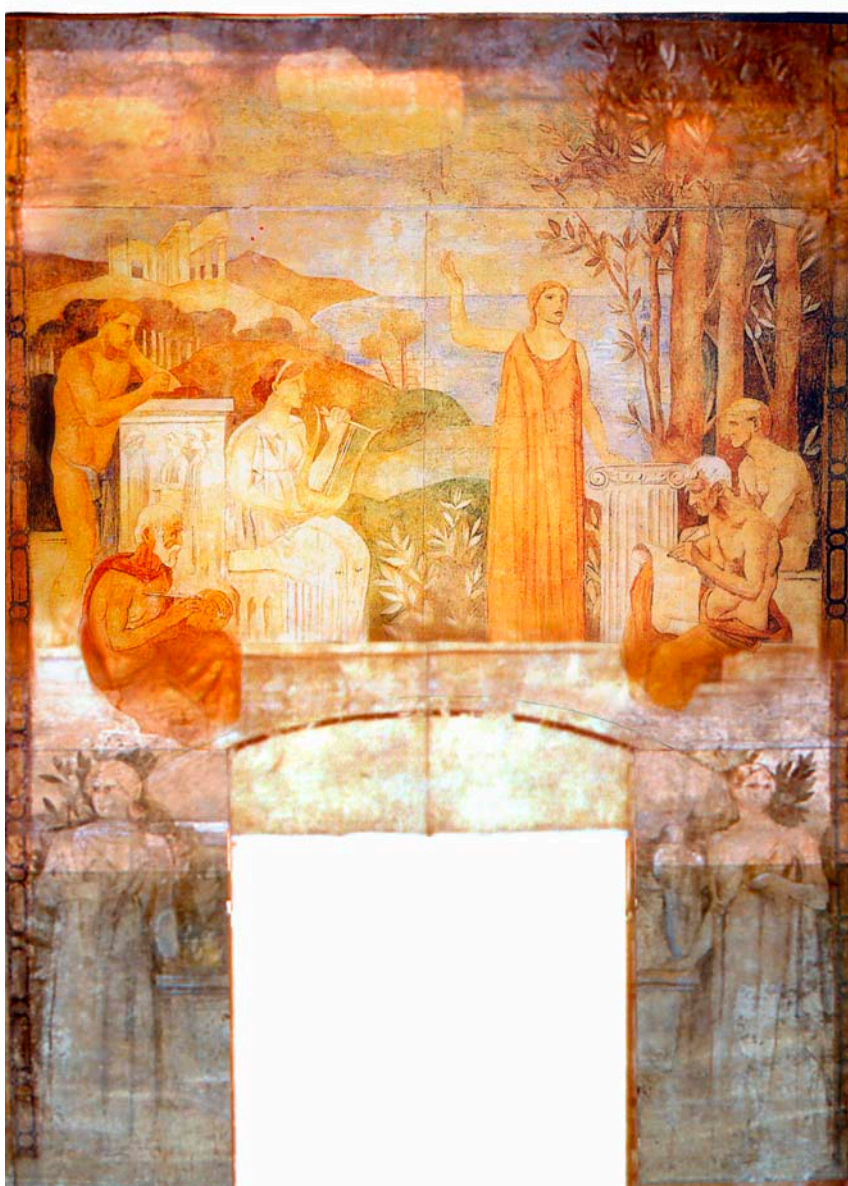
La escena, titulada "*Las Musas del Parnaso*"¹⁸, se divide como ya hemos apuntado anteriormente en dos soportes, el correspondiente a la parte superior, conformado por el luneto, y la inferior, que en su parte baja enmarca una vez más otra puerta. De nuevo podemos apreciar la división en dos alturas de este último soporte, mientras que en la parte superior de este formato encontramos un total de seis figuras en dos grupos de tres, en la parte inferior podemos contemplar dos figuras de pie con la mirada perdida en el exterior de la composición.

La representación que podemos apreciar en el luneto remite a la de los otros dos, en especial al mural enfrentado, el correspondiente a "*La edad de Oro*", es una figura femenina tumbada, en esta ocasión de frente y acompañada de un pavo real de color azul con el plumaje plegado, reposando sobre un montón de piedras; la disposición del cuerpo es simétrica a la del mural "*La edad de Oro*", y su vestimenta coincide plenamente con las dos anteriores manifestaciones. Podría tratarse de "*La Soberbia*" en su manifestación más clásica.

La parte inferior, en donde se representa el tema central y definitorio del mural entero, es en realidad una representación de las diferentes artes, ubicada en los restos de un templete clásico con columnas y peldaños, situado ante un paisaje con similares restos, ubicado en un ambiente claramente mediterráneo, las montañas y el mar nos emplazan en un entorno idílico.

Estas figuras, dos mujeres y cuatro hombres se sitúan en dos grupos simétricos en su disposición y composición de grupos (una mujer y dos hombres por conjunto). Ambas mujeres equidistantes de la parte central y los hombres, dos a cada lado, dispuestos en la parte exterior de la composición, dos de ellos en la parte inferior y cerrando la composición los dos restantes.

¹⁸ Macizo de Grecia, al Norte del golfo de Corinto y al Noreste de Delfos. En la antigüedad, estaba consagrado al Dios Apolo, era el monte de las Musas y el lugar sagrado de los poetas.



Las Musas o Las Artes
Fresco
Medidas:
Luneto superior 220 x 450 cms.
Resto 600 x 450 cms.

Las artes que podemos ver representadas son: la escritura, en la figura del anciano que escribe sobre un pergamino del primer termino de la derecha; la cerámica y la pintura, en el anciano de la parte inferior izquierda que decora un pequeño jarro; la música, en la figura femenina que sostiene un arpa; y el dibujo, en el hombre de pie, tras ella. En la parte simétrica opuesta, restan dos figuras que no muestran un tipo específico de actividad ni utensilio, pudiendo encarnar “*El teatro*” la figura femenina que de pie, cercana al centro de la composición, levanta su brazo al tiempo que se apoya en la columna de su izquierda. Todas las miradas están depositadas en ella.

Las dos figuras que residen en la parte inferior de la composición, están ubicadas cada una como decíamos anteriormente a cada lado de la puerta que se encuentra en esa pared. Ambas de pie, ataviadas con túnicas mirando hacia el exterior del mural más cercano a ellas. Ante el deterioro de estas dos figuras, no nos es posible adelantar una identificación exacta, por lo que para un análisis iconográfico, nos remitimos a las diferentes hipótesis que Joan Sureda realiza tanto de estas figuras como de todas las que componen los cuatro murales realizados, algunas de ellas están bien documentadas y referenciadas, y otras son el testimonio de las suposiciones lanzadas por este autor ante la falta de indicios que faciliten su identificación, o la falta de continuidad con respecto a los bocetos preparatorios que existen de cada uno de los murales, ya que los cambios de ubicación, composición y entidad de las figuras son evidentes en todos ellos, y por lo tanto pensamos que no son documentos válidos para usar como referentes inequívocos de los murales definitivos.

4.1.11 El cuarto mural: “Lo temporal no es más que símbolo”

Entre el 18 y el 23 de septiembre de ese mismo año, 1916, Torres García pintó el cuarto de los murales que se pueden observar hoy en la Generalitat, pero en la Sala Torres García. Este mural, último de los proyectados que se materializó, es indicativo de una evolución que se agudiza en los bocetos de los que iban a

suponer la continuación del gran proyecto de decoración de este palacio.

Como todos, divide su superficie en dos partes bien diferenciadas, si bien no hemos podido analizar la correspondiente al luneto, pues se encuentra almacenada en el depósito de la Generalitat y no se encuentra con el resto de los murales, pero aquí hemos de guiarnos por los bocetos conservados y expuestos en dicha sala, y por la continuidad en la conformación de los espacios reservados a ser intervenidos pictóricamente en la sala.

En el luneto superior, podemos observar, según las reproducciones de los dos bocetos que han operado en nuestro poder, otra figura femenina recostada como las otras dos a las que se equiparan en el formato que las soporta, y en actitud de cubrirse con un manto la cabeza mientras con el otro brazo sostiene el peso de su cuerpo al apoyarse sobre unas piedras en el suelo. Siendo el formato más pequeño en anchura que no en altura, este mural sólo podía ubicarse en el espacio lateral de la misma pared en que se pintó "*La Cataluña Eterna*", en la parte derecha, donde tiene la puerta, accidente que recoge el mural, por la que se accede a la escalera que nos lleva a la planta baja del patio gótico y a la entrada de la plaza San Jaume. Apreciamos un dato curioso en la figura superior recostada del luneto, al estar dispuesta en la misma dirección que la figura del mural "*La Edad de Oro*", y en posición simétrica al mural "*Las Artes*" o las "*Las Musas*", nos indica que estas figuras se orientan en función del lateral que ocupan.

En el formato inferior, podemos ver un ligero cambio, significativo en la configuración de los niveles horizontales que sirven de apoyo a las figuras, En principio observamos que aparece un elemento compositivo de grandes proporciones, un gigante que empuja a las 15 figuras inmediatamente inferiores hacia más abajo del nivel establecido y comprobado de los otros murales, figuras que danzan al son de la flauta que está haciendo sonar el gigante.

En segunda instancia, podemos observar como las figuras que se ubican a ambos lados de la puerta de acceso a otras estancias que se sitúa en esta pared, como en



Lo temporal no es más que símbolo
Fresco
Medidas:
Luneto superior 150 x 320 cms.
Resto 600 x 320 cms.

casi todas las de la sala se ubican en dos niveles, ya que en lugar de dos figuras aparecen seis, dos ancianos sentados en las esquinas superiores de la puerta, separados por una inscripción “*Lo temporal no es mes que simbol.*” (*Lo temporal no es más que símbolo.*) - cambiando significativamente con respecto al resto de murales - y dos parejas de niños a sus pies, a modo de Putti en el espacio más reducido entre las columnas y la propia puerta.

El diálogo generado por estos dos estadios humanos se realiza a través del recuerdo de los ancianos hacia el tiempo pasado irrecuperable que supone su niñez, mientras que en la parte central, se simboliza con el frenético baile representado, el alegre discurrir de la plenitud de la vida, y la despreocupación de la etapa vital que supone el despertar a los sentidos y a las relaciones.

4.1.12 Los otros murales: Indicios de un proyecto.

En el Salón San Jorge no se pintaron más murales, y solamente se conservan bocetos de dos composiciones más, pero hay bastantes datos que nos estimulan a pensar en la posibilidad de un quinto mural empezado y finalmente destruido.

En primer lugar, el tiempo pasado entre la realización del último mural, y el despido de Torres García de la Diputación, desde Septiembre de 1916 a Febrero de 1918, un año y medio; en segundo lugar, la cuadrícula del boceto “*La Cataluña Industrial*”, nos induce a pensar en el paso del boceto a gran tamaño, que efectivamente se llevó a cabo en mayo de 1917, casi tres meses antes del fallecimiento de Prat de la Riba, para su posterior dibujo definitivo; y en última instancia, un pequeño apunte de situación de los murales que encontramos en los archivos fotográficos Mas del Instituto Amatller de Arte Hispánico, en Barcelona.¹⁹

Allí encontramos las fotografías, y adquirimos copias de ellas, tanto de los

¹⁹ Paseo de Gracia, núm. 41. c.p. 08007 Barcelona. Telf. 932 160 175.

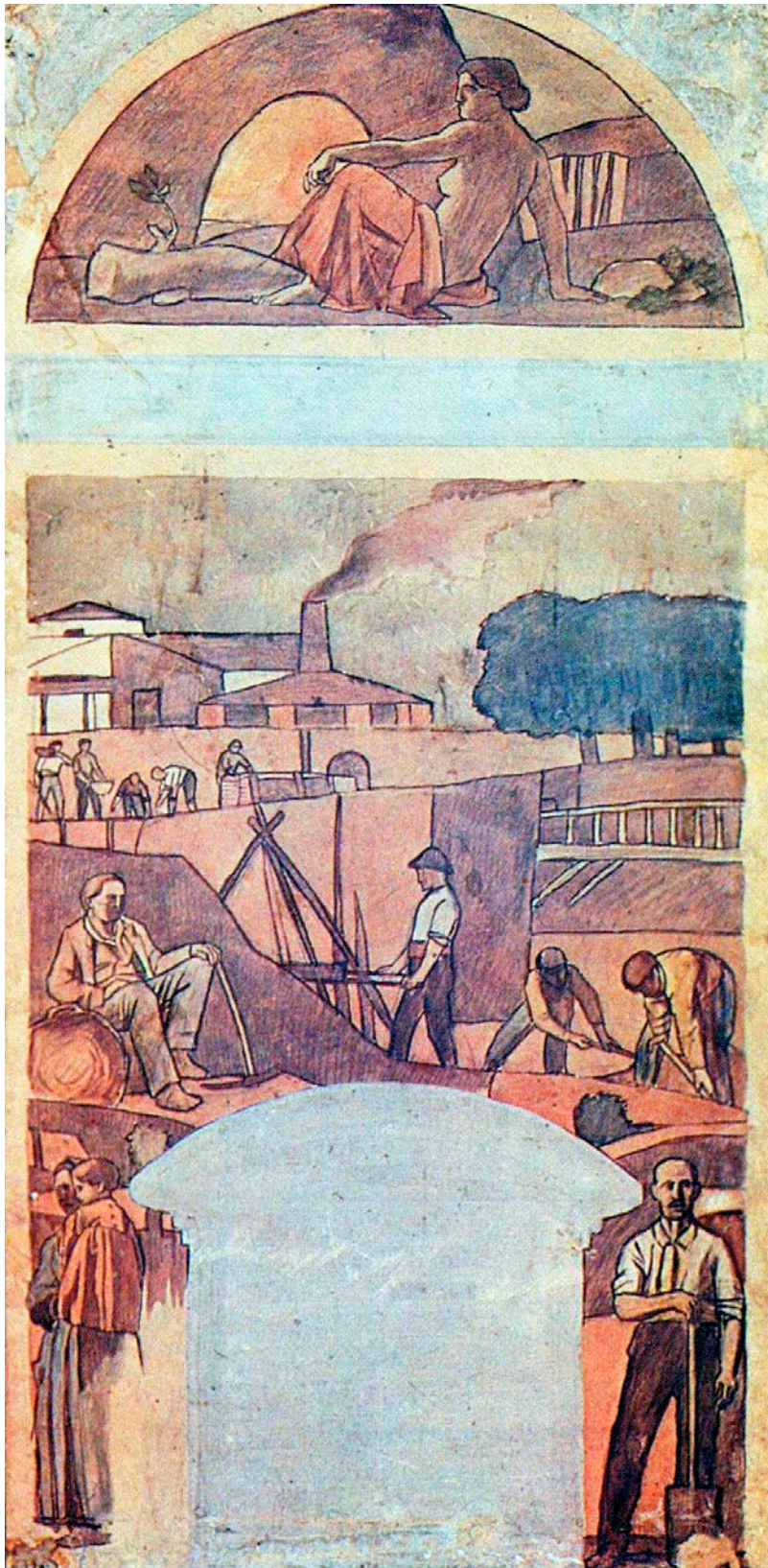
murales analizados en su lugar de origen como en el momento de su arranque. Y un pequeño papel con anotaciones sobre la existencia del mural “*La Industria*” y de otro no finalizado.

De cualquier manera, esto no son más que conjeturas y como tal debemos entenderlas, pues no existen documentos que avalen de manera oficial la existencia de estos murales, lo cierto es que existen dos bocetos más, realizados en 1917, uno de iguales dimensiones a la de “*Las Musas*” o a la de “*La Edad de Oro*”, y otro más grande, pero que no llega a ser como el de “*La Cataluña Eterna*”, ubicado en un lateral de la sala.

El más pequeño de ellos, dedicado a “*La Alfarería*”, vuelve a presentar la composición dividida en tres niveles que analizábamos en los primeros murales, la disposición de la figura del luneto superior nos indica que su lugar era en la pared Este, al lado de “*La Edad de Oro*”. En la composición podemos observar la armonía conseguida por sutiles líneas oblicuas que presentan en primer plano una cantera de arcilla; y en último, unos hornos, en los que se cuece la materia prima. Las figuras, una femenina en la parte superior, ataviada a la manera clásica de espaldas al espectador; en la sección central, podemos ver dos grupos, un primero compuesto por cuatro figuras, tres de ellas recogiendo material del suelo y trasportándolo, y otra sentada descansando. El otro grupo, alejado a la izquierda sobre la figura en reposo, parece también atareado con el material propio de la alfarería, arcilla y paja.

En primera instancia, podemos observar dos figuras de pie, una a cada lado de la puerta que enmarca el mural, mientras que la figura femenina, una madre sosteniendo a su hija, se encuentra al modo de las anteriores, observando el exterior del soporte pictórico, podemos apreciar como la figura de la derecha, un hombre que se apoya sobre su útil de trabajo, fija su vista al frente mirando en dirección al espectador.

Esto es un claro intento de realizar una transición entre la normal disposición de estas figuras y las que podremos encontrar en el siguiente boceto, ubicado espacialmente al lado de este, “*La Cataluña Industrial*”.



La alfarería
Boceto sobre papel
Medidas 109 x 52 cms

Proyectado en dimensiones casi tan grandes como “*La Cataluña Eterna*”, por estar concebido para ser ubicado en el espacio que genera la nave que cruza a la central para formar la planta de cruz en la sala; esta nave, es más estrecha que la central, aunque se acerca bastante a sus dimensiones en altura.

En esta obra, encontramos sin embargo cambios significativos en la distribución de las masas y en la concepción de las formas. 1917 fue un año de agitación social, hubo notables enfrentamientos entre la burguesía y el proletariado y se estaba desarrollando la Primera Guerra mundial. Torres García conoció a Rafael Barradas el mismo mes en que falleció Prat de la Riba, su máximo valedor en la Diputación tras la separación ideológica de Eugeni D’Ors. Este nuevo contacto, le llevó a conocer las “vanguardias” de primera mano, que se establecían en Barcelona y en España huyendo del conflicto bélico Europeo.

La composición se divide en las tres zonas habituales, en el Luneto, de proporciones parecidas a las de “*La Cataluña eterna*”, encontramos a la alegoría de la Industria, mujer ataviada al estilo clásico, sosteniendo una rueda dentada. A su derecha encontramos a una hilandera, representado a la industria textil de fuerte implantación en la región catalana, sobre todo en Terrassa, lugar de residencia del pintor en aquellos momentos. A su izquierda, podemos observar a un joven rodeado de los últimos símbolos de los avances tecnológicos y de modernidad, un aeroplano y un automóvil. Es sintomático del cambio producido en el imaginario de Torres García el hecho de que las referencias a la naturaleza hayan desaparecido totalmente, la estructura sobre la que se asientan estas tres figuras y las del resto de la composición es netamente industrial, maquinas, grúas, estructuras metálicas, fabricas, chimeneas, etc.

En la parte inferior, los dos niveles restantes nos presentan un paisaje industrial en la superficie mayor, con el protagonismo indiscutible de las máquinas ante el hombre, una locomotora en la zona derecha y una máquina en la izquierda ocupan el primer termino, a lo lejos, observamos un paisaje que podría ser Terrassa. El total de la composición de esta zona aparece jalonado de horizontales y verticales,



La alfarería
Boceto sobre papel
Medidas 109 x 52 cms

que a modo de estructura ligan toda la composición; éste será el germen del posterior estilo defendido por Torres García.

En la parte inferior, en las zonas laterales del espacio reservado a la puerta encontramos dos grupos de figuras bien diferenciados, ambos de tres personas. A la izquierda podemos observar a trabajadores, ataviados de igual manera, con faja y camisa descansando de pie, y dirigiendo su mirada hacia el espectador; en el lado opuesto, podemos ver a empresarios o banqueros vestidos con sombrero y traje, que adoptan la misma actitud frente al espectador que el grupo anterior. La representación de los dos estamentos separados hace pensar en lo sensible que se mostraba Torres García ante los acontecimientos. Al evidenciar la separación de dos clases tan necesarias la una para la otra, no pretende oponerlos, sino evidenciar que son partes necesarias para el desarrollo de la industria. Estamos ante un Torres García conciliador, apaciguador de los enfrenamientos que se producían entre sindicatos, patronos y gobiernos. Hemos de recordar que la idea que debía prevalecer de fondo en toda la decoración del Salón San Jorge, era la Nacionalidad Catalana, su identidad, y para que esta fuese posible, era necesario que el entramado industrial se tejiese de manera consistente, sin el obstáculo que podía suponer la oposición entre estas dos clases.

4.1.13 El fin del proyecto

En Agosto de 1917, fallecido Prat de la Riba, y ante la falta de Presidente en la Diputación Provincial de Barcelona y de la Mancomunitat de Catalunya, se suspendió temporalmente la remodelación del Palacio de la Diputación, y entre otras las obras de decoración del Salón de San Jorge. Hasta casi finalizar noviembre de ese año, no se nombraron nuevos presidentes, en la Diputación fue Joan Vallés i Pujals, y en la Mancomunitat Puig i Cadafalch, el enemigo más poderoso de Torres García en los círculos de poder de la Diputación, antiguo alumno de Gaudí, que seguro conoció al pintor uruguayo en los talleres de la Sagrada Familia, donde trabajaba en el diseño de las vidrieras de la Catedral de

Palma de Mallorca, y a quien Torres García atribuía la desaparición de la vidriera del Salón del Consejo en 1910, ahora sala de la Virgen de Montserrat.

El 25 de Febrero de 1918, Torres García se entrevistó con Puig i Cadafalch, y este último le transmitió la noticia de que la decoración del Salón de San Jorge no iba a continuar. Torres García incluso se ofreció a terminar el encargo gratis, pero Puig i Cadafalch no aceptó la limosna en nombre de la Mancomunitat. Torres García estalló de ira, su interlocutor era Presidente de la Mancomunitat, pero no de la Diputación, aunque era el verdadero hombre fuerte de Cataluña, y culpó personalmente a Puig i Cadafalch de interrumpir la decoración, cerrándose todas las puertas como apunta Guido Castillo.²⁰

A partir de ahí, la historia de los murales de Torres en la Diputación ha sido siempre de futuro incierto. Desde el primer momento en que se conoció la noticia y de manera periódica, numerosos amigos y conocidos de Torres, amén de varios críticos de arte y asociaciones de amigos de la cultura como el *Círculo de San Lluc*, denuncian el hecho y el riesgo que corren estas pinturas. Puig i Cadafalch cubre los frescos con tapices de su gusto durante su mandato, pero fatalmente, varios años después, el 22 de Abril de 1926, durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera y Orbaneja, que había disuelto la Mancomunitat de Cataluña²¹, el nuevo Presidente de la Diputación provincial, José María Milà i Camps²², anuncia el nombre de los pintores encargados de la nueva decoración del Salón de San Jorge²³. Esta decoración se lleva a cabo sobre lienzos pintados que son pegados sobre los frescos de Torres García. Abierta al público el 23 de Abril de 1927, todavía hoy en día se puede visitar en el Salón. No hay resto visible de la obra de Torres García.

Finalmente, en 1966, tras la gestión realizada por unas cincuenta personas

²⁰ Ver entrevista realizada por el autor, en capítulo 7.

²¹ Puig i Cadafalch había sido destituido el 9 de Enero de 1924.

²² En realidad fue el tercero, tras los mandatos sucesivos de José Enrique de Olano y Loizaga, Alfons Sala i Argemi y Gaietà Marfà.

²³ Estos fueron los pintores Baixeras, Barrau, Borrell, Galofré, Martí Garcés, Mongrell, Más, Vázquez, Vidal, Triadó, Utrillo y Xiró: El único que se negó a pintar *sobre la obra de un amigo y colega* fue Ricard Canals.

encabezadas por Gustavo Camps²⁴ ante la Diputación Provincial de Barcelona esta institución acometió el trabajo de extracción de los frescos; el ponente de cultura de la Diputación Provincial, Andreu Brugués, pidió un informe a la Junta de Museos y a la Comisión de Educación de la Diputación el 14 de Enero de 1966.

La Junta nombró una Comisión formada por A. Marés, del Castillo, Cid y Ainaud, quines informaron favorablemente a la junta el 28 de marzo. La Comisión de Educación formada por Pallás, del Castillo y Farré, también informó a favor de la extracción, y finalmente la Diputación, en sesión celebrada el 29 de Marzo, autorizó los fondos necesarios para las operaciones de extracción de las obras con la condición de que los lienzos superpuestos a las obras de Torres García no sufrieran deterioros.

Las obras de arranque y restauración se encargaron bajo la dirección del arquitecto Camil Pallars, al taller de restauración de Ramón Gudiol. La primeras manifestaciones recogidas en prensa del restaurador fueron las siguientes:



Ubicación actual de los frescos de Torres García, en el Salón Torres García

“La gran cantidad de cola empleada para pegar las telas con que se ocultó la obra mural del pintor uruguayo [...] ha deteriorado la pintura y ha destruido parte del color. Por fortuna la devastación no ha sido irreparable gracias a la técnica empleada por el artista y se ha salvado totalmente el diseño ejecutado por incisión. Como el tono general de la

²⁴ Escrito publicado en el Noticiero Universal. Martes, 22 de marzo de 1966. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág. 185.

gama podrá ser también salvada en un sesenta por ciento, la restauración, difícil y lenta, permitirá un resultado satisfactorio.”²⁵

Según el informe del Arquitecto Jefe del Servicio de Conservación de Monumentos de la Diputación fechado en 1966, el coste necesario para el arranque de los lienzos, el arranque de los frescos y la reubicación de las telas se establecía en 150.000 pesetas.²⁶



Ubicación actual de los frescos de Torres García, en el Salón Torres García

Desde el momento en que se autorizó la extracción, se debatió la correcta y definitiva ubicación de los frescos a partir de su restauración, hubo diferentes propuestas, desde

la incorporación de las obras a los fondos de la Biblioteca Central, hoy Biblioteca de Cataluña, hasta la propuesta del Museo Marítimo para acoger los frescos. Incluso se utilizaron los murales de Torres García como justificación a la hora de crear un nuevo Museo de Arte Contemporáneo, del que carecía la ciudad. Pero la opción que prevaleció fue la de ubicarlos en otra estancia del Palacio de La Diputación.

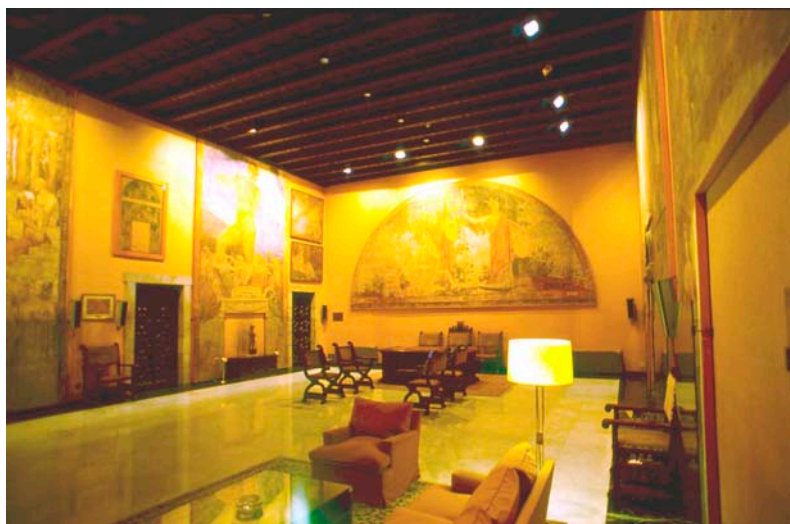
Aún sin tener claro cual iba a ser la ubicación final de las obras, Augusto Torres, hijo del Artista viajó desde Uruguay a Barcelona con los bocetos para guiar el proceso de restauración.

²⁵ "Torres García recuperado", El correo catalán del 19 de Junio de 1966. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 185.

²⁶ Diputación Provincial. Servicio de Conservación de Monumentos. Oficio. Salida número 193, del 8 de Julio de 1966. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 192.

En mayo de 1968 se extrajo el primero de los murales, “*La Edad de Oro*”, y el 12 de Junio, el Presidente de la Diputación Josep Maria de Muller junto con Esther de Cáceres, Directora del museo Torres García en Montevideo, presentan el mural totalmente restaurado.

Finalmente, el 4 de mayo de en 1973, el Museo de Arte Moderno de Barcelona, expone los cuatro murales del salón San Jorge de la Diputación totalmente restaurados, tras ser exhibidos en



Ubicación actual de los frescos de Torres García, en el Salón Torres García

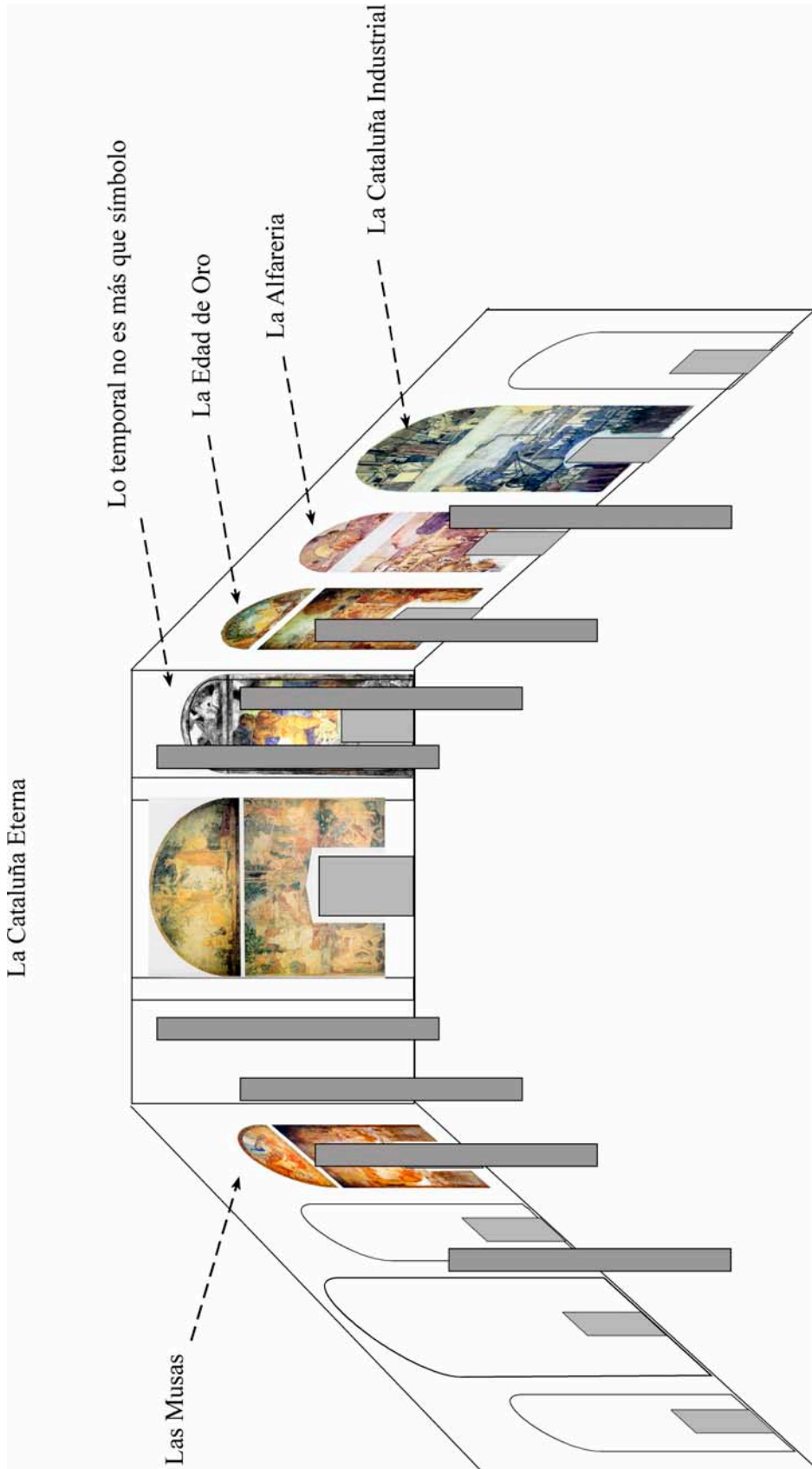
Madrid. Posteriormente, durante el mandato como Presidente de la Diputación de Juan Antonio Samaranch, se ubicaron en el Salón Gris, que a partir de entonces se denominó Salón Torres García.

En este salón permanecen prácticamente todos los murales a excepción hecha del luneto superior de *Lo temporal no es más que símbolo*, que no hemos podido localizar; de igual manera podemos apreciar bocetos y pruebas al fresco realizadas por Torres García.

No obstante, no es el mejor lugar de exposición, ya que aunque la Generalitat es la propietaria de las pinturas, su distribución no permite apreciarlas en su verdadera dimensión, ya que las composiciones aparecen fragmentadas y la consiguiente lectura del total no es la adecuada a la intención implícita de Torres García.



Relación de alturas y tamaños de los frescos del Salón de San Jorge
Las direcciones de las figuras que se recuestan en los lunetos superiores orientan la composición general.



Distribución de los murales pintados o proyectados por Torres García en el Salón de San Jorge del palacio de la Diputación de Barcelona, hoy palacio de la Generalitat.

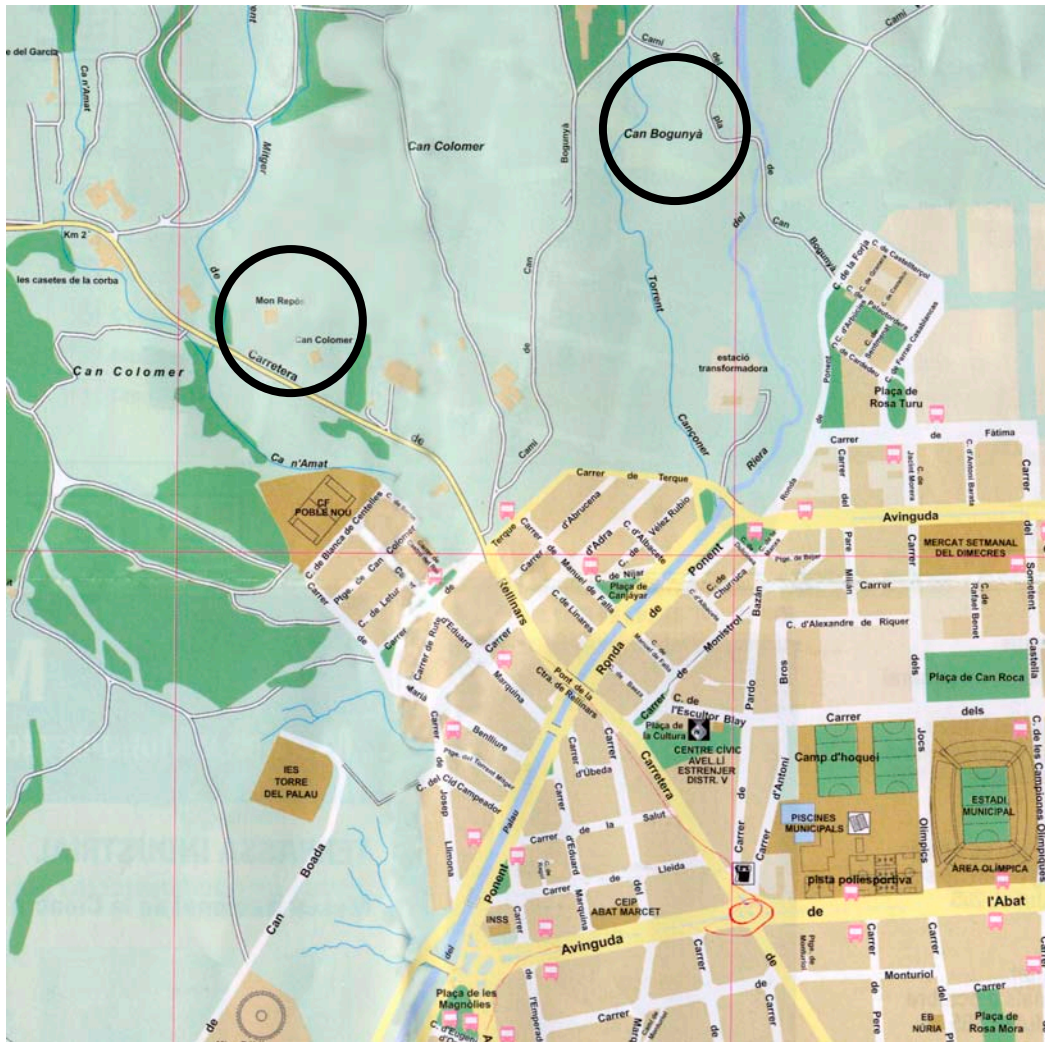
4.2 Los murales de Torres García en Terrassa

La historia de Torres García y sus murales en la localidad de Terrassa, están indiscutiblemente asociados a su trabajo docente, como profesor de Arte. Su actividad en la Escuela Mont D'Or, propiedad de sus amigos Juan Palau Vera, y de su cuñado Pere Moles, le lleva a establecerse en Terrassa en el año 1912, a donde es trasladada la citada escuela desde Sarriá, localidad cercana a Barcelona, unos años después de su creación. Es pues necesario introducir la causa y las condiciones en las que Torres García planifica y edifica su residencia en la que realiza una completa y diversa decoración mural, tanto en su casa como en la de su amigo Emilio Badiella.

También es preciso recordar que estas realizaciones pictóricas se llevaron a cabo al tiempo que las de Barcelona, que su historia en la gran ciudad afectaba a su trabajo y residencia en esta pequeña localidad, es por ello que el estudio de las referencias históricas del trabajo de Torres García en ambas localizaciones arrojan un contexto demasiado complejo, como para pretender presentar ambas realizaciones al mismo tiempo, por lo que hemos optado por introducirlas en apartados independientes, con la finalidad de que sea más sencilla su correcta asimilación, aún a riesgo de enumerar algunos hechos o acontecimientos ya estudiados anteriormente.

4.2.1 *La Escuela Mont D'Or*

Durante el curso 1910-1911, el pedagogo Joan Palau Vera decidió trasladar a Terrassa su Escuela Mont D'Or, donde colaboraba Torres-García como profesor de dibujo desde su fundación en el año 1905.



Plano de situación en el que se pueden apreciar las masías Can Bogunyà y Can Colomer en relación a la localidad de Terrassa en la actualidad

Este traslado pudo deberse a motivos económicos, ya que la floreciente industria de Terrassa aseguraba una gran cantidad de potenciales clientes; estas referencias exactas de la ciudad pudo aportarlas Juan Llongueras, maestro de Música y Rítmica en la Escuela Mont D'Or y al mismo tiempo Director de la Coral de la Agrupación Regionalista²⁷ de Terrassa desde 1902, donde pudo proporcionar numerosos contactos. La sociedad de esta ciudad netamente industrial pionera del proceso de industrialización catalán a principios del siglo XIX, seguía las pautas

²⁷ Agrupaciones políticas propias de Cataluña, se consideraban parte de un movimiento catalanista moderado, en especial el que, formado en el último cuarto del s. XIX, halló una plasmación política en la Lliga Regionalista (1901).

políticas y culturales marcadas por los estamentos nacionalistas de Barcelona, y había abrazado los preceptos Noucentistas.

Para instalar debidamente la escuela, Joan Palau y su socio Pere Moles alquilaron la propiedad de la Masía de Can Bogunyá al último propietario de la familia, Ramón Bogunyá Pi. La finca, construida en el año 1615, todavía existe y en aquella época era extensa y estaba dedicada por entero a la explotación agrícola y ganadera, situada a tres kilómetros de la estación de ferrocarriles de Terrassa, en el límite norte de la ciudad. Los educadores estaban interesados solamente por las instalaciones que conformaban el edificio de la vivienda y los edificios auxiliares, que habían de albergar las instalaciones de la escuela y las residencias, tanto de alumnos como de profesores.²⁸

Estas estancias eran lo suficientemente grandes como para albergar estas actividades, pero era necesario realizar algunas modificaciones con la finalidad de acondicionar para la enseñanza los espacios hasta entonces de uso agrario. Las reformas y nuevas construcciones, todavía se pueden encontrar, aunque muy deterioradas, y a pesar de que algunas fueron decoradas con algunos motivos pictóricos por el propio Torres García, esta decoración lamentablemente se ha perdido.

4.2.2 *El método educativo y sus consecuencias*

Basada en nuevos métodos pedagógicos, en la escuela Mont D'Or los alumnos, a modo de la Bauhaus, convivían en régimen de internado junto a sus profesores y las familias de estos. Se formaron grupos reducidos de alumnos, en aras de la consecución de una relación mutua de confianza entre profesores y los alumnos a

²⁸ Vives i Noguera, Eduard. Op. Cit. 1996. Pág. 65.

su cargo, siguiendo el método socrático de enseñanza por convicción, precepto secundado por las teorías Noucentistas.²⁹

Este nuevo método, garantizado por un elenco de profesores de renombre en la sociedad Catalana, fue suficiente para que el primer curso - que la escuela fijaba su residencia en Terrassa - los adinerados empresarios de la localidad confiaran la educación de sus hijos a la nueva institución.

El grupo de profesores del curso 1910-1911 estuvo formado por Joan Palau, como Director y pedagogo; Pere Moles, profesor de Historia; el Sr. Pujol, profesor de Lengua; el Sr. Montoliu, profesor de Gimnasia; la Sra. Corominas, encargada de los Párvulos; Joan Llongueras, profesor de Música y Rítmica, y Joaquín Torres-García, profesor de Dibujo y Modelado. En algunas ocasiones, pasaron por la escuela invitados que impartían alguna conferencia, como Pablo Vila, Eugeni D'ors y Josep Pijoan.

Durante este año, vivieron en la masía Joan Palau y su esposa, con Pere Moles y su mujer, Carolina Piña, hermana de Manolita, un auxiliar, un carpintero encargado del taller y dos profesoras de idiomas además de los alumnos.

Torres García vivía en aquella época en Vilassar de Mar, donde había fijado su residencia desde su vuelta de Bruselas. Evidentemente, su obligación didáctica y el compromiso contraído con la escuela le obligaba a viajar con frecuencia a Can Bogunyá, propiciando en primera instancia que las visitas de Torres García a Terrassa se volvieran frecuentes, y que no mucho más tarde, Torres García estableciera contacto con la intelectualidad de la ciudad. Junto a Eugeni D'ors, conoció a Alejandro de Riquer³⁰ que con Jaume Llongueras estaba realizando

²⁹ *Ibidem*. 1996. Pág 64.

³⁰ Pintor, dibujante y grabador catalán 1856-1920. Viajó a Roma, París y Londres, donde conectó con el Aesthetic Movement y el Arts and Crafts. Maestro de las artes aplicadas, fundó un taller de ebanistería, realizó muebles, vidrieras, hierros artísticos, etc., y creó una escuela de grafismo, destacando sus carteles y ex-libris. Ilustró numerosos libros y revistas y descolló como poeta. Como pintor cabe destacar su Asunción y San Francisco y los pájaros.

importantes obras de decoración en algunas casas de la ciudad, como así lo habían hecho los hermanos Tomás y Pere Viver y Joaquín Vancells. Puede que el conocimiento de estos trabajos fuese el origen de la Escuela de Decoración que Torres García fundó algunos años después.

Tras la donación de “*Palas presenta a Filosofía en el Helicón como Xª musa*”, al Instituto de Estudios Catalanes, Torres García recibió en su residencia costera, la visita de Folch i Torres, de Eugeni D’ors, de Clará y de Romà Morí, aceptando su proposición de trabajar en la decoración del Palacio de la Diputación.

Por este motivo – principalmente - se trasladó con su familia a la calle Ferrán, número 4 de Sarriá, que se ubicaba mucho más cerca de Terrassa y del centro de Barcelona, con lo que las molestias en el desplazamiento para cumplir con su labor didáctica y la de decoración del palacio eran menores.

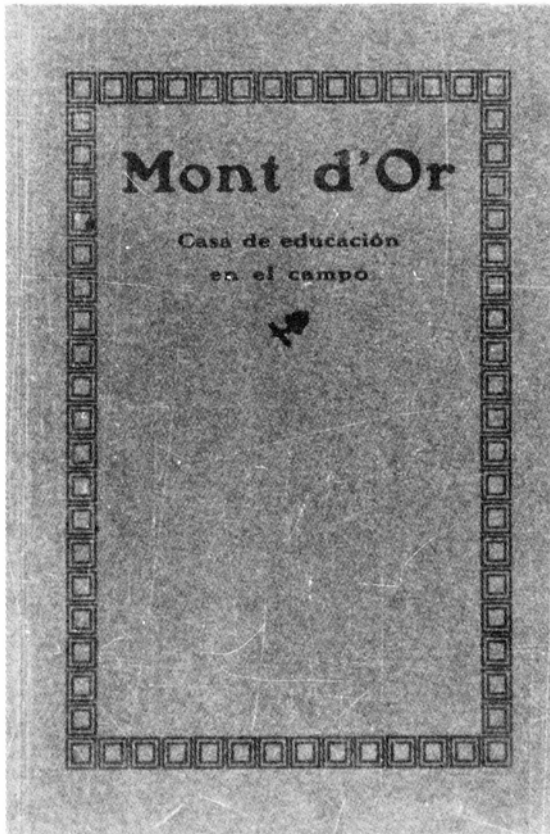
Esta progresiva cercanía a los cenáculos culturales se tradujo en la participación de Torres García en la “*Exposición y Rifa de Arte*” que organizaba la revista de Terrassa “*Ciutat*” de corte Noucentista, en la que Torres García constaba como suscriptor. La exposición, organizada para recaudar fondos con que sustentar la publicación, tuvo lugar en la ebanistería de Can Sabater de Terrassa, en Septiembre de 1911. Joaquín Torres García participó junto a Vancells, Viver, Galí, Nogués, Aragay, Benet, Torné, Esquiús, Llongueras e Ivó Pascual.³¹

4.2.3 *Torres García en Terrassa*

Tras el viaje de Torres García y su familia a Italia, para documentarse sobre la pintura mural y la técnica del fresco con el fin de acometer con garantías el encargo de la decoración del Salón de San Jorge, él y su familia se establecieron

³¹ Vives i Noguera, Eduard. Op. Cit. 1996. Pág. 65.

en Can Bogunyá, donde continuaba impartiendo clases de dibujo y artes aplicadas.



Portada de la publicación que editó la escuela Mont d'Or en 1911

Tras el gran desembolso del año anterior, Pere Moles había asumido la dirección de la Escuela Mont D'Or, después de la dimisión del decepcionado Joan Palau, que viendo como las deudas se acumulaban ante el comienzo del nuevo curso 1911-1912, prefirió no continuar con el proyecto.

Pere Moles el cuñado de Torres García, intentó reestructurar el proyecto inicial pensando que captando más alumnos podría hacer frente a las deudas. Editó un lujoso catálogo de promoción de la Escuela y pidió a Torres García

que le ayudase en la dirección de esta asumiendo algunas responsabilidades, ese pudo ser uno de los motivos del traslado de la familia a la masía. En este curso colaboraron también la señora Thérèse S. Kirchmann, en la enseñanza de Idiomas, Santiago Piña, hermano de Manolita y Carolina, (esposas de Torres García y de Pere Moles) como profesor de Química. El amigo de Torres García, el músico Joan Llongueras, aunque en ese momento era Director de la Escuela Municipal de Música de Terrassa, continuó ayudándolos haciéndose cargo de las clases de música y rítmica.

En aquella época se decidieron a ampliar las instalaciones construyendo una pista de deportes. Evidentemente la oferta educativa el año 1912-1913 era más

atractiva, pero el precio de la matrícula también, 1400 pesetas anuales por alumno, más 75 pesetas de matrícula. No obstante consiguieron cubrir la capacidad de la escuela con 30 alumnos.

Pese a residir con su familia en Terrassa, Torres García continuó pagando el alquiler de su casa en Sarriá, en donde fundó la Escuela de Decoración y en la que impartió, las siguientes materias: pintura mural, cerámica, grabado, modelado y escultura. El hecho de que la pintura mural se incluya en la lista de asignaturas evidencia hasta que punto Torres García consideraba importante esta materia, y el papel que le otorgaba en la formación de sus alumnos.

Una vez finalizado el curso en Mont D'Or, se organizó una muestra de los trabajos más destacados de algunos alumnos en la Sala Reig de Barcelona y después en el local de la Agrupación Regionalista de Terrassa. El trabajo docente desarrollado por Moles y Torres García fue considerado una experiencia inédita en Cataluña, aunque gran parte del mérito se le atribuyó a Joan Palau.

"el noi aprèn fent, s'educa practicant".³²

Al finalizar ese curso, nació en Terrassa el segundo hijo de Torres García, bautizado en la parroquia de San Pedro de Terrassa con los nombres de Augusto, Manuel y Joaquín. Tras el nacimiento, Torres García inició inmediatamente su decoración en el salón de San Jorge de la Diputación, pintando el primer mural, *"La Cataluña Eterna"*.

Junto a su cuñado Pere Moles, intentó poner en marcha el curso 1913-1914 en Mont D'Or, pero la Escuela había perdido toda credibilidad ante los empresarios de la localidad, pues aunque los resultados materiales expuestos pocos meses antes habían sido satisfactorios, el ambiente de liberalización que impregnaba la

³² *"El niño aprende haciendo, se educa practicando"*. Alexandre Galí. Op. citada. 1978.

institución generó una carencia de disciplina en los alumnos del internado, que en ocasiones incluso aparecieron sin permiso ni compañía en Terrassa.³³

Así pues en agosto la Escuela Mont D'Or cerró por quiebra, Pere Moles se trasladó a Balaguer³⁴ con su familia en donde poseía unas fincas propiedad de su familia, pero Torres García había decidido quedarse en Terrassa, en donde proyectó y decoró la que sería su residencia, Mon Repòs.

4.2.4 La primera casa de Torres García: Mon Repòs.

Tras dos años residiendo en Terrassa, y con muchos amigos incondicionales, Torres García decidió recalar allí definitivamente. La principal razón fue el aislamiento y la paz que había disfrutado en la Masía Can Bogunyá, lejos de Barcelona. Esta particularidad le gustó tanto que decidió adquirir un terreno cercano para edificar su propio domicilio (recordemos que hasta este momento Torres García había vivido siempre en régimen de alquiler, por lo tanto era su primera casa).

Buscando un lugar cercano a Can Bogunyá, Torres García encontró un pequeño terreno a principios de verano, un olivar situado en la parte trasera de una masía llamado, Can Colomer, al noroeste de la ciudad en



Plano de Mon Repòs realizado por Torres García. Por encima de la construcción se puede apreciar el lucernario

³³ La distancia de la Masía a la población debía rondar los cuatro o cinco kilómetros.

³⁴ Ciudad situada a 18 kilómetros al noreste de Lérida.

la carretera que va en dirección a la vecina localidad de Rellinars³⁵. El terreno es descrito así por Torres García en su autobiografía:

*“... formado por tierras de aluvión de un inmenso delta de la era primitiva, y abunda en barrancos de tierra roja, algunos bien impresionantes. Pinos y vides con su verdor intenso contrastan sobre aquel rojo subido. Y a lo lejos, de un lado la azulada silueta de Montserrat y del otro, un poco más cercana, la de Sant Llorenç. El clima allí es frío pero seco, sano por esto”.*³⁶

Decidido, llegó a un acuerdo con los propietarios: Magdalena Matalonga, viuda de Colomer, y su hijo Jaume Colomer Matalonga. Adquirió la propiedad de unos 2000 metros cuadrados por 2250 pesetas, en régimen de establecimiento perpetuo³⁷. El documento está fechado el 14 de Julio de 1914.

Inmediatamente se inició la construcción de la casa, en la que el propio Torres realizó los planos y dirigió las obras, hoy día es la residencia privada de otra familia. Tiene una estructura muy sencilla, de planta rectangular, que permite acceder al



Vista de Mon Repòs en la que se puede apreciar un fresco sobre la puerta de entrada

interior por un porticado en forma de porche situado en uno de sus lados menores,

³⁵ Esta carretera en la actualidad recibe la denominación B-122, y Rellinars es una localidad de Barcelona, situada a 18,5 kilómetros al noroeste de Terrassa, y a unos 24 kilómetros al sureste de Manresa.

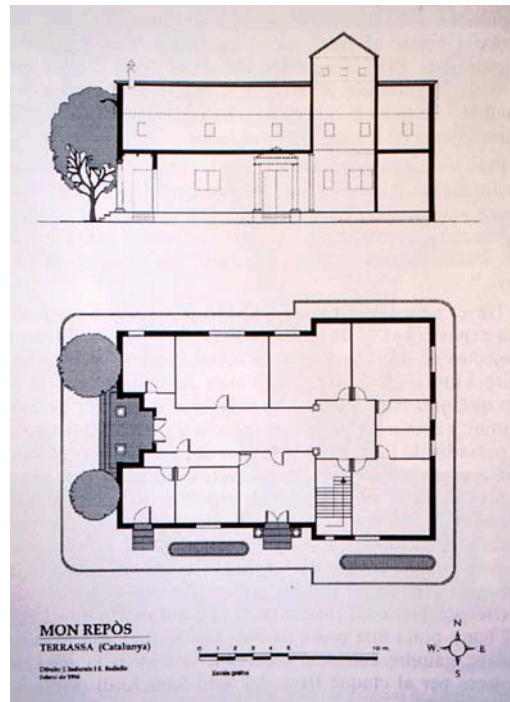
³⁶ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 117.

³⁷ Torres tenía que pagar cada año, el día de San Juan, 90 pesetas al censo en concepto de pensión equivalente al importe del capital al 4%, durante veinte años. A partir de los cuales, podía pagar el resto del importe en moneda de oro o plata y rescindir el censo. Se comprometió a respetar el servicio de agua de la masía y a pagar un importe por su uso, en el término de dos años.

y que inevitablemente recuerda los templos clásicos que servían de inspiración en ese momento al pintor. La entrada estaba enmarcada por dos columnas dóricas y se encontraba rematada por un tímpano pintado al fresco con una escena rural. En el suelo una inscripción realizada en mosaicos, rezaba *SALVE*.

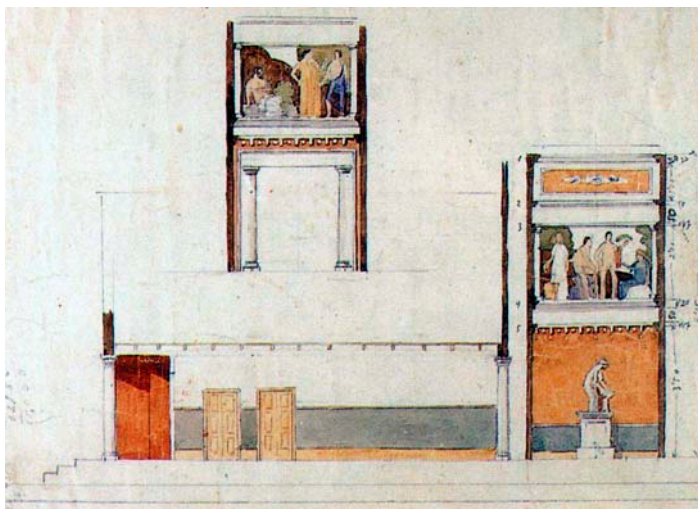
Hoy en día, tras esta entrada encontramos un largo pasillo que vertebra la distribución interior terminando en una pequeña estancia también flanqueada por columnas del mismo estilo que las del pórtico, sobre la que se eleva un lucernario, y desde la que se accede a las últimas habitaciones de la casa.

Desde este pasillo, las puertas que dan a la derecha conducen por este orden a la cocina, el comedor y a una sala de estar³⁸, y por la izquierda podemos acceder a una sala de costura y a un dormitorio. En el fondo del pasillo, encontramos cuatro puertas más que comunican a otros dormitorios, el de Torres García y Manolita se ubica al fondo a la derecha, junto a su puerta se encuentra la escalera que conduce a la planta superior, sin paredes intermedias y con las vigas del tejado a dos aguas a la vista. Pese a disponer de poca luz, aquí fue donde Torres García ubicó su estudio, la explicación nos la dieron los alumnos del artista que pudimos entrevistar en Montevideo: Torres García pintaba de noche.



Plano de Planta y alzado lateral de Mon Repòs. Publicado en Vivés, Eduardo. Op. cit 1996.

³⁸ La cocina y el comedor tienen salida al exterior, el comedor también es porticado, pero en menor escala que la entrada principal.



Bocetos de Torres García para el Lucernario de Mon Repòs

En las puertas de este lucernario ubicadas a la izquierda, encontramos el dormitorio de los niños y una habitación. Todos los dormitorios tienen baño propio y ventanas al exterior, bien a un lateral, bien a la parte posterior de la casa.

4.2.5 Las pinturas de Mon Repòs



Vista del Lucernario de Mon Repòs antes de que se extrajeran los murales

Torres preparó algunos proyectos de decoración para el pasillo y las paredes del lucernario, aunque parece que finalmente improvisó los temas. La mayoría de estos murales se perdieron, y no existen siquiera reproducciones fotográficas de las pinturas que el artista realizó en el pasillo, aunque si se han catalogado varios bocetos para dicha decoración. Algunos de estos bocetos fueron pintados por Torres García en 1919 al temple o al óleo sobre tela en tamaños considerables.

Dos de estas pinturas se conservan en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, reciben ambas el título de “*Composición*”, tienen las mismas dimensiones y una de ellas se corresponde con uno de los dos bocetos conservados

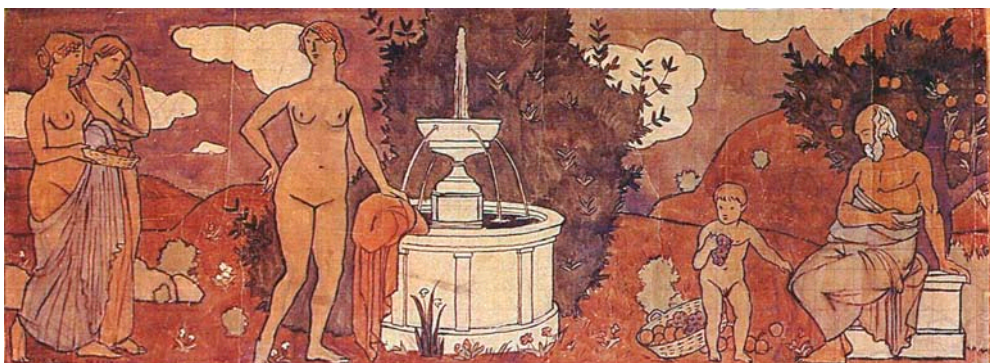


Torres García en su estudio de Villefranche Sur Mer, 1925. Tras él podemos apreciar algunas obras pertenecientes a los estudios realizados para su casa Mon Repòs y para la posterior decoración de la casa de Emilio Badiella

de pinturas murales para la finca Mon Repòs. De la misma manera, podemos observar en una fotografía del estudio de Torres García fechada posteriormente, tomada en su estancia en Villefranche Sur Mer, como en una de las paredes que se aprecian detrás de su persona, cuelga una tela, hoy desaparecida, de parecidas dimensiones y que por la temática podríamos identificar como del mismo periodo al menos. De la misma manera, podemos apreciar también un estudio para una obra realizada en Terrassa, en el domicilio de Emilio Badiella, y que más adelante, en un próximo apartado estudiaremos, la figura femenina que reposa apoyada sobre uno de sus codos. Baste decir, que pese a la apariencia sintética de los murales de Torres García, la existencia de todos estos bocetos nos indica que eran objeto de un profundo estudio; si la apariencia no era vistosa, si se apreciaban defectos de factura, y en este sentido hay que coincidir con los detractores de Torres García, no podemos objetar nada en contra de las composiciones, de la estructura interna de estas obras, y por lo tanto, entender que esa pobreza formal, era una elección, un elemento más de un trabajo consciente de síntesis de la realidad.

En todos estos trabajos, de los que recordemos, sólo se conservan bocetos, las referencias a los temas de inspiración habituales de Torres García y al mundo clásico son evidentes; por un lado, podemos observar las túnicas y togas propias del mundo de los filósofos griegos que tanto admiraba el pintor, y por otro descubrir, que pese a realizarse estos trabajos en la misma época que los del Salón de San Jorge, no existe ningún rastro del despliegue icnográfico que podemos observar en todos los trabajos de la Generalitat.

Los bocetos mayores que se conservan en Montevideo, son indicativos del verdadero aspecto que podían presentar los murales, pues su tamaño debe ser muy cercano al real, sino son iguales. Como comentábamos anteriormente, uno de los bocetos se repite en ambos tamaños, por lo que toma fuerza la hipótesis de que finalmente se pintó en la pared.



Bocetos preparatorios para los pasillos de Mon Repòs
Tempera sobre papel
62 x 151 cms.
62 x 109 cms.



Boceto preparatorio para los pasillos de Mon Repòs
Óleo sobre papel
150 x 450 cm.



Boceto preparatorio para los pasillos de Mon Repòs
Tempera sobre papel
150 x 450 cm.

El lucernario era un espacio complicado, porque su situación en alto dificultaba su visión, Torres realizó en él una decoración única entre todas las llevadas a cabo en esta casa que ha llegado hasta nuestros días. El lucernario es de planta cuadrada y está situado sobre la estancia que existe al final del pasillo, permitiendo la entrada de luz a este espacio interior a través de seis pequeñas ventanas de vidrios coloreados distribuidas en dos de sus lados.

Las pinturas se realizaron al fresco, con una única capa de mortero de cal³⁹, cada una de las cuatro escenas conservadas remiten a la época clásica griega, y se acompañan en su parte inferior de leyendas en latín extraídas de los escritos clásicos, pero realizadas al temple directamente sobre el yeso de la pared y separadas de las imágenes por unas molduras ornamentales de mayores

³⁹ Eduard Vivés, 1996. Op. Cit. Pág. 68

dimensiones. Las leyendas son: “*EST MODVS IN REBVS*” - “*Hay ciertamente una medida en todas las cosas*” -, correspondiente al muro del lucernario orientado hacia el este que nos encontramos de frente al acceder al espacio desde la entrada principal del edificio; “*VITAM IMPENDERE VERO*” - “*La vida tiene que entregarse a la verdad*” -, que se sitúa bajo el mural localizado en la pared orientada al sur, a la derecha del lucernario; “*MELIORIBVS ANNIS*” - “*Mejor año*”, en el muro que da a poniente, se sitúa encima de la boca del corredor por donde se accede al lucernario y por último, “*OMNIA MECVM PORTO*” - “*Todo lo llevo conmigo*” -, en el muro orientado al norte, a la izquierda al llegar al espacio.



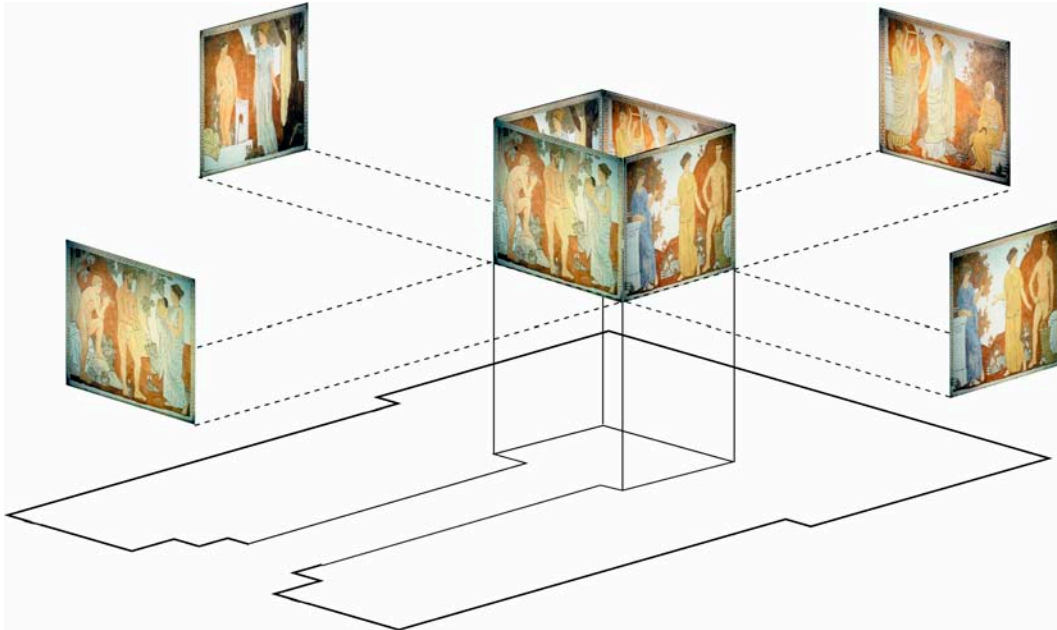
Leyendas del lucernario de Mon Repòs
Temple sobre escayola
Todos 37 x 326 cm.



Detalle del fresco *La música, la danza y la sabiduría* en el que podemos apreciar la calidad pictórica que es común a todas las obras de este conjunto

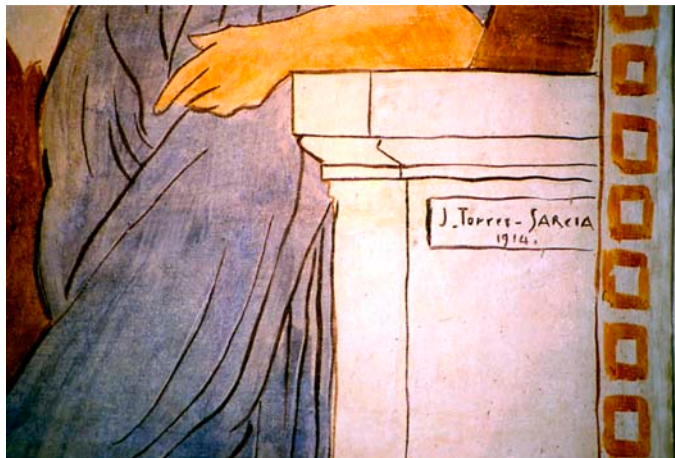
Estas leyendas hacen referencia a escritos clásicos como las Sátiras de Horacio, las de Juvenal, La Eneida de Virgilio o el Paradoxa Stoicorum de Cicerón respectivamente.

En conjunto las obras son deudoras de la misma estética y presentación, ninguna de ellas adopta un protagonismo sobre las demás.



Reconstrucción de la posición original de los murales del Lucernario de Mon Repòs, en el que podemos apreciar, tanto la altura a la que se encontraban, como su disposición relativa de unos con otros y con respecto a la planta de la casa. De la misma manera, hemos proyectado los murales hacia el exterior del montaje para percibir mejor cada uno de ellos y así poder diferenciarlos.

Por otro lado, teniendo en cuenta que se trata de frescos, no se aprecian cambios de tono significativos en los distintos planos pictóricos que denoten fracturas en el mortero o superficies de un mismo color resueltas con diferentes mezclas – signo inequívoco de haber realizado varias sesiones de trabajo o de haber planificado los frescos por tareas -, por lo que se



Detalle del fresco *Apolo y dos ninfas* en el que podemos apreciar la única firma de Torres García que existe en este conjunto de obras así como la fecha de realización de los frescos, 1914.

deduce que cada una de estas obras se realizó en un solo día. A este respecto debemos considerar el planismo que desprenden todas las composiciones; en todos los detalles reproducidos, se puede observar que sobre el plano de representación pictórica se posiciona en ocasiones una línea que introduce el detalle, como reflejo de la rapidez y seguridad con que se acometió el trabajo.

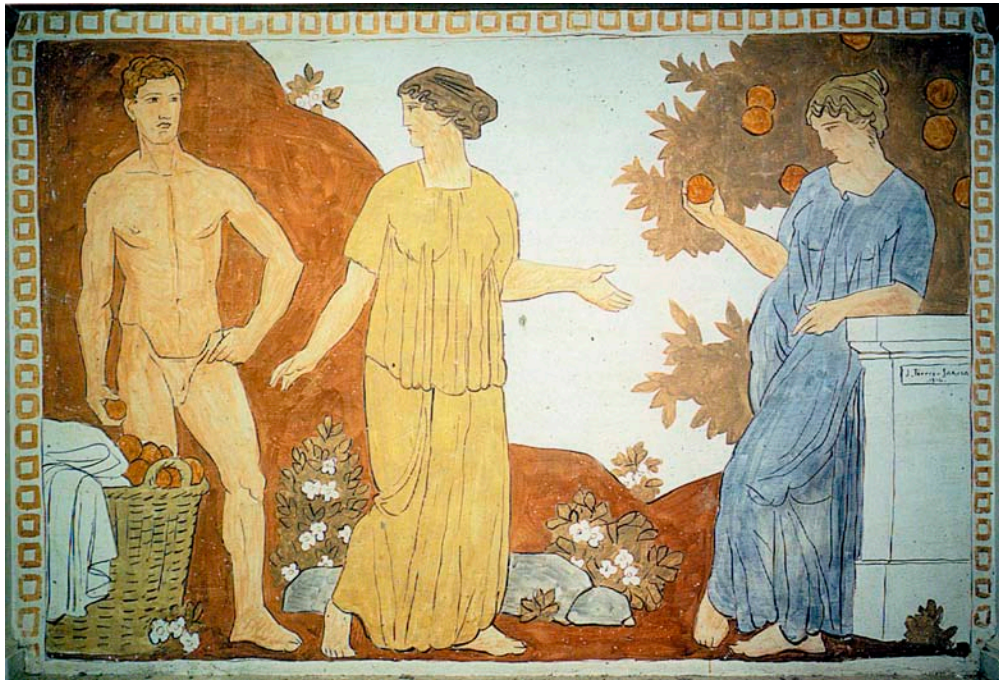


Vista del Lucernario de Mon Repòs antes de que se extrajeran los murales

En este sentido debemos suponer que fueron minuciosamente estudiadas y planificadas de antemano, pues no percibimos ni una sola duda ni retoque en los frescos; pese a que no se han conservado ni se conocen bocetos o dibujos preparatorios de estas obras

– los reproducidos en los bocetos de la página 212, aunque parecidos, no se corresponden -, y por lo tanto no podemos afirmar esta idea, el conocimiento del método de trabajo de Torres García hace fácil el obtener esa conclusión.

Las cuatro obras son de similares medidas, 200 x 300 cm., se disponían por tanto en un cuadrilátero de 300 x 300 cm. y se encontraban a 4,37 metros de altura. La diferencia en la situación de las obras con respecto al punto de vista del espectador produciría una deformación de las imágenes que no se compensó desproporcionándolas, ya que todas ellas se contemplan perfectamente, si además tenemos en cuenta que esta deformación se veía incrementada por el reducido espacio con que se cuenta en el lucernario, 300 x 300 cm., para contemplar las obras, es evidente que Torres García tuvo que reparar en este hecho, siendo una incógnita si lo tuvo en cuenta de antemano y desestimó cualquier solución o si se percató de ello una vez hubo finalizado los frescos, cuando no tenía remedio.



Apolo y dos ninfas

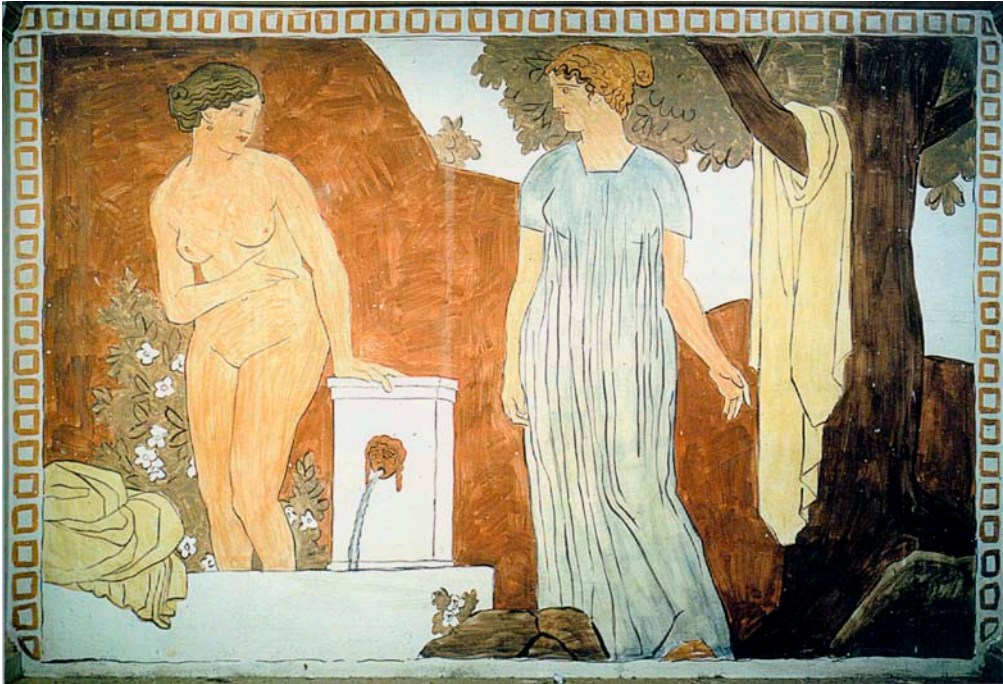
Pintura del muro de Levante del Lucernario de Mon Repòs
Fresco
200 x 300 cm.
Secundado por la leyenda *Vitam impedere vero*



La música, la danza y la sabiduría

Pintura del muro Septentrional del Lucernario de Mon Repòs
Fresco
200 x 300 cm.
Secundado por la leyenda *Est modus in rebus*

4. El gran proyecto



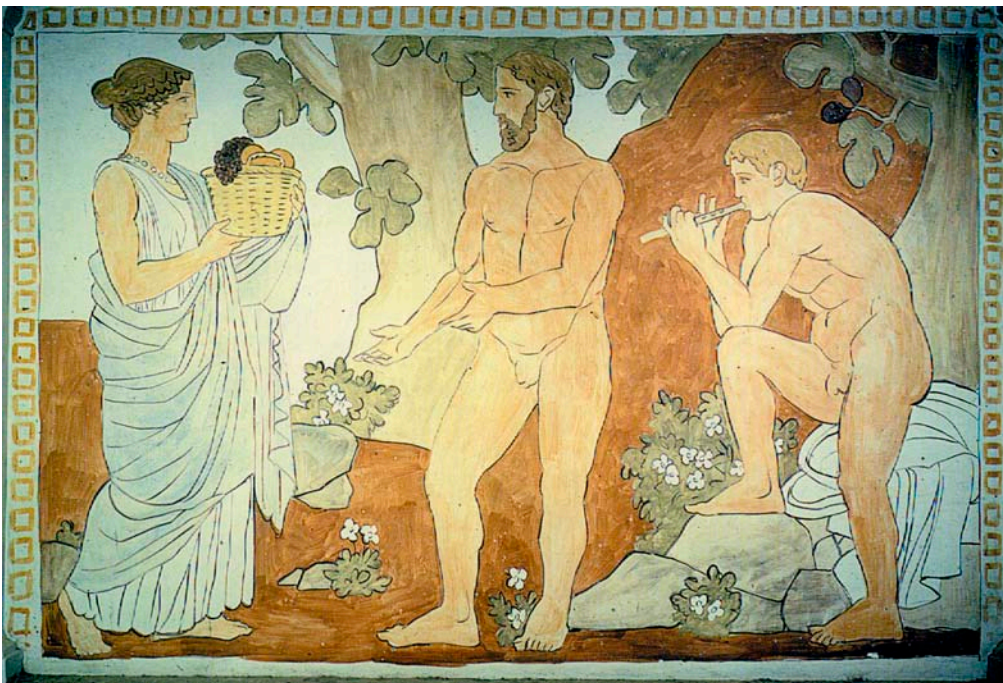
La verdad y una ninfa

Pintura del muro de Poniente del Lucernario de Mon Repòs

Fresco

200 x 300 cm.

Secundado por la leyenda *Omnia mecum porto*



La Tierra, Eneas y Pan

Pintura del muro Meridional del Lucernario de Mon Repòs

Fresco

200 x 300 cm.

Secundado por la leyenda *Melioribus Annis*

El resto de las paredes se pintaron en su totalidad de color ocre claro y el porche de entrada de colores rojizos y sienas. En el exterior, Torres García plantó un laurel a cada lado de la entrada, ante la cual había una pequeña explanada y un jardín. En éste hizo levantar un pequeño muro de planta semicircular que hacía las veces de respaldo de un banco de obra, y en él pintó un friso de inspiración clásica por el lado que servía de respaldo - hoy perdido - y adhirió unas pequeñas mascararas de barro cocidas por el lado exterior. Torres García recuerda su casa desde Montevideo en 1934 así:

*“Mon Repòs tenia algo de templo clásico y de casa de campo catalana”*⁴⁰

Mientras la nueva casa se terminaba de construir, el matrimonio y sus dos hijos, continuaban viviendo en Can Bogunyá donde Torres García talló en madera de boj una peculiar invitación realizando un grabado que sirviera para enviar a los amigos y conocidos:

J. TORRES GARCÍA I MANOLITA PIÑA DE TORRES
TENEN EL GUST D'OFERIR-LI SA CASA "MON REPOS".
CARRETERA DE RELLINAS. TERME DE TERRASSA-1915.⁴¹

Torres García se trasladó a su nueva residencia el 30 de Diciembre de 1914. Esta decisión fue muy bien acogida en los círculos artísticos y culturales de Terrassa, que a pesar de las críticas adversas obtenidas por su carrera profesional en Barcelona, pudo contar con el apoyo entusiasta de la floreciente ciudad industrial. En este artículo de 1915 podemos apreciar el afecto que le proporcionaron desde el primer momento:

⁴⁰ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 131.

⁴¹ El boj, de 13, 6 cms. Por 9,3, está grabado en catalán. (J. Torres García y Manolita de Torres tienen el gusto de ofrecerle su casa “Mon Repòs”. Carretera de Rellinas. Termino de Terrassa, 1915). Contiene una falta ortográfica, la localidad se escribe Rellinars, no Rellinas.

"En Torres García s'ha redossat als marges de vora Terrassa, cansat de viure la intriga i la injustícia de la gran Urbs, imposant-se aquí una vida austera i aïllada, amés d'obligar-l'hi poderosos motius de salut. Terrassa cal que ho sàpiga, que a les seves portes hi viu un artista extraordinari. Terrassa, que té la fama de senyorial i hospitalària, Terrassa, que furga per desvetllar-se i a on, entre l'enfarfec de coses xorques, hi ha sempre unes voluntats amatents, ressabis d'una noble antigor. Fem el sojorn d'ascetisme que s'ha imposat el sincer artista menys auster i menys dur"⁴².

Otra prueba de la excepcional acogida que tuvo Torres García en Terrassa la tenemos en la respuesta de la prensa a la presentación de su libro *Diàlegs*, en una conferencia en el Gremio de Artistas de Terrassa. En concreto, el artículo escrito por Narcís Masó⁴³, cataloga el libro de auténtico método Noucentista.

De esta manera, aunque el artista buscó el reposo a que hacía referencia el nombre de su casa, y la situación de la finca, a casi una hora en carro de la estación de ferrocarril, en las afueras de la ciudad, le permitía pensar en un más que aceptable aislamiento, la casa siempre contaba con visitas, entre las que podemos imaginar a los jóvenes artistas e intelectuales de Terrassa, el mencionado Antoni Badrinas, Rafael Benet, Tomás y Pere Viver, y Joan Duch. Amén de figuras no tan incipientes en el mundo cultural, que también acostumbraban a visitarle, como Joan Llongueras, Alexandre Galí, Rafael Barradas, Salvat-Papasseit o el empresario de Terrassa Emilio Badiella.

⁴² "Torres García se ha resguardado en las afueras de Terrassa, cansado de vivir la intriga y la injusticia de la gran urbe, imponiéndose aquí una vida austera y aislada, además de obligarle poderosos motivos de salud. Terrassa debe saberlo, que a sus puertas vive un artista extraordinario. Terrassa, que tiene fama de señorial y hospitalaria. Terrassa que hurga para desvelarse, y en donde, entre lo farragoso de las cosas, hay siempre unas voluntades atentas, restos de una noble antigüedad. Hagamos la morada de ascetismo que se ha impuesto el sincero artista menos austera y menos dura." Antoni Badrinas. "Torres, veí de Terrassa" (Torres, vecino de Terrassa) *La Sembra*, 17 de abril de 1915.

⁴³ N. Massó "Els Diàlegs d'en Torres García" *La Sembra*, 19 de junio de 1915.

Desde esta ciudad compaginaba su trabajo de escritor, pintor y profesor en la Escuela de Decoración que todavía mantenía en Sarriá, con los trabajos para la Diputación de Barcelona. Manolita, embarazada de nuevo, debía guardar cama por recomendación médica, y Torres García decoró el dormitorio de Mon Repòs con tres pinturas murales que no estuvieron listas hasta el último momento, para alegrar las horas que obligadamente debía pasar Manolita en cama. Estas pinturas se perdieron posteriormente⁴⁴.

El día 12 de diciembre de 1915 nació su segunda hija, que bautizaron el día 18 de enero de 1916 en la iglesia parroquial de Sant Pere en Terrassa, con los nombres de Ifigenia, Aglàs y Elena, apadrinada por Santiago, el hermano de Manolita, y por Inés, la hermana pequeña de Torres García.

Con esposa y tres hijos a su cargo, la nueva casa, y la Escuela de Decoración de Sarriá, los gastos se habían incrementado considerablemente y preocuparon a Torres García, que habló con Emilio Badiella, afamado empresario de Terrassa y amigo de la familia, buscando un consejo o una solución.

4.2.6 La casa Badiella: un proyecto integral de decoración.

Emilio Badiella Ribas era fabricante de la localidad de Terrassa, pintor, escritor y compositor, pero sobre todo amigo desinteresado de los artistas y mecenas. Ante la confesa preocupación de Torres García, no dudó en acudir a la llamada del artista uruguayo y proponerle un trabajo tras otro de decoración en su propio domicilio, por los que indefectiblemente pagaba al pintor, fue esta una inteligente manera de ayudar a Torres García sin herir su orgullo.

⁴⁴ Según las recientes prospecciones realizadas por la Dra. M. Antonia Heredero en el dormitorio del matrimonio y que han resultado negativas. Estas prospecciones se realizaron con motivo de la extracción de los frescos del Lucernario de Mon Repòs, en el año 1993.

color sin luz, se oponen a la izquierda (el oeste); y entre las dos puertas, flanqueada por ambos grupos de caballos, una figura femenina rodeada de planetas y estrellas, que es la imagen de Urania, musa de la Astronomía, convirtiéndose en el centro de toda la composición.⁴⁵



Cuadriga derecha del patio posterior de la casa de Emilio Badiella. Fresco al exterior Desaparecida

De la misma manera, decoró la planta baja de la galería del jardín, con un friso de 60 centímetros de altura que se extendía por toda la fachada, dispuesta entre la planta baja propiamente dicha y una barandilla de la terraza superior, decorado con temas de inspiración clásica, grupos de personajes, ataviados a la manera helénica, en paisajes evocadores de la placidez y calma de la trascendente Grecia.

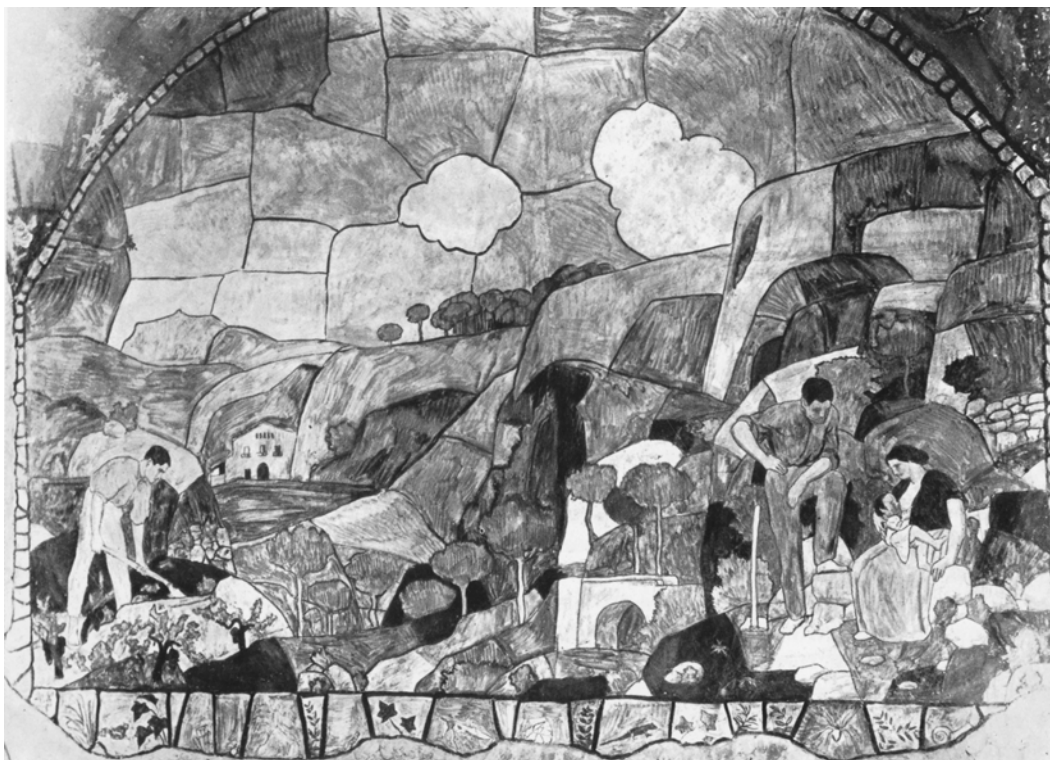
La decoración del jardín se completó con las pinturas que realizó en una pequeña cripta decorativa donde la familia Badiella tenía una jaula con pájaros. En la pared del fondo, se podía encontrar una escena campestre ubicada en los alrededores de



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el jardín posterior de la casa de Emilio Badiella Fresco 50 cm de altura Desaparecido

Terrassa, ya que podemos observar la silueta del cercano macizo montañoso de *Sant Llorenç de Munt* en último término. Se trata de una maternidad a la derecha y una figura trabajando el campo a la izquierda, en medio de estas, a lo lejos podemos apreciar una típica masía Catalana. La composición dista

⁴⁵ Vives i Noguera, Eduard. Op. Cit. 1996. Pág. 65.

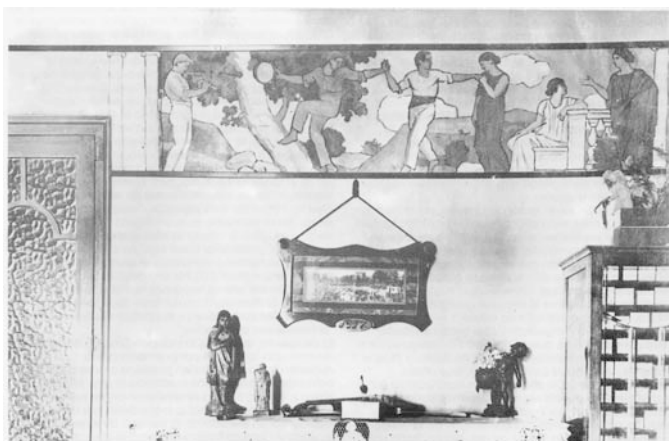


Fragmento de la decoración mural de Torres García en la cripta de la casa de Emilio Badiella

bastante de las realizadas en el resto del jardín, pues la diferencia es que el tema inspirador no es un clásico, y la referencia más cercana que podemos encontrar es el mural “*La Edad de Oro*” del Salón de San Jorge en el palacio de la Diputación, donde está tomada al menos la parte correspondiente a la escena familiar. La cúpula de esta pequeña gruta, así como el resto del espacio secundario se compartimentó

pictóricamente a modo de grandes piedras en las que pintó un motivo animal o vegetal.

En el verano de 1916, Torres García impartió una conferencia en el Gremio de Artistas de Terrassa,



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el comedor de casa de Emilio Badiella
Óleo sobre lienzo
Friso de 51 cm. de altura.

donde departió acerca de algunos conceptos estéticos de los que había publicado en *“El descubrimiento de sí mismo”*, y que conformarían parte importante de su posterior ideario plástico.

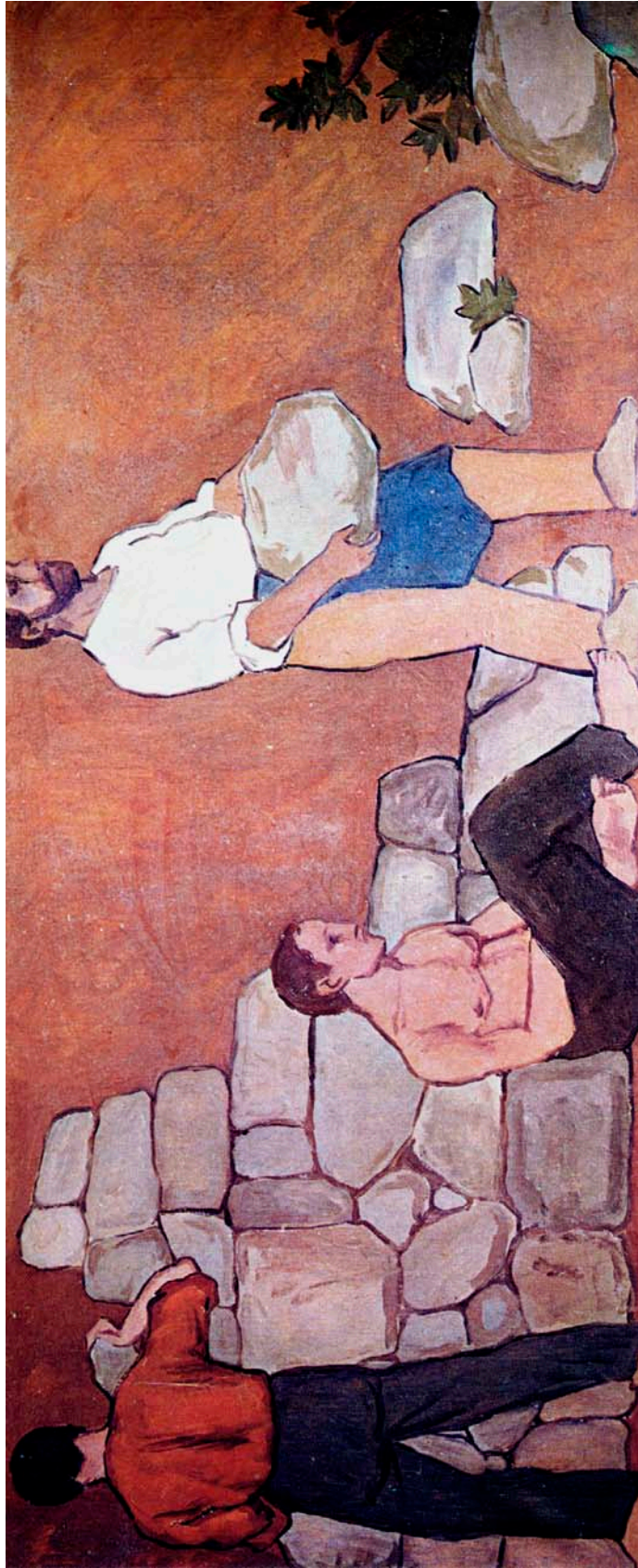
Estas tesis las puso en práctica en el comedor de la casa Badiella, donde como comentábamos anteriormente, no se utilizó la técnica del fresco, sino que se realizó una decoración en todo el espacio, a modo de friso con óleo sobre lienzos que posteriormente se pegaron a la pared. La razón de este cambio técnico en la decoración mural del domicilio fue que el industrial, conocedor ya de la técnica del fresco y de los sucios que podían ser los preparativos y el proceso por la utilización de cal y arena, convenció a Torres García para que utilizase una técnica más controlable en términos de limpieza. Torres García, ya no cometió el mismo error que en la casa del empresario Rialp, en el barrio de San Gervasio, donde unos años antes pintó al óleo directamente sobre la pared, sino que realizó la pintura sobre lienzo. Las escenas se suceden de manera continua, sin interrupciones a lo largo de todo el espacio, con una distribución compositiva que recuerda a la utilizada en la casa del barrio de San Gervasio, que se disponía a medio metro de la moldura que marcaba la separación entre las paredes y el techo.

Los motivos utilizados son una sucesión de escenas campestres, tomadas de la realidad que rodeaba en esta ciudad a Torres García y que se han de interpretar como un inicio de alejamiento de la estética helénica imperante en su trabajo hasta entonces: jóvenes en mangas de camisa o con delantal, que se alejan del simbolismo asociado a las idealizadas figuras de héroes, filósofos y dioses. Los personajes, agrupados por escenas, se encuentran realizando tareas rurales o domésticas, pero al mismo tiempo, encontramos intercaladas actitudes propias de las escuelas de pensamiento clásicas.

Corresponden a principios de 1917, tan solo una de ellas está firmada actualmente, seguramente a causa de los retales de longitud desigual en que se dividió el friso, al trasladar las telas por unas obras de reforma del comedor.



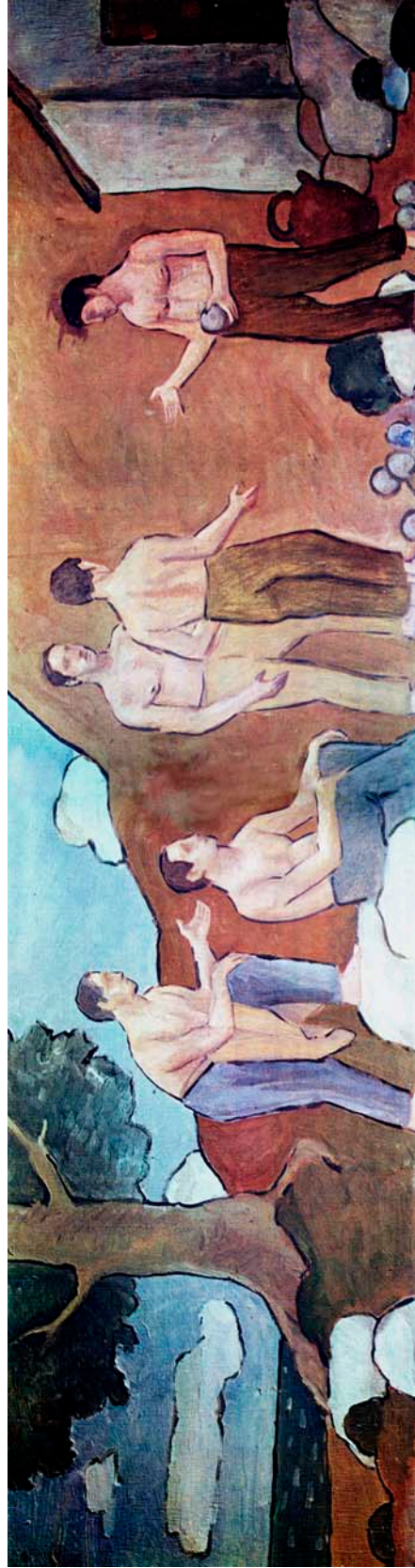
Fragmento de la decoración mural de Torres García en el comedor de casa de Emilio Badiella
Óleo sobre lienzo
51 x 155 cm.



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el comedor de casa de Emilio Badiella
Óleo sobre lienzo
51 x 126 cm.



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el comedor de casa de Emilio Badiella
Óleo sobre lienzo
51 x 163 cm.



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el comedor de casa de Emilio Badiella
Óleo sobre lienzo
51 x 254 cm.



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el comedor de casa de Emilio Badiella
Óleo sobre lienzo
51 x 254 cm.



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el pasillo acristalado de la casa de Emilio Badiella
Fresco
154 x 77 cm.



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el pasillo acristalado de la casa de Emilio Badiella
Fresco
156 x 84 cm.

Las estrecheces económicas obligaron a Torres García a hipotecar su propiedad⁴⁶. Sin embargo esta medida no fue suficiente, Torres necesitaba dinero. El Gremio de Artistas organizó una exposición el 13 de enero de 1917, donde además de diferentes proyectos de decoración expuso diversas telas. Pero no vendió nada en absoluto, y volvió a pedir ayuda a su amigo y mecenas Badiella, encargándole éste que decorase el pasillo acristalado posterior del primer piso de su domicilio y el baño nuevo que acababa de construir.

En el pasillo, Torres García pintó al fresco cinco grandes figuras ubicadas en los espacios que se generaban entre las tres puertas que dan a la galería y los

⁴⁶ El 27 de Abril de 1916 firma un acuerdo con Paula Escudé Lleonart por un total de 7000 pesetas a devolver en cinco años

extremos de ésta, cada una de las figuras ocupaba uno de estos espacios, estaban pintadas al fresco a tamaño casi natural, con referencia al mundo clásico. De la primera obra de las cuatro que reproducimos en estas páginas correspondientes al pasillo, aquella que reposa sobre una columna, encontramos un boceto o versión en la fotografía del estudio de Torres García en Villefranche Sur Mer, datada en 1925 y reproducida en la página 183 de este trabajo.

De los cuatro trabajos, tres son figuras femeninas, aparecen todas con atuendos clásicos; una de las mujeres y el varón aparecen con productos agrícolas y cestas de mimbre, en lo que se supone que son exaltaciones una vez más del mundo rural catalán.

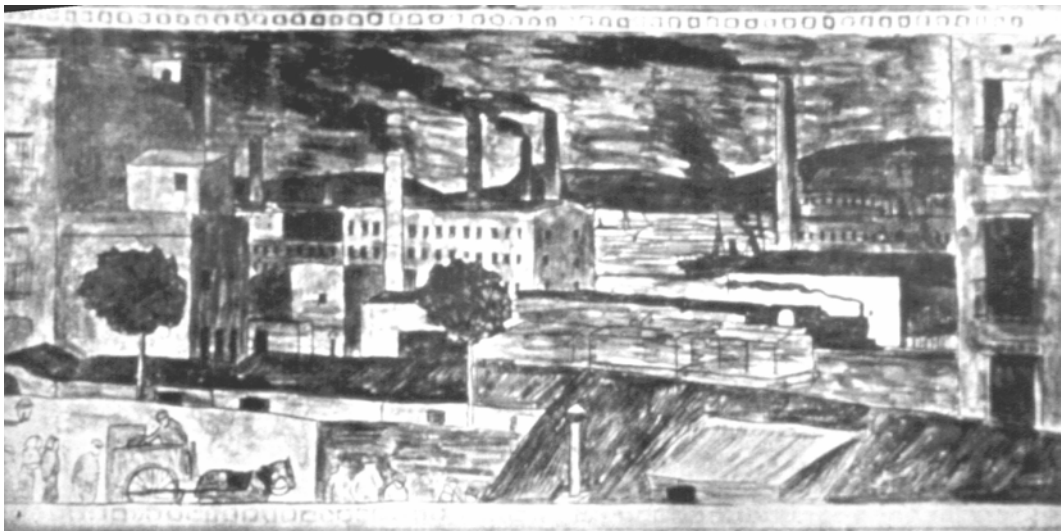


Fragmento de la decoración mural de Torres García en el pasillo acristalado de la casa de Emilio Badiella
Fresco
156 x 84 cm.

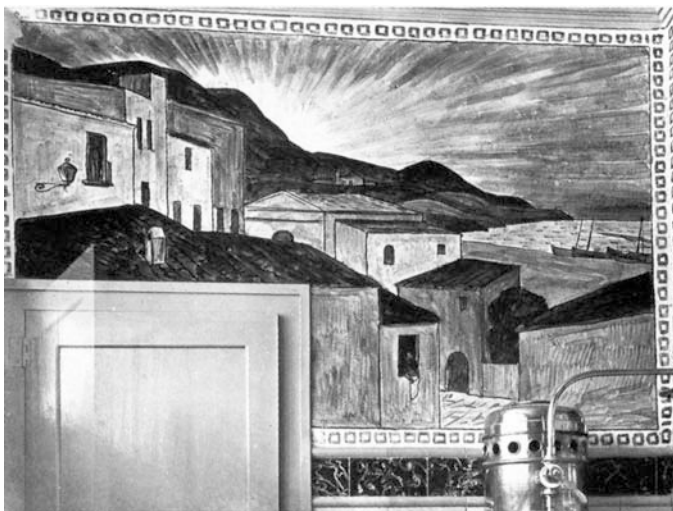


Fragmento de la decoración mural de Torres García en el pasillo acristalado de la casa de Emilio Badiella
Fresco
156 x 84 cm.

Sólo una de ellas aparece en un entorno arquitectónico, apoyada sobre una balaustrada y enmarcada por un pequeño arco de medio punto. Todas las obras reproducidas están en poder de los descendientes de Emilio Badiella.



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el baño de la casa de Emilio Badiella
Fresco
Medidas desconocidas



Fragmento de la decoración mural de Torres García en el baño de la casa de Emilio Badiella
Fresco
Medidas desconocidas

En el baño realizó tres frescos en las paredes que estaban libres. A un lado, pintó un sol naciente en medio un paisaje urbano con los diferentes medios de transporte y chimeneas humeantes, tal y como podía verse en el paisaje urbano de la floreciente Terrassa. En el otro extremo de la habitación pintó una puesta de sol.

La semejanza de esta simbología con la utilizada en la composición de la terraza, da que pensar, ¿es posible que Terrassa, centro del amanecer y el ocaso, se

estuviera convirtiendo en el nuevo eje en la vida de Torres García?

Las formas, que podemos apreciar en algunas fotografías, son angulosas, casi cubistas con un tratamiento totalmente planista. Estos motivos se gestaron al mismo tiempo que el boceto para el quinto mural del salón de San Jorge, con el cual presenta muchas semejanzas formales.

Durante las fiestas mayores de Terrassa del año 1917, Torres García expuso junto a trece artistas más en una muestra colectiva organizada por el Gremio de Artistas de la ciudad en el Teatro Principal. Presentó cuatro telas (*Vermout, Dinamismo, Movimiento en la calle y Muelle*), que ilustraban muy bien su nueva línea de pintura actual, retratando escenas de la ciudad.

Tras la paralización y posterior anulación del encargo de los murales para el salón de San Jorge, Torres García, desesperado acude a todos los amigos que todavía le restaban, sin éxito. Incluso recurrió a Josep María Folch i Torres, que era gran amigo de Puig i Cadafalch, el nuevo Presidente de la Mancomunidad de Cataluña, el cual no pudo hacer nada por el uruguayo.

En esta época, buscando nuevas maneras de mantener a su familia, realizó su primera tentativa en el mundo de los juguetes, al comprobar que los que artesanalmente realizaba para sus hijos, cumplían una gran función pedagógica además de entretenerlos, pues les ayudaba a imaginar diferentes combinaciones y posibilidades de montaje.

Los últimos trances en los que se había visto envuelto propiciaron que buscara justificar su aislamiento, su paulatina y progresiva separación de los ambientes Noucentistas.⁴⁷

⁴⁷ "A manera de manifest. Art-Evolució" (... ni admitir la formación de escuelas [...] Ser evolucionista no es pertenecer a una escuela: es ser independiente; es ir contra las escuelas... [...] Nuestra divisa debería ser: individualismo, presentismo, internacionalismo...)

"... ni admetre la formació d'escoles [...] Ser evolucionista no és pertànyer a una escola: és ésser independent; és anar contra les escoles [...]. Nostra divisa tindria d'ésser: individualisme, presentirme, intemacionalisme".

Desesperado ante el silencio y la negación de reconocimiento a su trabajo, acudió de nuevo al industrial Emilio Badiella. Este, con todas las paredes de su casa pintadas, no sabía que hacer y como último recurso le encargó un gran plafón decorativo, que posteriormente Torres García presentó al salón de Otoño de Barcelona en 1918.

En este plafón podemos apreciar un tratamiento pictórico totalmente nuevo con respecto a lo que Torres García había realizado hasta el momento. Las formas no aparecen solamente simplificadas, sino que además se sintetizan los planos de color y en gran tamaño, 110 por 405 centímetros, facilita su utilización posterior como pintura mural decorativa. Además debemos considerar que se pintara como



Plafón decorativo para Emilio Badiella
Óleo sobre lienzo
110 x 405 cm.

un mural, pues el dibujo, como se puede apreciar en los detalles reproducidos, se pasó al tamaño definitivo utilizando una cuadrícula.

Torres García pintó un idílico jardín en el que se representaba a sí mismo sentado frente a su caballete y como Velazquez en “*Las Meninas*”, observando al espectador desde el lateral derecho de la composición, mientras la tela presenta al resto de personajes. Manolita, un niño que podría ser Augusto, el hijo del

matrimonio; y a la izquierda, una pareja desconocida que podría ser cualquiera de sus cuñados.



Fragmentos del plafón decorativo que Torres García pintó para Emilio Badiella
Óleo sobre lienzo

En la actualidad, la casa de Emilio Badiella ya no existe, sus herederos extrajeron todas las pinturas y los frescos realizados en la casa por Torres García, a excepción de la decoración del jardín que se perdió en su totalidad.

4.2.7 La partida de Terrassa.

Finalmente Torres García, abrumado por las deudas, decide vender su casa, y emigrar a Nueva York. La hipoteca pendiente de pago obligaba a conseguir un buen precio por su finca para poder liquidarla. Antes del verano de 1919 abandonó Terrassa y se instaló de nuevo en la pequeña casa de Sarriá. Mon Repòs

apareció anunciada a la venta en la prensa⁴⁸ durante un año, pese a que en su autobiografía Torres García cuenta que tuvo que deshacerse de ella a toda prisa.

Pablo Freixas Piquerin fue el comerciante barcelonés que finalmente compró la finca el 1 de Octubre de 1919⁴⁹, por un importe de 10500 pesetas pagadas al contado. Esto sirvió para que Torres García terminase de pagar sus deudas, sobre todo la deuda hipotecaria con la señora Paula Escudé, y financiar el viaje a Estados Unidos con su familia.

Los frescos del pasillo y la entrada de Mon Repòs se perdieron en su totalidad, porque al comerciante comprador le parecieron obscenos y los mandó cubrir⁵⁰. El hecho de que el lucernario se ubicase a determinada altura y las pinturas fuesen menos visibles, posibilitaron que se salvaran y llegasen hasta nuestros días.

4.2.8 Los vínculos con una ciudad sin posibilidades.

Evidentemente, la huella que Torres García dejó en Terrassa fue grande, son innumerables los artículos de prensa dedicados al pintor en esta ciudad, cuya trayectoria siguieron tanto en Nueva York, como en su posterior devenir por Italia, París y finalmente Montevideo.

En el año 1949, con motivo de la muerte de Torres García el 8 de Agosto en Montevideo, Rafael Benet publicó cuatro artículos dedicados por completo al artista en la revista *Destino*, constatando hasta que punto se reivindicaba la talla de Torres García en el mundo del arte y en la reciente historia de esta ciudad. El mismo Benet, en su discurso de entrada en la Academia de Bellas Artes de San Jordi, en 1969, calificó su influencia como capital en su propia formación. Sin

⁴⁸ Periódico *El Día*, de Terrassa del 9 de Abril de 1918.

⁴⁹ Según registro de la propiedad de Terrassa, citado en Vivés, Eduard. Op. Cit. 1996. Pág. 71.

⁵⁰ En primera instancia, pues según catas realizadas posteriormente, no hay ni rastro de las pinturas en la casa.

embargo, la primera exposición antológica del artista en Cataluña, reclamada por este autor y otros repetidamente, no se realizó hasta 1973.

El nombre de Torres García se fue olvidando en la ciudad, hasta que con motivo de la repercusión de los murales del Salón de San Jorge de la Diputación de Barcelona en 1978, se rescató la memoria de su paso por Terrassa, obra hoy referencia de identidad cultural y artística de primer orden, en esta ciudad llamada *Nueva Atenas*.⁵¹

La obra de Torres García volvió a exponerse en Terrassa el año 1992 con motivo de la exposición "*Terrassa, 100 años de arte y cultura*" donde se presentaron cinco obras del pintor Uruguayo y se reprodujo un artículo periodístico del mismo, que había sido publicado en *Un enemic del poble*. La exposición tuvo lugar en el Centro Cultural de la Caixa de Terrassa.

Al año siguiente, esta misma Caixa, consciente del peligro que supondría para la historia de la ciudad la pérdida de los últimos vestigios vivos del paso de Torres García por la misma, decidió adquirir los frescos del lucernario de Mon Repòs, extraerlos de la pared, restaurarlos y exponerlos debidamente en su Centro Cultural.

En el año 1995, del 17 de enero al 23 de marzo, se presentaron al público las pinturas restauradas en el Museo de Arte Moderno de Cataluña, coincidiendo con la gran exposición "*El Noucentisme, un projecte de modernitat*", y seguidamente exponerlos, del 20 de abril al 9 de julio, en el Centro Cultural de la Caixa de Terrassa. Con ocasión de esta muestra se editó un catálogo con diversos estudios sobre Torres García y las pinturas de Mon Repòs.

⁵¹ Apelativo que recibió la ciudad en su época de mayor esplendor cultural. También es llamada Egara, nombre de la población en la época Romana, aunque existen vestigios de ocupación desde la edad de Hierro.

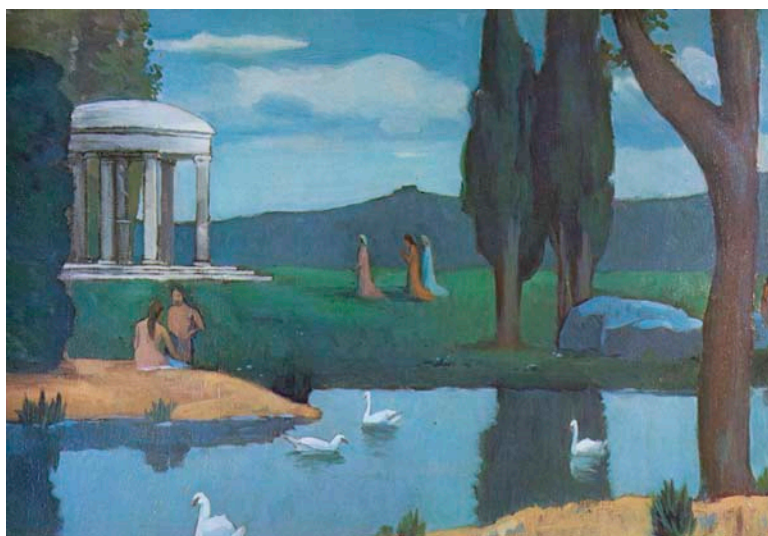
Finalmente, las obras se trasladaron en el verano del año 2001 al nuevo edificio de la Caixa d'Estalvis de Terrassa, su ubicación definitiva está en la Rambla d'Ègara de Terrassa, en el nº 350. Donde se pueden contemplar en el hall del edificio.

Cabe pensar que hubiera sucedido si Torres García hubiese encontrado una Terrassa capaz de ofrecerle más trabajo, más paredes en las que pintar y más seguridad económica con el que sostener a su familia, pero, si bien los esfuerzos del buen Emilio Badiella, los del Gremio de Artistas y los de todos los conocidos que tuvo en esta pequeña pero industrializada ciudad fueron siempre calificables de ejemplares, el sustento de la familia de Torres García, exigía más resultados, y tristemente tuvo que plantearse la búsqueda de nuevos horizontes.

Capítulo 5. El peregrinaje.

“En 1917 exponen juntos Barradas y Torres García en la Galería Dalmau, ya convertida en el escenario de la expresión de los artistas inquietos. Torres García estaba sumergido en su pintura mediterránea [...] A su lado, Barradas es lo contrario: Movimiento, dinámica, vibración.”¹

Evidentemente, de esta unión, que perduró pese a la distancia, no sólo geográfica, sino también en cuanto a los planteamientos plásticos de cada uno, surgen perceptibles



Torres García. Campos Elíseos, 1911.

variantes en el

trabajo de cada artista. No debemos pasar por alto que esta exposición, no marca el inicio de una amistad o una afinidad plástica sino que supuso un paso más en esa trayectoria, bastamente cultivada en tertulias, debates y visitas. Los artistas se influyeron mutuamente, y en lo que a Torres García se refiere, este contacto marca el inicio del Torres más reconocido internacionalmente, un artista con una gran capacidad para adaptarse a estilos y estéticas diferentes, para adscribirse a los movimientos de la vanguardia parisina pero siempre mostrando una fuerte personalidad que le permitía al mismo tiempo, ser fiel a su particular lenguaje. Una sucesión de continuas superaciones de lo aprendido y que se completó con su estancia en los dos focos del arte de vanguardia, Nueva York y París.

¹ Sanguinetti, Julio María. Ex presidente de la república del Uruguay. *“Torres García y Barradas, La fuerza de las Vanguardias”*. Texto del catálogo de la exposición *Barradas-Torres García* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Agosto de 1995.

5.1 La influencia de Barradas

Rafael Manuel Pérez Giménez Barradas Rojas nace el 7 de enero de 1890, en Montevideo. Sus padres, Antonio Pérez Barradas y Santos Giménez Rojas, son emigrantes españoles originarios de Valencia de las Torres² y de Sevilla. Rafael es el segundo de tres hermanos, Carmen y Antonio. Carmen, la mayor, se dedicará a la música y Antonio, el más pequeño a la literatura con el seudónimo de Antonio de Ignacios.

Cuando nació Barradas Montevideo era una ciudad de apenas 214.000 habitantes, de los cuales 100.000 eran inmigrantes. Las razones para tal densidad migratoria, eran sobre todo el fortalecimiento de la moneda, el peso uruguayo, que había sobrepasado incluso al dólar y a la libra esterlina, y una más que evidente falta de población.

Cuando contaba con nueve años de edad, en 1899 muere su padre, Antonio Pérez Barradas, pintor de bodegones muy conocido y apreciado en su época. En 1906, y con sólo 16 años Rafael Barradas comienza a frecuentar los ambientes culturales de Montevideo y realiza estudios de pintura y dibujo; no se tiene constancia segura de quien fuese su maestro, salvo Vicente Casanova, un viejo pintor, seguido de Cánova que era un amigo de su padre.

En 1908, se publican por primera vez trabajos suyos, consistentes en dibujos y caricaturas para *la Semana*, periódico “festivo, artístico literario y de actualidad”³, y en 1911 colabora también con *Bohemia* y *El tiempo*, publicaciones montevidéanas. En 1912, con 22 años de edad realiza su primera exposición de pintura junto con Guillermo Laborde - pintor y profesor - exhibiendo acuarelas y siete óleos en la Galería Moretti y Catelli de Montevideo, las acuarelas de Barradas son pesadas, parecidas al gouache. Sus siguientes exposiciones y

² Localidad de la provincia de Badajoz, en los Llanos de Llerena.

³ Según definición del propio Barradas.

actividades muestran un personaje inconformista, que muchos estudiosos de su obra han atribuido a una formación autodidacta y anarquista; expone caricaturas sintéticas en la Galería Maveroff de Montevideo; viajes a la capital argentina, Buenos Aires colaborando con los periódicos *La razón* y *Ultima hora*; participación en las tertulias de la bohemia que se celebran en los cafés *Polo Bamba*, el *café Moka* y el *Sarandí*, en las que conoce a Alberto Lasplaces; fundación de revistas como *El Monigote*, en colaboración con Miguel Escuder y José Noya.

Finalmente aprovechando la fuerza de la moneda Uruguaya, partió en agosto para Europa - como todo aprendiz de artista - sin un centavo. Le acompaña su amigo el tenor Alfredo Medici. Visita Milán, lo que le permitió contactar con los futuristas italianos; París, donde conoció el cubismo, el postimpresionismo y el fauvismo; y Lovaina.⁴



Barradas, Collage vibracionista, 1918

Hemos de considerar que este viaje por sí sólo no fue el desencadenante de la posterior evolución de Barradas y por extensión de Torres García, ya que mucho de lo que el joven uruguayo vio en este periodo ya era conocido en Barcelona. Lo interesante en este punto es que Barradas era una personalidad abierta a los cambios, dispuesta a impregnarse de las nuevas tendencias artísticas imperantes en Europa. La relación que siempre tuvo con poetas y escritores, intelectuales de cualquier filiación y tendencia le convirtió en un librepensador, y desde su nueva actitud aplicó a la pintura las innovaciones plásticas que en otras disciplinas

⁴ Lovaina Capital de la provincia Belga de Brabante. En el plano artístico sólo destaca la Iglesia de San Pedro (s. XV), que contiene el Retablo de la Eucaristía, obra de D. Bouts. Y la Iglesia barroca de San Miguel Abadía (ss. XVI-XVIII; con pinturas de P.J. Verhaghen, 1728-1811). También dispone de un Museo de Pintura Flamenca.

creativas contempló. A este respecto, resulta curioso además que Barradas siempre estuviera más cercano a gente del teatro y a poetas, que a pintores y escultores, según cuenta Francisco Bernárdez⁵, amigo del pintor.

Tras este periplo, en junio de 1914, aparecen sus dibujos en la revista *La Esquella de Torratxa* de Barcelona. En pleno invierno español, inicia una caminata hacia Madrid y finalmente enferma a la altura de Aragón. Allí se hospeda en casa de una campesina, Pilar Lainez y Saz, con la que se casará en Zaragoza en abril del año siguiente, tras ser hospitalizado en la capital aragonesa, al continuar enfermo. En Zaragoza conoce a Zuloaga, auténtico protagonista del momento de la pintura española junto con Sorolla.

En 1915, trabaja en la revista *Paraninfo* e ilustra cuatro libros. Expone en la Muestra Regional de Arte de Zaragoza e individualmente en el *Lawn Tennis*⁶. Este año también conoce a Guillermo de Torre.

Frecuenta las tertulias artísticas, convirtiéndose en la máxima expresión de la vanguardia en la ciudad condal. Es Barradas quien presenta con sus trabajos el fauvismo y el cubismo en la ciudad, promoviendo un debate sobre la modernidad, lo que supone una rotura con el academicismo⁷, con la búsqueda del ideal clásico del propio Torres García, al que conoce en estas tertulias, así como a Celso Lagar y Salvat-Papasseit. El carácter dialogante, pero a la vez firme de Barradas, convence con el tiempo a Torres García, que cede a la tentación de ensayar con las nuevas teorías artísticas.

Con su carácter inquieto, de indómito idealista consiguió prender la llama de la modernidad en Barcelona que él había conocido en Europa de una manera hasta

⁵ Francisco Luis Bernárdez. Poeta argentino, que nació en Buenos Aires en 1900 y falleció en esa misma ciudad en 1978.

⁶ Lomba Serrano, Concha. "Barradas en Aragón". En "Barradas". Exposición Antológica, 1992. Barcelona, Madrid, Aragón. Pág. 65-82. Citado en García Sedas, Pilar. "*J. Torres-garcía y Rafael Barradas, un diálogo escrito: 1918-1928*". Ediciones Parsifal. Barcelona, Marzo 2001. Pág. 292.

⁷ El propio Torres García le escribe en una carta que debe felicitarle por no imitar a Anglada Camarasa, ni a Romero de Torres, ni a Rusíñol, y lo declara un pintor del tiempo presente.

ese momento no vista.

En el año 1917, participa en el Salón de Humoristas de Madrid, en abril expone en una muestra colectiva, en homenaje a los artistas franceses que habían expuesto en Barcelona y en diciembre, junto a Joaquín Torres García, expone obras “*vibracionistas*” en la Galería Dalmau, que se había convertido en la galería de los artistas menos conservadores. El vibracionismo, fue el nombre que Barradas puso a su particular versión del futurismo que ejerció. En este estilo las figuras aparecen fragmentadas y contrapuestas por ritmos propios del movimiento, pero sin tender hacia los presupuestos de futurismo, en las que los perfiles se repiten constantemente, sino deconstruyendo la continuidad de las formas, mientras que muchos autores afirman que la utilización del color que realiza Barradas proviene del Orfismo. En este momento Torres García está inmerso en su pintura de corte neoclásico, en su particular noucentisme mediterráneo, impregnado de ese aire atemporal, que busca de lo eterno, lo esencial de las cosas, ese apego a lo tradicional y a lo definitorio de un lugar, huido ya de las más puras referencias griegas; mientras que los trabajos de Barradas son “*vibrantes*”, herencia de su contacto con los futuristas italianos que ha conocido en Milán, o de los fauvistas y cubistas de París. El mundo de Barradas no tiene nada que ver con el clásico o la búsqueda de la identidad mediterránea, es por ello que podemos decir que Torres García no hubiera sido lo que finalmente fue sin conocer a Barradas. Pero este contacto es interesante no sólo por esto, sino por que a partir de esta exposición se produce un cambio en ambos.

*“Lo interesante es que a partir de allí Torres García ya no es el mismo, y Barradas tampoco. Uno y otro, por caminos diferentes, se fertilizan recíprocamente para variar, saltar de aquello en que estaban hacia otras búsquedas. Torres García abandona el neoclasicismo, Barradas ordena más su mundo en ebullición con geometría. Sus obras sin pretender ser complementarias, lo son.”*⁸

⁸ Sanguinetti, Julio María. En Op. Cit. 1995.

Interesante es el hecho de que a Barradas, Torres García le llamase “*Amigo en todo lo nuevo...*”, indicativo de la inquietud compartida en la pintura y la conexión que entre ambos debió existir. Es a partir de esta exposición conjunta, que Barradas vuelve a sentir el apego por la tierra que le vio nacer y Torres García se sumerge en un mundo artístico de búsqueda en el que el cubismo, el futurismo y el fauvismo le han sido transmitidos por su compatriota. La importancia de Barradas en la obra de Torres García es reconocida incluso por éste, ya que en 1944, escribe:

*“...Otro así, como él, no le había en Barcelona, y de ahí, pues, vino, la alianza fraternal que se estableció entre nosotros, vis a vis de los otros todos. Porque era así: nadie allí, y en aquel momento, pudo tener tal concepto de la pintura.[...] Dejó tal huella en mí todo aquello, que por tiempo oía aquella divina música de Barradas [...] nunca jamás otra conversación ni otra atención que para lo nuestro, ¡Lo nuestro! Algo idéntico y muy distinto al mismo tiempo.”*⁹

La magnitud y novedad de la obra de Barradas fue percibida por Torres García inmediatamente, y le reconoció la particularidad de haber fijado su atención en la ciudad, cuando todo el mundo plástico barcelonés tomaba como referentes pictóricos los tradicionales: el campo y el mar, o incluso el trabajo de este tipo desarrollado mientras permanecían encerrados en los estudios. Realizando un breve recorrido por la obra de Barradas, percibimos la progresiva mutación que sufre tras conocer a Torres García. A partir de ese momento, Barradas ilustra textos para la editorial Muntañola. Y *Les Galeries Laietanes* exhiben sus obras vibracionistas en marzo de 1918; Es su primera muestra individual.

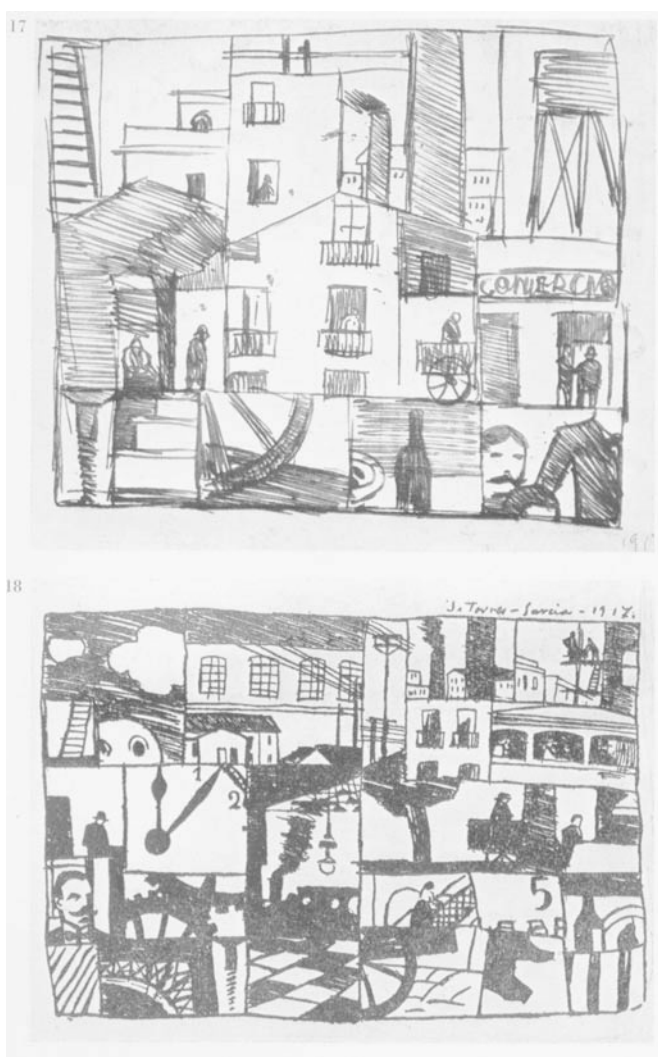
En mayo de este año expone sus obras en la Exposición Municipal de Primavera y publica también sus dibujos en *Arc Voltaic*, (la revista que edita Salvat Papasseit, en el único ejemplar que se editó y en el que publica también Joan Miró), y *Un*

⁹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1990. Pág. 474.

enemic del poble, ambas revistas vanguardistas donde participan emigrados europeos, entre ellos los hermanos Delaunay.

En agosto de este año abandona Barcelona y se traslada a Madrid, donde ilustra libros para la casa Pagés y trabaja como dibujante para el periódico *El Figaro* y *Prensa Grande*, dirigida por el crítico José Francés.

El movimiento ultraísta¹⁰ lo nombra como uno de sus representantes plásticos más valiosos en el año 1919, publicando a partir de entonces sus dibujos y grabados en las revistas de este movimiento. En abril expone en la Galería *Mateu* y poco después conoce a Gregorio Martínez Sierra, empresario del Teatro Eslava, quien lo lleva a participar como escenógrafo, figurinista y cartelista del teatro, conociendo además a la actriz Catalina Bárcena, cuyos retratos expondrá en los meses siguientes. En 1920, realiza los figurines para la obra de García Lorca



Dibujos de Torres García retratando la ciudad de Barcelona en 1917

¹⁰ El primer manifiesto del ultraísmo apareció en la revista *Grecia* en 1919; el movimiento mostraba sus conexiones con otros de la vanguardia europea, especialmente el futurismo y dadaísmo. Bajo el patrocinio de Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre, su principal teórico, se agruparon escritores como Pedro Garfias, A. del Valle, E. Montes, quienes desarrollaron su actividad en las revistas *Cervantes*, *Ultra*, *Horizonte*, etc



Torres García. Paisaje en Nueva York, 1920

“El maleficio de la mariposa” y expone en el Ateneo un grupo de obras involucradas con la estética cubista, llevando luego la muestra a Barcelona. En noviembre, en Madrid, ilustra el *Manifiesto Ultraísta Vertical* y la única edición de la revista *Reflector*.¹¹

En Abril del año 1921, interviene en un acto de los ultraístas e ilustra con sus dibujos su teoría sobre “*El anti-yo. Estudio teórico sobre el Clownismo*”, en el que las figuras aparecen pintadas sin rostro, solamente poseen el contorno facial. Este es el nuevo estadio de su pintura, su vibracionismo empieza a apagarse, y asoma de nuevo el dibujante y caricaturista que en sus comienzos era Barradas. Comienza a distanciarse de los vanguardistas.

En 1923 se va a vivir a Luco de Jiloca, en Teruel, donde viven familiares de su esposa, realizando allí una importante serie de lienzos y dibujos bajo nuevos cánones éticos y estéticos. Es para muchos expertos de su obra, un retorno a la obra realizada en Montevideo antes de su partida, *Los emigrantes* de 1912. Inicia una exploración del dibujo expresionista, retratando el alma profunda de la España rural, con licencias planistas consiguiendo gran fuerza expresiva. A esta serie de pinturas se la conoce como *Los magníficos*. La paleta de colores más propia de los fauvistas, al servicio de una mezcla de cubismo y futurismo que llamaba vibracionismo, se apaga por el salvaje dinamismo de las fragmentaciones.

¹¹ Sanguinetti, Julio María. En Op. Cit. 1995. Pág. 31.

En este año, su estilo quedó definido para el resto de su carrera. Aún pretendiendo conseguir una traducción formal de los modelos sociales arquetípicos que retrataba, no deja de buscar que la presentación fuese a través de ritmos y líneas formando composiciones arriesgadas. Es esta serie, Barradas compone todos



Barradas, Taberneros catalanes, 1928.

los colores utilizados, acercándolos a una paleta de grises, sin predominio tonal de ninguno de ellos; además, elimina el valor luz, pues todos los objetos aparecen con la misma iluminación, sobre la base de una paleta terrosa y un uso de colores equivalentes, lo cual propicia el protagonismo de los contrastes de temperatura. Es un medio perfecto para volver la pintura en dibujo. Sus temas campesinos, de gente trabajadora y pobre mayoritariamente, le acercan a las temáticas de Van Gogh, que entroncan con sus inicios de afinidad anárquica.

Puede ser una casualidad el cambio sustancial de trayectoria artística, pero en este año, Barradas inicia sus esfuerzos para volver a su país, Uruguay. Envía obras al Salón de Primavera organizado en Montevideo por el Círculo de Bellas Artes.

Permanece unos pocos meses en San Juan de Luz¹², en 1925, donde realiza numerosos dibujos y acuarelas de temas marinos. A partir del 28 de mayo, sus obras realizadas entre 1922 y 1925 son exhibidas en la Exposición de la Sociedad

¹² Localidad Francesa, situada en los Pirineos Atlánticos, en el País Vasco Francés que tiene un importante puerto pesquero.

de Artistas Ibéricos, consagrándose como el mayor exponente de la vanguardia española.

Se radica con su familia en Hospitalet de Llobregat, en Barcelona, en el año 1926, y allí forma el «*Ateneillo de Hospitalet*», frecuentado por exponentes intelectuales y artísticos de la talla de Manegat, Lorca, Dalí, Díaz Plaja, Sucre y muchos otros. En 1928 conoce a Marinetti durante su estancia en Barcelona y participa en una muestra en su homenaje.

A pesar de su continuo periplo por España, el pintor siempre quiso volver a su patria, en una carta escrita al pintor uruguayo Domingo Bazzurro, se puede constatar que los motivos para que ese viaje no se realizase eran económicos. Pidiéndole ayuda, escribe.

*“Yo quisiera, querido amigo Bazzurro, volver a mi patria. Allí me pondré bien, estoy seguro. A pesar de los quince años vividos intensamente aquí , por Europa, yo me siento tan extranjero como cuando arribé [...] Yo quiero que Ud. sepa mis deseos tremendos de volver a mi patria, de consagrarme a los míos, de arreglar en lo posible este quebranto de salud que temo ensombrecerá mi trayectoria. Yo aquí me he defendido largos años, para mantener esa moral que me ha dado la felicidad de merecer la consideración de los menos pero los mejores hombres de España. [...] Yo me encuentro solo querido Bazzurro y con mi quebrantamiento que me muero de tristeza.”*¹³

De hecho, entreviendo su fatal final, evoca desde tierras españolas, estampas y escenas de la vida popular montevideana, pintando a la acuarela a cajetillas, marineros y prostitutas. La realidad uruguaya, tal y como la ve desde lejos en el recuerdo, los arrabales, el puerto, los burdeles, la ciudad vieja, las escenas que le provocan nostalgia.

¹³ Carta fechada el 16 de julio de 1928 al pintor Uruguayo Domingo Bazzurro publicada en Kalenberg, Angel. "Rafael Barradas el Tránsito". "Barradas – Torres García" MNBA. Buenos Aires, 1995.

A principios de noviembre emprende regreso al Uruguay, llega el 25 portando casi toda su obra y siendo homenajeado antes de que finalice ese mismo mes en el Teatro Solís de Montevideo. Aunque su regreso es inesperado y desconcertante, se podría decir que Barradas no dejó nunca de ser latinoamericano, de percibir la realidad que presentaba el viejo mundo, fue un nómada que viajó y vivió en tantos lugares, sobre todo en España, con esa incansable necesidad de ver para traducir y constatar. En los ambientes artísticos Barceloneses y Madrileños había tanto por hacer y tan poco hecho tras lo visto en París y Milán.

“Barradas era esencialmente americano, y en esto radica su principal valor. Si había asimilado las más modernas tendencias europeas, las usaba tan sólo como un medio para transparentar el alma todavía informe de América.”¹⁴

Desde Montevideo, su contacto con Torres García continuaba, y de sus escritos continúa destilándose un compañerismo y una amistad sólida.

“Ahora París me interesa porque está usted”¹⁵

Enfermo y pobre, Rafael Barradas muere el doce de febrero de 1929 en Montevideo. Tras su muerte los principales homenajes vienen de la mano de poetas y escritores: Vicente Basso Maglio¹⁶, Alberto Lasplaces¹⁷ y Esther de Cáceres¹⁸. Incluso Federico García Lorca, en su viaje a Montevideo en 1934 fue el encargado de visitar su tumba en el cementerio del buceo, en representación de todos los amigos españoles.

Cinco años más tarde de su muerte, cuando Torres García desembarca en

¹⁴ Obituario. Diario *La Vanguardia* del 15 de Febrero de 1929. Barcelona.

¹⁵ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1990. Pág. 478.

¹⁶ Montevideo 1889-1961. Poeta, dramaturgo, ensayista y periodista.

¹⁷ Montevideo, 1887 - 1950. Escritor y periodista.

¹⁸ Montevideo, 1903 - 1971. Poetisa uruguaya y doctora en medicina. Obtuvo el premio nacional de literatura en 1933, 1934 y 1941. Conoció a Torres García y a su familia.

Montevideo, después de 43 años de ausencia, visita la tumba de su amigo Barradas antes de ir a su nueva casa. Merecido tributo para el amigo que mostró en la Barcelona de Torres García el panorama del exterior, y le permitió nuevos objetivos. Incluso escribió:

*“Murió demasiado joven, y fue lástima, porque no dijo, seguramente, su última palabra, pero ya lo escribió el poeta: «el varón amado de los dioses muere joven»”.*¹⁹

El Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo atesora en la actualidad un total de medio millar de obras del pintor, lo que supone alrededor del 80 % del conjunto de su obra. Esto supone una concentración sin precedentes de la obra de un artista, pero también una salida del mercado prácticamente total, lo que puede traducirse en un desinterés comercial, y por lo tanto de actualidad hacia su obra.

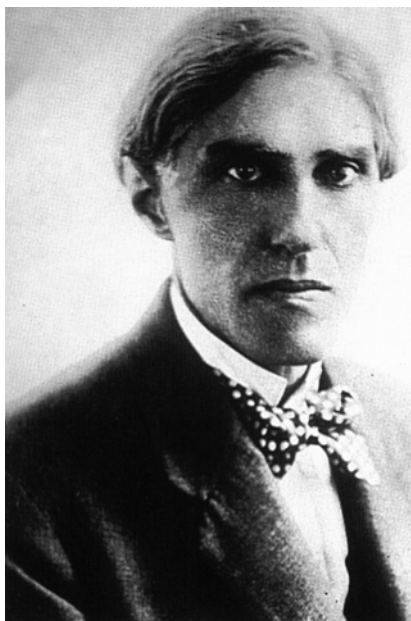
¹⁹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1990. Pág. 479.

5.2 El paso por Estados Unidos e Italia

El 15 de Mayo de 1920, Torres García partió con su familia en tren hacia París, y se alojó en el mismo hotel que Joan Miró, *el Hotel Rouen*, a instancias de este último que los acogió durante su estancia. Torres viendo el gran circo Parisiense dudó de continuar viaje, entre otras cosas, porque él no conocía prácticamente a nadie en Nueva York, ni sabía hablar inglés, y tenía poco dinero. En su duda acudió a Picasso - que era ya artista de gran renombre y al que no veía desde hacía años - para pedirle consejo y de poder ser, que le presentase algún marchante. El encuentro lo propició Miró, que había sido calidamente recibido por Picasso el año anterior. Y aunque la acogida de Picasso en su casa de la calle La Boétie número 23, donde vivía desde 1918 tras casarse con Olga Koklova, fue en principio alentadora, más tarde defraudó terriblemente a Torres García, al no quererle recibir en los días posteriores, tomando inmediatamente la determinación de viajar a Estados Unidos de manera definitiva.

Gracias a este particular éxodo, Torres García alcanzó una madurez como artista que probablemente no hubiese soñado nunca conseguir de permanecer en la ciudad condal. Sin embargo, su salida por la puerta trasera del ambiente barcelonés propició el olvido que su figura sufrió en Cataluña y España durante muchos años, sin que se le reconociera el gran papel dentro de la vida artística de la ciudad que había desempeñado en la década de 1910.

Tras una breve visita a Bruselas para visitar a los Payró, que habían permanecido en esa ciudad durante la primera guerra mundial, y donde la familia Torres García constató el horror de la guerra en la vivencia personal de estos y en la desolación de la ciudad, en comparación con su estancia de luna de miel en 1910, finalmente embarcaron desde la desembocadura del Sena, en Le Havre, el 5 de Junio de 1920 en el vapor alemán *Leopoldina*, llegando a Nueva York el día 16.



Fotografía de Torres García en Nueva York. 1920.

La enorme escala de la ciudad, y su solemne modernidad impresionaron vivamente a Torres García, como se puede ver en algunos de sus trabajos posteriores. El día 28 del mismo mes consiguieron establecerse en la calle 14, donde Torres consiguió domicilio y estudio, gracias al pintor Walter Pach, y empezó a buscar un modo de sufragar los gastos de su estancia.

Tanto en su última época en Barcelona, cómo en Nueva York, posteriormente, intentó que el diseño de sus juguetes le fuese rentable. A su paso por América retorna a su niñez, dejándose impresionar por el dinamismo del veloz

crecimiento de un país nuevo. Aquí, Torres García relegó al ostracismo sus teorías sobre lo ideal y eterno, su obra es muy similar a la de los futuristas italianos, que había visto en su breve estancia en París. Maquinas y movimiento. Pensando que en Nueva York no había cabida para su clasicismo mediterráneo, pero cuyo bagaje visual e iconográfico se enriqueció increíblemente en esta ciudad

En nueva York bastantes cuadros, cuadernos de dibujos sobre el ajetreo de la ciudad y algunos retratos que le supondrán ingresos económicos tras un nuevo cambio de residencia, en concreto, al número 4 oeste de la calle 29 entre Broadway y la Quinta Avenida; conoce a Charles Logasa, al griego John Xcéron, y a españoles como Rafael Sala, Joan Agell y Claudio Orejuela.

Por medio de estos primeros contactos intentó introducirse en la vida artística de la ciudad: Lucía de Montoliu le presentó al arquitecto responsable de las obras de la Catedral St. Patrick de Nueva York, el señor Chapel; pero no fructificó ningún encargo mural. También conoció ese año a los escultores Hamer y Korte, a los pintores Joseph Stella, Karfunkte, Marcel Duchamp y al matrimonio Tawsend, que le introdujeron en el mundo editorial de la ciudad.

Tras una ardua búsqueda de trabajo, terminó por aceptar un puesto como pintor en una casa de decorados para el teatro donde el manager de la empresa²⁰, el Sr. Ackerman le humilló desde la falta de principios artísticos y el único valor de la productividad, realizando algunos telones para obras sin importancia, actualmente perdidos.

También consiguió la realización de los decorados, el cartel y todo el vestuario de una opereta de ambiente español que se estrenaba en Broadway, *The Great Way*, que fue otro gran desastre económico, por el que Torres no cobró un céntimo.

Pero sus contactos más importantes fueron John Xcerón, Joseph Stella y Charles Logasa, que le pusieron en contacto con la Society of Independents Artists, fundada dos meses antes de su llegada por Katherine Dreier, Marcel Duchamp y Man Ray; esta sociedad fue el origen de la primera colección de arte moderno en Estados Unidos. Su conocimiento supuso con el tiempo que fructificasen algunas ventas esporádicas.



Autorretrato de Torres García.
Dibujo a pluma sobre papel
Fechado el 19 de sept. de 1921

Con el tiempo y gracias al sentido de extrema solidaridad que reina en aquel país sin tradiciones ni historia pero con una civilización moderna encaminada principalmente a optimizar el tiempo y el dinero²¹ Torres García consiguió tener una cantidad inmensa de conocidos y contactos, entre ellos Katherine Dreier, Max Weber, John Graham y el músico Edgar Varèse.

Ya en 1921, precisamente Katherine Dreier y su hermana Dorothy compraron a Torres García un

²⁰ Dood Ackerman Scenic Studios. Citado en Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 158.

²¹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 156.

cuadro y dos acuarelas²², y le presentan al fundador de la *Sociedad española de Nueva York*, el Sr. Huntington, con el que no pudo concretar ninguna colaboración. Pintó una Santa Teresa para el Altar privado de la familia Morgan, en la iglesia Española de Nueva York, la modelo fue su mujer, Manolita, y el encargante fue un intermediario, el pintor peruano Carlos Baca Flor, que había realizado el retrato del Sr. Morgan. El resultado no acabó de gustar. La obra se encuentra desaparecida, Torres García expuso las dudas en su autobiografía acerca



Torres García disfrazado de Nueva York para una fiesta en el Whitney Club. Nueva York, 1921.

de la pervivencia de esta obra. En frente de esta obra se encontraba un San José pintado por Sorolla.

En el taller del pintor Stella conoció a las hermanas Whitney, las cuales le presentaron a varios editores, que no formalizaron ningún encargo de ilustración, no obstante consiguió la publicación de algunos artículos en el diario *The World* y algunas exposiciones como la del Whitney Studio Club, con muy buenas críticas²³, o la de las *Anderson Galleries*, cuyo especialista, el alemán Riefstahl pasó a ser el marchante de Torres, involucrándose con escasa fortuna incluso con el tema de los juguetes, formando la sociedad *Artist Makers Toys*, que quebró inmediatamente.

En 1922, durante su segundo año de

²² El cuadro era *New York Docks*, un tema portuario, y las acuarelas *New York Street scene* y *New York: Bird's eye Kiev*; actualmente estas tres obras se encuentran en la Galería de Arte de la Universidad de Yale.

²³ Artículo de Easte Field en la revista *The Arts*, Director y redactor del diario *Brooklyn Aigle*, New York 1921.

estancia en Estados Unidos, Torres no hizo sino promocionar sus juguetes e incluso le quisieron encomendar la dirección de la *Dover Farms Industries*, empresa de reciente creación destinada exclusivamente para comercializar los lúdicos productos que Torres García creaba. La situación económica de la familia era desesperada, y finalmente la multimillonaria Sra. Whitney se decidió a llevar el asunto de los juguetes, y sugirió que se podrían hacer en Europa, donde sería más barato fabricarlos e importarlos luego a Estados Unidos. Esta sugerencia propició el hecho de que Torres García decidiese volver a Europa, en concreto a Italia, embarcando con toda su familia de nuevo el 17 de julio de 1922 en el vapor *Europa*.

El 1 de agosto, al desembarcar en Génova, se encontró con los inicios de la revolución fascista, les esperaba Charles Logasa. Se trasladaron a Pisa en septiembre. El dinero prometido de América, no llegó y Torres - por iniciativa propia - empezó la construcción y almacenaje de los juguetes, con la participación a todos los niveles de los industriales de la zona, ansiosos de negociar con Estados Unidos. La búsqueda de materiales indicados y sobre todo, de mano de obra cualificada para poder exportar a



Perro.
Uno de los juguetes diseñados por Torres García

Estados Unidos, le llevó a desplazarse con toda su familia desde Pisa, a Cascina²⁴ en el mismo septiembre; a Florencia en octubre y de allí a Fiesole²⁵. Se instaló en esta pequeña localidad el 7 de este mes en la *Villetta Amelia*. Al finalizar la elaboración del muestrario y catálogo, estos se enviaron a la Sra. Whitney, que obtuvo poco éxito al intentar comercializarlos. Se organizó una exposición de

²⁴ Pequeña ciudad de la Toscana Italiana, situada a 10 kilómetros al este de Pisa.

²⁵ Ciudad de la región de Toscana, al pie de los Apeninos. Situada a unos 15 kilómetros al este de Florencia

dibujos de Torres García en las *Galerías Hafstangel* de Nueva York, sin apenas repercusión comercial.

No obstante, su amigo Juan Agell, un Barcelonés residente en Nueva York, pensando que el negocio era viable, fundó la *Aladdin Toy Company* en noviembre con el fin de vender él mismo los juguetes, pero los estándares de fabricación para los productos que debían entrar en Estados Unidos eran muy altos, y finalmente se optó por fabricarlos en Estados Unidos, con tan mala fortuna que justo antes de la campaña de Navidad, se produjo un incendio en el almacén con la pérdida total de la inversión, y la quiebra sin remedio de la compañía.

Torres desesperado intentó comercializar los juguetes por Europa, contactando en 1923 con el pintor holandés de origen judío Bueno de Mezquita, el cual envía modelos de los juguetes a la casa holandesa *Metz & co*, que realiza importantes pedidos. Torres García se traslada a una villa más grande, *Villa Danielli*, en la parte alta de Fiésole. Durante todo este año, se dedicó a la fabricación de juguetes.

Mientras tanto en España se establece el 13 de septiembre la dictadura del General Primo de Rivera, con la pérdida de poder progresivo que ello implicó para la Mancomunitat de Catalunya.

El 20 de abril de 1924 Torres García se traslada a Livorno²⁶, en donde continúa con la fabricación de juguetes, allí nace Horacio, el cuarto hijo del matrimonio, y Torres cumple 50 años.



Dos figuras junto a una fuente.
Fresco sobre arpillera, 1926.

²⁶ Ciudad de la región de Toscana, situada en la costa del mar Tirreno. A unos 70 kilómetros al oeste de Florencia.

Ese mismo año decidió trasladarse el 20 de diciembre a Villefranche-sur-mer, ciudad cercana a Niza en el sur de Francia. Recabó la ayuda de un gran amigo de la etapa Americana, Charles Logasa, quien tras establecerlo le animó a pintar al fresco para intentar organizar una exposición en París. Torres García había vuelto a pintar con el estilo propio de su particular clasicismo, impregnado de paisajes bucólicos y románticos, influjo directo de las regiones italianas donde residía (que sin duda evocaba su etapa catalana); pero su pintura había derivado hacia formas mucho más geométricas y puras, tenía que deshacerse de esa intuitiva presencia de la modernidad en sus trabajos, con resultados demasiado difusos que había cultivado desde que conociese a Barradas, para poder afianzarse de nuevo en el correcto camino de las vanguardias. En mayo de 1925 presentó sus frescos clásicos en el Salón d'Automne de París y en las Galerías Dalmau, en una exposición colectiva. Torres García recibió la noticia de la disolución de la Mancomunitat de Catalunya y de las reformas decorativas en el palacio de la Diputación bajo la dirección del nuevo presidente Josep Maria Milà i Camps, con la colaboración del nuevo arquitecto Joan Rubio i Bellver. En prensa, Jaime Busquets desde *La Publicidad*²⁷ y J. F. Rafols desde *La Veu de Catalunya*²⁸, alertados por la situación, reclaman la supervivencia de los frescos de Torres García.

Para el ambicioso proyecto de la exposición individual en París, Logasa y él invitaron a Pedro Daura (Pere) - artista afincado en esta ciudad y amigo de Logasa - para que le aconsejase acerca de la conveniencia de la misma. Este se mostró emocionado y animó a Torres García a continuar prestándole todo el apoyo que pudiera desde la capital francesa.

En Cataluña se le seguía sobre todo por las periódicas crónicas surgidas en los diarios y por los artículos que el artista enviaba de vez en cuando a la prensa catalana, como el publicado en febrero de 1926 en la revista *D'Aci i d'Allà*,

²⁷ Carta publicada en el Diario La Publicidad del 23 de diciembre de 1925. Citado en Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 179.

²⁸ Carta sin firmar, publicada en el Diario La Vanguardia del 30 de diciembre de 1925, atribuida a Torres García por Sureda. Sureda Pons, Joan. 1998. Op. Cit. Pág 179.

“*Esbós autobiogràfic del pintor Torres García*”²⁹, e incluso a través del primer libro monográfico, que sobre Torres García escribió J.F. Ráfols³⁰. En junio, realizó una muestra individual de sus últimos trabajos en la Galería Dalmau, y finalmente se organizó la muestra en las *Galerías A.G. Fabre*, en la rue Miromesnil³¹, entre el 7 y el 20 de Junio de 1926. No obstante, la asociación organizada por los marchantes en París, para no lanzar ninguna nueva firma sin el consentimiento de todos ellos, hizo imposible que Torres García alcanzase su objetivo de hacerse un nombre a corto plazo en la ciudad de la luz, esto no fue obstáculo para que decidiera afincarse allí.

En el último viaje que realiza a Villefranche-sur-mer, Torres recibió una carta en la que se le pone al corriente de algo enormemente trágico para él, le cuentan que las Pinturas del Salón de San Jorge de la Diputación de Barcelona habían sido destruidas por azares de la vida, precisamente al caer Puig i Cadafalch y todos los de la Mancomunidad por la Dictadura de Primo de Rivera, los artistas locales que en su día lucharon contra Torres García, se unieron y consiguieron su ancestral objetivo: decorar el salón a su gusto, reproduciendo escenas de la historia de España relacionadas con Cataluña; para el artista quedó siempre la duda de si los frescos habían sido cubiertos o repuestos, pero aún así, el disgusto para Torres García y todos sus amigos fue muy grande. La polémica que esta vez surgió sin que Torres mediara en absoluto, tuvo repercusión nacional, y participo de ella todo aquel que escribía tanto en Madrid como en Barcelona. Torres García dejó pasar el asunto por considerarlo imposible y se trasladó a París, no sin antes entrevistarse con Blasco Ibáñez en



Blasco Ibáñez.
Dibujo de Torres García publicado
en *Historia de mi vida*.

²⁹ De Aquí y de allá, “esbozo autobiográfico del pintor Torres García”.

³⁰ Ráfols, J.F. “*Joaquín Torres García*”, Ediciones Quatre coses, Barcelona, febrero 1926.

³¹ Catálogo con prólogo de Juan de Gary. En esta exposición Torres García expuso cinco maquetas de decoración mural, de las que se puede esperar que alguna fuese del Salón de San Jorge.

Menton³², el cual le aconsejó y recomendó a sus amistades de la capital francesa, y realizar el 27 de agosto el último viaje a Barcelona, con el fin de visitar a su hermana Inés, que había tenido recientemente un niño, y aprovechando para despedirse de su amigo uruguayo Rafael Barradas, afincado en Hospitalet de Llobregat³³ desde 1926.

³² Ciudad costera de Francia en el departamento de los Alpes-Maritimes. Muy cercana a la frontera con Italia, a unos 20 kilómetros al este de Niza.

³³ Ciudad cercana a Barcelona, en la comarca del Barcelonés. Constituye la prolongación del casco urbano de Barcelona por el SO, sin solución de continuidad. núcleo de descongestión industrial de la capital catalana, siendo la segunda ciudad de Cataluña en volumen de población.

5.3 El Concepto Neoplasticista

La otra gran influencia de Torres García, supone el descubrimiento de una nueva manera de pintar, su asimilación, la generación de una propuesta totalmente personal, que al principio – tal y como comenta Jean Helión³⁴ - no entendió, pero posteriormente pudo llegar a teorizar y dominar. En el camino que lleva a la creación de este nuevo lenguaje, algunos personajes se encuentran estrechamente ligados a una de las vanguardias históricas que como ahora veremos influye sobremanera en la obra de Torres y en su posterior continua evolución; estas personas fueron Theo Van Doesburg y Piet Mondrian, como principales fundadores del Neoplasticismo y Michel Seuphor, colaborador teórico del movimiento.

En su estancia en París, Torres García se relacionó con infinidad de personajes de la animada vida cultural de la capital Francesa, en las exposiciones se conocían la inmensa mayoría de los artistas, pues todo el mundo solía asistir asiduamente a ellas. Era el único medio, pues se desestimaban las reproducciones gráficas de la época, por su escasa calidad, para asistir de primera mano a las investigaciones plásticas de todos los artistas de París. Fue en una de ellas, en 1928 en la que pudo conocer a Theo Van Doesburg.

Junto a Mondrian, Theo Van Doesburg, fue el inventor del Neoplasticismo y también fundó el grupo y la revista *De Stijl*. Resulta extraño considerar que dos personas tan diferentes pudiesen llegar a elaborar una urdimbre teórica y una relación profesional con frutos plásticos tan significativos y tan puros, pero lo que sin lugar a dudas extraña es la increíble relación de Theo Van Doesburg, casi un científico del arte moderno, con Torres García, un amante de los clásicos. Ya lo constatan en la publicación del Instituto de Arte Contemporáneo de Ámsterdam,

³⁴ “...más tarde se consagraba a las estructuras ortogonales proclamadas por Doesburg y Mondrian, primero con una especie de respeto mezclado de espanto. Luego como jugando... Pero pronto llegó a introducir huellas y sueños en las estructuras ascéticas”. Helión, Jean. Catálogo “Torres García – Construction et symboles”. Musée de la ville de París, 1975.

*The Antagonistic Link*³⁵, “*El enlace antagonista*”. Y si bien es cierto que entre los dos hubo una relación fructífera, es también verídico el hecho de que esa relación se estableció entre dos espíritus con la misma ansia de protagonismo, en el sentido de que ambos eran personajes que muy difícilmente aceptaban una opinión que no fuera la propia.

5.3.1 *El Neoplasticismo*

EL Neoplasticismo, o “*De Stijl*”, “*El estilo*” en holandés, se formó en Leyden, en 1917. Esta ciudad de los países bajos, se convirtió en la cuna de un movimiento que propugnaba el racionalismo como fuente última del arte, en un intento de esencializar científicamente las manifestaciones artísticas, con el fin de conseguir



Portada del primer número de de la revista De Stijl

una universalización plástica y con ello, una mejor accesibilidad del público a la obra de arte más primigenia y directa, menos pasional y parcial. Una verdad irrefutable, objetiva, basada en la razón y en las relaciones físicas y matemáticas. El Neoplasticismo, abogaba por una simplificación radical basada en el uso de líneas y ángulos rectos, formas planas y colores puros, en un primer momento por el blanco y el negro. Al principio surgió como reacción a Dadá, movimiento que en los años de la Primera Guerra Mundial, desde Zurich y Nueva York, conseguía repercusión internacional, apoyándose en la anarquía estética definida por

³⁵ AA.VV. “*The Antagonistic Link Joaquín Torres García-Theo Van Doesburg*” Institute of Contemporary Art. Amsterdam, 1991.

elementos como la confusión, el escándalo, la virulencia y por la utilización como máxima expresiva de la irracionalidad, expresión suprema del antiarte, la incoherencia.

Desde el año de su publicación, una de sus principales herramientas es la revista “*De Stijl*”, auténtica tribuna de exposición ideológica que sirvió como mecanismo publicitario del movimiento, dándole a conocer en toda Europa. En esta revista todo estaba subordinado a los principios estéticos que el grupo propugnaba; tipografía, formato y contenido, se ajustaban pues a las mismas premisas plásticas manifestadas en sus trabajos artísticos y en aquellos campos en los que pretendían reflejar estas mismas preocupaciones, la arquitectura y el diseño. Entroncando este movimiento en esa directriz marcada por aquellos que antes habían propugnado una globalidad estética que fuera capaz de aglutinar disciplinas hasta el momento disparejas, tales como el Arts & Crafts de William Morris, el grupo de Glasgow de Mackintosh, o algunas manifestaciones del Art Nouveau y el Modernismo europeo.

La ordenación sencilla de arquitectura, plástica y pintura bajo unos criterios claros, simples, ordenados, elementales y puros son las máximas que definían los objetivos del movimiento. Su finalidad, como su propio nombre indica es la búsqueda de un estilo plástico definitivo. La materialización de ese fin, de esa unidad de las artes, de esa convivencia entre disciplinas era permitida por la arquitectura, que asumía una vez más el rol integrador.

El principal logro del Neoplasticismo fue la progresiva consolidación de las teorías plásticas en formas primero bidimensionales, pictóricas, en el formato propio del cuadro y posteriormente en las espaciales. Sus representantes pudieron así, conformar espacios y ambientes arquitectónicos.

El movimiento De Stijl, estaba formado por los pintores Vilmos Huszár, Piet Mondrian y Theo Van Doesburg, el poeta Anthony Kok y los arquitectos Jan Wils, y J. J. P. Oud, a los que luego se unieron el arquitecto Robert Van Hoff, el

también arquitecto y a la par ebanista G. Th. Rietveld, el pintor Bart Van Der Lek, y el escultor G. Vantogerloo.



Casa de Frank Thomas, Lloyd Wright, 1901



Casa Henry, Van't Hoff, 1916

En una primera etapa la influencia del arquitecto estadounidense, Frank Lloyd Wright es notoria³⁶, así como los preceptos apuntados por el cubismo, con la incorporación de la llamada cuarta dimensión, el espacio tiempo, y el interés de los arquitectos y artistas Neoplasticistas por el arte y la

arquitectura orientales, en concreto por el sistema modular japonés que se tradujo en prácticamente todas sus obras reflejando posteriormente una búsqueda de la continuidad de los espacios interiores y una utilización de los materiales constructivos de nueva generación como el hormigón armado y su combinación con los más tradicionales, el ladrillo y la madera, más propios de Lloyd Wright.

Para buscar manifestaciones de estas influencias primeras, no hay más que comparar construcciones como la casa de Frank Thomas construida por Wright en 1901 en Oak Park, Illinois, o la casa Robie construida en Chicago en 1909. La casa Henry de Van't Hoff construida en 1916 en Huis-ter-heide, cerca de Utrecht,

³⁶ Frank Lloyd Wright realizó una exposición en Berlín en 1910, y Robert Van't Hoff realizó un viaje a Chicago en 1913 del que volvió manifiestamente impresionado por la obra del arquitecto en los Estados Unidos.

fue la primera materialización arquitectónica del Neoplasticismo.

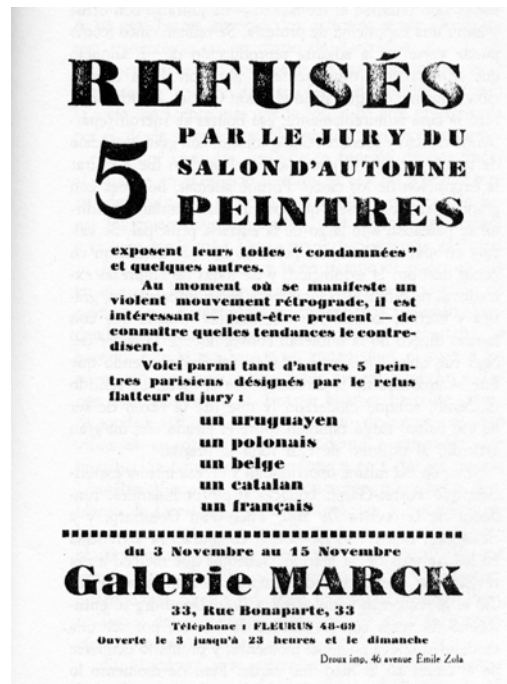
La horizontalidad de las formas y la disposición de los volúmenes, hace muy semejantes estas dos construcciones, aunque se aprecia una mayor simplicidad en la construcción europea, fruto ya de esa búsqueda de la esencialidad, en la eliminación de lo superfluo y de la anécdota. No obstante, la influencia de Wright en Europa era innegable; el propio Oud manifestó en 1925 que su figura había estado muy presente para los arquitectos de Holanda, Polonia, Alemania, Checoslovaquia, Francia y Bélgica.

La utilización por parte de los Neoplasticistas de los elementos plásticos primarios: la línea recta, el ángulo recto, el rectángulo y la utilización exclusiva de los colores primarios más los neutros blanco, negro y gris; conforman prácticamente todo el catálogo de recursos con que se realizaban tanto cuadros, esculturas, muebles o edificios. En primera instancia, resultan a todas luces insuficientes e indicadores de una rigidez extrema, pero teniendo en cuenta que el principal rasgo de las construcciones es la fusión de formas, eliminando en la mayor medida posible las diferencias entre exterior e interior se consigue un espacio muy dinámico.

5.3.2 *Joaquín Torres García y Theo Van Doesburg*

En Septiembre de 1928, el trabajo constructivo enviado por Torres García al salón de otoño, no es admitido por el jurado. El 18 de octubre, Jean Helión, que tampoco es admitido, propone nada más enterarse, realizar una exposición de rechazados, en la que iban a participar un total de cinco autores. Consiguen para la exposición la Galería Marck, en el número 33 de la calle Bonaparte; realizan la exposición del 3 al 15 de noviembre. Esta exposición fue titulada “*Cinq refusés par le jury du salon d’Automne*”, tomando inteligentemente el nombre del salón de los rechazados de 1863, donde expusieron los primeros impresionistas..

Manolita, la esposa de Torres García, y sus hijos Olimpia y Augusto, reparten panfletos entre los asistentes al Salón de Otoño, y este hecho unido a la más que lógica polémica establecida en la prensa escrita, incrementan el número de asistentes y proporcionan una determinada repercusión a los participantes: Alfred Aberdam, Daura, Ernest Engel Rozier, Helión y el propio Torres. Entre ese público, aparece Theo Van Doesburg³⁷ con su mujer Petronella.



Reproducción del folleto original de la exposición de rechazados

*“Fue en esa misma oportunidad y en esa misma exposición que Torres-García conoció al pintor holandés, fundador de la revista De Stijl, Theo Van Doesburg, y a su señora, Petro Van Doesburg, colaboradora activísima en los trabajos de su marido. Sabemos que merced a esa revista, fue como por todo el norte de Europa se extendió el movimiento Neoplasticista. Van Doesburg se entusiasmó de veras con la pintura de Torres, por ser una modalidad nueva en aquel momento, y prometió ocuparse de él como así lo hizo más tarde. Pero por el momento lo invitó a visitarlo.”*³⁸

En el relato que el propio Torres hace en su autobiografía, acerca de su visita al taller de Van Doesburg, lo que más llama la atención es el asombro que se destila de su escrito, por fin Torres veía la esencia que tanto había buscado en su estado más puro, desprovista de todo lo superfluo, arte abstracto.

³⁷ De verdadero nombre Christian Emil Marie Küpper Van Doesburg.

³⁸ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 202.

“Nada conocía Torres de aquel movimiento tan moderno en el arte, y así fue que a la vista de todo lo que había en el taller de Doesburg quedó maravillado. [...]”

Doesburg era un hombre de un gran dinamismo; muy organizador, y con vitalidad. Gran demoleedor de todo lo viejo, no acepta más que la forma de arte preconizada por él, desde su revista: el elementarismo o Neoplasticismo.

¿En qué consistía éste? En la función de dos líneas al cruzarse en el espacio infinito: la vertical y la horizontal, determinando espacios rectangulares que debían llenar los colores fundamentales, y el negro, y el blanco, y el gris. Nada más.”³⁹

En estos años, aunque Van Doesburg ha incluido en su repertorio la diagonal propia del elementalismo, continúa trabajando con las premisas propias del Neoplasticismo original, en el que las líneas horizontales y verticales son exclusivas. En la segunda mitad de los años 20, Van Doesburg llama a estos trabajos de ambos tipos, “*contracomposiciones*”, con lo que se dificulta enormemente el encontrar diferencias en la comprensión de estos trabajos. Lo que resulta a todas luces claro, es que aunque Torres García no describe ni relata de manera específica nada de su visita al Taller de Van Doesburg, queda impresionado por las composiciones entre verticales y horizontales, mostrando un



Torres García en su estudio en la calle Marcel Sembat, Paris 1929

gran interés por ellas. El descubrimiento de estos trabajos ha de suponer para Torres García una reafirmación muy positiva de la dirección que su personal investigación plástica estaba tomando.

³⁹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 203.

La amistad entre Torres y Van Doesburg continúa, realizándose visitas mutuamente con bastante regularidad, ambos reafirman el convencimiento de tener un gran creador por amigo. De hecho ambos escribieron sobre el otro, adivinando desde puntos diferentes (su obra era en extremo convergente) la búsqueda de una estructura sólida basada en la horizontal y la vertical, el reflejo siempre de la esencia de las cosas y no de sus particularidades, les convence estar ante un compañero de lucha. De Theo Van Doesburg aparece un escrito sobre Torres en *Removedor*, la revista del Taller del Sur, dos años antes de la muerte de Joaquín Torres García, lo que constituye un valioso documento, si tenemos en cuenta que el primero falleció en 1931.

“Pintor de gran envergadura, inscribe sus visiones pictóricas en la materia. Una materia ligera, casi transparente, propia; una materia simple y delicada. Su factura no tiene nada de esa sensualidad irritante que se encuentra en los falsos fauves, en los semicubistas. El arte de Torres García se compone de elementos puros; allí no hay ni complicaciones, ni trucos, ni confusiones. Es el plano, sobre todo, quien reina; el plano, sostenido por la línea, la cual por yuxtaposiciones confiere a la superficie plana una inscripción rítmica.

*Es índice en los pintores de raza rechazar no importa que descripción, no importa que tendencia literaria o simbólica. Por eso el arte de Torres García escapa felizmente a esa atracción cerebral o sonámbula, que uno encuentra tan pronunciada en los soñadores a la moda. En la pintura verdadera como la de Torres García, todo se hace traducir y comprender solamente por la composición, y los medios puramente pictóricos. Esta concepción [...] llevará por fin a una pintura constructiva, una pintura científica.”*⁴⁰

Mientras que Torres García escribe sobre Theo Van Doesburg en los artículos

⁴⁰ Doesburg, Theo Van. “El planismo de Torres García. Un artículo inédito de Theo Van Doesburg.” *Removedor*, número 16, Montevideo, Enero, febrero 1947.

“*Theo Van Doesburg*” y “*Theo Van Doesburg II*” publicados en *La veu de Catalunya* en Barcelona⁴¹, un análisis de la historia de De Stijl y el Elementarismo.

Entre las obras a destacar de Theo Van Doesburg, referidas a la pintura mural, cabe destacar las decoraciones murales del *Café de L’Aubette*, realizadas en Estrasburgo con la colaboración de Hans Arp y Sophie Taeuber-Arp entre 1926 y 1928. L’Aubette era

un edificio diseñado a fines del siglo por Jaques-François Blondel, que en 1911 había sido alquilado por los hermanos Horn para instalar un café, un



Doesburg, boceto para el Aubette, 1927
Lápiz, tinta, pintura plateada y guache sobre papel
46x 105 cm

cine y una sala de fiestas en un ala del edificio. El encargo fue en principio para los Arp, que sugirieron a su vez la participación de Van Doesburg. Éste rescató un viejo proyecto de un gran dinamismo realizado en colaboración con Van Esteren en 1923, para una sala de la universidad de Ámsterdam, en el que usaba la diagonal y los colores propios del Neoplasticismo, los primarios, el blanco, el negro y el gris.⁴² Es muy posible - aunque no está documentado - que Torres García viera algunas fotografías de este trabajo, porque tampoco se desplazó nunca a Estrasburgo.

La relación entre ambos fue una estrecha colaboración como vemos, proporcionándose oportunidades para exponer. Petronella Van Doesburg dirigía la ESAC (Expositions Sélectes d’Art Contemporain) e invitó a Torres a participar en una Exposición colectiva de pintura moderna en el Stedelijk Museum de

⁴¹ Diario *La Veu de Catalunya*, Barcelona, 11 de Marzo y 13 de Julio de 1929.

⁴² En la actualidad quedan solamente algunos elementos de esta decoración pues en 1938 se sustituyó la ambientación de Van Doesburg y los Arp.

Ámsterdam⁴³ que se celebró en octubre de 1929. En las mismas fechas hubo una Exposición de trabajos de Torres García y Theo Van Doesburg entre otros, en la *Exposición de Arte Nacional y Extranjero* en las Galerías Dalmau, organizada por Dalmau con la ayuda de Torres García.

5.3.3 Torres García, Piet Mondrian y Michel Seuphor.

Justo en la época en que Torres García encuentra a Theo Van Doesburg en la Galería Mark, conoce a Michel Seuphor en la Galería Povolovsky⁴⁴, al visitar la exposición del alemán Friedrich Vordemberge⁴⁵ en abril de 1929. Cuando pregunta por el autor de la exposición para felicitarlo, el propio Vordemberge que se encuentra en la sala le presenta a Michel Seuphor. Este encuentro sería uno de los más importantes que Torres tuvo en París, no sólo porque finalmente Seuphor le presentó a Mondrian, sino porque en pocos meses ambos debían sacar a la luz el grupo y la revista *Cercle et carré*.

Seuphor, era belga. Había nacido en Amberes en 1901, y en realidad se llamaba Fernand Louis Berckerlaes. En 1918, a la edad de 17 años, utiliza por primera vez el pseudónimo de Seuphor, que en realidad era una inversión de Orpheus. Desde joven, se relacionó prontamente como poeta con los círculos artísticos de Bélgica, Holanda y Alemania, consiguiendo muchos contactos y conociendo a artistas que pertenecían a grupos como De Stijl y los dadaístas.⁴⁶ Su relación con Mondrian se remonta al año 1923. Dos años después, Seuphor se establece definitivamente en París y se convierten en grandes amigos. Seuphor comenzó a escribir como crítico, aunque frecuentó bastantes artistas y realizó algunas series de gouaches de marcado carácter “Neoplástico”, nunca se consideró un artista, pero sí un pintor.

⁴³ Carta de Petronella Van Doesburg a Torres García fechada el 29 de Agosto de 1929. Museo Torres García, publicada en AA.VV. Op. Cit. 1991. Pág. 22.

⁴⁴ La galería estaba situada en el piso superior de la tienda de Jaques Povolovsky, en el número 13 de la calle Bonaparte, haciendo esquina con la calle de las Bellas Artes.

⁴⁵ Vordemberge era uno de los miembros del grupo *De Stijl* que no residía en París, se desplazó desde Alemania en enero de ese año para organizar la exposición con la ayuda de Seuphor.

⁴⁶ También había publicado en Bélgica el Magazine *Het Overzicht* (The panorama) entre 1921 y 1925.

El encuentro entre ambos es relatado de manera similar por los dos autores arrojando una incierta luz sobre el carácter de Theo Van Doesburg.

*“Por pura casualidad, y poco tiempo después, un día en que con Manolita visitaba Torres una exposición de pinturas, y justamente de un Neoplasticista alemán (Vordemberge) como pidiese para felicitar a este artista, al hacerlo, éste le presentó a un amigo suyo, el cual, a los pocos minutos mostró que debía interesar mucho a Torres así como éste a él. Era un hombre bastante joven, de aguda y ágil inteligencia, aplomado, despierto y de gran vibración espiritual. Hombre moderno, organizador, con imaginación fantástica para colocarse en todos los planos. Llamábase Seuphor, por único nombre, y era belga. Hablaron de Doesburg, al que denigró, por suponerle hombre no muy pulcro en todo lo que con respecto al Neoplasticismo se atribuía; y en esto quizá solo había una sombra de verdad. En cambio elogió mucho a Mondrian, diciendo que, como artista puro, le era muy superior. Pronto Torres debía constatar esto, pues de allí a poco conocía a este otro pintor.”*⁴⁷

Lo cierto es que Van Doesburg no nombra a Mondrian delante de Torres García, por lo que es seguro y podemos afirmar, que la relación entre Doesburg y Mondrian, pasaba por sus peores momentos en esta época.

Con la publicación del manifiesto del Elementarismo en 1926, Doesburg asentaba en un escrito sus aplicaciones sobre la introducción de la diagonal en el Neoplasticismo, enriqueciendo los recursos plásticos de su movimiento, pero al mismo tiempo, restándole esencialidad, Mondrian, quizás en reacción a la nueva propuesta de Doesburg, abandona el movimiento en 1925 y sigue su carrera en solitario, introduciendo el rombo en el formato del cuadro, al inclinarlo 45 grados, pero respetando la composición pictórica realizada en horizontales y verticales.

⁴⁷ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 203.

Esto desencadena el que ambos dejen de tratarse. Cuatro años después de estos sucesos es cuando Torres García se introduce en el enrarecido entorno Neoplasticista. El 23 de Abril de 1929 visita el taller del número 23 de la calle Départ, en el barrio de Montparnasse, en donde Pieter Cornelis Mondrian tenía su estudio.

Torres García queda impresionado por el rigor constructivo de Mondrian, y por su perseverancia en la aplicación de horizontales y verticales para conseguir estructurar la composición, convirtiéndose en un admirador de su obra. Sus comentarios acerca de que el arte no debía implicarse en la reproducción de imágenes de objetos reales, sino expresar únicamente lo absoluto y universal que se oculta tras la realidad, seduce a Torres inmediatamente. No en vano, reconoce como se ha mantenido más de diez años en el dogma o teoría por él puramente ideada.

“Piet Mondrian ya no era joven, pues debía de tener entonces sus sesenta años.[...] Conociéndole, se ve que sólo él podía llegar a esa concepción pura de la pintura: su límite. Está reñido con la naturaleza, es el hombre de lo artificial, de ciudad. Es el hombre además del futuro. Su arte es científico; la técnica de su arte, impecable. Es extremadamente ordenado: no puede sufrir que se cambie de sitio ningún objeto que él haya puesto en tal lugar, siguiendo un ordenamiento; ordenamiento por su volumen, por su forma, por su color. Por esto, su taller es una maravilla de afinación en ese sentido. Grandes rectángulos de diversos colores primarios, y grises, negros y blancos, dividen los muros en espacios, y, como es la misma composición de sus cuadros, todo allí acaba por ser una sola cosa.”⁴⁸

Así pues Torres inicia una amistad con Seuphor y Mondrian, que son los perfectos anfitriones de las reuniones de amigos artistas que habitualmente se desarrollan en la casa del primero. Es así como Torres conoce a los Arp, Jean y Sophie, a Adya y

⁴⁸ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 204.

Otto Van Rees, a Luigi Russolo y a Georges Vantongerloo, siendo admitido muy pronto en este grupo con Mondrian a la cabeza.

En estas reuniones se forja el núcleo principal del futuro grupo Cercle et Carré. Según los testimonios de varios de ellos, las coincidencias apuntan a que el grupo que más asiduamente se reunía era el formado por Mondrian, Russolo, Seuphor, Torres García y Vantongerloo, y los que aparecían más esporádicamente, Jean Arp, Florence Henri, Vera Idelson, Adya y Otto Van Rees, Sophie Taeuber y John Xcéron.



Torres García con Manolita sentados junto a Mondrian, en el centro, en casa de Seuphor, 1930.

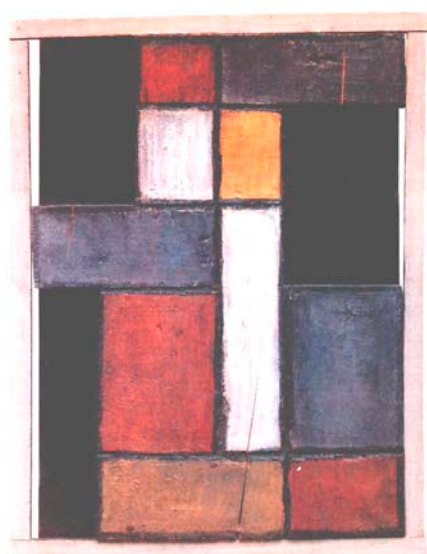
Aunque Van Doesburg llegó a conocer éstas reuniones, no dudó en mantenerse alejado, pues aunque sin duda le resultaban interesantes, sabía que no podría evitar a Mondrian ni a su círculo de amistades. El único integrante de esas reuniones que Van Doesburg consideraba una excepción

fue Torres García. Este afortunado hecho situó al uruguayo en una posición inmejorable para mediar entre los antiguos colaboradores, de hecho, a finales de 1929, Mondrian y Van Doesburg se encuentran algunas veces y retoman de nuevo el contacto; sobre esto escribe Van Doesburg.

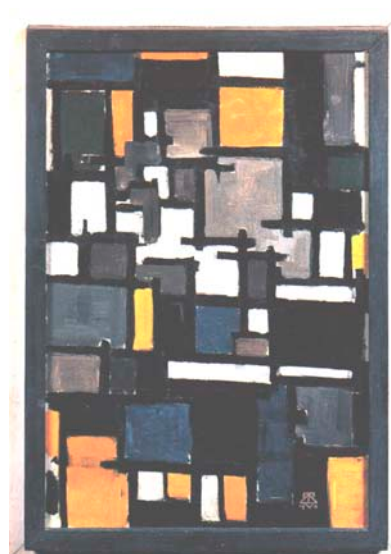
“La renovada amistad con Mondrian nos proporcionó a ambos la agradable experiencia de un mutuo apoyo. A pesar de nuestras diferencias, una amistad más profunda ha sido posible.”⁴⁹

⁴⁹ Theo Van Doesburg, Joost Baljeu. Londres 1974. Pág. 97. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 52.

Torres García no podía entrar con mejor pie en las vanguardias parisinas que ejerciendo el papel de catalizador de una unión como esta. Aunque es innegable la importancia que esta reconciliación tuvo Torres García no aparece en ningún escrito como autor de la misma, ni siquiera como partícipe. Como él mismo dice en su autobiografía, tuvo la fortuna de ser el mediador de esa reconciliación, un mediador, que como se puede comprobar fácilmente, ha sido ignorado por la historia.



Torres García, Construcción 1930
Óleo sobre madera
42x32,5 cm



Van Doesburg, Compositie 1918
Óleo sobre lienzo
48,5x33,6 cm

Evidentemente Mondrian y Van Doesburg habían trabajado en el ámbito del Neoplasticismo desde años atrás y por lo tanto la evolución y calidad de su trabajo era muy sólida, sin embargo, para ambos el contacto con Torres García fue notorio.

Desde 1929 los trabajos de Van Doesburg incorporan campos de color disociados de las líneas que hasta ese momento los acotaban. Esa misma peculiaridad también se presenta en algunos trabajos de Torres García de la misma época. Mientras que la utilización perseverante de la horizontal y la vertical sumado a la utilización de similares paletas hace que las obras de Torres García y de Mondrian

figuren muy cercanas dentro de cualquier tipo de clasificación. Evidentemente, estos contactos y la posibilidad de ver la experimentación plástica de Van Doesburg y de Mondrian influye en que Torres García compruebe la solidez y las posibilidades del Neoplasticismo, que aplicado a su particular trabajo favorece su evolución plástica.

Como Mondrian y Van Doesburg Torres García utiliza una estabilidad asimétrica en sus trabajos, pero a diferencia de estos, basa sus composiciones en la medida, principalmente de la sección Áurea, lo que diferencia notablemente su trabajo y el de ellos, que sólo utilizan la intuición, el juicio del artista, para compensar sus obras. Encontramos algunos trabajos de Torres García en los años 1929 y 1930 que no son figurativos en absoluto, están realizados todos ellos sobre madera, e invitan a pensar que investigó la abstracción pura, que metódico como siempre en sus exploraciones, abarcó tan exhaustivamente como pudo las premisas del movimiento con el que tenía contacto desde ese momento, y sin dejar de lado nunca el bagaje que había adquirido, se aplicó a la construcción de verticales y horizontales con los colores primarios más el blanco y el negro. En definitiva, Torres García exploró las posibilidades del Neoplasticismo desde sus premisas más básicas, sin caer en la tentación de estudiarlo desde el punto evolutivo en el que estaban Mondrian o Van Doesburg - variaciones demasiado subjetivas como para extraer la esencia de un movimiento plástico rompedor con la figuración - comenzando a marcar un camino reduccionista, en su trabajo particular. La principal conclusión es que Torres García tomó el Neoplasticismo como una disciplina para extraer un elemento más, el constructivo, y añadir a sus recursos plásticos.

5.3.4 *Constructivismo versus Surrealismo*

En el origen de la creación del grupo y de la publicación de *Cercle et Carré*, se encuentra más que un enfrentamiento personal, una necesidad vital. Pues las

circunstancias eran más favorables a los surrealistas que a los constructivistas, porque los primeros disfrutaban de mayor publicidad. el propio Torres vendió un solo cuadro en 1929. La americana Catherine Dreier visitó a Torres acompañada de Marcel Duchamp el 18 de Abril⁵⁰. La situación era insostenible para muchos de ellos, incluidos Mondrian y Van Doesburg, este último escribiría.

*“Para nosotros, de cualquier modo, es peor que miserable. Todo está en nuestra contra. Desde el Aubette, no ha habido una sola comisión de trabajo para arquitectura, y a causa del terrible decaimiento de la pintura, de los que los comerciantes son los responsables, no existe la menor probabilidad de venta para Mondrian y para mi. El poco dinero que nos queda, se terminará pronto, ¿y entonces qué?”*⁵¹

La crisis en el mercado de arte europeo, empeoró drásticamente como consecuencia directa del crack de la bolsa neoyorkina del 29 de Octubre de 1929.

La importancia de los surrealistas en París estaba asegurada por el seguimiento por parte de la prensa de todas sus actividades, incluida su notable presencia en el *Salon des Surindependants* de 1929.

Todos los Neoplasticistas y por extensión los constructivistas, sentían la misma aversión por el surrealismo. En contra de los artistas del momento, de las extravagancias de los surrealistas, se encontraba la búsqueda del espíritu y del universo que habían emprendido los Neoplasticistas. Cualquier cosa era válida para los surrealistas, que sabían el momento de gracia por el que pasaban según Vantogerloo.

⁵⁰ En la carta de Van Doesburg a Torres García del 28 de mayo de 1929, éste le pregunta a su amigo si su hijo Augusto podría recoger un par de trabajos en su casa para llevarlos al taller de Torres, a fin de enseñárselos a Dreier, cuando ésta volviese a visitarlo.

⁵¹ Carta de Van Doesburg a Bart de Ligt del 7 de febrero de 1929. Publicada en Doesburg, Theo Van *“Pintura en la arquitectura”*, Teoría en la práctica. Allan Doig. Cambridge, 1986. Pág. 220. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 55.

*“Los mayores absurdos, los más incoherentes objetos, pintados o pegados juntos, eran considerados arte. Y no había relación entre los elementos empleados. Un pintor hacía una pierna amputada, una flor y un cajón en el vientre de una señora, y todo el mundo decía que eso era arte.”*⁵²

El desencadenante involuntario de la definitiva unión de los Constructivistas para hacer un frente común ante el creciente y desbordante poder de los surrealistas fue Salvador Dalí, pues en su primera exposición individual en París, realizada para abrir la temporada de invierno de la Galería de Arte de Camille Goemans, que tuvo lugar en Diciembre de 1929, es en donde los constructivistas tuvieron clara la necesidad de unirse ante las continuas manifestaciones surrealistas. El prefacio del catálogo fue escrito por Ab, lo que atestigua el recibimiento que Dalí tuvo en París por parte de los neoplasticistas. Torres García escribe sobre esta exposición.

*“El objeto de haber fundado en París Cercle et carré fue el que ahora va a tratarse en lo que sigue. Hacia fines de 1930, tuve ocasión de visitar una exposición de obras superrealistas de Dalí, en la galería Goemans, rue de Seine, y fue tanto lo que me desagradó, que luego, en esa misma tarde, hablando con Van Doesburg, se lo dije, añadiendo que había que hacer algo... Inmediatamente planeamos una revista, salieron nombres...”*⁵³

⁵² Vantongerloo, Georges. *“Reflections V (1929) Paintings, Sculpturs, Reflections”*. New York, 1948. Pág. 41. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 57.

⁵³ AAC. Revista Circulo y cuadrado nº 1, Montevideo, mayo 1936. Escrito de Torres García. Pág. 1.

5.4 La formación del grupo Cercle et carré

Torres García y otros miembros del círculo neoplasticista ya habían pensado algunas veces crear un grupo alrededor de las ideas constructivistas antes de que ninguno de ellos visitara la Galería Goemans, es muy probable que surgiera el tema en las reuniones dominicales en el apartamento de Seuphor.

El 16 de noviembre de 1929, unos pocos días antes de la inauguración de la exposición de Dalí, Torres García escribió una carta a su amigo, en la que le propone discutir sobre la situación verdaderamente repugnante y muy incomoda para ellos que se estaba produciendo con la creciente fama cobrada por los surrealistas, y proponiéndole el encontrar juntos la manera de defenderse. La contestación de Van Doesburg fue inmediata y clara, hizo referencia por primera vez a la creación de un grupo evidenciando la falta de unión entre los constructivistas y la carencia de una publicación que les proporcionase un apoyo y una voz ante la prensa; dice literalmente:

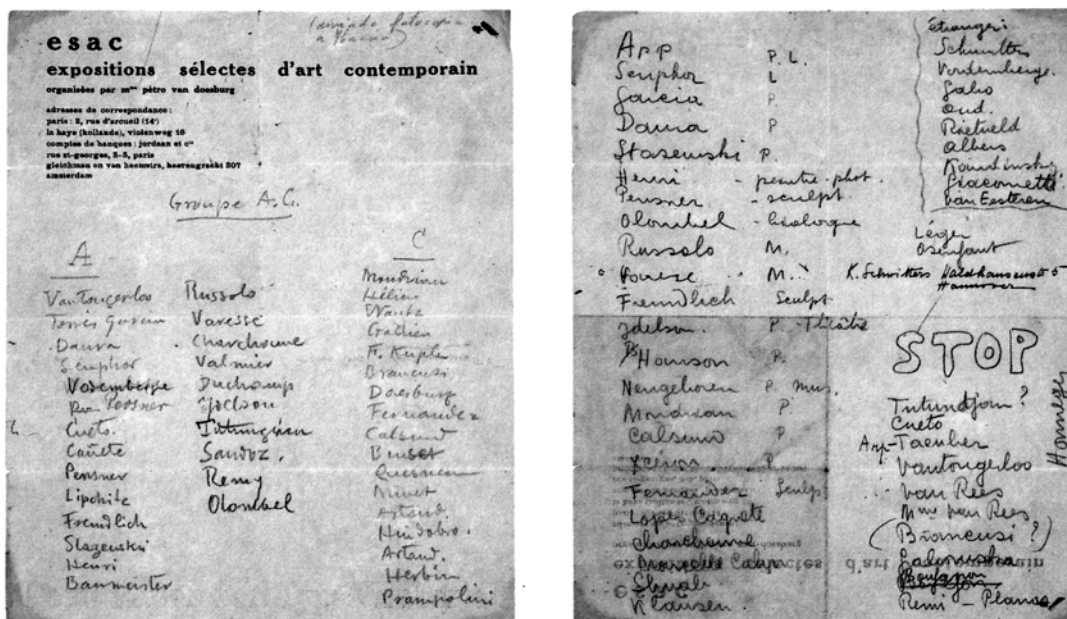
*“Lo que nosotros necesitamos es un grupo para la organización de diferentes cosas, manifestaciones, exposiciones, etc. ¡Debemos Agruparnos, hay 20 de los nuestros...!”*⁵⁴

Cuando Torres García - tras la visita a la exposición de Dalí - se decidió finalmente a proponérselo a su amigo Van Doesburg, encontró un más que receptivo colaborador, pues como vemos éste coincidía en la necesidad de hacer alguna cosa.

Como decíamos anteriormente, la exposición de Dalí en París, fue el catalizador final de una reacción de autoprotección que llevó a la formación de un grupo artístico constructivista y de una revista. Torres García propuso finalmente a su

⁵⁴ Carta de Van Doesburg a Torres García, sin fecha, probablemente Noviembre de 1929, con membrete de la ESAC. Fundación Torres García. Montevideo.

amigo Van Doesburg la creación de un grupo que pudiese coordinar las actividades necesarias para contrarrestar la influencia de los surrealistas, que en la particular manera de ver el mundo de Torres García, personificaban el gusto por lo temporal, por el detalle, por la superficialidad de las cosas en lugar de la búsqueda de la esencia, de su atemporalidad, su credo.



Papel de la ESAC en el que figuran los planes de Van Doesburg para dividir el grupo en dos antes de su formación

Fechado previamente a la formación del grupo existe un documento escrito a mano sobre un papel con el símbolo de la ESAC⁵⁵, en la que por ambos lados encontramos un listado de todos los que formaron parte del grupo constructivo.

Ante la afirmación de Van Doesburg de que eran unos 20, a la vista de este documento podemos decir que potencialmente eran unos cuantos más. En la parte anterior de este documento, con el logotipo de la ESAC y bajo el título *Groupe A.C.* están escritos en tres columnas los siguientes nombres: en la columna de la izquierda, bajo la letra A, los nombres de Vantongerloo, Torres García, Daura, Seuphor, Vordemberge, Pevsner, Cueto, Cañete, Lipchitz, Freundlich, Stazewsky,

⁵⁵ *Expositions Selectes d'Art Contemporain*, Empresa dedicada a organizar como su nombre indica, exposiciones de Arte contemporáneo. Dirigida por Petronella Van Doesburg. Citado en AA.VV. Op. Cit. 1991. Pág. 22.

Henri and Baumeister; En el centro los nombres de Russolo, Varèse, Charchoune, Valmier, Duchamp, Idelson, Tutndjian, Sandoz, Remy y Olombel; En la derecha, bajo la letra C, los nombres de Mondrian, Hélión, Wantz, Galleen, Kupka, Brancusi, Van Doesburg, Fernández, Carlsund, (¿?), Queneau, (¿?), Minet, (¿?), Artaud, Huidobro, Herbin y Prampolini.

En la parte posterior del mismo papel hay una lista con 23 nombres. En esta parte de la hoja, sólo hay dos columnas, y una letra o palabra ha sido añadida a la mayoría de los nombres, de acuerdo con la actividad de cada uno (pintura, escultura, música, etc.), que muestra un alto grado de planificación que no existe en la anterior. Esta lista nombra a Arp, Seuphor, Torres García, Daura, Stazewsky, Henri, Pevsner, Olombel, Russolo, Varèse, Freundlich, Idelson, Hanson, Neugeboren (¿?), Mondrian, Carlsund, Xcéron, Fernandez, López Cañete, Charchoune, Cahn, (¿?), y Clausen. Estas listas son bastante relevantes, porque listados aparecen bastantes de los nombres que luego formarían parte de los grupos artísticos constructivos *Cerclé et Carré* y *Art Concret* en 1930.

En noviembre de 1929, Torres García visitó a Van Doesburg y acordaron la formación de un grupo con dos secciones diferenciadas por la utilización de elementos no figurativos en los trabajos de unos y el uso de estos elementos en los trabajos de los otros. Torres García empezó a hablar con los integrantes de estas listas y a explicarles cual era su propósito, recibiendo por lo general respuestas positivas.

“Torres García trató de reclutar gente para tal empresa, y a este fin hablo a todos sus amigos. Pero había un obstáculo: que con Van Doesburg nadie o casi nadie quería saber nada. Además, Van Doesburg, quería sólo admitir a los de tendencia pura (elementarista) con lo que el grupo hubiera quedado reducido a cinco o seis artistas... Por esto tuvo que dejarlo y constituir sólo el grupo...”⁵⁶

⁵⁶ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 205.

Posteriormente Van Doesburg pretendió unificar las dos secciones bajo las premisas de un manifiesto escrito por él, en que se negaba toda relación con la figuración; tanto el manifiesto como su autoría provocaron rechazo entre los interesados originalmente y se oficializó la separación de Doesburg y Torres García.

En las dos primeras semanas de diciembre de 1929, se empezaron a formar los dos grupos de artistas, ambos de talante constructivista pero con notables diferencias, como atestiguó Hélión en aquella época muy influenciado por Van Doesburg:

“ ...En una mano la absoluta convicción de que la naturaleza no debe formalmente participar en la estructura de una obra de arte, y en la otra mano, pintores como tú, que están convencidos de que el arte constructivo puro está incompleto... Admiro tu obra, y he tenido muchas oportunidades para expresarlo, pero sinceramente no creo que tu deseo de integrar apariencias naturales en el trabajo sea el camino hacia la verdad.”⁵⁷

5.4.1 *Seuphor o Torres García: ¿Quién fue el alma de Cercle et Carré?*

Como hemos visto anteriormente, Torres García se integró en el círculo de amistades de Seuphor tras conocerle en abril de 1929, en la exposición de Vordemberge. Y también recordamos que frecuentaba su apartamento en compañía de su mujer para encontrarse con otros constructivistas los domingos por la tarde. Algunos días más tarde de su encuentro con Van Doesburg, Torres García explica su idea a Seuphor, ilusionado, éste explica la ocurrencia a sus amigos y al respecto escribió:

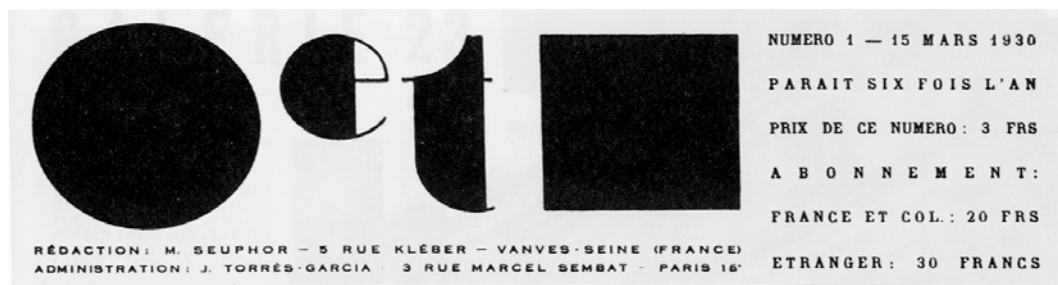
⁵⁷ Carta de Hélión a Torres García, 26 de Diciembre de 1929, Fundación Torres García. Montevideo.

*“Al principio, todos, o casi todos estábamos vacilando ante la idea de Torres García, pero luego, poco a poco, durante los encuentros de abril y mayo la idea gana terreno.”*⁵⁸

El propio Seuphor reconoce en sus escritos que la cascada de nuevos grupos de arte abstracto - Cercle et Carré, Abstraction-Creation y Réalités Nouvelles - que se dieron en París por esas fechas fueron desencadenadas por la visita que él recibió en su casa de Vanves hacia finales de 1929 del pintor Uruguayo Torres García.

*“Hacia final de año, tras consultar con otros artistas, incluyendo a Arp, Mondrian, y Van Doesburg, nosotros (Seuphor y Torres García) creamos el programa para un nuevo grupo y una revista que se llamó Cercle et Carré.”*⁵⁹

Seuphor cuenta que el logotipo realizado por el pintor Daura, esquemático, pero muy claro, fue como un bálsamo, pues gustó tanto que todas las objeciones se terminaron de inmediato, sin duda como el propio Seuphor dijo: *“una prueba de que una sola imagen, sin ningún tipo de comentario, es más poderosa que las más sabias palabras del mundo”*.⁶⁰

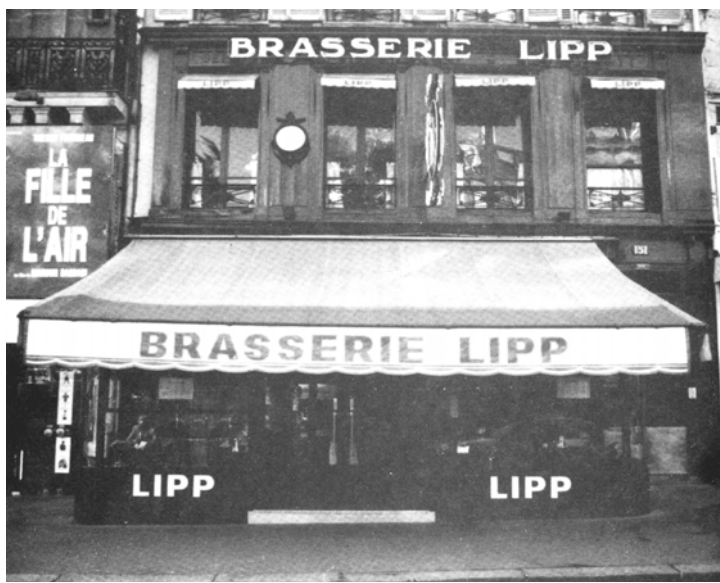


Logotipo del número 1 de la revista Cercle et Carré, realizado por Daura

⁵⁸ Seuphor, Michel. Op. Cit. 1971. Pág. 12. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 73.

⁵⁹ Seuphor, Michel. « *Le style et le cri, quatorze essais sur l'art de ce siècle* ». Paris, 1965. Pág. 113. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 74.

⁶⁰ Seuphor, Michel. Op. Cit. 1971. Pág. 13-14. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 57.



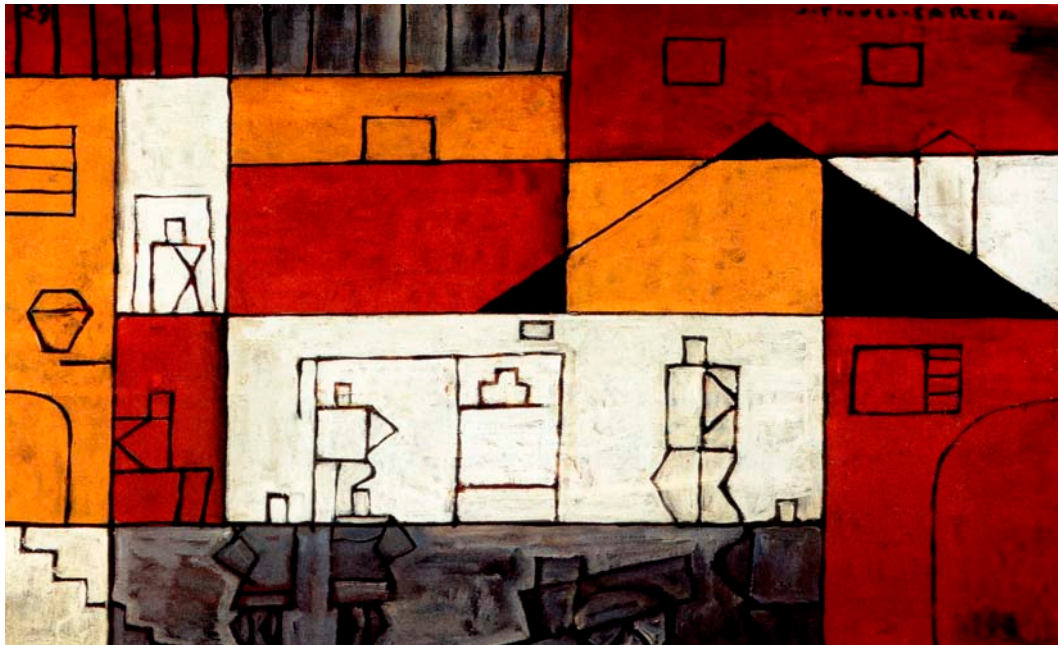
Brasserie Lipp

Torres García y Seuphor fueron los que tomaron las primeras decisiones que afectaron al grupo. La decisión de reunirse quincenalmente en la Brasserie Lipp los jueves se tomó en grupo, y allí se abordó el tema de la publicación que Torres García y Seuphor

habían planeado en privado. Seuphor era el más indicado para ser nombrado editor, era el escritor más profesional de cuantos pertenecían al grupo, y por ser belga - aunque flamenco - conocía el francés perfectamente. Torres García cuenta en su autobiografía que él mismo nombró a Seuphor editor, por la gran ayuda que recibió de este al formar el grupo y publicar la revista; más tarde, Seuphor, después de leer la autobiografía de Torres García, comentó que estaba llena de invenciones imaginativas y que contenía muchos errores. Lo cierto es que era el más indicado, ya que del resto de integrantes más preparados (Mondrian, Russolo, Torres García y Vantogerloo) ninguno de ellos hablaba ni escribía demasiado bien el francés. La búsqueda de constructivistas no fue solamente en la ciudad de París, Torres García y Seuphor hicieron un llamamiento por todos aquellos lugares en los que podrían existir adeptos, y así, intentaron contactar con artistas de Bélgica, Alemania, Holanda, Italia, Polonia, Suiza y otros países europeos, cabe resaltar la adhesión de Ozenfant por este método, que envió un escrito para ser publicado en Cercle et Carré, y la carta de Wassily Kandinsky dando testimonio de su alegría por haber sido invitado a formar parte del grupo y por encontrar sus queridas formas, el círculo y el cuadrado, en el encabezamiento de la carta que recibió de Seuphor. Las afiliaciones al nuevo grupo hicieron que pronto se sobrepasará el número de 80 miembros cambiando su lugar de reunión al café Voltaire.

En un principio la formación del grupo de constructivistas, llegó a ser más de enemigos del surrealismo, como cuenta Pedro da cruz⁶¹, llegaron a utilizar popularmente el nombre de *l'antisur* para designar su posicionamiento, pero como objetivo, como lema, como ideario necesitaban algo más sólido. La respuesta fue la estructura, palabra con grandes connotaciones y que se usó dentro del grupo junto con otras dos, construcción y arquitectura. Si nos damos cuenta, estas tres palabras tendrán un significado mayúsculo en la posterior obra tanto escrita como plástica de Torres García. Prácticamente todos los artistas y participantes del grupo que escribieron en la revista, nombran alguna de estas palabras, otorgándoles parecidos valores y usos muy diferentes. Para Torres García, la estructura era lo más importante en una obra, tuviera connotaciones figurativas o no; hasta tal punto, que tituló así uno de sus libros escritos mas tarde en Montevideo.

“Fuera de nosotros existe pluralismo, entre nosotros, unidad”⁶²



Paisaje Constructivista, Joaquín Torres García
Óleo sobre lienzo, 73x92 cm

⁶¹ Da Cruz, Pedro. Op. Cit.

De las diferencias de interpretación y de sentimiento, se derivaron las distancias insalvables que abocaron al grupo a su disolución algunos meses más tarde. Torres García estudiaba en ese tiempo la incorporación a sus trabajos de estructura ortogonal de figuras simbólicas que encajasen entre las verticales y horizontales de sus obras. Esta dualidad entre la abstracción geométrica y el recurso de los símbolos tomados de la realidad, confundió mucho a sus compañeros, que no comprendían el hecho de que Torres García dijera una cosa en sus escritos, y en las obras que producía se evidenciasen otras. El propio Seuphor creía que el trabajo de Torres García era la consecuencia de una indecisión entre la figuración y la abstracción.

*“Se obliga a si mismo a hacer pinturas abstractas con compartimentos horizontales y verticales, volviendo pronto a la figuración. Él está dedicado a geometrizar la figuración,... optando finalmente por un término medio.”*⁶³

Esta indefinición, y otros factores como su pronto abandono de las tierras parisinas al volver a su país, Uruguay, en 1934, dejando la cuna del arte moderno, provocaron la ausencia en los primeros escritos sobre Cercle et Carré que Seuphor escribió a partir de esa fecha y contribuyeron sin duda a que Torres García fuese olvidado durante bastantes años. Incluso tras la segunda Guerra mundial, Seuphor volvió a París, y en 1950 escribe su primer libro sobre el arte abstracto⁶⁴, en el que no aparece Torres García, ni se menciona su obra. La omisión sólo se puede calificar de intencionada, los motivos están claros, su retorno a Uruguay y la producción de obra figurativa, provocó rechazo en Seuphor. En escritos posteriores, Seuphor nombra brevemente a Torres García, pero continuaba afirmando incluso que él había organizado la exposición del grupo Cercle et Carré en solitario.

⁶² Vouloir Construire, artículo del primer número de la revista Cercle et Carré, Torres García. París 1930.

⁶³ Seuphor, Michel. Op. Cit. 1965. Pág. 111. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 80.

⁶⁴ « *L'art abstrait, ses origenes, ses premiers maîtres* », París 1950.

5.4.2 El grupo Cercle et Carré, su revista, su exposición, su fin

Existen dificultades no sólo para saber a ciencia cierta quien ideó la formación del grupo Cercle et Carré, sino también para saber quienes lo integraban del total de ochenta participantes sólo unos sesenta y ocho constan como miembros reales al haber abonado la cuota de inscripción.

El núcleo del grupo estaba formado por unos pocos: Mondrian, Torres García, Seuphor, Vantongerloo y Russolo. El que menos tiempo llevaba en la capital francesa era Torres García.



Póster-invitación de presentación de la exposición de Cercle et Carré

Cabe resaltar el hecho de que existían otros grupos o tendencias en los cuales también militaban algunos de los que estaban en Cercle et Carré, en aquellos años la Bauhaus por ejemplo continuaba en marcha. La gran cantidad de lugares y de tendencias de procedencia, y el hecho de que muchos de los integrantes del grupo no vivieran en París, ni siquiera en Francia, sino en otros países de la Europa vecina, hicieron que se formase un grupo tremendamente rico, pero a causa de las evidentes tensiones causadas por las diferentes pretensiones.

Entre las ambiciones del grupo estaba la de formar un grupo interdisciplinar, y de esta forma, no todos sus integrantes eran artistas pintores o escultores, sino que también había músicos (el propio Russolo cumplía estas dos facetas, pintor y

músico), arquitectos, fotógrafos y representantes de disciplinas como el teatro. Entre los arquitectos cabe destacar a Gropius, Le Corbusier y Hannes Meyer; como Fotógrafos, Henri y Moholy-Nagy; músicos como Vârese; y en cuanto al teatro Exter. La idea de colaboración entre disciplinas diferentes no era nueva, pero es innegable el papel que dentro de esta tendencia tuvo Cercle et Carré.



Portada del número 1 de la revista Cercle et Carré

programa del grupo: *Pour la defense d'une architecture* de Seuphor y *Vouloir construire* de Torres García. Tras la publicación de este primer número surgen las diferencias de interpretación entre Torres García y Seuphor, que continuaron en las otras dos ediciones de la revista.

El 15 de Marzo de 1930 ve la luz el primero⁶⁵ de los tres números que se editaron de la revista Cercle et Carré, que se pensó publicar bimestralmente.⁶⁶ En ella Seuphor aparecía como editor y Torres García como administrador. La revista tuvo una muy buena acogida por los integrantes del grupo, entre los círculos intelectuales de París y por el público en general.⁶⁷ En esta publicación se encuentran los dos artículos que juntos, pueden considerarse el

⁶⁵ Artículos de Seuphor, Torres García, Adya van Rees, Domela, Louis Hoyack, Arp, Brzekowski, Daura, Mondrian, Vordemberge, Léger, Idelson, Kandinsky, Olombel, Ozenfrant, Prampolini, Russolo, Sartorio, Schwitters, Stazewski, Vantongerlo, Fillia, Rattner y Jacques-Dalcroze. Trabajos de Mondrian, Arp, Vantongerlo, Otto Van Rees, Exter, Henrik Werkman y Pevsner.
⁶⁶ Realmente no fue así, 15 de Marzo, 15 de Abril y 30 de Junio de 1930.
⁶⁷ Se llegaron a vender más de 1200 copias en los kioscos de Montparnasse.

En el segundo número⁶⁸ Torres García no escribió ningún artículo, pero se reprodujo una de sus obras y se incluyó el catálogo de la exposición que se inauguró tres días después de la aparición de la revista, el 18 de Abril. El tercer número⁶⁹ estaba dedicado a la arquitectura, a la nueva poesía y al cine abstracto, y Torres García no colabora de ningún modo. En este número Seuphor aparece como editor y administrador. Un cuarto número estaba en preparación, Seuphor continuaba recopilando información, pero cayó gravemente enfermo y el médico le aconsejó que dejase París y pasase el invierno en el sur de Francia, en Grasse. A su vuelta, Cercle et Carré se había disuelto.

La exposición fue una de las primeras ideas que se tuvieron para publicitar el grupo; a mediados de abril, se alquiló un local en la calle La Boétie, número 23, la Galería 23.

La exposición se anunció a todos los integrantes del grupo y expuso quien estuvo dispuesto a participar, incluso se invitó a Van Doesburg, pero este declinó la oferta. La exposición recibió el nombre de *Estructura y Abstracción – Primera exposición internacional organizada por el grupo Cercle et Carré*, y fiel a su espíritu, fue una exposición multidisciplinar, pues habían trabajos de pintura, escultura, arquitectura y teatro. Se expusieron 130 trabajos de un total de 46 artistas. Torres García expuso cinco



Número 23 de la calle La Boétie

⁶⁸ Artículos de Mondrian, Idelson, Freudlinch, Vantongerloo, Xcéron, Bufano, Gorin, Seuphor, Meyer y Baumeister. Obras de Idelson, Stazewski, Domela, Henri, Taeuber, Vordemberge, Hans Welti, Gorin, Olson, Molf-Nagy, Schwitters, Torres García, Cueto, Baumeister, Kandinsky y Lafnet.

⁶⁹ Artículos de Seuphor, Gorin, Le corbusier, Georges Linze, Adolf Behne, Gropius, Behrendt, Vantongerloo, Richter, Haussmann, Eugen Deslaw, Seuphor y Brzekowski. Obras de Le corbusier, Gropius y Sartorius, fotografías de Vantongerloo, el interior del estudio de Mondrian, e interiores creados por Arp y Taeuber.

obras, tres de ellas objetos de madera realizados a la manera constructivista, con horizontales y verticales sin ningún tipo de figuras, y las otros dos, pinturas que representaban figuras. Los nombres de los participantes se imprimieron en el póster invitación que se repartió con el segundo número de la revista que se había publicado tres días antes de la inauguración. También se anunciaban en el póster la celebración de dos conferencias, una por Torres García sobre pintura el día de la inauguración y otra por Seuphor el día de la clausura.⁷⁰



Fotografía de la inauguración de la exposición de Cercle et Carré. De izquierda a derecha: Clausen, Henri, Manolita Piña de Torres García, Torres García, Mondrian, Arp, Daura, Cahn, Taeuber, Seuphor, Vordemberge, Idelson, Russolo, Nina Kandinsky, Vantongerloo y Kandinsky

En su conferencia sobre pintura, Torres García abogaba por el desarrollo de una teoría que pudiese aglutinar elementos del cubismo, del neoplasticismo y del surrealismo. En especial con respecto a este último, le reconoció el valor que tenía por capacitar al artista a expresar su subconsciente. La

confusión entre los presentes, aglutinados todos ellos en contra del surrealismo, fue evidente.

La exposición no tuvo la afluencia de público que se esperaba, principalmente por la escasa repercusión en prensa. Sólo algunos recortes de prensa anunciaron la muestra y las críticas los trataron despectivamente.

De cualquier manera, la exposición no transmitió la sensación de tratarse de un

⁷⁰ Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 57

grupo nuevo y es evidente que tuvo que rendir cuentas por el hecho de contar entre sus filas con figuras artísticas que pertenecieron a movimientos del pasado demasiado reciente.

Demasiadas diferencias de criterio, demasiada diversidad en la presentación de las obras, el sobrenombre que recibió la exposición fue el de no figurativa. Las dos tendencias representadas eran la abstracción, evidentemente la de aquellos que basaban su trabajo en la división ortogonal de sus obras sin referencias figurativas y la estructura, que definía a los que identificaban su trabajo con referencias a la realidad.

Así pues, podemos afirmar una vez más, que la intención de la exposición de mostrar dos tendencias se vino abajo, y se evidencia que durante mucho tiempo la vía puramente abstracta acaparó todo el protagonismo de la exposición. Estas dos tendencias, representadas teóricamente en el alma de Cercle et Carré por Torres García y Seuphor, vivieron en perpetua pugna por hacerse valer dentro de un grupo de ambiciosa creación. También se ha de resaltar el hecho de que Torres García no estaba de acuerdo con el camino emprendido por la revista Cercle et Carré en su tercer número en la que en este número se optó por recabar artículos sobre arquitectura ya publicados para completarla. Dos semanas antes de la publicación de este tercer y último número de la revista Cercle et Carré, Torres García abandonaba la redacción de la revista partiendo con su familia hacia Lausana, donde residió tres meses. A su vuelta a París el 17 de septiembre de 1930, Torres García ya no era un fundador de Cercle et Carré, sino sólo un lejano colaborador, que continuó con sus actividades artísticas, dos exposiciones en octubre el *Segundo Salón des Surindépendents* y en diciembre la exposición *Ocho artistas del río de la plata*.

Cuando Seuphor dejó París, Cercle et Carré evidenció la falta de un organizador, alguien que se dedicase por completo a la coordinación de actividades, y a la recopilación de material para la revista. Fue suficiente para que Cercle et Carré dejase de existir.

5.5 Torres García y la sección Áurea

En el trabajo de Torres García, existen algunas características que lo diferencian de otros constructivistas, ya en los años en que Torres inicia su andadura por este movimiento. El hecho de construir el espacio compositivo con horizontales y verticales, supone para Torres un reencuentro con algunos trabajos que intuían esa posible reticulación ortogonal creada del espacio tomado de la realidad; ya en Barcelona a partir de 1917, año en que conoce a Barradas y recibe la influencia artística de su vibracionismo; y sobre todo en Nueva York, donde sus composiciones empiezan a fragmentarse, a mostrar pedazos de un total confinados en formas más o menos regulares, más o menos cerradas. Su vinculación al constructivismo genera una búsqueda inmediata de convergencia entre la esencia del clasicismo que siempre defendió y la absoluta y pura particularidad del reduccionismo abstracto.

“El hallazgo de la “sección áurea” fue para mí dar con el mayor tesoro. Al menos, si no de otro modo, sabía ahora que mis obras podían estar por la medida, vinculadas al Universo.”⁷¹

Es la necesidad que empuja a Torres García la que define su obra, pues esa necesidad no es otra que el control de la creación, la búsqueda de una razón que justifique el existir de ese momento creativo, que lo convierta en eterno. La simbiosis entre esencia y universalidad, entre verdad y pureza, buscan un lenguaje propio, una manifestación que Torres encuentra una vez más en los clásicos.

Como señala Miguel A. Battagazzore⁷², Torres García nunca renunció al espíritu clasicista de cuño platónico, si bien, la temática historicista del mismo origen o en su manifestación híbrida con el mundo rural de Cataluña, ya había sido abandonada, aunque con algunas excepciones. Su estancia en Fiésole, y

⁷¹ Torres García. Op. Cit. 1944. Pág 25.

⁷² Battagazzore, M. A. “La trama y el símbolo”. Impresora Gordon, S. A. Montevideo, 1999. Pág. 15.

Villefranche-sur mer, en las que Torres sufre la desaceleración de entornos tan dinámicos como los de París, en su primera y breve estancia, y sobre todo Nueva York, son la constatación materializada de la necesidad de Torres García por volver a la seguridad de la verdad inalterable, de su convencimiento en la validez de las normas y reglas básicas sobre las que se ha construido toda la civilización occidental. Esa búsqueda se produce tras los mayores desengaños ante su incapacidad de integrarse en los focos mundiales de las vanguardias culturales, en momentos de duda y de reflexión, Torres García buscó la seguridad de lo eterno: lo clásico.

En su segunda estancia en París, en ese contexto de rabiosa vanguardia constructivista en el que se pierde el objeto, se reduce la realidad como predicaba Mondrian, Torres reflexiona en lo aleatorio del sentimiento y el excesivo orden que se puede deducir de la simetría, de la subjetividad compositiva y cromática que se materializa en los trabajos de Doesburg y Mondrian, sus principales referentes, e introduce una variación en las premisas constructivistas: la medición, el número, la proporción. En 1936, ya en Montevideo, lo relata así:

*“Una obra construida (ordenada según reglas) difiere en absoluto de toda obra que no lo sea; esto se constata con sólo verla. Tiene un centro invisible, algo que unifica todos sus elementos retenidos por una relación entre ellos y no una relación de calidades, de objetos en torno a una idea, o caso así, sino relación precisa, numérica, relación efectiva, real, controlable.”*⁷³

Como asegura en ese mismo libro, esto quiere decir, reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de este concepto todo es fragmentario, sin base. Este libro, dedicado a Mondrian, al que une una relación de gratitud profesional que es evidente en muchos de los primeros trabajos constructivos de Torres García, en los que la exploración cauta pero firme y progresiva de las

⁷³ Torres García. "Estructura". Ed. Alfar. Montevideo 1936. Pág. 25. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág.78.

posibilidades del constructivismo llevan a Torres a renunciar a la imagen reconocible, no como reflejo de una imagen de la realidad, sino como puro contenedor de un significado conocido. Es el Torres más abstracto, pero es un Torres entregado a una tarea, encontrar el punto exacto dentro del amplio repertorio de la teoría constructivista que pueda albergar la unidad dentro de la multidiversidad de formas y relaciones. Torres García utiliza para ello la regla áurea.

5.5.1 La regla áurea

Según Margit Rowell, que escribió en el catálogo de la exposición Torres García: Grid-Pattern-Sign realizada en la Hayward Gallery de Londres entre el 14 y el 23 de febrero de 1986, Augusto, el propio hijo de Torres García, apuntaba a que podría haber sido el pintor español Luis Fernández quien introdujera a su padre en la medida áurea. Fernández se estableció en París en 1924. Torres lo describe así:

*“Otro amigo nuevo es Luis Fernández, éste español. Temperamento frío, de poco impulso afectivo, pero de mucha claridad intelectual. Por este tiempo apenas pinta, pero en cambio estudia concienzudamente los caminos de la pintura. Se diría que quiere crecer lentamente para ser muy fuerte, y sin duda lo será.”*⁷⁴

Aunque el propio Augusto lo describe de una manera bien diferente.

“Era masón, versado en muchos conocimientos esotéricos, incluyendo la medida áurea, la magia de los números, la simbología medieval, etc... Fernández solía llevar a mi padre a iglesias medievales en París, no sólo descifrándole la iconografía de los motivos escultóricos, sino también

⁷⁴ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 209.

revelando las leyes aritméticas que regían su ubicación y sus relaciones. Fernández tenía un interés especial en la semántica y en la técnica pictórica. Sus pinturas también desde 1928, fueron organizadas según la medida áurea, y aún durante su periodo surrealista posterior sus obras fueron ordenadas según progresiones matemáticas, no sólo en su estructura global, sino también en su paleta y sus relaciones tonales. Sin embargo, aunque construía sus pinturas sistemáticamente sobre esta base, al igual que Van Doesburg, enfatizó el valor de la intuición y la emoción.”⁷⁵

Sea como fuese, lo cierto es que fue en París donde Torres García empieza a aplicar la sección áurea, esta proporción matemática de raíces matemáticas, filosóficas y musicales, es posible que la leyese por primera vez en algún escrito de los muchos clásicos que Torres había leído en la biblioteca del *Círculo de San Lluc*, durante sus primeros años en Barcelona.

En los últimos veinte años, la difusión de la regla de oro en el ambiente artístico parisino estaba muy avanzada, no podemos pasar por alto que sobre 1912 existió una variante del Cubismo, llamada *Section d'Or* que estaba formada por un grupo de artistas de Puteaux encabezados por J. Villon, interesados por las formas geométricas y sus relaciones matemáticas. En este grupo o relacionados con ellos, podemos encontrar nombres como el del pintor Juan Gris o el del poeta Max Jacob, que posteriormente militaría en las filas del Surrealismo.⁷⁶

Realizamos ahora un breve pero necesario recorrido introductorio por la historia y los métodos para encontrar la sección áurea de un segmento. La fecha de su primer conocimiento se pierde en los anales de la historia. Se tiene noticia de que

⁷⁵ Augusto Torres en el Catálogo “Torres García: Grern-Sign”, Hayward Gallery, London, 14 de Noviembre de 1985 – 23 de febrero de 1986. Citado en AA.VV “Seis Maestros de la pintura Uruguaya”. MNBA. Buenos Aires, 1987. Pág. 112.

⁷⁶ “En casa de Villon, en Puteaux, los amigos especulaban sobre formulas platónicas, sobre Pitágoras, Pico della Mirandola y Leonardo [...] el grupo piensa encontrar en los sueños matemáticos del renacimiento una doctrina segura...” F. Mathey. *Section d'Or*. Dizionario della critica d'Arte. Vol II Unione tipografico-editrice Torinese. Torino, 1978. Citado en Battezzore, M. A. Op. Cit. 1999. Pág. 41.

los egipcios ya la utilizaban, que descubrieron la relación matemática en el cuerpo humano, al medir la distancia que corresponde a la altura, compararla con la del mismo hombre con los brazos abiertos y descubrir que era la misma, que el ombligo que separaba en un recién nacido el cuerpo en dos mitades exactas estableciendo una relación de simetría, en un adulto era distinta, era $3/5=5/8$. Ese misterioso número, esa relación, se repetía sistemáticamente al relacionar la porción más grande, del ombligo a los pies, con relación a la altura total del individuo.

Es lógico pensar que el descubrimiento pasó de los egipcios a los griegos, y de estos a los romanos. La inscripción de la figura humana dentro de un cuadrado si tenía los brazos abiertos, y dentro de un círculo con centro en el ombligo si abría las piernas, relacionan el ámbito humano, con el de la geometría básica. De ahí, que estas medidas y proporciones se utilizasen para construir templos y edificios, para asemejarlos a la medida del hombre, al orden de construcción divina que se encontraba incluso en los propios seres humanos.

Como el mismo Platón decía, es imposible combinar bien dos cosas sin una tercera, hace falta una relación entre ellas que las ensamble, la mejor relación para esta ligazón es el todo. Platón era fiel a la máxima pitagórica de que todo es número, y a sus investigaciones musicales. Pitágoras era un auténtico trotamundos originario de Tiro, ciudad de la antigua Fenicia, que antes de asentarse en Crotona, donde fundó su escuela, había pasado por Egipto, donde vivió veintiún años, y también por Mesopotámia, donde residió otros doce.

“Fue Pitágoras quien descubrió que la base de la escala musical occidental es la octava, por que una cuerda dividida por la mitad daría el mismo sonido exactamente ocho tonos más alto que una cuerda del doble de largo. La frecuencia de vibración de una cuerda es inversamente proporcional a su longitud. Uno de sus secretos era que un quinto musical (cinco notas diatónicas, o la sección áurea de una octava) debía regresar a la nota original ocho octavas más alta cuando se la repetía doce veces

en una secuencia ascendente. Pero cuando lo probó, había una diferencia de un octavo de nota... de modo que la escala ascendente también era una espiral.”⁷⁷

Esta espiral es la manifestación presente en la naturaleza más utilizada para justificar la búsqueda de una relación matemática que la construya. Una espiral muy presente en la naturaleza, en los caracoles marinos, como el nautilus. Una relación continua entre las partes y el todo. Esa relación es el número áureo. Su fórmula será:

$$\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$$

o $b^2 = a(a+b)$ siendo a la parte más grande. Y su expresión numérica viene dada por la ecuación

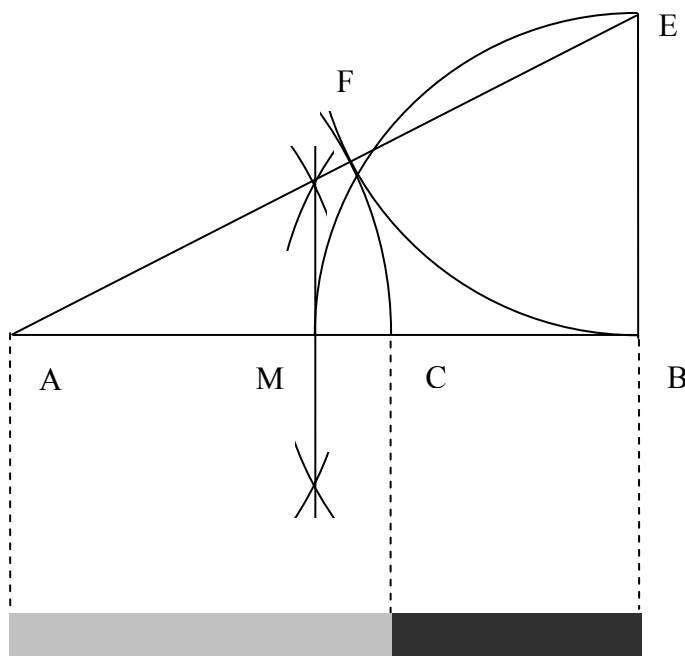
$$\frac{1 + \sqrt{5}}{2}$$

Es un número con una sucesión de decimales infinita, pero que en su forma más utilizada se presenta como 1,618. Se le conoce como número de oro o número *phi* (Φ). La sección Áurea se establece por la definición de esa relación entre las partes y el todo. Si Pitágoras, la descubre, ya hemos dicho que Platón la secunda, y Aristóteles también. Euclides la cita en su obra de trece volúmenes, *Elementos* (siendo la primera obra documental importante acerca de la sección áurea) y la define como la división de un segmento en su media y extrema razón. Vitrubio dice de ella:

⁷⁷ Neville, Catherine. “El Ocho”. Ediciones B. Barcelona. 2000. Pág 444.

“Para que un espacio dividido en partes desiguales resulte estético y agradable, debe haber entre la parte más pequeña y la mayor la misma relación que entre esta parte y el todo.”

Más adelante, en el renacimiento, durante el trecento italiano Leonardo Fibonacci (1175-1240), llamado Leonardo Pisano, autor entre otros de *Liber abbaci*, en donde recopilaba los conocimientos científicos del mundo árabe, expuso en *practica geometriae* sus descubrimientos acerca de los números. Fibonacci descubrió que si tomaba los números empezando por el uno y sumaba cada uno con el precedente, obtenía una cadena numérica de interesantes propiedades. $0+1=1$, $1+1=2$, $2+1=3$, $3+1=4$, $4+1=5$ y así sucesivamente... 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13. Fibonacci, investigó las relaciones que se pudieran establecer entre estos números, y descubrió que tendían al número áureo, el mismo número que regía la sección



de oro. Y en 1497, un fraile italiano llamado Lucca Paccioli⁷⁸ escribió sobre ella

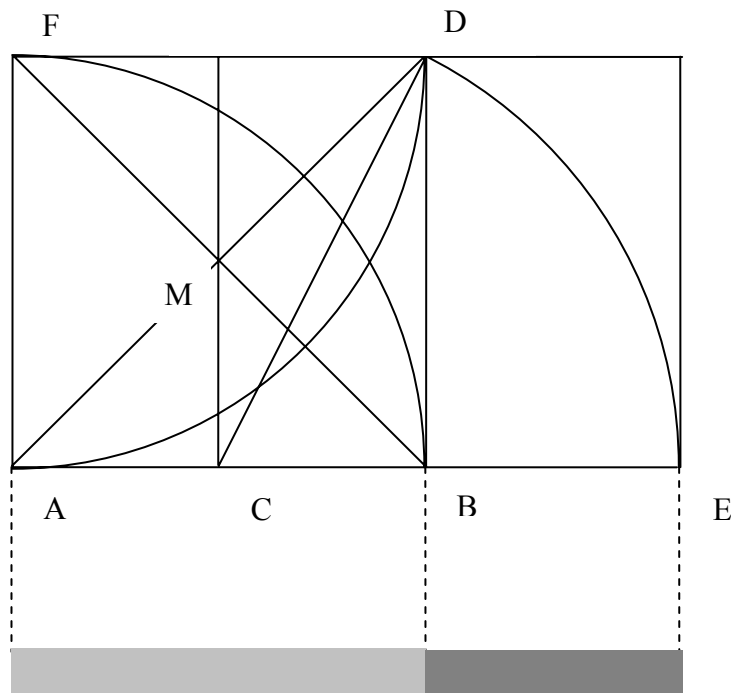
⁷⁸ También llamado Luca di Borgo (Borgo San Sepolcro, 1445-Roma, c. 1510) Matemático italiano. Fue profesor en diversas ciudades, entre ellas las de Nápoles, Milán y Roma. Resumió los conocimientos matemáticos de su época en la obra *Suma de aritmética, geometría, proporciones y proporcionalidad* (1494), en la que se hallan referencias al cálculo de probabilidades, al método de la partida doble y a diversos temas

en su libro *De Divina Proportione* aplicando por vez primera el nombre de número de oro; e incluso Le Corbusier aplicó el número áureo en su método constructivo, el Modulor, cosa que no es de extrañar ya que a principios del siglo XX, el resurgir de esta medida fue habitual, en especial por los cubistas y los seguidores del arte abstracto como Torres; se redescubrieron a autores como Piero della Francesca, autor de dos libros de perspectiva, *De prospectiva pingendi* y *Libellus de quinque corporibus*, casi matemáticos, en los que se hacía un completo recorrido por las herramientas y recursos de los artistas a nivel compositivo.

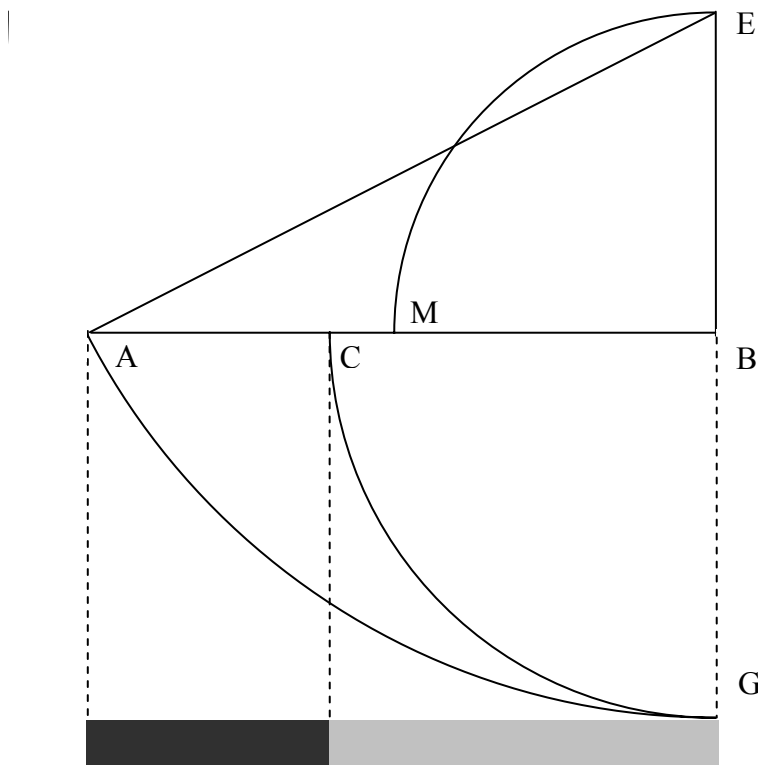
Existen diversos métodos para calcular la sección áurea de un segmento. El más utilizado es aquel en el que para conseguir la sección Áurea de un segmento AB, debemos encontrar su punto medio M. Por B trazar una perpendicular, y llevar sobre ese segmento la medida BM, cortar esa perpendicular en E. Trazar entonces una línea AE, y trasladando a ella la medida EB, midiendo desde E, cortar al segmento AE en F.

Entonces, y para terminar, se traslada de nuevo la medida AF sobre el segmento original AB, midiendo desde A y encontrando el punto C, que marca la sección áurea del mismo.

Este método tiene una variación que



sobre libros contables. En su obra *De divina proportione* (1509), ilustrada con dibujos de Leonardo da Vinci, establece una relación entre la sección áurea, los principios arquitectónicos y las proporciones clásicas del cuerpo humano.



consiste en trasladar el valor del segmento EA una vez hemos construido el triángulo áureo a la prolongación de la línea EB, midiendo desde E, y obteniendo el punto G, entonces desde el punto B, trasladamos la medida BG a la

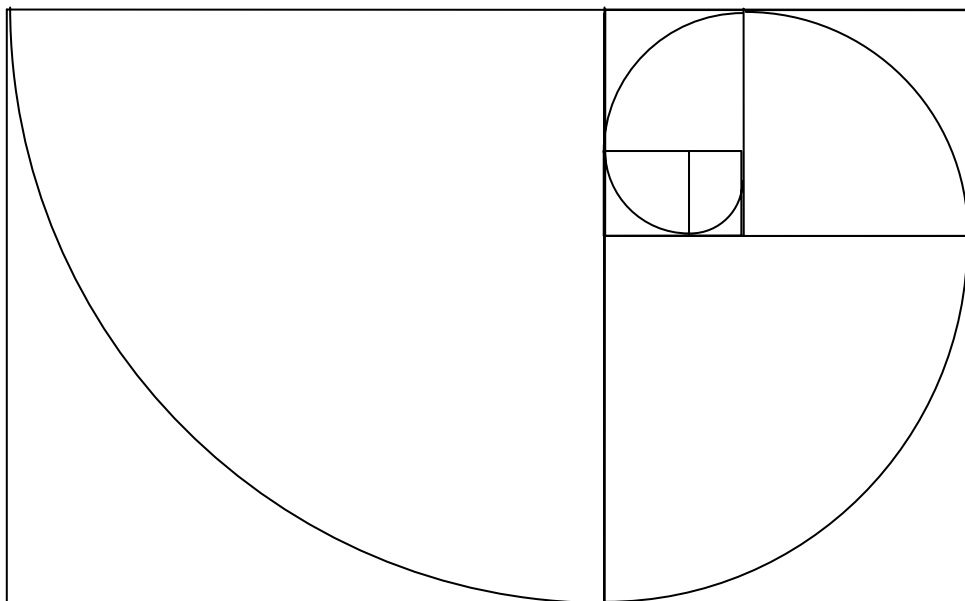
línea AB, obteniendo el punto C, que divide por su sección áurea el segmento original, AB.

Evidentemente, el método también se ha desarrollado para poder conseguir la misma sección desde una sola de las partes que han de formar el segmento total. Es el caso siguiente, en el que obtenemos la longitud total a partir de su parte más larga, en este caso, el segmento AB.

Si trazamos dos perpendiculares por estos puntos, y trasladamos a ellas la medida AB, obtendremos un cuadrado, el formado por ABFD; de las diagonales entre esos cuatro vértices, obtenemos el punto medio del cuadrado M, por el cual hacemos pasar una paralela a uno de los costados, obteniendo en el corte con un lado el punto C; uniendo este punto a cualquiera de los dos vértices opuestos del cuadrado, obtenemos una medida dada en este caso por CD, que trasladada a una prolongación del segmento AB, desde C nos proporciona el punto E. El segmento total es AE, y sus dos particiones AB y BE, que forman las dos subdivisiones de un segmento áureo. En este caso constructivo, en el que el rectángulo tiene como

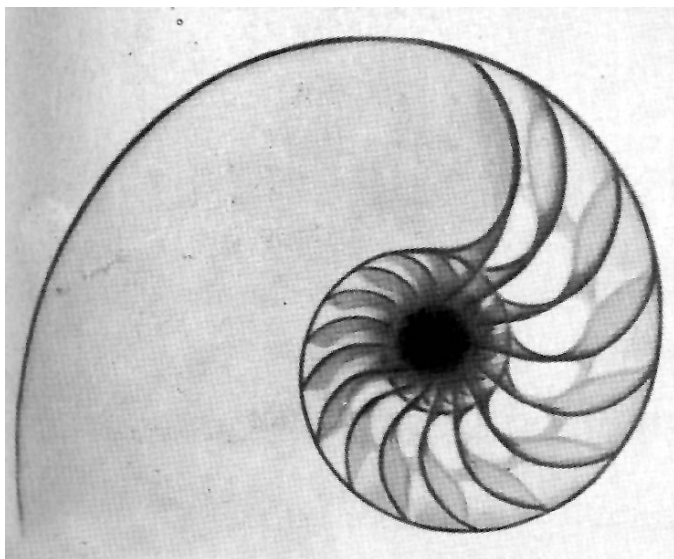
altura el mismo valor que el mayor de los dos subsegmentos, se dice que es un rectángulo áureo. A este respecto debemos recordar, como expresa Matila Ghyka⁷⁹, que éste rectángulo, tiene entre sus propiedades, la de sugerir al que lo contempla una partición analógica recurrente en formas semejantes decrecientes lo que pone de manifiesto la inserción del infinito en lo finito.

El siguiente ejemplo corresponde a la construcción de una espiral áurea, a partir de la subdivisión continua del espacio en rectángulos áureos. Tomando como campo de dibujo, el cuadrado que surge al considerar la altura del subsegmento más largo con su anchura, utilizando este regular polígono como un cuadrante, en el que uno de sus vértices es el centro de un arco de radio igual al lado, tenemos que los arcos que se van dibujando, se unen armónicamente para formar esta espiral. Espiral que está presente en la naturaleza, en prácticamente todas las plantas de crecimiento espiralado, y en las conchas de algunos animales marinos, moluscos y caracoles, de forma más clara, en el Nautilo⁸⁰, cefalópodo que actualmente sólo se encuentra en aguas profundas del océano índico y del pacífico.



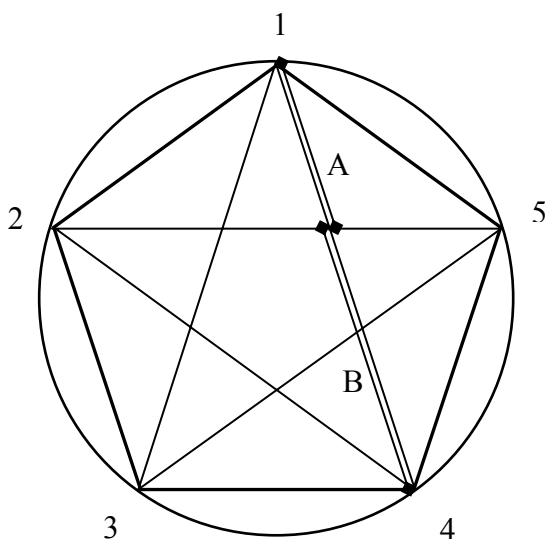
⁷⁹ Ghyka, Matila. "El número de oro. II Los ritos". Ed. Poseidón. Barcelona, 1978.

⁸⁰ Nautilus Pompilius.



Nautilus Pompilius.
Publicado en Ghyca, Matila. Op. Cit. 1978.

Si bien, la construcción áurea más conocida no es ninguna de éstas, también porque la escogida ha sido la más utilizada por los defensores de las connotaciones místicas de esta medida. Este símbolo es el pentágono, utilizado por los pitagóricos para definirse y para identificarse unos a otros. La razón es bien sencilla.



Si obtenemos un pentágono regular y consideramos la circunferencia que lo contiene, obtenemos el dibujo de la izquierda. En este punto, la unión de los vértices intentando crear diagonales, nos da la figura de una estrella de cinco puntas que contiene otro pentágono regular invertido.

Las intersecciones de estas diagonales nos ofrecen una relación bien curiosa, y es que todas ellas, aparecen como la manifestación dibujada de la sección áurea. En este caso concreto utilizaremos las formadas al unir el punto 1 y el 4 y los puntos 2 y 5. Si del segmento 1-4, obtenemos las divisiones A y B, tenemos que estas son exactamente las dos partes que proporcionalmente una con respecto a la otra y la mayor con respecto al total, cumplen la misma relación numérica: 1,618034... El número áureo, el número de oro, o el número Φ (*Phi*).

“La manera práctica de encontrar tal proporción (a parte de la matemática) se reduce a trazar un pentágono y luego con el la estrella de cinco puntos cuyas intersecciones nos darán la sección áurea.”⁸¹

Es fácil como decíamos, comprender el por qué de la adopción del pentágono por parte de los pitagóricos como símbolo que los definiese: en primer lugar, es un polígono regular que se puede contener de manera armónica en una circunferencia y a partir de ella; en segundo lugar, la sección áurea está incluida en su interior; y en tercer lugar, la múltiple aparición de figuras geométricas todas ellas regulares en esa búsqueda del número de oro (triángulos isósceles y pentágonos) todos ellos perfectamente ligados y entrelazados.

5.5.2 Torres García: el orden de la medida áurea es la base del necesario desorden compositivo.

Ya hemos visto la particular cosmogonía áurica y sus posibles métodos de construcción, en los que Torres García encontró las urdimbres teóricas y místicas necesarias para aderezar sus trabajos. La constatación de la relación de antagonismo entre la necesidad de orden que para Torres García tornaba el trabajo de Mondrian excesivamente tendente a la simetría, a lo antinatural, y el desorden aparente pero medido que buscó con la aplicación de reglas y conceptos clásicos, cabe buscarla en los propios escritos de Torres García, desde sus primeras anotaciones en Barcelona, hasta sus últimos libros publicados en Montevideo.⁸²

La concepción de orden para Torres García, hay que situarla como el valor de casi todos los conceptos que hizo propios en los clásicos. Su pequeño ensayo esgrimiendo argumentos en pro y en contra de la eterna confrontación entre el

⁸¹ Torres García. Op. Cit. 1944. Pág. 38.

⁸² Torres García. “Mística de la Pintura”. AAC.Montevideo, 1947.

hombre mundano y el espiritual, *L'Art en relació amb l'home etern i l'home que passa*⁸³, es un ejemplo. En este pequeño escrito premonitorio de la constante de su vida, el deseo de un arte perdurable por su contenido y por su estética, habla de la indiscutible validez de lo clásico y de los ejemplos precedentes que utiliza, podemos deducir cuales eran sus lecturas y las ideas que extrajo de ellas.

*“Tots els grans filòsofs, moralistas, sants, anacoretas i predicadors, en tots els temps i llocs, han dit lo mateix, acomodant llur vida, en la mida que els ha estat possible, a ço que han dit : i això és: menyspreu per lo temporal, per a situar-se en un pla etern.”*⁸⁴

Esa eternidad, esa búsqueda de la intemporalidad, en contra de la anécdota, de la moda, de lo particular, Torres la encuentra en la aplicación del principio clásico de orden. Un orden que encuentra su sentido en la observación de la naturaleza.

*“Mi concepto de arte clásico es algo que existe por mí mismo, independientemente del arte greco-romano, y consiste para el artista en buscar lo eterno de las cosas, la idea, lo general, lo persistente de ellas.”*⁸⁵

Pero que adopta una apariencia de inexactitud, pues la regla áurea es ante todo, inconcreta, su definición numérica siempre es incompleta, la sucesión de decimales es infinita, por lo que en la concepción de sus obras busca la aplicación geométrica de la misma.

Si las lecturas de lo clásico son una fuente de inspiración, Torres García, consciente del tiempo en el que vive, interpreta lo atemporal, lo eterno de las cosas en sí mismas, en su esencia, en la ausencia de distracciones en la percepción y en la asimilación de éstas que, por otro lado, para aparentar atemporalidad, han

⁸³ El arte en relación al hombre eterno y al hombre que pasa.

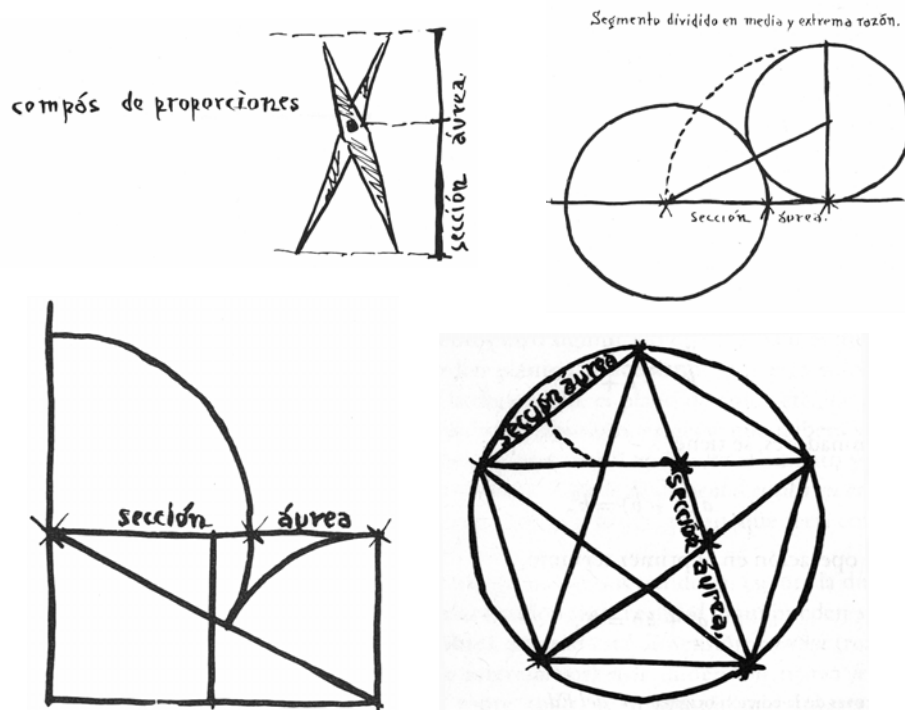
⁸⁴ “Todos los grandes filósofos, moralistas, santos, anacoretas y predicadores, en todos los tiempos y lugares, han dicho lo mismo, acomodándolo a sus vidas, en la medida que les ha sido posible, a lo que han dicho: y esto es: Menosprecio por lo temporal, para situarse en un plano eterno” *L'Art en relació amb l'home etern i l'home que passa*. Joaquín Torres García. Barcelona, 1919.

⁸⁵ Podestá, J. “*Joaquín Torres García*.” Ed. Losada. Buenos Aires, 1946.

de presentarse naturales, vivas, imperfectas. Evidentemente, no se puede imaginar nada más general, más válido y natural que la unidad propia de una armonía entre imágenes o contenidos contradictorios, entre partes desiguales.

“Y es bien cierto, que así no llegaremos al dramatismo; pero eso es como decir que no se ha llegado a la vida que, justamente, es ese dramatismo: el choque de contrarios, que se resuelve en armonía. Y esto sí que está en el fondo de la estructura cósmica, ya que, si la naturaleza llegase al equilibrio deseado por Mondrian sería sencillamente la muerte.”⁸⁶

Como bien hemos podido comprobar, la regla Áurea, de origen clásico, establece una relación entre partes desiguales con respecto al todo, que acompañada de una relevante porción de misterio, de invisibilidad en las composiciones puede resolver este dilema, esta confrontación.



87

⁸⁶ Torres García, Joaquín. “Universalismo constructivo”. Ed Alianza. Madrid, 1984. Pág. 474.

⁸⁷ Dibujos de Torres García ilustrando la obtención de la sección Áurea. Torres García, J. Op. Cit. 1984. Pág. 49.

Así, supera el legado del Neoplasticismo, incorporando una herramienta cuyo fin es proporcionar el desequilibrio justo para dinamizar la obra, para, dentro de la medida, de lo exacto de la ciencia, buscar la naturalidad.

O como el propio Torres resume en sus escritos

*“Es importante establecer el equilibrio en el cuadro. Conviene situar los puntos armónicos como en un sistema de contrapunto. Me explicaré: crear un desequilibrio, para luego restablecerlo. Así obtendremos un funcionalismo en los planos del cuadro o en los volúmenes de la escultura y arquitectura. Hay que partir, pues de lo asimétrico.”*⁸⁸

Y es que Torres García conocía la necesidad que tienen los extremos unos de otros para conseguir su razón de ser. Si en alguna ocasión, sobre todo en Barcelona, Torres García apuntaba a la necesidad de eliminar lo superfluo, lo anecdótico, a fin de conseguir que la representación fuese lo más pura posible, sin ningún tipo de ligazón para con el tiempo en el que se ubicaba, sí lo consentía con la tierra en la que se originaba su concepción, lo hacía pensando en que las imágenes han de relacionar necesariamente su existencia de una tensión entre tiempo y espacio, y en el caso de la abstracción, la relación se establecía entre geometría, artificio, desorden, dinamismo, naturaleza y humanidad.

En uno de sus mejores escritos teóricos, *Estructura*, Torres García nos muestra la derivación desde otros movimientos que le han llevado a formar el particular equipaje con el que viaja por la modernidad artística, es consciente de que se ha formado a partir de la influencia de diferentes manifestaciones plásticas, y no sólo se siente deudor, sino continuador.

⁸⁸ Torres García, J. Op. Cit. 1984. Pág. 50.

“Si yo he visto en el cubismo, en el neoplasticismo, y en el surrealismo, (y esto lo dije francamente en mi conferencia de "cercle et carré", en París) que, de la reunión de esos tres movimientos podría hacerse un arte completo, fue porque ví que debía seguirse la evolución, y que por esto, en cierto modo, había que adoptar mucho que traían y habían encontrado. Pues así como esos movimientos, no se explican sin lo que les antecedió, tampoco podría explicarse nuestro arte sin ellos. Y así debe ser. estamos, pues, en la línea: y por esto, como he dicho antes, sabemos de donde venimos y a donde vamos [...] el cubismo trajo el concepto del valor concreto de la forma, aparte de la representación; y también el principio geométrico. El neoplasticismo de puro el concepto de estructura. Por fin, el surrealismo, abrió la puerta a lo subconsciente.”⁸⁹

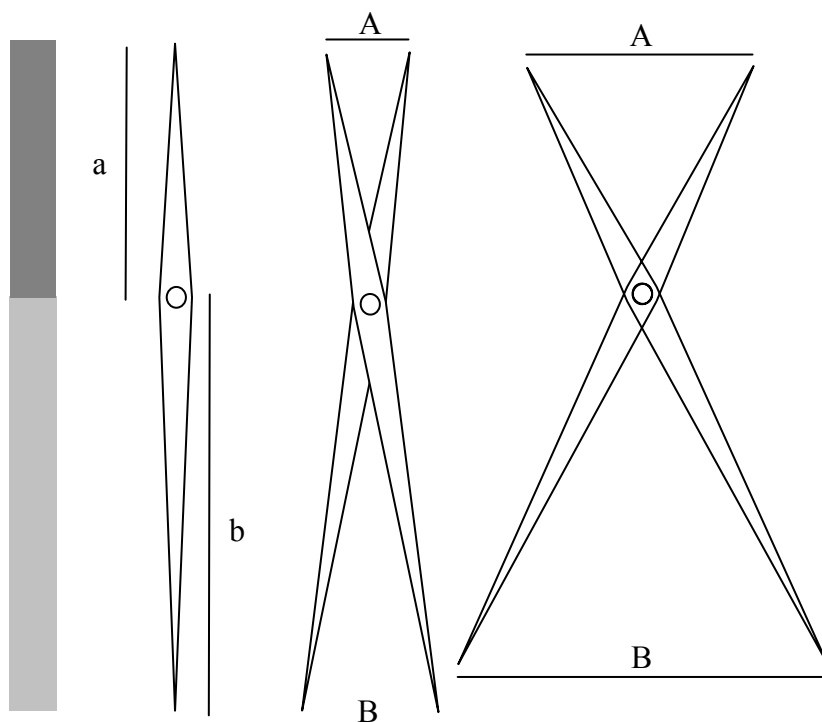
Así, Torres García adopta de los movimientos precedentes aquello que le es útil y lo incorpora a su lenguaje, que con el poso de clasicismo helénico y el sentimiento de arraigo a la tierra en que vive, conforman las principales características de su trabajo y pensamiento.

La utilización de la regla Áurea por parte de Torres García es una constante a partir de ese momento, si bien no la utiliza siempre con el mismo rigor ni con la misma finalidad, si que podemos afirmar que es su gran aportación a un lenguaje pictórico excesivo en su abstracción, por cuanto que expulsa no sólo del plano artístico lo superfluo, sino también aquello que es sinónimo de factura humana, la expresión. La importancia en este periodo de su obra de la regla áurica es algo patente en su libro *Universalismo Constructivo*, recopilación de las conferencias que impartió radiofónicamente en su país natal, Uruguay, en la primera de todas ellas nombra y define las pautas de su correcta utilización dentro del Universalismo Constructivo, teoría de Torres García y de sus alumnos montevideanos.

⁸⁹ Torres García, J. Op. Cit. 1935. Pág 82. Citado en Battezzore, M. A. Op. Cit. 1999. Pág. 36.

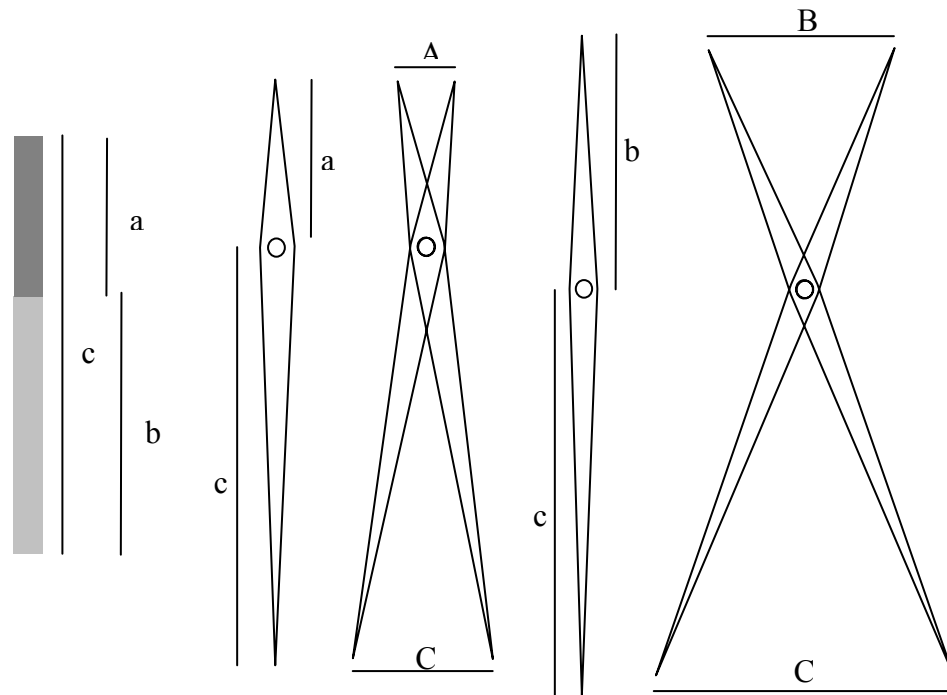
En sus años montevidianos, Torres García defiende entre sus alumnos la utilización de la regla de oro, y difunde la utilización del compás áureo, herramienta que construida en diferentes escales, proporciona una rapidez en el calculo de esta proporción que permite avanzar rápidamente en la construcción de las obras. Este compás es un símbolo del Taller del Sur y del Universalismo constructivo, y resulta gracioso el hecho de encontrarlo como souvenir en la tienda del museo Torres García en la calle Peatonal Sarandí de Montevideo, como un objeto descontextualizado, pero contenedor del espíritu universalista.

El principio de su construcción es bien sencillo, se trata de calcular la sección áurea de dos listones de madera u otro material de idénticas medidas, y unir ambos por ese mismo punto con un eje, permitiendo la oscilación de los dos segmentos. Si reducimos el espesor de los extremos simétricamente facilitaremos



la precisión en el cálculo final. En el dibujo siguiente se puede observar la relación instantánea que se establece entre los dos extremos del compás, y que en función de su apertura, y del extremo utilizado para

medir, proporcionan la medida relacionada correspondiente y deseada, con lo que con un simple bloqueo del compás y una inversión del mismo, podemos trasladar la medida sin errores.



Podríamos modificar las características del compás a fin de que pudiese arrojar otra medida en función de la medición primera, y realizar el cálculo de la subdivisión áurica mayor o menor con respecto al total. Sólo tendríamos que sustituir las longitudes de los extremos mayor y menor de cada uno de los brazos del compás por las medidas con las que se desee trabajar. Si en uno de los extremos incluimos la medida del total del segmento, y al otro trasladamos la medida áurica de la subdivisión mayor, obtendremos un compás que del total de lo medido por su parte más larga, nos proporcionará en el otro extremo, la porción mayor de la división áurica correspondiente a esa medición; y por supuesto, la construcción con el segmento menor con respecto al total, también funciona.

De esta manera la construcción de composiciones medidas es casi instantánea, consistiendo la única dificultad en realizar las mediciones y las divisiones de manera que unas se equilibren con las otras. Y si tenemos en cuenta que este método se puede aplicar no sólo en un sentido, el lineal, sino en su total aplicación de construcción bidimensional, obtenemos una herramienta capaz de resolver la fragmentación de un cuadro, de un plano pictórico, en infinitos fragmentos que, sin embargo, se relacionan entre todos ellos, tendiendo por medio de la sección

áurea a la unidad, a la identidad del todo. Esta necesidad de la unidad la constata el propio Torres.

“Estructura, quiere decir, reconocimiento de que en el fondo de todo reside la unidad. Fuera de este concepto todo es más fragmentario, sin base.”⁹⁰

Esa unidad adquiere un significado mayúsculo al considerar que dentro del sistema constructivo Torresgarciano, que se constituye en un sistema plástico distanciados de la realidad visual mimética, no encontramos ninguna base para establecer relaciones de tamaño en los diferentes objetos representados, no existe la proporción entre los elementos del cuadro, exceptuando la de las divisiones ortogonales que de manera áurica las contienen, siendo la única pauta de unificación.

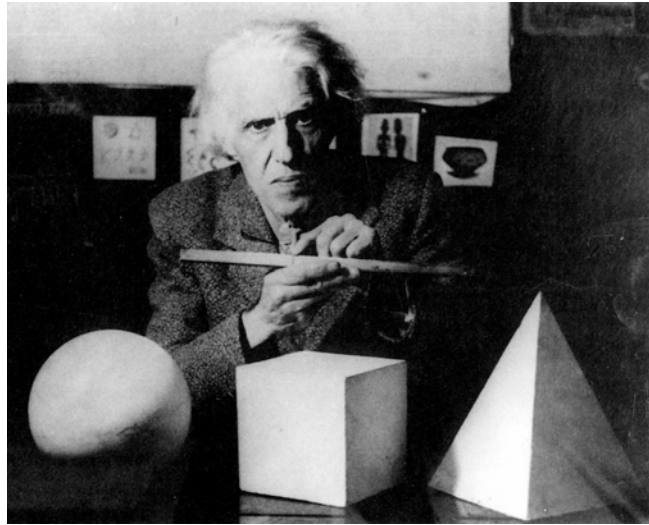
“Para llegar a esta divina armonía (relación de las partes con el todo) los artistas en todos los tiempos, los sabios y pensadores, los matemáticos, los magos y cabalistas, idearon diversos medios. Ya por el de las figuras geométricas, por cálculos numerales, por combinaciones de toda suerte. Y esto en todos los pueblos: caldeos, egipcios, griegos, mayas y aztecas, en la edad media, en el renacimiento y aún hoy. Y esto fue base del arte, de la astrología y astronomía, de la ciencia y de la filosofía, de las matemáticas y geometría, y debe y puede serlo aún hoy. Y por tanto, que fuera de esta tradición de verdad, no hay nada seguro: pues otra cosa no hay.”⁹¹

Esa unidad armónica que trasmite la división del formato utilizando la sección áurea es a la que se refiere Torres García cuando en su definición de Estructura dice que debe poseer un centro invisible, y a diferencia de un sistema habitual de proporciones entre los elementos, que son más acordes con los sistemas de construcción bidimensionales basados en la perspectiva, esa invisibilidad acciona

⁹⁰ Torres García, J. Op. Cit. 1935. Pág 17. Citado en Battezzore, M. A. Op. Cit. 1999. Pág. 33.

⁹¹ Torres García, J. Op. Cit. 1935. Pág 16. Citado en Battezzore, M. A. Op. Cit. 1999. Pág. 38.

a su vez una lectura subliminal del cuadro. En este sentido tenemos que recordar la afirmación de Juan Fló en el sentido de que en la conferencia que Torres García impartió en la inauguración de la exposición *Cercle et Carré*, se suprimió junto con otras, y a instancias de Seuphor, la frase que decía: “*el orden de una obra puede estar oculto*”⁹², afirmación suficientemente irracional como para que los abstraccionistas lo aceptaran.



Joaquín Torres García mostrando la sección áurea de un listón ante tres volúmenes primarios, Montevideo 1939

5.5.3 *Uso y abuso*

En otro orden de cosas, la utilización posterior de la sección áurea por parte de los alumnos de Torres García, y por él mismo, no fue excesivamente rigurosa, tal y como reconocía Alceu Ribeiro⁹³, que admitía no recordar o conocer el sistema de construcción de la regla áurea y que se limitaba para trabajar con ella a dividir un segmento en ocho partes, de los cuales 5 correspondían al segmento mayor y los otros tres al menor.

Esta despreocupación en la aplicación de la regla se enmarca dentro de la pobreza técnica que algunos de los alumnos del Taller, influidos por Torres García habían cultivado. El propio Torres pintaba sobre cualquier cosa, cartones, que imprimaba

⁹² Fló, Juan. “*Torres García. Montevideo*”. Montevideo, 1991. Ed. Arca. Pág. 16. Citado en Battezzatore, M. A. Op. Cit. 1999. Pág, 39.

⁹³ Según entrevista personal adjunta realizada en Mallorca en septiembre de 2001.

o no, y cuando lo hacía era con una cola no demasiado aconsejable según la anécdota que el propio Alceu relata en la entrevista mantenida, y sin tener ningún tipo de preocupación por la perdurabilidad de las obras creadas, se trataba de crear, de convertir cada cuadro en un paso más de investigación, el fin no era el cuadro, sino la experiencia.

Y en el marco de esa despreocupación, contrasta la aplicación de la sección áurea para redescubrir la realidad y sugerir nuevas formas de interpretación, como apuntaba el arquitecto Herrera Mac Lean, al comentar en su carta



Las divisiones áureas seguidas para deformar con acierto y razón la imagen

abierta a los discípulos de Torres García, el que sus naturalezas muertas estuviesen repletas de reglas y medidas. Tal y como Matila Ghyka argumenta:

“El fenómeno causal de la asimetría es, en este caso, el crecimiento de los seres vivos, crecimiento que actúa de dentro hacia fuera, como por imbibición, turgencia y no por aglutinación, como en los cristales, y este crecimiento vivo tiende a producir formas sucesivas nomotéticas, es decir, semejantes a sí mismas.”⁹⁴

Y por lo tanto previsibles y en cierta manera monótonas. Incluso el propio Torres, evidenció este uso de la regla áurea en una de las series pictóricas más famosas de las que tras el incendio de Río de Janeiro se conservan en la Fundación Torres García de Montevideo algunos ejemplares estupendos, nos estamos refiriendo a la serie de hombres celebres, que Torres consideraba lo mejor de toda su obra, y que llamaba para desconcierto de sus oyentes “*retratos constructivos*”⁹⁵, que en su

⁹⁴ Gyka, Matila. Op. Cit. Pág 54.

⁹⁵ Castillo, Guido. “Joaquín Torres García”. Ed. Marianovich arte. Barcelona 1990

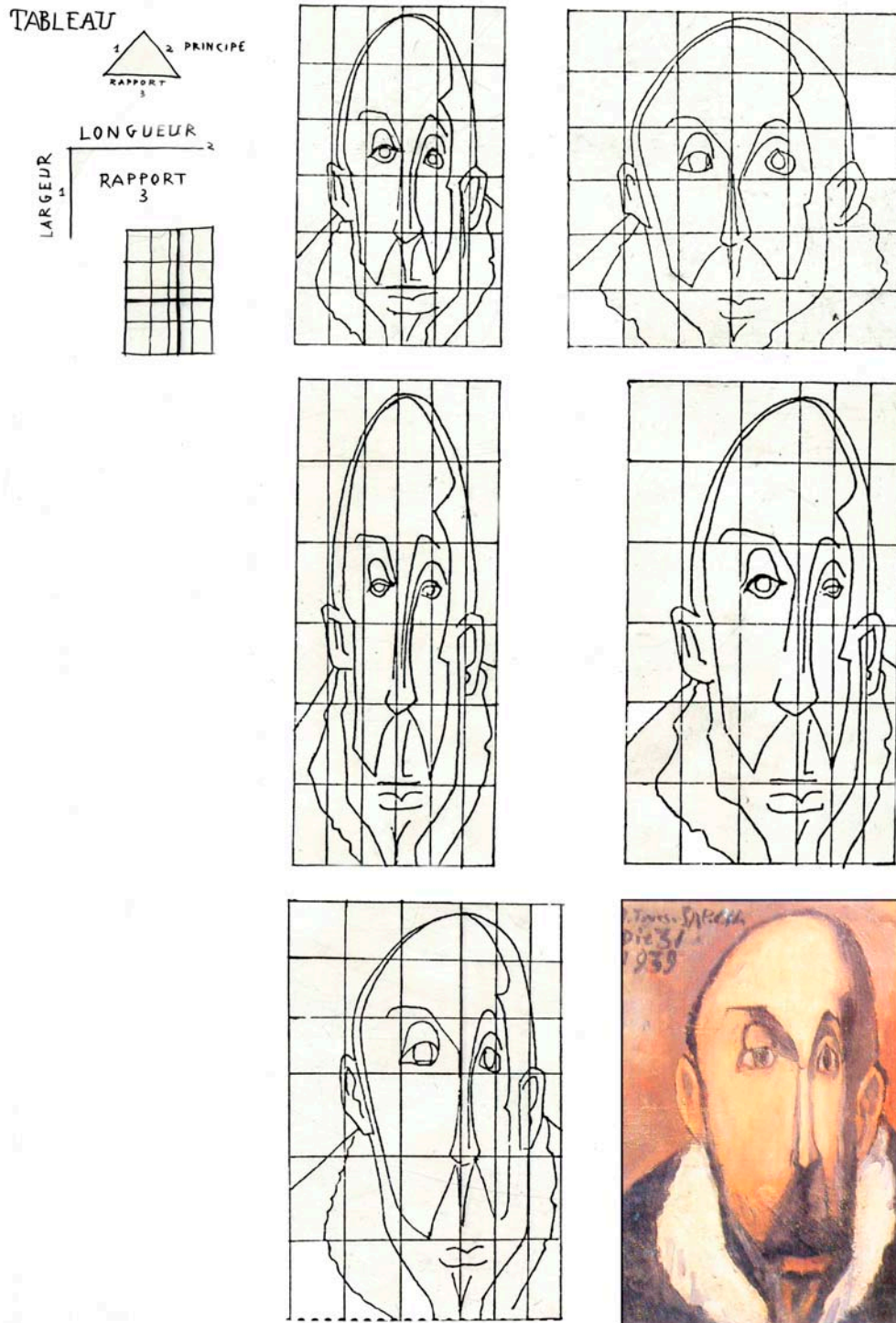
totalidad responden a la utilización de reglas y proporciones matemáticas aplicadas exhaustivamente.

A este respecto debemos apuntar que los hombres célebres pintados por Torres García, no son únicamente aquellos que aparecen en exposiciones y catálogos. Con ocasión de un afortunado encuentro con Marco Torres, hijo de Augusto Torres y Elsa Andrada tuvimos noticia de que la serie incluía personajes célebres por otros motivos muy ajenos a las altruistas aportaciones a la cultura o la ciencia de la humanidad que los retratados conocidos habían realizado, ya que Torres García pintó también con el mismo rigor las efigies de Hitler o Stalin⁹⁶. No podemos dejar de conjeturar, por atrevido que parezca, si la utilización de la sección áurea se ha realizado con objetivos dispares con la intención de ensalzar y caricaturizar, demostrando una vez más, que en el trabajo de Torres García, las reglas estaban a su servicio, y echando por tierra las ideas anteriormente citadas de Herrera Mac Lean.

Debemos considerar aquí la excelente labor de reconstrucción de los procedimientos constructivos plásticos de Torres García, realizada por Miguel A. Battgazzore,⁹⁷ llevando a cabo un recorrido inverso en la realización de cada una de las obras construidas, descubriendo la combinación en la mayor parte de los trabajos de dos o más reglas de proporción, y creemos que es especialmente interesante la profusa utilización en la composición por parte de Torres García, de la espiral y el rectángulo áureos, en lo que ha venido a llamarse dentro del particular vocabulario del universalismo los molinetes o módulos generativos, que en solitario o superpuestos, ajenos unos a otros o bien relacionados compositivamente, funcionan como la urdimbre estructural de sus trabajos constructivos.

⁹⁶ La existencia de estos retratos nos fue confirmada por Anheló Hernández, quien aseguraba haber contemplado estos trabajos en una cámara de seguridad propiedad de la Fundación Torres García.

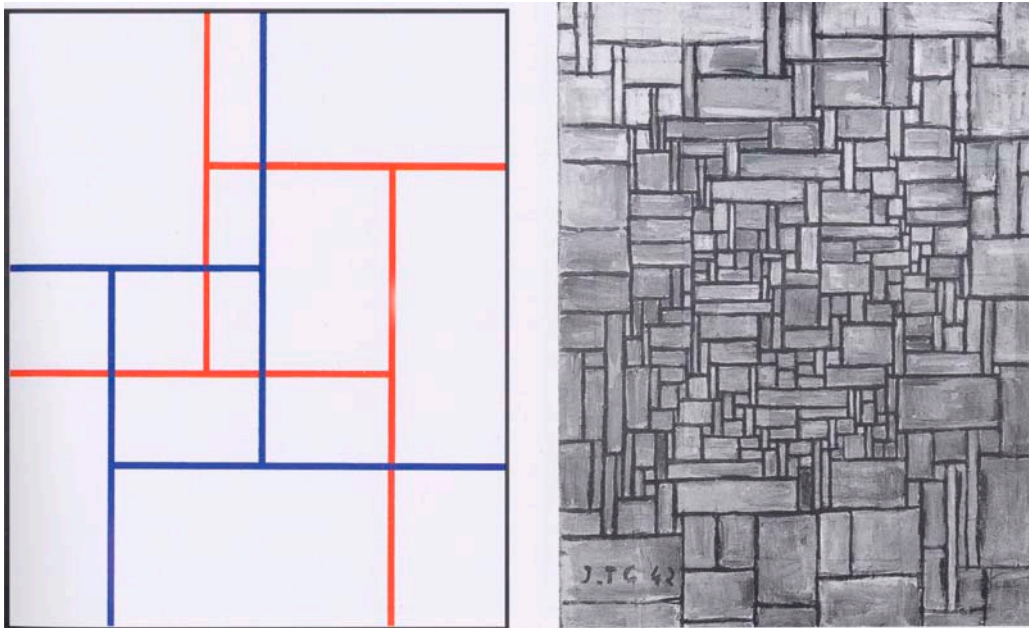
⁹⁷ Battgazzore, M. A. Op. Cit. 1999.



En el mismo trabajo podemos apreciar el estudio compositivo de algunos trabajos de Torres García contruidos con rectángulos áureos y en las que encontramos que las prolongaciones de sus lados generan los molinetes o módulos generativos

anteriormente citados. Estas espirales o molinetes sustentan la trama compositiva que más tarde albergará todo el repertorio de símbolos constructivos.

“Como todos los integrantes del “Taller”, me eduqué en el constructivismo, que apartándose de la abstracción pura de los neoplasticistas, buscaba la universalidad a través de los símbolos o grafismos. Para no caer en una intención temática, ajena a los valores propios del arte, el constructivo establece que los símbolos no pueden ser pensados por el artista previamente a la ejecución de la obra, sino a partir de su estructura, compuesta según el orden ortogonal y dentro de la medida que establece la sección Áurea.”⁹⁸

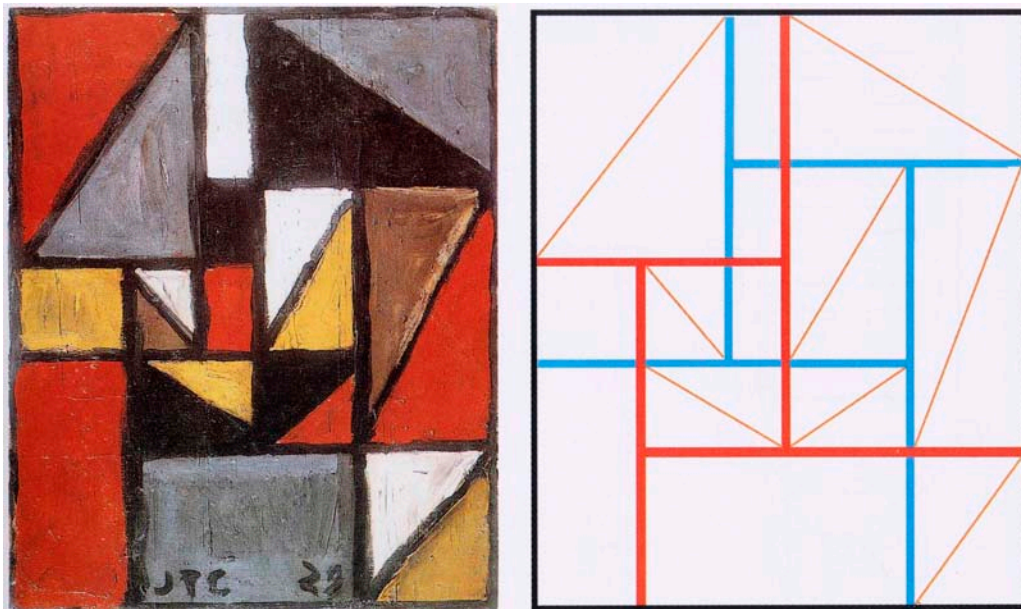


En el primer caso observamos la superposición de dos módulos conseguidos al extender las líneas constructivas, generando así dos espirales que generan desarrollos en direcciones inversas a partir de dos centros ubicados en una diagonal que cruza el formato del cuadro. Este sencillo juego compositivo sirve de base para realizar una complicada obra en la que pese a la complejidad de la

⁹⁸ Según cita Augusto Torres en Castillo, Guido *“Augusto Torres.”* Editado por Scala Books with the Archer M. Huntington Art Gallery of the University of Texas at Austin. Redactado por Elizabeth K. Fonseca. Italia, 1986.

imagen representada y el elevado número de elementos, aflora entre la horizontalidad y verticalidad de su disposición una considerable cantidad de ritmos que la convierten en una obra muy dinámica.

En el trabajo siguiente, encontramos que la misma base compositiva se complica de entrada con la unión de los vértices que generan los cruces de las líneas que forman esas espirales áureas, aportando una variable nueva a una fórmula antigua. Con ello Torres García reafirma la idea de composición en espiral a partir de rectángulos áureos, evidentemente, el nutriente neoplasticista está presente, pero es Torres García quién lo utiliza en provecho propio – es un elemento más del total del cuadro -, de una manera muy particular – ya que no aplica las fórmulas clásicas - y siempre de manera consciente, al yuxtaponer la razón y la matemática con la creatividad.



Capítulo 6. La etapa Uruguaya

En 1929, durante los coletazos de la crisis económica tanto europea como americana, Torres sólo vende un cuadro y lo adquiere la millonaria americana Katherine Dreier. Fueron varios los marchantes que ayudaron a Torres en su periodo constructivista: Leonce Rosenberg, el principal impulsor del cubismo; Jeanne Boucher, que le dio entrada en su galería junto a Arp; Lurcat; Max Ernst y Pierre Loeb, marchante entre otros de Miró y Dalí. Precisamente ellos fueron los que aconsejaron a Torres que se fuera de París al empezar la crisis. Ya que no podían continuar con la habitual compra de cuadros a que tenían acostumbrados a los artistas. Al igual que otros, Charchoune, Clausen, Colson, Cueto y Lola Velázquez, Engel Rozier, Joan Miró, Olson, el italiano Stella y el griego Xcéron Torres García, tuvo que abandonar París a principios de los años 30.

Torres no sabía donde ir, aunque en algunos viajes veraniegos, había recalado en Dunkerque o en Lausana, tomando conciencia de primera mano, del ambiente privilegiado que se vivía en París, y que le hacía descartar cualquier país europeo. En Norteamérica había pasado un tiempo razonable y se había demostrado a sí mismo que no podía adaptarse a ese ritmo de vida. Su país natal, incluso en la distancia, era lugar que no había olvidado, pero que lo había tratado mal.¹

Incluso de artistas importantes Uruguayos afincados en Europa, como Pedro Figari², que tenía estudio en París, y que Torres García visitaba regularmente, o Blanes Viale³ que se encontró en Barcelona, obtuvo respuestas desalentadoras, le pintaron el panorama nacional muy mal⁴; y teniendo en cuenta que en Barcelona había pasado por muy malos momentos, y que las visitas que recibió en París de

¹ En su etapa en Barcelona, cuando estudiaba, mandó trabajos y recortes de prensa a su país, esperando alguna ayuda o subvención para poder continuar con sus estudios, pero nunca recibió respuestas; más tarde, al considerarse un artista con trayectoria propia y válida se ofreció para realizar contribuciones decorativas en obras públicas de envergadura que se estaban realizando, sin respuesta tampoco; y los cónsules uruguayos en Francia y España siempre lo habían tratado con desdén "*Haciendo lo que hacía, a todo lo que podía aspirar era a pintar puertas*". Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 211.

² Importante pintor uruguayo, que también fue escritor y político. Influidor por la obra de P. Bonnard, nació y murió en Montevideo 1861- 1938. Tuvo estudio parisino, situado cerca del Panteón de Puvis de Chavannes admirado por Torres; desde el cual, no obstante pintaba gauchos, chinas y negros.

³ Juan Manuel Blanes. Pintor uruguayo, nació en 1830 y falleció en 1901. En todas sus obras, dentro del academicismo de las reconstrucciones históricas y a diferencia de los pintores románticos europeos, buscó valores nacionales íntimos.

⁴ "*En nuestro país la gente no se ocupa de otra cosa que del cuero y del novillo, nada tiene que hacer allí.*" Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 212.

amigos y conocidos contándole cómo seguían las cosas en la ciudad condal, no vio que hubiese cambio con respecto a cómo consideraban a su persona.

Y al final, y pensando que sus antiguos amigos le ayudarían, ya que su cuñado Pere Moles ocupaba cargos públicos en Madrid en varios centros de enseñanza, y Luis de Zulueta (por entonces era Ministro de Estado de la Segunda República Española) y Eduardo Marquina⁵ también estaban en la capital, decidió trasladarse a la capital española. Tras un primer viaje a Madrid el 29 de Octubre, acompañado de Luis Fernández, para preparar su vuelta y asegurarse un compromiso de trabajo luego no se cumplió, vuelve a París el 12 de noviembre para dejar la ciudad definitivamente iniciando el viaje hacia Madrid con su familia y todo su equipaje, llega el 11 de diciembre de 1932.

En aquella etapa española conoce a Cossío, Solana, Benjamín Palencia y Díaz Yepes, con los que expuso en el Salón de Otoño. También conoció a García Lorca, con quién habló muchísimo sobre todo de la pintura surrealista de Dalí, que en su primera exposición en París propició como reacción el nacimiento del grupo Cercle et Carré; y a los poetas Altolaguirre, Moreno Villa y Casona.

En el año 1933 y tras comprobar que los artistas consagrados en los círculos culturales de Madrid no le prestaban demasiada atención, formó el Grupo Constructivo con artistas jóvenes, dispuestos a aplicar las leyes del arte moderno, con los que expuso en el Salón de Otoño, el grupo estaba formado por: M^a Ángeles Ortiz, Luis Castellanos, Maruja Mallo, Francisco Mateos, José Moreno Villa, Benjamín Palencia, Luis Rodríguez Luna, Torres-García, Alberto, Germán Cueto, Julio González, Ángel Ferrant y Eduardo Díaz Yepes. Los cuadros de inspiración constructivista fueron la sensación del Salón. El grupo escribió tres

⁵ Marquina, Eduardo (Barcelona, 1879-Nueva York, 1946) Escritor español. Inició su carrera con algunas obras en catalán, como el drama *Emporium* en 1906, y con poemarios en castellano influidos por el modernismo; *Jesús y el diablo*, 1898; *Églogas*, 1902; *Elegías*, 1905. Es autor de novelas de poco relieve y, sobre todo, de dramas históricos en verso como *Las hijas del Cid*, 1908 y *El rey trovador* en 1912; de algunas comedias, *El camino de la felicidad*, 1929 y de dramas como *Don Luis Mejía*, 1925. Al estallar la guerra civil, se incorporó a la zona nacional. Ingresó en la Real Academia Española en 1939.

textos en los que se reflejaba el espíritu con el que nació el grupo, llamándolos *Guiones*. En ellos es apreciable la influencia constructiva de Torres García.⁶

En esta época Torres García elabora una serie de trabajos que él llama *formas encadenadas* consistentes en estructuras de verticales y horizontales, sobre las que traza esquemáticas figuras humanas.

En 1934, un año y medio después de su llegada, en los que impartió ocho conferencias por el territorio nacional⁷, se desengañó, y decide tras una primera opción de recalar en México, con el entusiasta apoyo de Germán Cueto⁸ y Lola Velázquez, que desestima tras considerar algunos obstáculos⁹, volver finalmente a Uruguay, a su Montevideo natal. Le convencieron el cónsul de Uruguay, al que acudió para tramitar su posible marcha a México, el doctor Gurméndez, y el escritor Eduardo Dieste, que le habla de su país en unos términos que Torres García desconocía, más tarde también conoce al poeta Armando Vasseur y a su hijo.

Torres y su familia embarcaron en el vapor *Cabo San Antonio* desde Cádiz el 14 de abril. Les acompaña Eduardo Díaz Yepes, futuro marido de Olimpia, la hija mayor de Torres García. Llegó a Montevideo el 30 del mismo mes, tras 43 años de ausencia. La acogida de su pueblo fue espectacular.

6.1 El regreso a Uruguay

Cuando regresa a su país tiene 60 años, ha pasado 29 años en Cataluña, España, y otros 14 en otros países, Estados Unidos, Bélgica, Francia e Italia. Es recibido como una gran personalidad por periodistas, amigos, artistas, intelectuales y

⁶ Ver apéndice documental.

⁷ Por este orden, según Torres García: Escuela de cerámica, Ateneo, Escuela de Bellas Artes, Residencia de Señoritas, Instituto Escuela, Museo de Arte Moderno, Salón de Otoño y el Ateneo nuevamente.

⁸ Este le ofrece una de las dos cátedras que imparte en la Universidad.

⁹ El gobierno mexicano exigía una fuerte suma para entrar al país, y los dos mil metros de altitud de la ciudad, hacen que Torres García desestime esta opción.

políticos. El recibimiento no es de extrañar, pues las actividades y triunfos parisinos de Torres García eran conocidos en Montevideo, por la existencia en la capital francesa de corresponsales de diarios uruguayos como Hugo Barbagelatta, que cubría puntual y telegráficamente todas las exposiciones y conferencias de Torres García. Es probable pues que por este corresponsal y otros, se originase en el país la creencia cierta de que Torres García era una de las máximas figuras de la vanguardia artística europea. Montevideo era una ciudad de apenas 150.000 habitantes, casi todos descendientes de europeos, españoles e italianos, que disfrutaba de una holgada situación económica, era influencia directa de los gobiernos de José Batlle y Ordoñez¹⁰. Ante los que declara nada más desembarcar:

“Vengo a desarrollar amplias actividades, dar conferencias, dictar cursos, realizar en la piedra y en el muro lo que ya realicé en la tela, con la ilusión de crear en Montevideo un movimiento que supere al de París.”¹¹

Desconcertantes declaraciones si tenemos en cuenta que poco conocía de la situación actual de su país, recordemos que había partido con 17 años, y que todos los vínculos familiares con este país habían desaparecido, su madre falleció en España, y su mejor amigo, el artista uruguayo Rafael Barradas, también había muerto en Montevideo. Los informes que tenía de la situación en su tierra natal eran pocos y confusos, pero predominaban los que le decía que no había nada que él pudiese hacer allí. Solamente el testimonio del poeta Vasseur y del escritor Dieste contradecían la corriente informativa general. El hecho es que Uruguay vivía una etapa de felices expectativas propiciadas sobre todo por la euforia económica, pero el gusto que se había formado la sociedad uruguaya en términos culturales y artísticos estaba basado en la reinterpretación de los modelos

¹⁰ 1903-1907, 1911-1915. Instauró la enseñanza gratuita y la educación primaria educativa. La facultad de arquitectura era una de las mejores del continente, en la cual en la década de 1920 y 1930, dictaron cursos personajes como Alfred Einstein y Le Corbusier.

¹¹ Artículo *Volvió a Montevideo Torres García: el pintor uruguayo después de 43 años de ausencia*. En el periódico *Hoy* (Montevideo), 30 de Abril de 1934

importados de Europa. *Una pintura imitativa de escuelas*¹². Los artistas, pintores y escultores, los arquitectos, y lo que es más grave, el público, establecían las bases de la cultura contemporánea de su país según los cánones estéticos de fin de siglo europeos, el Art Nouveau y el Postimpresionismo.

Como hemos dicho, en esa época, Uruguay experimentaba un crecimiento económico muy importante, y de nuevo Torres García se dejó impresionar por el dinamismo y el movimiento, se contagió una vez más de la celeridad, y al comprobar el precario estado del nivel artístico en su país, el ansia de aprender que había dominado toda su vida se convirtió en una gran paciencia para enseñar, que al final de su vida convirtió en su mejor obra. El panorama cultural de Uruguay era desolador, aunque Torres García no rehuyó de su labor docente. Asumió el riesgo que supuso el intentar mostrar sus teorías artísticas de

vanguardia en este país de mediados de los treinta, anclado en el conservador gusto europeizado que imponía el epíteto de calidad a todo aquello que era importado del viejo continente, convirtiéndose



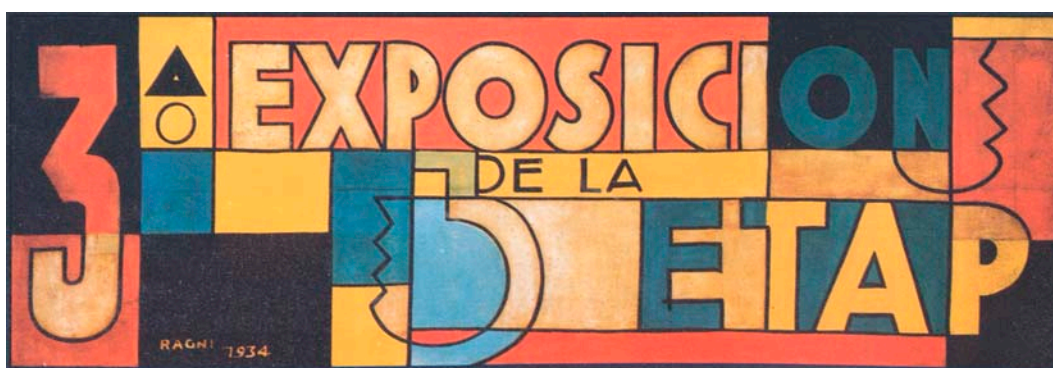
Torres García radiando una de las conferencias que luego conformarían el Universalismo constructivo

pronto en un personaje controvertido. Su compromiso para con el arte, para con sus discípulos, para con la sociedad, se tradujo en una incansable labor docente, una prolífica serie de conferencias, más de 600 en toda su carrera, incluso radiadas; y en la búsqueda de un origen, de una tradición anterior a la occidental, que fue su mejor legado, una identidad propia desde la que los artistas

¹² Artículo *La pintura en 1939: regreso a la academia*, Marcha (Montevideo) 30 de Diciembre de 1939.

contemporáneos de su país y por contagio osmótico, casi todos los de Sudamérica, pudieron elaborar un lenguaje válido considerado propio y actual.

Realizó numerosas exposiciones y algunas muestras retrospectivas de su obra. El 4 de junio se creó la *Sociedad de las Artes* del Uruguay con el objetivo de integrar todas las artes y de actuar como nexo entre los artistas y el público. Ese mismo mes se inauguró la primera retrospectiva de Torres García, en la que participa también Augusto, su hijo mayor, y empieza a impartir clases de historia del arte en la E.T.A.P.¹³. No es de extrañar que inmediatamente apareció el Manifiesto de Intelectuales y Artistas, que redactado por Eugeni D'Ors y firmado por 92 artistas e intelectuales, pide al gobierno su apoyo en forma de paredes para murales, encargos oficiales y seguridad laboral para Torres García.



Diseño anunciador de la 3ª exposición de la Escuela Taller de Artes Plásticas.
25 de Diciembre de 1934.
Óleo sobre tela.
64,5 x 196,5 cm.
Montevideo, 1934.



El núm. 1037 de la calle Uruguay de Montevideo en la actualidad

En agosto Torres García alquiló un local en el número 1037 de la calle Uruguay que convirtió en sala de exposiciones, sería conocido como Estudio 1037, y organizó una primera muestra de Arte el día 20 de ese mismo mes, en la

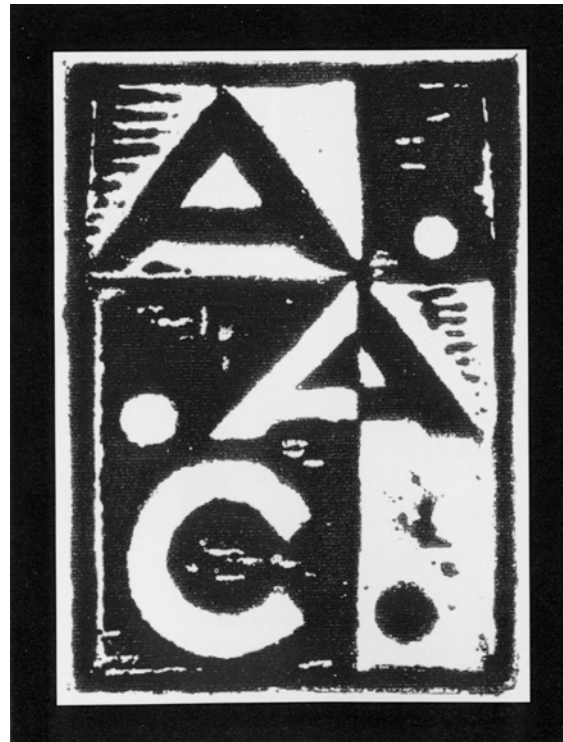
¹³ Escuela Taller de Artes Plásticas.

que participaron artistas nacionales: Carmelo de Arzadum, G. Bellini, José Cuneo, L. Mazzei, Bernabé Michelena, Zoma Baitler, Prevosti, Augusto Torres-García y él mismo, y extranjeros: Germán Cueto, Pere Daura, E. Engel, Glycka, Jean Helión, Luc Lafnet, Charles Logasa, O. Van Rees y Eduardo Yepes.

El 8 de octubre de 1934 Torres García fue nombrado profesor honorario de la Facultad de Arquitectura de Montevideo. Y en enero de 1935 imparte una conferencia en la sociedad teosófica¹⁴ uruguaya. En abril de ese mismo año, los arquitectos Carlos Leborgne, Fresnedo, Parpagnolli y el ingeniero Eladio Dieste lo visitan. Todos ellos proporcionaron en sus edificios espacios para que los alumnos de Torres García pudiesen realizar obras.

6.2 AAC. La Asociación de Arte Constructivo

En 1935 Torres García creó la Asociación de Arte Constructivo (AAC), impregnada del espíritu de un arte propiamente americano. Para ello intentó establecer contacto con artistas abstracto-geométricos ya establecidos de Argentina, Uruguay y Chile, y seguidores incondicionales de Torres García. Entre ellos se encontraban Rosa Acle, J. Álvarez Marqués, Carmelo de Arzadum, Alfredo Cáceres, María Cañizas, Luis Castellanos, Amalia Nieto,



Logotipo de la Asociación de artistas Constructivos diseñado por Héctor Ragni

¹⁴ Sociedad religiosa e iniciática fundada en Nueva York en 1875 por Helena Petrovská Blavatski, entre otros. Su sede central se encuentra en Adyar, cerca de Madrás, en la India, y pretende la fraternidad universal, el estudio de las religiones y de los misterios de la naturaleza y el ejercicio de los poderes latentes del ser humano. Sus tres artículos fundamentales son: la universalidad de lo divino, la eternidad del universo y la naturaleza cíclica de toda manifestación (la reencarnación).

Héctor Ragni, Lia Rivas, Carmelo Rivello, Alberto Soriano, Augusto Torres, Horacio Torres y Nicolás Urta.

En noviembre se publica el manifiesto *El camino hacia el arte universal*, firmado por Carmelo de Arzadun, Domingo Bazurro, Milo Beretta, Blanca Luz Brum, Alfredo Cáceres, Manuel de Castro, José Cuneo, Francisco Espinola, Clemente Estable, Nicolás Fusco Sansone, Bernabé Michelena, Clotilde Luisa Podestá (Luisi)¹⁵, Angelica Lussich, Emilio Oribe, Antoni Pena, Severino Possem E. De Salterain Herrera y Petrona Viera.



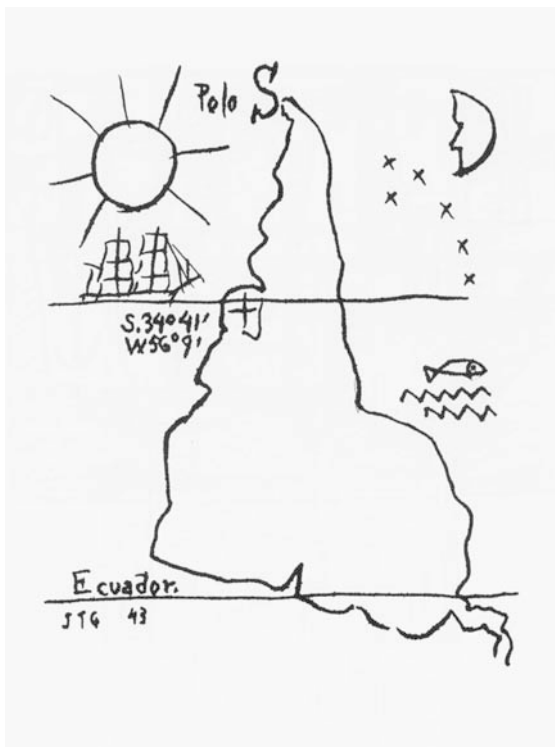
Los diferentes logotipos que tuvo la revista *Cercle et Carre*, tanto en su primera etapa, Parisina, con el diseño realizado por Daurá, como su inmediata continuación en Montevideo, continuista como podemos ver, y la definitiva, más cercana a los preceptos constructivos de Torres García, y realizado por él.

¹⁵ Clotilde Luisa Podestá, también conocida por Luisi, esposa de Luis Podestá, a ambos los conoció en casa de Hugo Barbagelatta, corresponsal uruguayo en París, en la calle Butte, de Montmartre, donde este crítico y escritor organizaba tertulias todos los viernes, a las cuales asistía periódicamente Torres García.

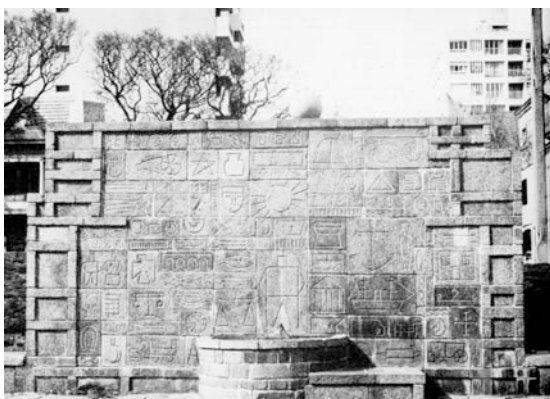
La llamada de Torres García a los artistas para que no renunciases a ser latinoamericanos, de pretender ser contemporáneos al uso investigando formalmente en sus trayectorias artísticas, aportó una nueva dimensión a la construcción de un lenguaje moderno y americano, constituyéndose uno de los episodios definitorios de las vanguardias latinoamericanas.

Publicó su libro *Estructura*, que apareció el 20 de noviembre y recibió un gran homenaje con participación de sus conocidos desde Madrid, París y la Universidad de Uruguay. Entre ellos cabe destacar a Picasso, Gregorio Marañón, Pablo Neruda, Lipschitz, Braque y Ozenfant.

En 1936 la amistad con el matrimonio Cáceres, Alfredo, psicoanalista que pertenecía a la asociación de artistas constructivistas y Esther, doctora en medicina que fue además una poetisa de gran prestigio y con muchas conexiones, derivó en la consecución de las conferencias en la escuela de humanidades, que por la radio oficial del Uruguay Torres impartió bimensualmente y que están recogidas en el libro *500ª conferencia*, editado por la AAC en Montevideo en 1940; apareció el primer número de la revista *Círculo y Cuadrado*, como continuadora de *Cercle et Carré*, del que se publican siete números hasta septiembre de 1938, y del que se publicará un último número extraordinario en diciembre de 1943, siendo el órgano publicitario de la AAC. Su lema es: *Intransigencia total contra el naturalismo*. La revista surge como continuadora de *Cercle et Carré*, y así lo anuncia en el artículo de presentación. En sus primeros números continúa con el logotipo diseñado por Daura, que en el número 7 es finalmente sustituido por otro más propio del momento evolutivo de la estética de Torres García y del Taller. En esta publicación se pueden encontrar artículos de personajes que habían estado vinculados a Torres García en París y Madrid, en el primer número entre otros aparecen citas de textos de Umberto Boccioni, ds, Ferrant, Hélion, Huidobro, Mondrian, Ozenfant, Palencia, Severini, Vantongerloo y Varèse, texttos de Gorin y Level, y reproducciones de trabajos de Hélion y Mondrian. Es en este primer número en donde también aparece el mapa invertido de Sudamérica, que Torres García dibujó para ilustrar la frase *Nuestro Norte es el Sur*.



Mapa de Sudamérica con el sur como norte
Dibujo a tinta sobre papel, 1943.
Publicado en *Universalismo Constructivo*, pág 218.



Monumento Cósmico.
Granito
1938

El 21 de Octubre de 1936 la ACC participó en el *Salón Des Superindependants*, en París, consiguiendo un gran éxito¹⁶. Y en noviembre se realiza una exposición pro intelectuales españoles por la guerra civil española que había comenzado el 17 de Julio. Eduardo Díaz Yepes, parte para España, para luchar en el bando republicano, Olimpia le acompaña.

Torres García empezó a demostrarse influenciado por el arte precolombino e indígena, como se puede apreciar en su obra “Monumento Cósmico” del año 1938 que se sitúa en el parque Rodó. En los cimientos de este monumento al ser empezadas las obras de construcción se entierra en 1937, cerrado en una caja de metal, un documento firmado por todos los artistas de la AAC, en el que se deja constancia de las ideas constructivas de la asociación. La relación de

Torres García con el arte indígena, primitivo o precolombino, va más allá de un interés por los elementos o formas que utilizaban, se puede apreciar claramente que el nexo entre los trabajos de Torres García y el arte indígena estaba en el sentido que esos símbolos tenían tanto para los pueblos indígenas como para él

¹⁶ Level, André. “Movimiento Plástico”. Revista “Círculo y Cuadrado”. Núm 1. Montevideo, febrero de 1937. Citado en Da Cruz, Pedro. Op. Cit. Pág. 139.

mismo en la aplicación de sus creencias. Esta investigación personal de Torres con respecto al arte primitivo no era nueva, pues ya en París había mostrado cierto interés por el arte africano que con sus mascarás y simbología repleta de misterio era toda una atracción para intelectuales en la capital francesa; del mismo modo que su propio hijo Augusto, estudió geografía y trabajó para el museo de Trocadero, haciendo los dibujos de las nuevas adquisiciones para el catálogo interno de la institución y tuvo acceso a diversos objetos que al no ser adquiridos por este museo, sus propietarios vendían a bajo precio. La propia casa de Augusto Torres y Elsa Andrada puede considerarse un auténtico museo de arte primitivo e indígena, en el que es fácil encontrarse desde máscaras funerarias egipcias hasta las propias de los rituales africanos o cerámica precolombina.

Entre 1938 y 1939 Torres García añadió a sus composiciones figuras relativas al arte precolombino yuxtaponiéndolas con las que ya utilizaba en París, figuras que hacían referencia al hombre y a las ciudades. Esta síntesis resultó de la unión de las formas simplificadas o símbolos de culturas antiguas, entre las que podemos observar el sol, cadenas montañosas y mascarás, acompañadas de inscripciones como

Ande, Inti o Pachamama, junto con las creadas por Torres García para identificar el mundo en el que vivía o en el que le gustaría vivir, un mundo universal, esto es un mundo donde la verdad prevalezca, con barcos y pescados relacionados con palabras como arte o vida. Se puede apreciar como una constante,



Alfabeto inventado por Torres García

cuando en el momento que incorpora un nuevo elemento de estudio a sus trabajos, realiza el sacrificio temporal de apartar algún otro de los que ya utilizaba, con el supuesto propósito de gozar de mayor campo de acción para la investigación que

le absorbía en ese momento preciso; en esta ocasión fue el color, los trabajos de esta época son predominantemente monocromos y adolecen todos ellos de una pobreza tonal que les hace característicos. También es de resaltar en esta serie la creación de un alfabeto de invención propia, bastante más difícil de leer en las inscripciones que introdujo en sus obras. Este alfabeto es una sucesión de signos basados en el alfabeto griego que hace corresponder con las letras del alfabeto de la lengua castellana. La lectura se hace muy complicada, la misma firma de Torres García, que acostumbraba a ser sus tres iniciales, Joaquín Torres García, pasó a ser una sucesión de tres signos adaptados a cada inicial.

La cantidad de palabras que Torres incluyó en sus obras con este sistema del alfabeto propio, tremendamente enigmático, aporta un grado más de encriptación al total de su obra definitiva, a la creación de un Universalismo Constructivo. Algunas palabras que podemos encontrar en sus trabajos traducidas con este particular método, son: *arquitecto, amor, prudencia, Pitágoras*, y cómo no, *regla de oro*. También se evidencia una multiplicación de las figuras que aparecen en cada una de estas obras, y por consiguiente una división del espacio en fragmentos áuricos mucho mayor.

En diciembre de 1938 la AAC publica el *Manifiesto 2: Constructivo 100 %* de Torres García. La intensa actividad pedagógica que Torres mantuvo entre 1934 y 1938 no dio el resultado que él esperaba y se cuestionó el continuar con la Asociación de Arte Constructivo en los términos en que lo hacía hasta ese momento. La AAC, había utilizado la renovación del arte uruguayo así como la promoción del constructivismo propuesto por Torres García con fines particulares propios.

Su desesperación por la dificultad de implantar el arte Constructivo en Uruguay, le llevó a proponer una vuelta a la figuración rescatando el uso del constructivismo utilizando la simbología cultural propia del Indio Americano. Torres García bebió del indigenismo americano, quizás recordando a los griegos en el mediterráneo, desde su etapa catalana; o quizás al Arte Africano, cuando se

buscaba definitivamente a sí mismo en París, y consiguió que el panorama artístico uruguayo dejase de ser reflejo tardío del europeo-norteamericano.

Y lo hizo al ser consciente nada más desembarcar que las civilizaciones autóctonas habían preferido desde siempre en sus manifestaciones artísticas, la abstracción en lugar de la representación. Era una oportunidad demasiado evidente como para dejarla escapar, de entroncar su Universalismo Constructivo, elaborado casi en su totalidad en París, con una tradición estética y conceptual totalmente válida e inexplorada, anclada a un lugar, lo que equivale a considerarla signo de identidad. La inclusión de signos propios de los indígenas en sus obras, respondía a su deseo de hacer un arte virgen, pero penetrado de las esencias de cada tierra, y llegar con esto a la unificación, dentro de la mayor diversidad de todo el arte del continente.



Leonardo
Óleo sobre lienzo.
Montevideo, 1940

Por estos años inicia una serie de retratos muy interesante de hombres celebres, interesantes por el hecho de que son deformados de sus proporciones naturales por relaciones numéricas y geométricas como la regla de oro y otras, aportando a estos trabajos unas particulares características estéticas. La gama pasa de ser monocromática a la utilización de los tres primarios, el blanco y el negro.

En el año 1940 la AAC publica el manifiesto 3 de Torres García, y en una conferencia, la número 500, anuncia el fin de la AAC como grupo artístico,

funcionando a partir de entonces sólo como centro de estudios.

El desengaño con respecto a la creación de este grupo y su fracaso se constata en la publicación del manuscrito *La ciudad sin nombre*, en la que Torres García escribe reflejando su desilusión ante la situación que vive.

6.3 El Taller del Sur

En el año 1943 creó el Taller Torres-García, también conocido como Taller del Sur, con los siguientes miembros: Julio Alpuy, Gonzalo Fonseca, Elsa Andrada, José Gurvich, Manuel Pailós, Francisco Matto, Horacio y Augusto Torres, Sergio de Castro, Carmen Cantú, Edgardo y Alceu Ribeiro, Jonio Montiel, Lili Salvo, Olga Piria y Guido Castillo. Su principal objetivo era la creación de una nueva generación artística, para ello Torres García recurrió a estudiantes y artistas muy jóvenes para formar este grupo.

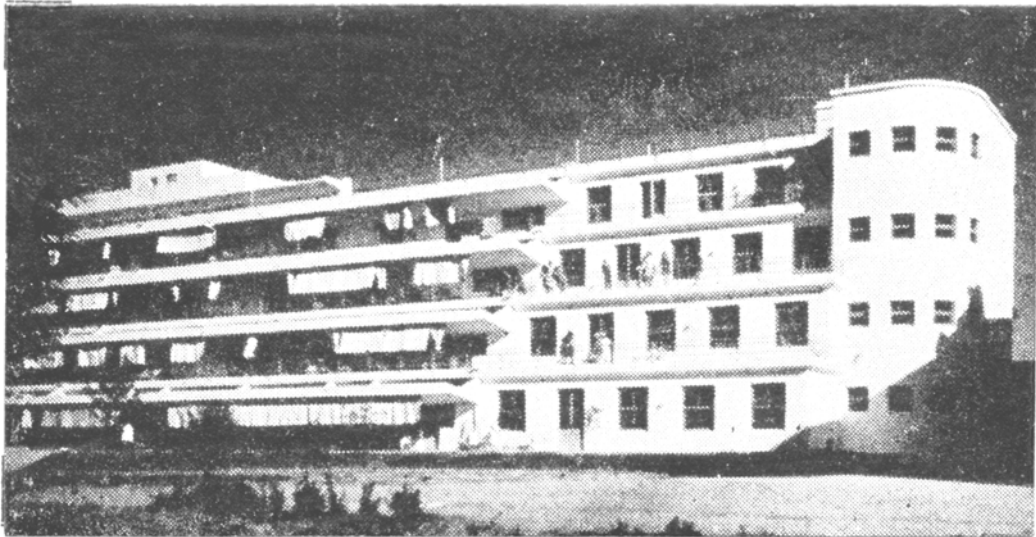
El grupo tomó el nombre de un ensayo del año 1935 de Torres García, titulado *La escuela del sur*, que incluía el mapa invertido de América del Sur. Este grupo se formó desde su creación como un órgano educativo en el que la incorporación a sus actividades dependía únicamente de la aprobación de Torres García, no conociéndose nadie a quien no admitiese. En la enseñanza del Taller participaron además del *Viejo*¹⁷ su hijo Augusto, Gurvich y Alpuy. Finalmente, las visitas de Torres García al taller se fueron limitando a una visita semanal, los viernes por la tarde, en las que delante de todos los miembros examinaba y corregía todos los trabajos que le presentaban. Esta corrección derivó en una corrección previa entre sí.

Se publicó *Universalismo Constructivo*, una recopilación de más de 600 conferencias impartidas por Torres entre los años 1934 y 1942, que recogen aquello que le ha servido de cada una de las formas de pintar que ha experimentado, de cada teoría sobre la que ha reflexionado, de toda su experiencia

¹⁷ Era el sobrenombre con el que cariñosamente le llamaban sus alumnos, recordemos que aquí Torres García tenía ya 69 años.

vital y artística, conformando un legado de gran importancia, que sorprendentemente, no tiene la repercusión que debiera.

El 29 de Mayo de 1944, Torres y sus alumnos consiguieron el encargo del



El hospital Saint Bois en el momento de la intervención pictórica, en 1944.

Director de un centro hospitalario, el Dr. Pablo Purriel, para pintar murales constructivos en el pabellón Martirené del Hospital de Saint Bois, en las afueras de la capital, sin ningún tipo de remuneración. En los trabajos de extracción y restauración posteriores se ha podido comprobar que se realizaron hasta un total de 35 murales, de los cuales Torres García ejecutó siete, los mayores sin ningún tipo de ayuda, recién operado de cáncer y con 70 años de edad.

Estos murales son considerados en su conjunto una de las manifestaciones artísticas públicas más relevantes e importantes de la nación uruguaya, por el número de murales y por sus similares características plásticas, todos eran planistas, medidos con la regla áurea y con la paleta de primarios, el blanco y el negro. No obstante, generaron una agria polémica en prensa, siendo atacados tanto por críticos artísticos como por arquitectos. En su defensa, varios amigos de Torres García, entre ellos el Director del Hospital y algunos arquitectos y médicos, escribieron a su favor.

El 1974 los siete murales de Torres García son retirados de las paredes del Hospital para su conservación, y en 1978 se pierden para siempre junto con otras 72 obras en el incendio del Museo de Río de Janeiro, donde estaban expuestas después de haber viajado a París.¹⁸

También en 1944, y por instancias de Pablo Purriel y los Cáceres, un matrimonio de médicos, Torres García recibe un encargo que no deja de ser curioso, un mural al fresco en la sala de espera de la clínica materna del Dr. Rodríguez López, en la

calle Garibaldi de Montevideo.

El encargo es curioso, porque Torres García acepta realizarlo en el estilo que utilizaba en los años de Barcelona cuando realizó los murales de la Generalitat. Este mural es un fragmento de la edad de oro, fragmento que también pintó en la cripta de la casa de Emilio Badiella.



Portada del núm. 1 de la revista Removedor, con una composición constructiva de Augusto Torres

En el año 1945 se publicó el primer número de la revista Removedor, órgano de lucha del Taller Torres-García, que sirvió como marco de respuesta a las críticas hacia sus trabajos y los de sus alumnos, como herramienta publicitaria de su

¹⁸ AA.VV. "Torres-García. Obras Destruídas en el incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro". Editado por la fundación Torres García. Montevideo, Uruguay. 1981.

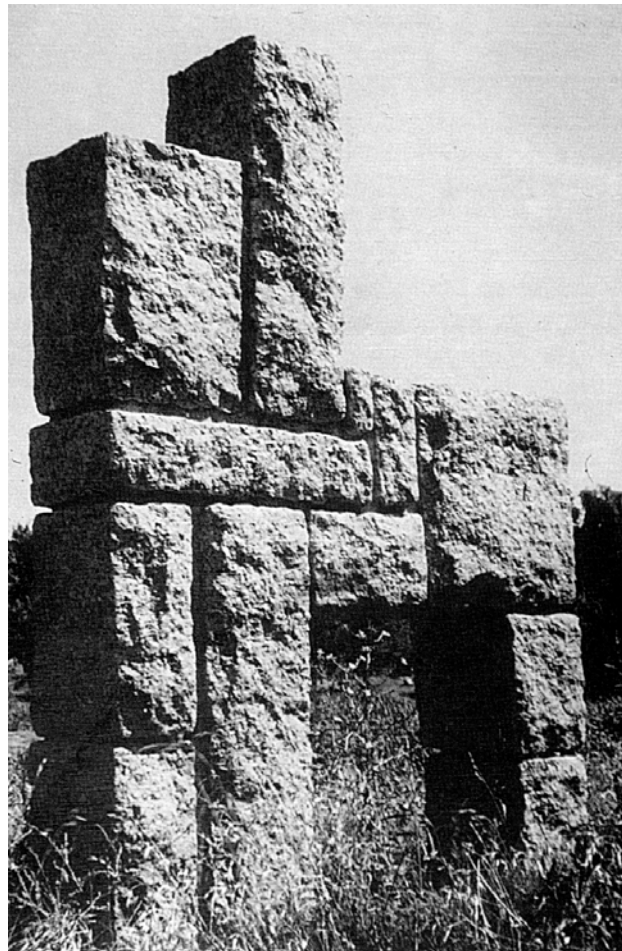
Universalismo Constructivo. Se publicaron un total de 26 números bimensuales hasta mayo del año 1950, con dos números especiales en diciembre de 1950 y en julio-agosto de 1953.

Murió el 8 de Agosto de 1949, en Montevideo. Sus restos fueron velados delante de uno de sus cuadros constructivos en el Ateneo de Montevideo, en cuyo sótano se había instalado el Taller del Sur durante tantos años.

Tras la muerte de Torres García, sus alumnos continuaron con el Taller que llevaba su nombre con todas las actividades que cubrían hasta ese momento y donde debemos destacar la colaboración intensa que tuvieron con arquitectos en la elaboración de decoraciones constructivas por todo Montevideo, desarrollando las ideas artísticas de Torres García, y derivándolas posteriormente de manera personal hacia trayectorias profesionales de proyección internacional; en el año 1962 se disuelve el Taller.



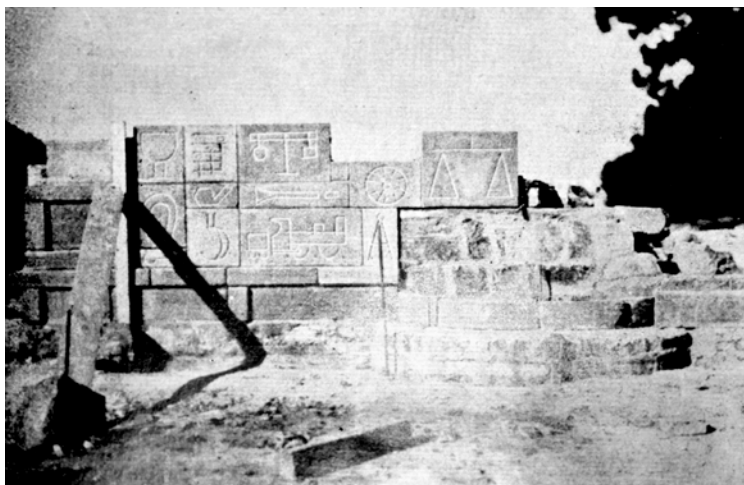
El ateneo de Montevideo en la actualidad, en la plaza Libertad de la ciudad, popularmente conocida como plaza Cagancha, Auténtico kilómetro 0 del país.



Monumento funerario constructivo que marca el lugar donde reposan los restos de Joaquín Torres García. Realizado por los alumnos de su Taller. Cementerio del Norte de Montevideo

6.4 El Monumento Cósmico

Enclavado en el jardín del Museo Nacional de Artes Visuales de la capital uruguaya, Montevideo, podemos contemplar semioculto un insólito monumento, es la manifestación pétreo de los cuadros y teorías de Joaquín Torres García, el Monumento Cósmico. Pese a ser una escultura, su formato y su forma responden a la intención de transmitir un mensaje dispuesto bidimensionalmente, fácilmente identificable como mural.



El Monumento Cósmico en su fase de construcción, en 1937

En agosto de 1937, comienza la construcción de dicho monumento en el parque Rodó de Montevideo, realizado por un taller de canteros y constructores de Montevideo, actualmente desaparecido, tras

obtener los permisos correspondientes de la autoridad de la ciudad, y la financiación para esta realización de la Asociación de Artistas Constructivos (A. A. C.). En septiembre, los integrantes de esta Asociación, con Torres a la cabeza, firman un documento que se deposita en los cimientos del Monumento Cósmico en una caja de metal, este documento es un mensaje al futuro, dejando constancia de las ideas de la A.C.C.

El monumento se inauguró en mayo del año siguiente.



Vista exterior del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo. En su verja podemos apreciar la recreación de los tres volúmenes geométricos que se encuentran en la parte superior del Monumento Cósmico

El monumento actualmente no se encuentra en su localización original, pues ha sido desplazado por una reforma posterior del diseño del edificio

y del jardín unos 40 metros hacia el este. Según conversación mantenida con Raquel Pontet²⁰, del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo, el Monumento Cósmico se trasladó a su ubicación actual desde su anterior localización en el año 1970, siendo parte este traslado de la reforma en la que el arquitecto Clorindo Testa²¹ remodeló el museo, y su jardín, que anteriormente presentaba la imagen de un edificio neoclásico, con una escalinata en la entrada orientada hacia la calle Herrera y Reissig, donde ahora se ubican unas pistas de tenis.



Construcción de cemento que podemos encontrar en el jardín del Museo Nacional de Artes Visuales recreando al monumento cósmico, y en su emplazamiento original.

En el jardín del museo, a la izquierda del original se encuentra una construcción de cemento pintado de blanco que se asemeja mucho al Monumento Cósmico y que se ubica en el emplazamiento original de este.

²⁰ Prof. Raquel Pontet Representante Instituto Latinoamericano de Museos en Uruguay

²¹ Arquitecto y pintor argentino de origen italiano, ya que nació en Nápoles en 1923. Fue el Primer representante de la nueva generación de arquitectos argentinos, entre sus obras más destacadas figuran la casa del Gobierno de Santa Rosa, La Pampa (1955), el edificio de la sede central del Banco de Londres y América del Sur en Buenos Aires (1966) y el centro cultural de la ciudad de Buenos Aires, Recoletos. Como pintor se ha interesado por el informalismo.

6.4.2 Antecedentes plásticos

En su autobiografía, Torres García no nombra específicamente el concepto que le ha de guiar en la construcción de todas sus obras a partir de su descubrimiento plástico, la estructura, sino que la define de esta manera:



Emplazamiento actual del Monumento Cómico en los jardines delanteros del Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo

“Y hace esto. Pone, en la construcción a cuarteles, a modo de pared de piedras”²²

En la primera parte de esta definición, Torres alude directamente a un término heráldico, “cuarteles”²³, mientras que a renglón seguido nos presenta una definición más específica, “a modo de pared de piedras”.

Como bien señala M. A. Battezzore²⁴, esta doble definición, no es más que una necesidad de expresión en una persona con una naturaleza bipolar. Ante la concreción de la nomenclatura heráldica²⁵, lógica y racional, en definitiva,

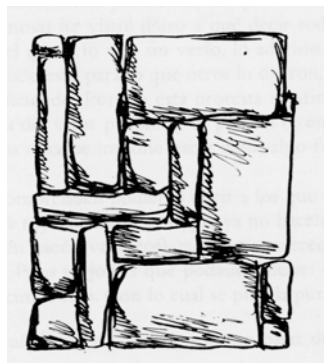
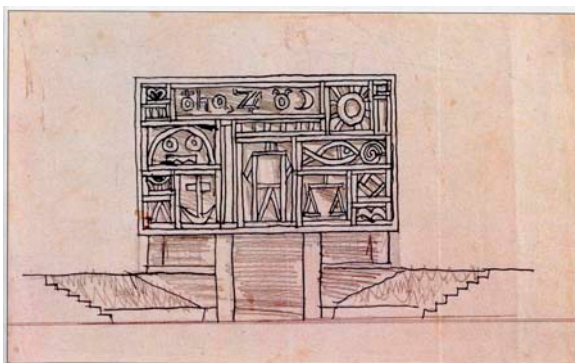
²² Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934. Pág. 210.

²³ Cada una de las cuatro partes de un escudo dividido en cruz.

²⁴ Battezzore, M. A. Op. Cit. 1999.

²⁵ También llamada Arte del blasón, se considera una disciplina auxiliar de la historia que estudia los escudos de armas y regula su descripción y composición. Los escudos de armas aparecen a partir del s. XII para diferenciar a los contendientes en los combates y torneos. Un escudo se divide en nueve puntos, descritos por su posición en relación a los lados diestro o siniestro o a la parte superior o inferior. Los tonos con que está coloreado se llaman esmaltes, que pueden ser colores, metales o forros. Una norma general de la heráldica es que no se pueden superponer esmaltes de una misma naturaleza (de lo contrario, se habla de armas falsas). Las armas heráldicas se representan en un escudo, que puede estar dividido en particiones, cada una de ellas adornada con dibujos (piezas y figuras). Las piezas no representan objetos y se dividen en honorables, honorables disminuidas y honorables de segundo orden. Las figuras pueden ser naturales (astros, seres humanos, animales o vegetales), quiméricas (animales mitológicos) y artificiales (elementos u objetos relacionados con el arte de la guerra, la religión, la caza o la vida civil). La heráldica se encarga también de

abstracto mental, Torres García recurre para definir el concepto a una descripción de una construcción cotidiana, más accesible, en suma, de índole empírico sensorial.



Proyecto de Monumento y boceto lítico de Torres García

Esta misma dualidad la podemos apreciar en el monumento, en su especial conformación, tal y como veremos más adelante, pero ahora lo que nos interesa, es descubrir la simiente en la obra de Torres García que explique el surgimiento de esta obra. Tal y como hemos podido apreciar, el aspecto constructivo, el relativo a la construcción, estaba muy presente en Torres García. Y ya en algunos de los dibujos, digamos líticos, que Torres García realiza a su llegada a Montevideo podemos observar la tendencia escultórica que más tarde desarrollaría. Los dibujos que Torres plasmó, algunos de los cuales podemos ver reproducidos en su libro *Universalismo Constructivo*, trasladando su estilo pictórico a hipotéticos volúmenes que entonces tan sólo se atrevía a dibujar, anticipan el desarrollo de una de las obras más emblemáticas del estilo constructivo y que fue la simiente de una auténtica escuela escultórica nacional. El Esta obra es el Monumento Cósmico.

definir con rigor la posición de cada elemento del escudo, así como de los adornos exteriores o timbres (coronas, divisas, banderas, etc.). También la lectura o descripción de un escudo se realiza con un orden perfectamente definido, que se inicia en el campo del escudo y termina en las cargas. Las armas heráldicas se transmiten únicamente por línea masculina al primogénito. Las demás ramas de la familia deben llevar una brisura o pieza distintiva.

6.4.3 El cuadro pétreo



Parte Anterior del Monumento Cósmico



Parte trasera del Monumento Cósmico

La anterior dualidad a que hacíamos referencia anteriormente se materializó en una escultura de granito diseñada por Torres García, que con la colaboración de los socios de la A.A.C. se pudo llevar a cabo, siendo la primera manifestación pública de esta asociación. Y esta dualidad es bien visible, pues esta obra presenta dos caras totalmente diferentes: en la cara principal, podemos observar talladas en la piedra, los signos de referencia universalista propios de Torres García, inscritos en la retícula ortogonal propia del estilo constructivo, tal y como dijo Angel Kalenberg de esta pieza, “ *no es sino la versión monumental de lo que pudo haber sido uno de sus cuadros*”²⁶; mientras que la cara posterior presenta una apariencia totalmente diferente, realizada en la piedra basta, sin trabajar, una sucesión irregular y dispersa de salientes y entrantes con piedras de diferentes tipos y tamaños, recogidas de diferentes localizaciones de Uruguay. La construcción utilizada para este lado, ha sido estudiada por M. A. Battezzore, que siguiendo los tipos definidos por los romanos, le asigna el *opus vitatum*.²⁷ Retícula constructiva de disposición

²⁶ AA.VV. “Seis Maestros de la pintura Uruguaya: Juan Manuel Blanes, Carlos Federico Saez, Pedro, Figari, Joaquín Torres García, Rafael Barradas y José Cúneo”. MNBA. Buenos Aires, 1987.

²⁷ Opus siliceum, opus quadratum, opus vitatum, opus incertum, opus quasi reticulatum y opus reticulatum.

horizontal, definida por la regularidad de las hileras y la irregularidad en la longitud de las piezas.



Visión del grosor del Monumento Cósmico

En primera instancia podemos suponer que el Monumento Cósmico por su conformación y el compendio materializado de las teorías de Torres García, fue un intento de plasmar en un medio más permanente que la pintura, como había podido constatar tras su paso por Cataluña, un legado constructivo de acceso público y duradero. La pieza, solemne piedra rosada, se erigía en un ajustado contrapunto cromático al verdor del jardín que la enmarcaba de fondo, en su original emplazamiento, el horizonte de un inmenso río, el de la Plata, a su paso por Montevideo, que dispuesto al sur del monumento separaba Uruguay de Argentina.

El Monumento Cósmico es una pared de 3 metros de altura por 5,6 de ancho y 45 centímetros de espesor, construida con granito uruguayo de ligero tono rosado. En uno de sus lados orientado al norte, encontramos una retícula ortogonal formada por los límites de las propias piedras que conforman el monumento y en las que vemos inscritos, grabados en bajorrelieve con las piedras, los símbolos utilizados habitualmente por Torres García en sus cuadros.

En su parte posterior, las piedras no son las mismas que aparecen en la parte anterior y no existe en ellas ninguna inscripción. Hablamos de dos muros diferentes adosados. Si tenemos en cuenta que constructivamente no era necesario deducimos que en la mente de Torres García, esta dualidad antes comentada y aquí descrita, debía tener algún significado y por lo tanto justificación.

En la parte anterior, la zona del monumento donde vemos las inscripciones se encuadra por pequeñas losas, que a modo de planchas verticales y horizontales,



El Monumento Cósmico en la actualidad.
Granito Rosa.
300 x 560 x 45 cm.
Parque Rodó. Montevideo, 1938.

dispuestas ortogonalmente, sobresalen en profundidad desde el plano bordeándolo, creando un marco que acompaña rítmicamente la estética y la composición interior de la obra. También vemos una pequeña fuente y un banco adosados al basamento en su parte frontal, que existían en el proyecto original. Sin embargo, no existe documentación ni testimonios de la suerte que pudo correr la caja metálica que fue depositada en su día en los cimientos del monumento en su ubicación original.

Sobre el Monumento Cósmico, podemos encontrar tres piezas de un granito más claro que configuran las formas geométricas más sencillas: un cubo, una esfera y una pirámide de base cuadrada, que señalan la sección áurea de la longitud del monumento. Estos elementos, evocan las formas puras de Cezanne, y analizadas semánticamente según las enseñanzas de Torres García, simbolizan: el cubo la sabiduría, la verdad, solidez y permanencia; la esfera corresponde a la perfección, a la totalidad; y la pirámide, imagen de la convergencia ascensional de la síntesis, la creación.

El significado de las inscripciones que podemos encontrar en el mural, están inspiradas en las culturas precolombinas y sus monumentos, como el de Tiahuanaco²⁸, o el de Taypicala²⁹ (*La piedra en el centro*), que funcionaron como observatorios de los años solares, y como centros simbólicos del universo para las culturas que las erigieron. Como decíamos anteriormente, cada uno de los bloques constructivos o estructurales tiene inscrito un signo, y en el centro de toda la composición podemos encontrar un sol. Cercanos al monumento podemos encontrar dos construcciones líticas también grabadas, en una de ellas, la que se sitúa a la izquierda del espectador cuando contempla el monumento cósmico, por delante de él, y a modo de lápida, está dedicada a Inti³⁰, el sol, y bajo un símbolo del mismo contiene la siguiente inscripción:



Posición de las piedras grabadas que acompañan al Monumento Cósmico

“El sol -Inti- el antiguo padre del continente preside todo lo que vive sobre de la tierra, en el aire, en el agua y en la conciencia de los hombres. Que la ley de unidad que representa y que junta estas piedras sea también nuestra regla y que nos junte para vivir en la armonía.

MCMXXXIX

J.T.G.”

²⁸ Yacimiento arqueológico situado a unos 21 km al S del lago Titicaca, en tierras de la actual Bolivia, principal centro de la cultura de Tiahuanaco. Se han encontrado en arquitectura diversas construcciones colosales, con dominio de grandes bloques de andesita, de basalto y de arenisca. Las más importantes son: el Acapana, constituido por una elevación artificial de unos 15 m de altura, en forma de arco de herradura ceñida por un muro; el Calasasaya, donde se encuentran la estatua denominada El fraile y la Puerta del Sol, y que es un recinto cuadrado rodeado todavía por dos lados por un muro con pilares monolíticos.

²⁹ En el dialecto aymara, aymará o aimara. Raza de indios de los Andes centrales, que habitan actualmente en el altiplano que bordea la cuenca del lago Titicaca, entre Perú y Bolivia. En su actual territorio, hay importantes centros arqueológicos (Tiahuanaco y Pucará, ambos del primer milenio a .J.C.); más recientes son las chulpas (construcciones funerarias); incaicos son los templos del Sol y de la Luna, en el lago Titicaca.

³⁰ En la mitología incaica, Dios del Sol y principal divinidad, progenitor de la dinastía real. Se le representaba bajo la forma de un disco de oro, rodeado de rayos y de llamas, con un rostro humano repujado en su superficie.

La otra losa, que encontramos delante, a la derecha del Monumento Cósmico, en horizontal pero levantada del plano del suelo por otra piedra, podemos encontrar inscritas las coordenadas de Montevideo, S 34° 51', W 36° 9'; Los puntos cardinales, Norte, Sur, Este y Oeste. Una flecha indicando la dirección en la que se mueve la tierra en su rotación y la dirección relativa en la que podemos encontrar Buenos Aires y Europa. También hay grabados un ancla, un sol y un barco velero. Todo ello firmado con las siglas J.T.G.



Piedra vertical.
Lateral izquierdo del Monumento Cósmico

Alrededor del motivo central del mural, se encuentra prácticamente el resumen de la formación de Torres García. Encontramos símbolos que hacen referencia a las máquinas, al número pi que vemos escrito, a las letras AB, a las fases de la luna, a objetos cotidianos, un ancla, una locomotora, signos precolombinos, llaves, naipes, el hombre y la mujer constructivos, diferentes representaciones de la regla áurea e incluso una fecha inscrita



Piedra horizontal lateral derecho del monumento cósmico

MCMXXXVI (1936), que puede ser la fecha del diseño del monumento, ya que empezó a construirse al año siguiente y se terminó en 1938. El monumento fue firmado J.T.G. en el límite inferior derecho por el propio Torres García que definía este monumento como:

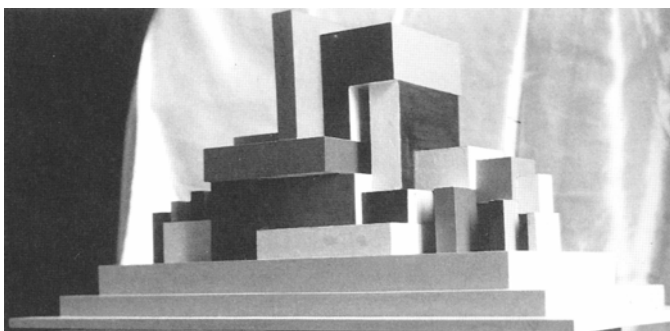
“Un arte monumental decorativo, con sentido general humano,

*religiosamente laico y lindando con el artesanado”.*³¹

El Monumento Cósmico fue el primero de una serie de monumentos que la A.C.C. estaba preparando para ubicar en diferentes localizaciones de Uruguay, tal y como queda reflejado en el cuarto número de la revista Círculo y cuadrado, al pie de una reproducción fotográfica de una construcción cerámica de Amalia Nieto:

“Maqueta para la serie que la asociación de Arte constructivo esta preparando para ubicar en prominentes lugares de las carreteras de Uruguay, como avanzadillas, como mojones que enseñarán al público que el nuevo arte está aquí, para familiarizar a la gente con la geometría, y a través de la geometría con el arte universal.”

El propio Torres abocetó más de un monumento. No obstante, fue el primero y el último, ya que aunque abunden bocetos y maquetas de construcciones de este tipo, no encontramos ningún ejemplo materializado en Uruguay en años posteriores.



Rosa Acle Construcción, 1936.
Madera pintada.
Desaparecido.



Héctor Ragni.
Proyecto para un Monumento
realizado en ladrillo, 1935.

³¹ Podestá, J. Op. Cit. Pág. 27.

6.5 El mural en la clínica del doctor Rodríguez López.

En 1944, Joaquín Torres García, conoce al ginecólogo Rodríguez López por mediación de Alfredo y Esther de Cáceres, colaboradores del pintor en su cruzada por el arte moderno en Uruguay y médicos que atendían entre otras dolencias el reumatismo crónico de Torres García o cualquiera de sus reiterativos achaques³². El mural se realizó al fresco en una sola sesión entre enero y abril de 1944³³, ya que aparece fechado el año en el ángulo inferior derecho, y Guido Castillo³⁴ recuerda que se realizó antes de los murales del hospital de Saint Bois, que se llevaron a cabo entre mayo y junio de ese mismo año.

El Doctor Rodríguez López, tenía una clínica propia en la calle Garibaldi, en el número 2644. Esta clínica era un paritorio, como cuenta Guido Castillo, presente en el proceso de realización de la pintura mural.



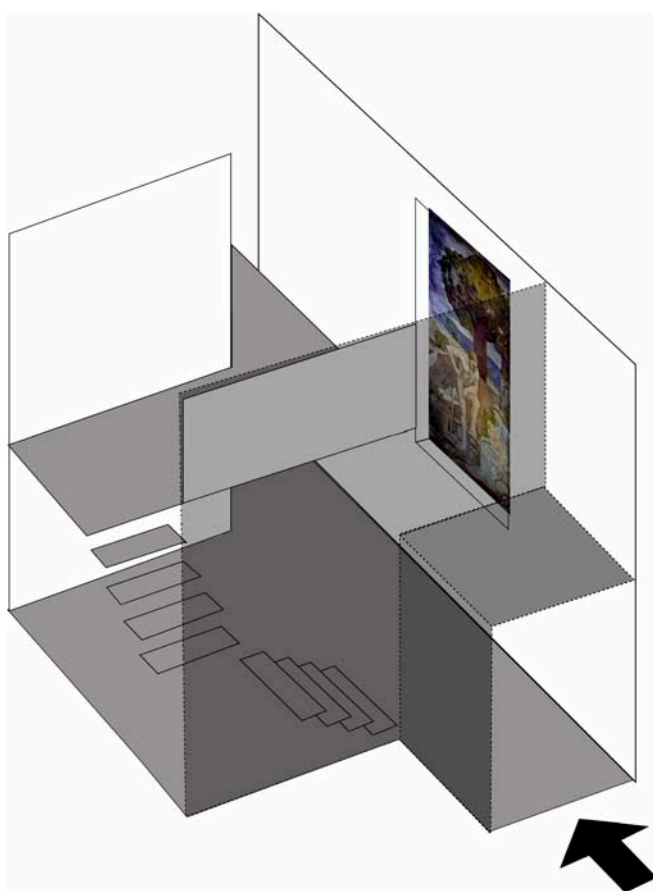
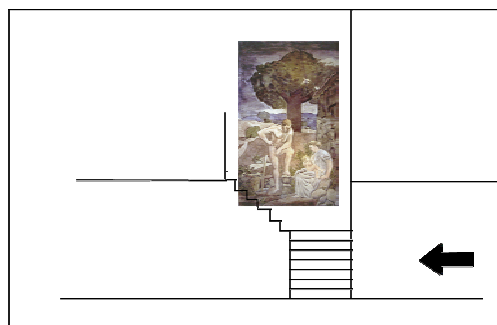
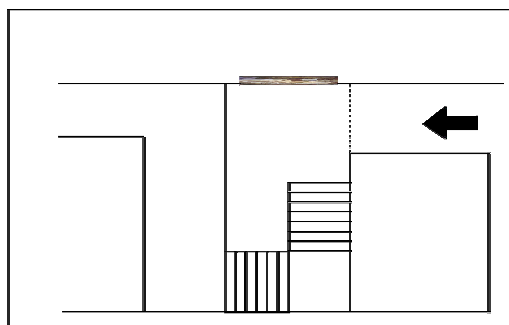
Plano de situación con la calle Garibaldi y el número marcado

Según Olimpia, fue a través de los Cáceres que el Doctor Rodríguez López conoció a Torres García, el cual lo convenció de realizar una intervención pictórica en su centro, en la sala de recepción que se encuentra inmediatamente tras la entrada al edificio por su puerta principal.

³² Olimpia Torres, nos manifestó que Torres siempre andaba a las vueltas con los médicos porque sufría de reumatismo y que cuando no era por eso era por cualquier otra cosa. De una conversación mantenida con Anhele Hernández.

³³ No hemos podido encontrar documentación que especifique las fechas exactas de realización de este trabajo.

³⁴ Según entrevista mantenida el 10 de septiembre de 2001 adjunta en los apéndices.



Planos de situación del mural en el hall de la clínica Rodríguez López.
Arriba Izquierda Planta
Arriba derecha Alzado
Centro Perspectiva

6.5.1 La clínica

El edificio en donde se ubicaba la clínica del ginecólogo en la misma calle Garibaldi de Montevideo, es ahora un Centro Asistencial Materno del CASMU³⁵, Centro Asistencial del Sindicato Médico del Uruguay, entidad sanitaria de cobertura nacional de capital privado.

Es un edificio de dos alturas cuya entrada principal se abre tras un paso angosto, a una sala de espera o recepción de

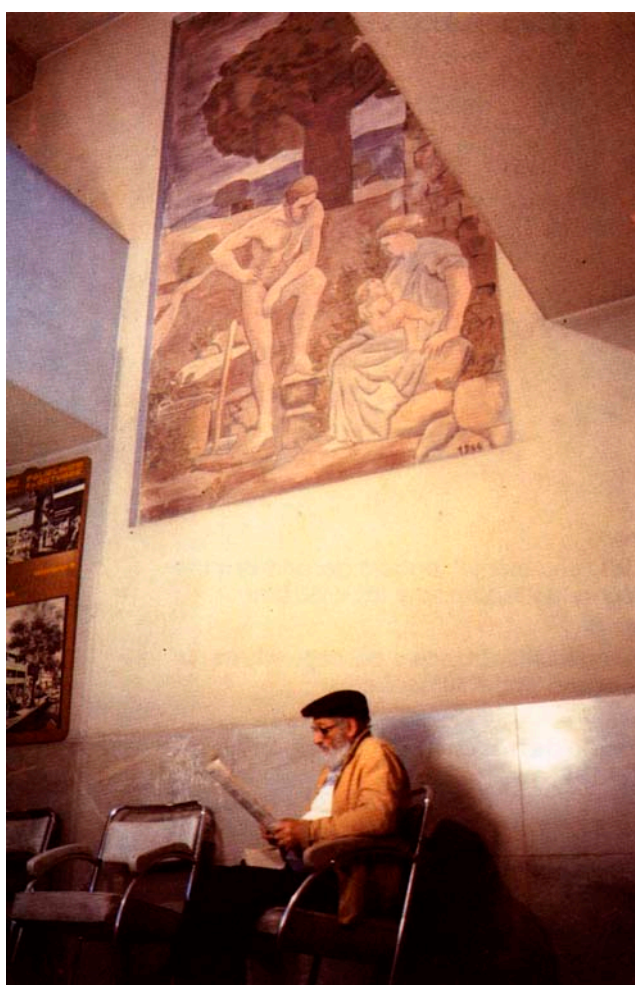
la clínica. Esta sala, tiene el techo elevado hasta la altura del segundo piso, sirviendo como espacio de distribución de las dos alturas del edificio; a la izquierda de la entrada, una escalera conduce al primer piso que continuándose con una barandilla ciega, abre un balcón desde esa altura a la sala de la entrada.

³⁵ Centro Asistencial del Sindicato Médico del Uruguay

A la derecha de este espacio, elevada unos dos metros desde el suelo se encuentra una hornacina, en cuyo interior podemos observar el fresco realizado por Torres García.

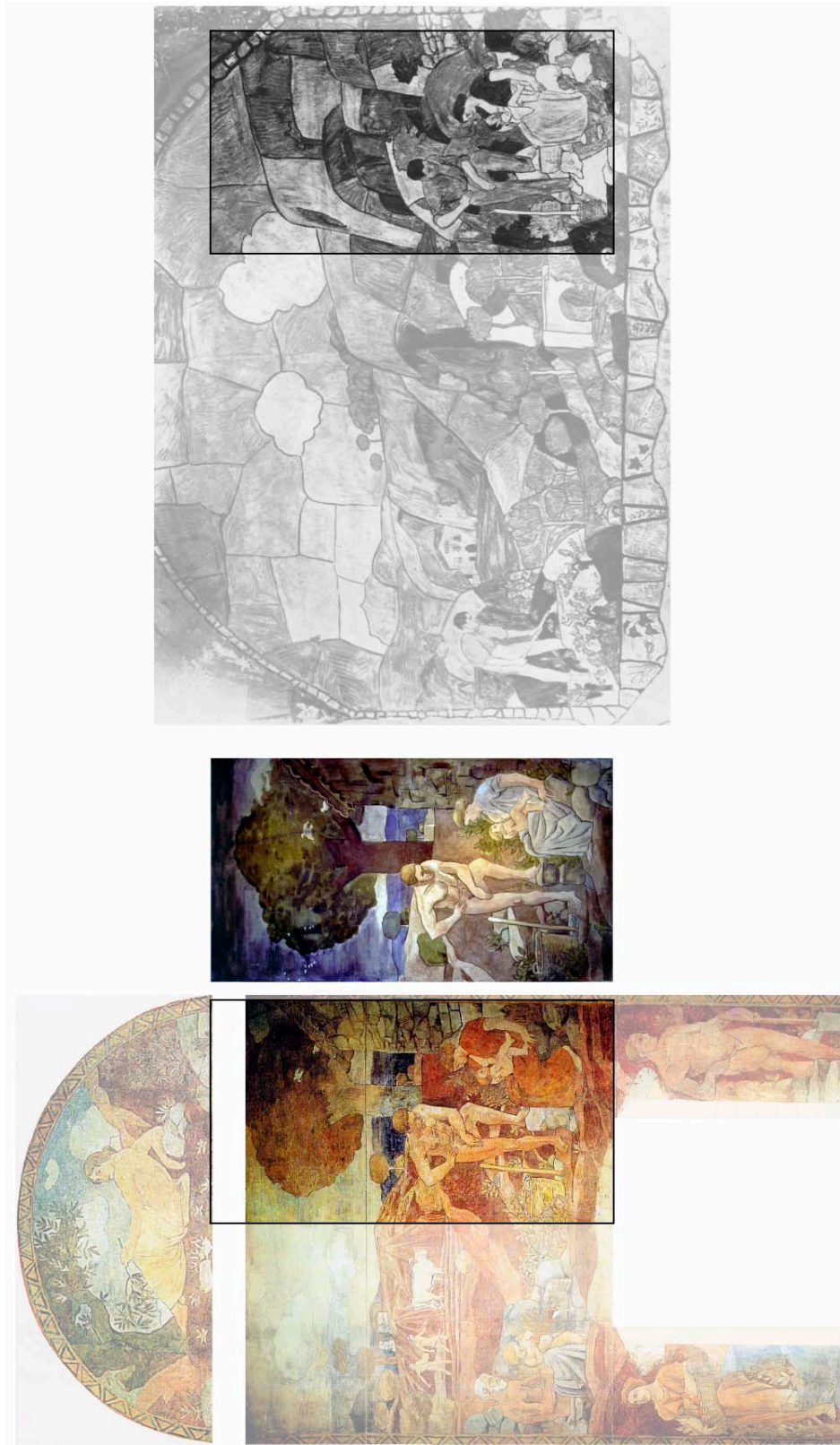
6.5.2 La obra, tercera reencarnación mural de la maternidad

El mural pintado por Torres García, resulta muy interesante por dos motivos principales: en primer lugar, es una obra figurativa, más propia de la primera etapa del pintor que de la desarrollada en Montevideo por aquellas fechas; y en segundo lugar se trata de una composición que Torres García había utilizado dos veces anteriormente, en el mural *La edad de oro de la Humanidad*, perteneciente al Salón San Jorge del Palacio de la Diputación de Barcelona, y en la decoración de la pequeña cripta del jardín de la casa Badiella.



El mural de Torres García en la actualidad

En el primero de los motivos, no alegró al pintor la utilización del lenguaje naturalista, que obligaba en cierta manera a ser inconsecuente con sus enseñanzas a los alumnos y con la imagen que proyectaba a la sociedad uruguaya de artista constructivo.

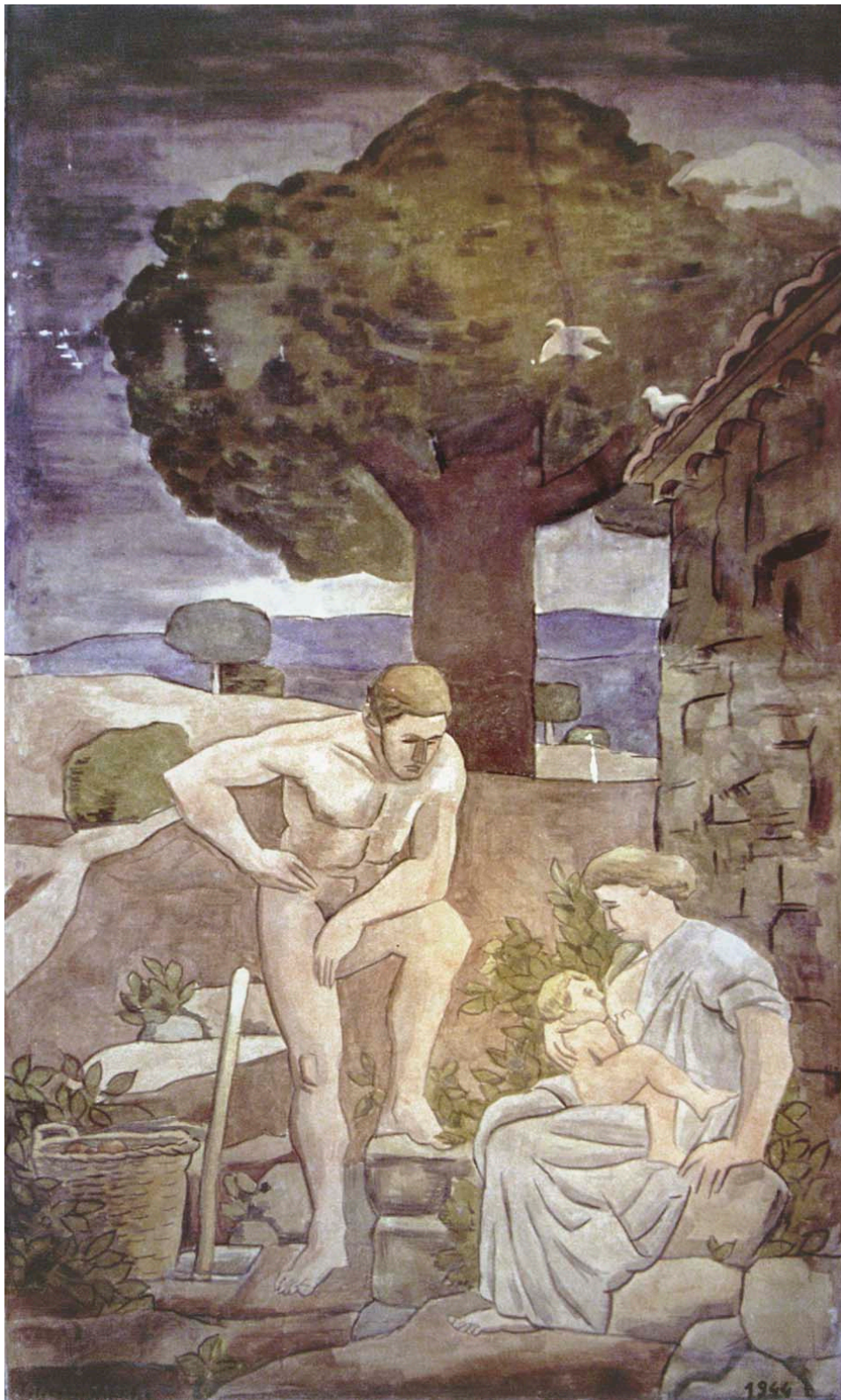


Comparativa de los tres murales que contienen el mismo motivo.

Guido Castillo apunta que el Doctor Rodríguez aceptó que Torres García pintase en su clínica el mural, pero que viendo obras de Torres García, escogió personalmente el motivo que pensaba se ajustaba mejor al espacio una clínica de maternidad.

Anhelo Hernández, nos ha comentado que si bien Torres García no se mostraba al principio muy feliz con el tema de realizar el mural en ese estilo, al finalizarlo si se manifestó muy contento. Por lo visto, el ver de nuevo a la luz el fresco con la composición que había creado para Barcelona, le hizo pensar que en su madurez había rehecho con mayor sabiduría, lo que hizo en su juventud en España. También en su alma debía pensar que así dejaba constancia de la calidad de tanta obra que se le había perdido en el camino.

La utilización de esta conocida composición y el estilo en el que se pintó fue por tanto, parte del encargo. Recordemos que Torres García no obtenía ninguna compensación económica por las clases que impartía por aquel entonces (tal y como recuerdan todos sus alumnos) y que por lo tanto, las necesidades monetarias de la familia a su cargo debían de ser bastante considerables, al menos lo suficiente como para vencer la normal resistencia de Torres García a volver sobre sus pasos. Así pues, el Doctor Rodríguez López escogió de entre el amplio repertorio que suponía el total de trabajos de Torres García, una fotografía del mural pintado en el salón San Jorge o bien el boceto definitivo, pues la correspondencia entre una composición y otra es total, cosa que no sucede en el mural de la cripta del jardín de la casa Badiella, donde sólo un pedazo del estudio de la Diputación encaja con la composición representada. Siendo más bien una adaptación del referente original en una nueva composición que una repetición íntegra del mismo.



Maternidad
Fresco
300 x 180 cm.
Montevideo, 1944.

Cecilia de Torres, viuda de Horacio Torres, hijo de Joaquín Torres García, en una comunicación a petición nuestra nos ratificó que fue el discípulo de Torres, Julio Alpuy quien recibió el encargo de su maestro de llevar al tamaño de la pared un dibujo que Torres le entregó en papel pequeño. Este hecho es recordado también por Anheló Hernández.

Especial atención merecen las palabras de Guido Castillo en lo referente a este mural, en el proceso del cual, acompañó a su Maestro Torres García, cuando le preguntamos acerca de la preparación del mortero de cal:

“Si, eso lo hacía todo Torres, lo hacía, lo aplicaba y lo pintaba. Y además como era un espacio pequeño y no podía estar subiendo y bajando continuamente las escaleras de los andamios, lo hizo pegado a la pared, sin separarse. Nunca se separó para ver como iba quedando.”³⁶

La obra hoy en día sigue en el espacio para el que se creó y se mantiene en buenas condiciones, a excepción hecha de unos pequeños desperfectos, en la parte superior izquierda, que se han producido posteriormente a 1988, ya que de esa fecha es el último catálogo³⁷ en el que la pieza es reproducida en perfectas condiciones.

³⁶ Según entrevista adjunta, realizada en Barcelona, el 7 de septiembre de 2001.

³⁷ Haber, Alicia y Torres, Cecilia. “Joaquín Torres García, Cataluña Eterna”. Fundación Torres García. Montevideo, 1988.

6.6 Los murales en el hospital de Saint Bois

En 1944, se produce uno de los hechos más importantes en la carrera y en la vida de Torres García, sin lugar a dudas el que ha sido denominado por todos sus estudiosos como el mayor evento muralístico moderno de la historia del Uruguay, *“una de las manifestaciones artísticas públicas más relevantes e importantes de la nación uruguaya, por el número de murales y por sus similares características plásticas”*, y que en la actualidad, tras años de olvido y de correr un peligro real y considerable de desaparecer, se está rescatando.

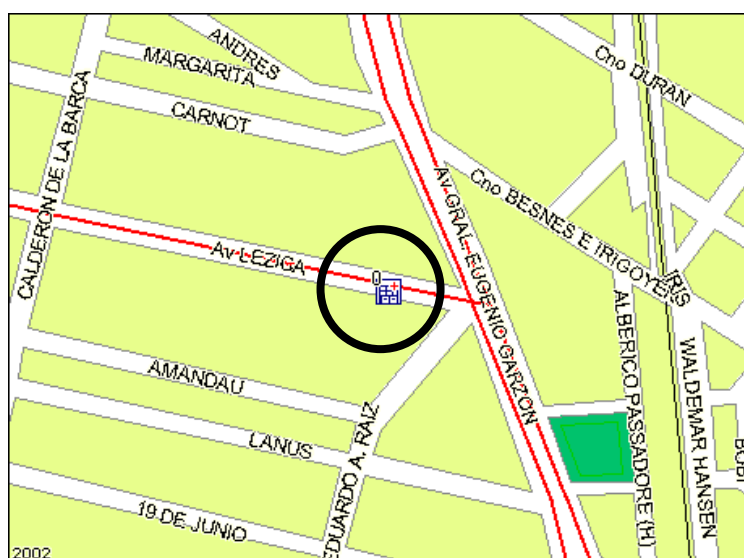
Un total de 35 murales se pintaron en un pabellón hospitalario a las afueras de la ciudad, aunque durante décadas se ha hablado de 27 obras; Incluso en los catálogos de exposiciones recientes importantes, como pueden ser las que se realizaron en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, (MNCARS), en Madrid, entre junio y agosto de 1991, y en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, (IVAM), entre septiembre y noviembre del mismo año, o el libro editado por la Universidad de Texas en 1992, se habla inexplicablemente de 27 obras.

Tras terminar el mural de la clínica del Doctor Rodríguez López, Joaquín Torres García emprendió el proyecto de decoración integral de un pabellón hospitalario, para ello contó con la ayuda desinteresada de alumnos escogidos en el Taller del Sur, o Taller Torres García.

Desde el 29 de mayo en que se consigue oficialmente el encargo hasta su finalización, transcurren prácticamente dos meses. En ese periodo de tiempo, Torres García, con 70 años de edad, pinta sin ningún tipo de ayuda varios de esos murales, los mayores, al tiempo que dirige y corrige todos y cada uno de los murales de sus alumnos; hasta el momento se han contabilizado un total de 35.

6.6.1 Origen del Proyecto

El 29 de Mayo del 1944, Joaquín Torres García consiguió el encargo del Director de un centro hospitalario, el Dr. Pablo Purriel, de decorar con pinturas murales el pabellón Martirené del Hospital de Saint Bois, en las afueras de la capital, concretamente en el Cruce de Lezica y la avenida del General Eugenio Garzón del distrito de Colón en Montevideo, en la actualidad uno de los más pobres de la capital tras haber sido en épocas anteriores una prospera zona residencial.



Plano de situación del Hospital Saint Bois en el departamento de Colón, al norte de la ciudad.

El encargo era más un permiso, pues no había ningún tipo de remuneración. Torres García convirtió la propuesta al Taller, y seleccionó a los alumnos que debían acompañarle en tal empresa.

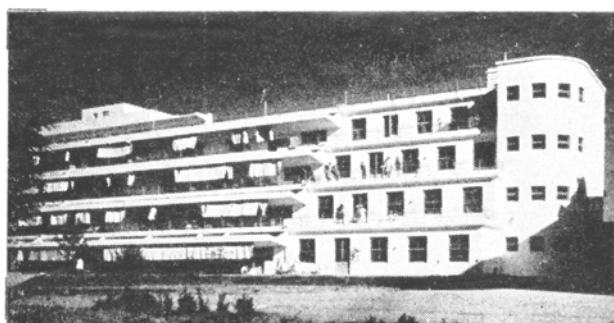
Olimpia Torres ha señalado que el Doctor Pablo Purriel, visitaba frecuentemente a su padre, junto a Alfredo y Esther de Cáceres, por gusto o como médico para tratar los problemas de salud que este siempre arrastraba. En esas visitas, Torres García no cesaba de insistir en el tema de los murales, y finalmente, el Doctor Pablo Purriel, Director de la Colonia Saint Bois, reunió el valor necesario para tal empresa solicitando el permiso correspondiente del Ministro de Salud Pública; el Sr. Luis Matiauda autorizó la decoración pictórica.

El lugar escogido de la totalidad del Hospital fue un pabellón, situado en el extremo oeste -el sector B- de ese edificio, el Pabellón Martirené. La elección la realizaron Torres García, el Dr. Pablo Purriel y los arquitectos que habían proyectado e inaugurado el edificio dos años antes, Sara Morialdo y Luis Surraco.

6.6.2 El Hospital Saint Bois



Vista del pabellón Martirené en la actualidad



El pabellón Martirené en 1944

El Pabellón Martirené del hospital Gustavo Saint Bois, fue construido para tratar aisladamente a los enfermos bacilares o infecciosos de Tuberculosis³⁸ del resto de enfermos del Hospital, y forma parte de la Colonia Saint Bois. Fue proyectado por los Arquitectos Luis A. Surraco y Sara Morialdo del M.S.P³⁹, e inaugurado en 1942.

Estamos entonces ante un edificio prácticamente recién inaugurado cuando Joaquín Torres-García accede a él. La

construcción es heredera de la arquitectura racionalista, y en su momento fue

³⁸ Enfermedad infecciosa del hombre y los animales, causada por bacterias del género *Mycobacterium*. La forma más frecuente de la tuberculosis en general, es la respiratoria denominada tisis. La tuberculosis puede presentarse en dos formas: como un proceso crónico localizado o como un proceso agudo diseminado. Las puertas de entrada de la infección son el aparato digestivo o las vías respiratorias. El contagio tiene lugar directamente por vía respiratoria, a través de las gotitas de Flügge proyectadas en los acesos de tos, o indirectamente, por vía digestiva, mediante productos de excreción del enfermo. En otros tiempos una enfermedad grave, en la actualidad es favorable, y la mayoría de casos curan totalmente con la instauración de un tratamiento específico.

³⁹ Siglas del Ministerio de Salud Pública de Uruguay.

considerada una de las representaciones arquitectónicas más modernas de Uruguay.

El edificio, de tres plantas, estaba pensado para albergar enfermos que debían permanecer recluidos en él durante largas temporadas debido a lo delicado de su situación. La tuberculosis, era una enfermedad que por aquel entonces representaba un peligro real de muerte, y generaba una alarma social considerable. La colonia se encontraba en los tiempos de su creación alejada del ruido de la capital, y se ubicaba en una altura desde la cual los convalecientes podían divisar la amplitud y la calma de aquel paisaje montevideano de la década de los 40.

El edificio presenta una sola entrada, situada en uno de los extremos de este, por la cual se accede a una pequeña sala de recepción y distribución. A la derecha, anexa a la fachada, una escalera semicircular asciende de piso en piso, modelando la misma, y acompañada por ventanales rectangulares en disposición vertical que continúan con el ritmo que la escalinata marca. A la derecha, se abre una sala, en la que se pueden contemplar las ventanas en las que se formalizan los ingresos hospitalarios y donde la gente solicita información; tras esta sala, la distribución del Hospital ya no fue accesible para nosotros.

En cada una de las plantas superiores, la escalera termina en un rellano de planta cuadrada, a la derecha, nada más abandonar la escalera se abre una puerta, y enfrente, al lado del volumen que marca el ascensor que hoy en día está cegado, encontramos otra puerta de doble hoja que permite acceder al interior de cada planta. La distribución de cada una de las plantas es diferente de las otras, fruto de las continuas remodelaciones y actuaciones que el edificio ha ido sufriendo desde su creación hace sesenta años.

6.6.3 Propósitos del proyecto

Las particularidades constructivas o estilísticas del edificio no eran la única innovación que se proponía en el hospital Saint Bois, Pablo Purriel era un médico adelantado a su época, que a la cabeza de un equipo de doctores y personal auxiliar sanitario, perseguía la elevación moral del enfermo para conseguir que un estado anímico elevado facilitase la recuperación de una enfermedad que minaba la voluntad de estos pacientes, sobre todo por los largos periodos de reclusión a que se veían sometidos, y la elevada mortandad que la enfermedad generaba. Con este fin, el edificio se concibió de la forma en que se había construido, y pretendiendo crear un ambiente más distendido, la cultura y el arte se introdujeron con fines terapéuticos, así se programaban audiciones de música regularmente o se habilitó una biblioteca que daba servicio a los enfermos. Dentro de estas iniciativas, conocidas de antemano por Torres García, cabe enmarcar la propuesta pictórica que el maestro realizó a Purriel, el cual, a propósito de la realización de los murales, escribió:

"Pertenece al grupo de médicos que en el balance de la enfermedad valoran en su justo término el estado espiritual del enfermo. Y esto caracteriza, en parte, la manera de aplicar la ciencia de curar a los seres humanos. [...] Nada mejor para ello que poner a estos seres en contacto con la más alta y pura manifestación del espíritu humano: la Pintura, la Música, la Literatura. Es por esto que al hacernos cargo de este Servicio, fue una de nuestras primeras preocupaciones dar un contenido espiritual a la obra que el Estado ofrece."⁴⁰

La idea de Torres García era contrastar la validez de su moderno discurso plástico, el Universalismo Constructivo, recién publicado, y adherirlo a un edificio de nueva construcción. Lo que él y sus alumnos llamaban "*Decoración mural en la moderna estética realista*". Ello fue posible por la comprensión del Director del Pabellón Martirené, el Dr. Pablo Purriel, que permitió al Taller Torres García esta

⁴⁰ Purriel, Pablo. "El ambiente necesario al hospital moderno". Citado en AA. VV. "La decoración mural del Pabellón Martirené de la colonia Saint Bois. Pinturas murales del pabellón hospital J.J. Martirené de la colonia Saint Bois." Graficas Sur. Montevideo, 1944. Pág. 25.

experiencia inédita en la época, de integración de una propuesta plástica determinada con la arquitectura moderna.

Torres García era consciente de la importante oportunidad que suponía materializar sobre el muro sus teorías artísticas, demostrando a la sociedad uruguaya y a sus detractores la validez del método constructivo. Para ello no dudó en incorporar a sus mejores alumnos al proyecto de decoración mural, a fin de demostrar que se trataba de un estilo cohesionado, un sistema estético válido.

6.6.4 De cómo el Taller Torres García pintaba murales

Desde el primer momento, Torres García estableció algunas premisas que diesen cohesión al trabajo realizado por sus alumnos, y al suyo propio, con la pretensión de que se lograra una plástica unitaria, contemplando el total de intervenciones.

En primer lugar seleccionó a los alumnos que iban a ayudarlo, del total de 60 integrantes del Taller por aquel entonces, solamente 20 de ellos realizaron murales en Saint Bois, algunos de los invitados por Torres García se negaron, como Matto Vilaró, que atemorizado ante la posibilidad real de contagiarse con el bacilo de Koch⁴¹, declinó la propuesta; o Anhele Hernández, que no se consideraba, recién llegado al Taller, lo suficientemente imbuido de las teorías Torresgarcianas como para realizar una propuesta pictórica en pleno convencimiento de hacerlo correctamente.

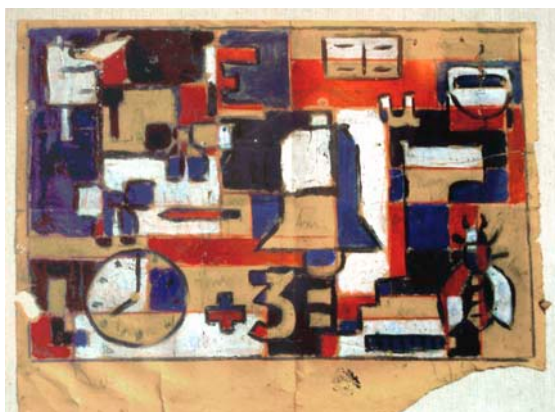
Tras las entrevistas realizadas en Montevideo a algunos de sus alumnos, podemos afirmar que Torres García se desplazó con ellos en varias ocasiones al lugar en el que iban a pintar, para ver el espacio y empezar a albergar ideas. Según podemos leer en este texto de Esther de Cáceres.

⁴¹ Bacilo de Koch (de Robert Koch [1843-1910], médico alemán) Microorganismo causante de la tuberculosis, descubierto en 1882.

*“Ha dialogado con médicos y con artistas; ha dialogado con los discípulos de su Taller; ha dialogado con los arquitectos; ha vivido con una intensidad tremenda muchos días y muchas noches de vigilia.”*⁴²

Fue el propio Torres, quien asignó los espacios que debía pintar cada uno y el que establecía los límites de las pinturas dentro de las paredes, ya que en muchos casos estas no alcanzan a cubrir el total del soporte arquitectónico en el que se ubican.

*“...emplazados según la vida de la casa y atendiendo el ritmo de estar de los enfermos [...] su unidad con los elementos arquitecturales, su unidad con los demás cuadros “*⁴³



Boceto de Quela Rovira para el mural *La escuela de Saint Bois*.
Acrílico sobre papel. 30 x 20 cm.
Montevideo, 1944.

Las premisas impuestas por Torres eran que se utilizasen solamente los tres colores primarios, azul, rojo y amarillo, más el blanco y el negro en su forma pura, sin mezclarlos ni crear paleta; que las composiciones fuesen planistas, esto es sin pretender simular profundidad, que se emplease la sección áurea para ubicar los elementos compositivos, y que existiese una trama de ortogonales verticales y horizontales como urdimbre en el total de las obras.

“Pero todo ha sido realizado dentro de las normas de formas y ritmos estructurados por el número de oro, y limitando la paleta a 5 colores

⁴² Cáceres, Esther de. “Los grandes murales en un hospital Uruguayo” Citado en AA.VV. Op. Cit. 1944. Pág. 12.

⁴³ Ibídem

*planos tomados en sus tonalidades más intensas: los tres primarios, el blanco y el negro.”*⁴⁴

*“...La anécdota desaparece y queda su fuerte estructura con planos de color.”*⁴⁵

O en palabras de Alfredo de Cáceres:

*“Esta pintura, pues, cuya total teoría exponemos, sería la pintura tal como Platón pudo concebirla. Dominando en ella, pues, el sentido estético: la forma absoluta, el tono absoluto, lo concreto de la medida y de la materia, la evidencia del ritmo: barrido de ello lo imitativo (no por esto concreto), barrido todo propósito y hasta el sentimiento moral del artista, y quedando sólo, y escuetamente lo elemental...”*⁴⁶

En prácticamente todos los bocetos realizó Torres García correcciones, así como ordenó repetir varios de ellos, por no reunir las condiciones mínimas de concepción global que debían albergar en conjunto.

En una entrevista publicada por el periódico El Día de Montevideo, en julio de 1978, Daniel de los Santos, alumno de Torres y autor de dos de los murales del Saint Bois, recordaba que hicieron primero unos apuntes y luego los desarrollaron en el propio hospital:

*“Torres nos enseñó lo que era un mural, un fresco. Hasta ese momento nadie lo sabía en Montevideo”*⁴⁷. *Debimos primero alisar (raspar) las paredes, luego darles una mano de aceite, tiza y cola (por lo menos yo) y*

⁴⁴ Menchaca, Juan R. “Las pinturas murales de Joaquín Torres García y de su Escuela de Arte Constructivo en Montevideo.” Citado en AA. VV. 1944. Pág. 26.

⁴⁵ Arzadun, Carmelo de. “Una feliz realización de moderna decoración mural”. Citado en AA. VV. 1944. Pág. 22.

⁴⁶ Cáceres, Alfredo. “La obra de Torres García en el Hospital Saint Bois”. Citado en AA. VV. 1944. Pág. 23.

⁴⁷ Daniel de los Santos debía referirse al fresco que Torres había realizado en el CASMU, pues no consta en ningún lado, ni recuerda ninguno de los entrevistados que Torres García impartiese alguna clase técnica sobre el fresco.



Mural *Almuerzo* de Augusto Torres antes de su restauración
Esmalte al aceite. 189 x 200 cm.
Montevideo, 1944.

luego pintamos con pasta. Finalmente le dimos una mano de barniz. Temerosos del futuro de la obra le preguntamos a Torres qué pasaría con esos murales. 'Si la pintura es buena, se salva sola', nos dijo el maestro, y como en todas sus cosas tenía razón".



Mural *El circo* de Josefina Canel antes de su restauración
situado encima de la puerta, tras él y a través de la puerta se puede observar el mural *El tambo* de Elsa Andrada

Los murales se realizaron pues directamente sobre la pared, y no todos los autores recuerdan haber preparado el soporte, Alceu Ribeiro apunta que un pequeño grupo de alumnos pudo haber realizado la preparación de todas las paredes en alguna sesión anterior con el propio Torres. La técnica utilizada no fue muy ortodoxa, ya que se utilizaron pinturas de esmalte al aceite, y se cubrieron con barniz.

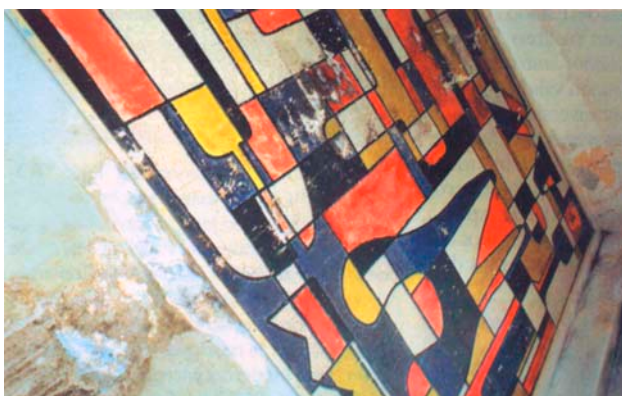
La técnica utilizada, fue una consecuencia directa de dos

condicionantes. En primer lugar hemos de tener en cuenta que se estaba pintando un Hospital, y la técnica del fresco supone un inconveniente en cuanto a la esterilización o higiene de los espacios, ya que el uso de la cal y la arena para

realizar el mortero generan mucho polvo y suciedad, por lo tanto es posible que el cuadro médico desaconsejase su utilización, amén que como leíamos anteriormente, nadie excepto Torres conocía la técnica, por lo que su uso generalizado por los alumnos hubiera supuesto un gran riesgo.

En segundo lugar, recordemos que la decoración se realizó sin ningún tipo de financiación, y que el Taller estaba formado por alumnos que no disponían de holgados recursos económicos, al igual que el mismo Torres García. Por lo tanto, una pintura comercial, como fue el caso parecía la opción más económica y factible desde todos los puntos de vista.

En la obra, realizada en forma conjunta por Torres García y veinte discípulos durante el invierno de 1944, Torres supervisó todos los bocetos primero, y la ejecución de los murales después, así como también dispuso la cantidad de obras que realizaría cada uno de los pintores que intervenían. A este respecto, en nuestra entrevista



Mural *Herramientas* de Luis San Vicente en Saint Bois antes de la restauración.
Esmalte al aceite. 189 x 218 cm.
Montevideo, 1944



Mural *La música* de Luis Gentieu en Saint Bois antes de la restauración.
Esmalte al aceite. 189 x 218 cm.
Montevideo, 1944.

realizada a Guido Castillo en Barcelona, relata que Torres García no solamente pintaba sus murales, sino que se desplazaba por todos los lugares donde estaban pintando sus alumnos, y subiéndose a los andamios corregía los errores o matizaba las obras junto a sus autores. Podríamos decir que estamos pues ante una obra concebida y dirigida en su ejecución general por Torres García.



Casa
Mural de Sergio de Castro en el Saint Bois.
Esmalte al aceite. 190 x 185 cm.
Montevideo, 1944.
Embalado en el propio hospital para su traslado al taller de restauración.

Creemos necesario recordar para entender el especial carácter del pintor, que en esta época contaba con 70 años y había sido operado de cáncer⁴⁸. Valga la anécdota que relata el mismo Guido, cuando le dijo:

“No puedo entender como con la edad y la enfermedad que tiene puede pintar todos estos murales y corregir los de los demás con esta energía,

⁴⁸ Según la entrevista adjunta a Guido Castillo en apéndices, fue operado por el Doctor Armand Ugon.

parece que está como pez en el agua.”

Y él me contestó:

*“Ha hecho usted la comparación exacta, por que yo, para mí la pintura es como un mar, y cuando yo estoy en ella me siento como un pez que respira por primera vez, y fuera de él no sé respirar.”*⁴⁹



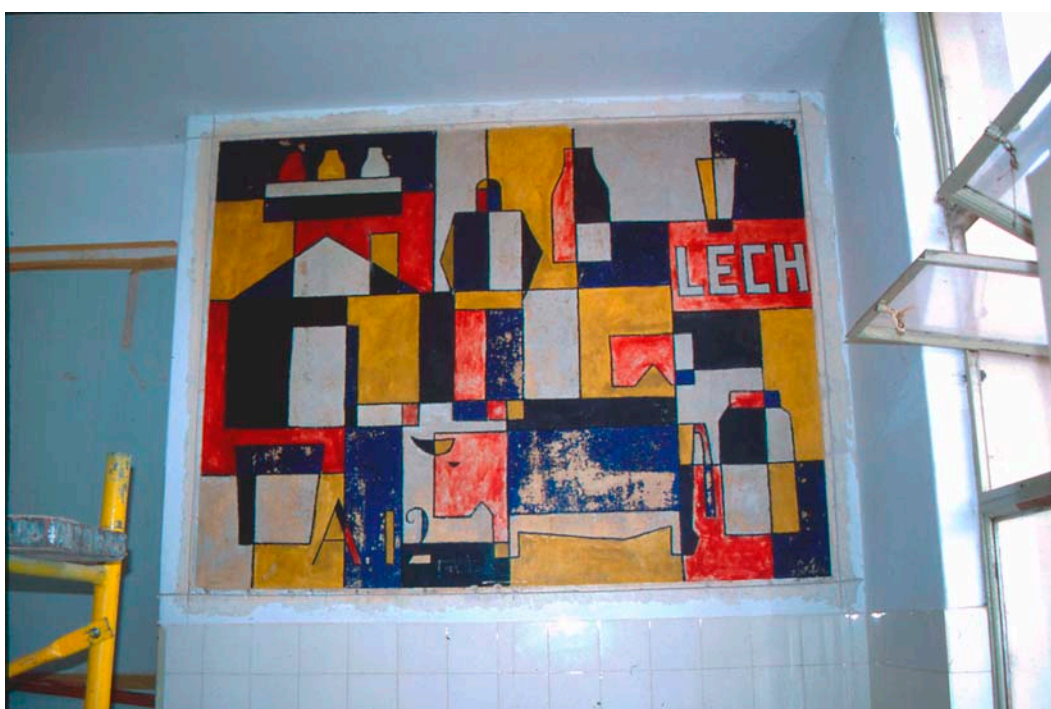
La ciencia
Mural de Teresa Olascuaga en el Saint Bois.
Esmalte al aceite. 190 x 280 cm.
Montevideo, 1944.

6.6.5 *La incógnita del número real de murales*

El mismo Torres fue responsable de siete murales, mientras que adjudicó la construcción de dos obras a ocho discípulos: sus hijos Augusto y Horacio,

⁴⁹ Entrevista realizada por el autor a Guido Castillo, adjunta en apéndices.

Gonzalo Fonseca, Daniel de los Santos, Sergio de Castro, Julián San Vicente, Julio Alpuy y Teresa Olascuaga. El resto de los doce alumnos hicieron uno cada uno. Siendo el total de murales 35 y no 27 como ha aparecido en casi todas las publicaciones hasta el presente. Las razones de esta equivocación podrían obedecer principalmente a dos motivos: primero en las dos publicaciones oficiales del Taller Torres-García que se refieren al tema (*La decoración del Pabellón Martirené*, de 1944⁵⁰ y *Nueva Escuela de Arte en Uruguay* de 1946) son 27; y segundo, las reformas que posteriormente se hicieron en el pabellón B dejaron literalmente escondidas algunas de las obras durante años por lo que es



El tambo
Mural de Elsa Andrada en el Saint Bois.
Esmalte al aceite. 152 x 197 cm.
Montevideo, 1944.

comprensible hasta cierto punto que la versión oficial emitida por el Taller, fuese la única conocida. Sin embargo, es extraño que dada la importancia de este conjunto muralístico ninguna autoridad ni organismo oficial se hiciera cargo antes de realizar un recuento o de comprobar el estado de conservación de las obras.

⁵⁰ AA.VV Op. Cit. 1944.



Locomotora
Mural de Manuel Pailós en el Saint Bois.
Esmalte al aceite. 88 x 276 cm.
Montevideo, 1944.

El listado definitivo actual y su situación es el siguiente:

Planta baja:

1. Daniel De Los Santos. "Submarino" 1.27x2.80
2. Augusto Torres. "Almuerzo" 1.89x2.00
3. Alceu Ribeiro. "Ciudad" 1.08x2.60
- Retirado* 4. Augusto Torres. "Composición" 1.90x2.00
- " 5. Horacio Torres. "Composición" 1.90x4.80
- " (*perdido*) 6. Joaquín Torres García. "El Sol" 1.90x7.00
- " (*perdido*) 7. Joaquín Torres García. "El Pez" 1.89x2.85
- " (*perdido*) 8. Joaquín Torres García. "Pacha Mama" 0.87x2.80
- " 9. Gonzalo Fonseca. "Composición" 1.90x4.90

Primer piso:

10. Julián L. San Vicente. "Herramientas" 1.89x2.18
11. Manuel Pailós. "Locomotora" 0.88x2.76
12. Horacio Torres. "Hombre" 1.89x2.00
13. Teresa Olascuaga. "La Ciencia" 1.90x2.80
14. Luis A. Gentieu. "La Música" 1.89x2.18
15. Julio Alpuy. "Composición" 1.08x2.66
- Retirado* 16. Gonzalo Fonseca. "Composición" 1.90x3.65
- " (*perdido*) 17. Joaquín Torres García. "El Tranvía" 1.90x7.00
- " (*perdido*) 18. Joaquín Torres García. "Locomotora Blanca" 1.03x1.30

- “ (perdido) 19. Joaquín Torres García. "Forma" 1.2 7x 1.9 3
“ (perdido) 20. Joaquín Torres García. "Pax in Lucem" 1.00x4.00
“ 21. Julio Alpuy. "Ciudad" 1,90x3.00

Segundo piso:

22. Daniel De Los Santos. "Barco" 1.90x2.28
23. Sergio De Castro. "El Mar" 0.88x2.76
24. Sergio De Castro. "Casa" 1.90x1.85
25. María C. Rovira. "La Escuela" 1.89x2.72
26. Juan Pardo. "El Jardín" 1.89x 1.5'3
27. Andrés Moskovitch. "El Transporte" 1.89x2.19
28. Julián San Vicente. "Composición" 1.04x2.68

Tercer piso:

29. María E. García Brunel. "La Música" 1.48x1.51
30. Teresa Olascuaga. "Utensilios" 1.90x2.80
Retirado 31. Josefina Canel. "El Circo" 1.00x 1.50
32. Esther Barrios de Martín. "La Escuela" 1.48x 1.51
33. Daymán Antúnez. "Ciudad" 1.89x2.73
34. Elsa Andrada. "El Tambo" 1.52x 1.9 7
35. Héctor Ragni. "Herramientas" 1.3 5x2.81

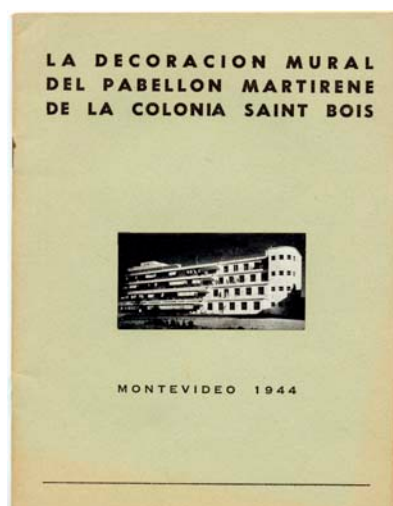


El mar
Mural de Sergio de Castro en el Saint Bois.
Esmalte al aceite, 88 x 276 cm.
Montevideo, 1944.



El transporte
Mural de Andrés Moscovich en el Saint Bois.
Esmalte al aceite, 189 x 219 cm.
Montevideo, 1944.

Varios indicios nos inducen a pensar que el error en el número de murales pintados también puede obedecer a un dato equivoco, todos los murales no se pintaron en las mismas fechas, que son las únicas consignadas en estas dos publicaciones. El equipo de pintores se desplazaba al Hospital con Torres a la cabeza en una ambulancia que haciendo sonar las sirenas les llevaba hasta el edificio desde el centro de Montevideo, donde se encontraba el Ateneo, sede del Taller. Es imposible que 20 personas cupiesen en la parte trasera de la ambulancia. Por lo que debieron acudir por grupos en diferentes fechas. Esta tesis la refuerza el testimonio confrontado de dos de sus alumnos; Elsa Andrada nos confesó que ella no había visto pintar a Alceu Ribeiro,



La decoración mural del pabellón Martirené de la colonia Saint Bois. Pinturas murales del pabellón hospital J.J. Martirené de la colonia Saint Bois.
Graficas sur. Montevideo, 1944.



Composición
Mural de Gonzalo Fonseca en el Saint Bois.
Esmalte al aceite, 190 x 365 cm.
Montevideo, 1944.
Actualmente expuesto en Hall del Museo Torres García de Montevideo.

ni que los acompañase ningún día, sin embargo, el pintor afincado en Mallorca, nos comentaba que realizó su mural en una sola sesión por miedo al contagio.

Las reformas realizadas sistemáticamente en el edificio, son otro de los motivos a los que se puede achacar el hecho de que durante tanto tiempo, nadie localizase y contabilizase el total de murales realizados. Incluso hace poco, al empezar la actual extracción y restauración de los murales, el equipo encargado de las obras, derribó una pared en el segundo piso para poder extraer uno de los murales, encontrando tras ella una habitación cerrada en una de cuyas paredes podía observarse un mural de Julio Alpy, titulado "*Composición*", y cuyo paradero era desconocido hasta el momento.⁵¹

⁵¹ AAVV *Encontraron un mural de Julio Alpy en el hospital Saint Bois*. Revista semanal *Búsqueda*. Montevideo, 14 al 20 de mayo de 1998.



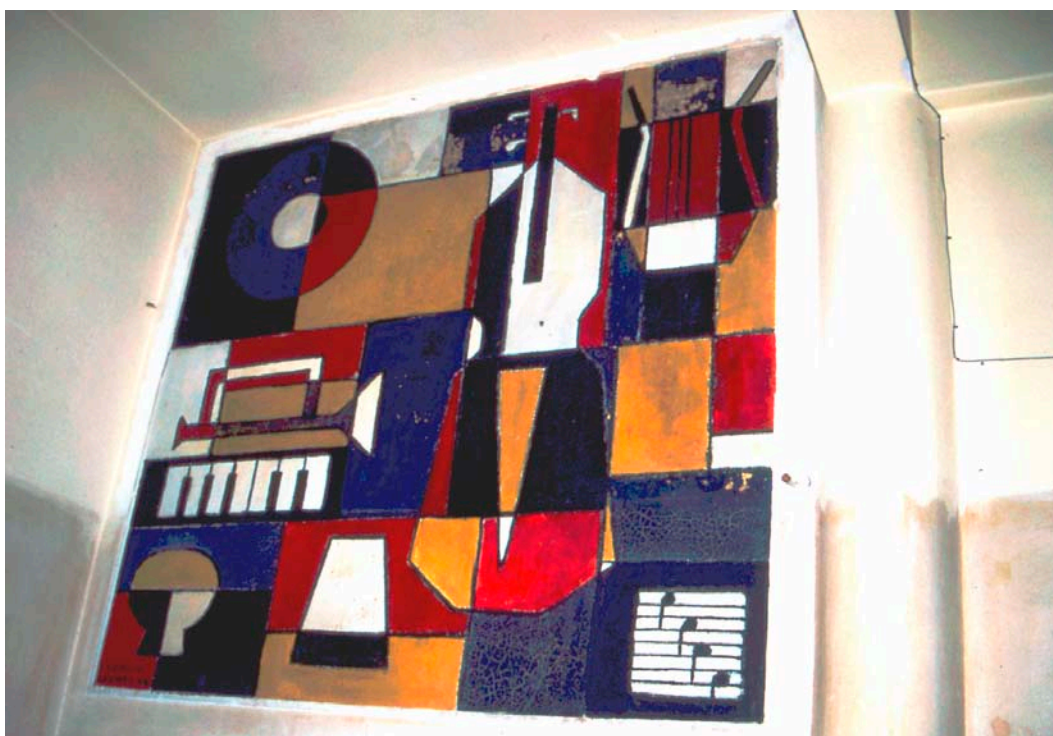
Utensilios
Mural de Teresa Olascuaga en el Saint Bois.
Esmalte al aceite. 190 x 280 cm.
Montevideo, 1944.

Y finalmente uno de los murales de Torres García, “*Pacha mama*”, podemos ver que está fechado por el propio Torres el 29 de noviembre de 1944, datación que está muy lejos de englobarse entre mayo y junio de 1944, fechas oficialmente consignadas en las dos publicaciones del Taller.

Evidentemente la primera publicación⁵² que editó el Taller Torres García en las que se hacía referencia al número de pinturas y a los participantes, no pudo contemplar las posteriores modificaciones de los espacios, en las que algunas obras quedaron ocultas, ni las postreras aportaciones de otros integrantes del Taller o del mismo Torres García. Convertida en la publicación oficial, nadie pensó nunca que pudiese estar incompleta. Se publicaron también reproducciones de los murales siguientes: de J. Torres García, *El Sol y el Tranvía*, de Horacio

⁵² AA.VV op. Cit. 1944.

Torres, los dos murales realizados; de Augusto Torres, los dos también; y un mural de cada uno de estos autores, Daniel de los Santos, Teresa Olascuaga, Julio Alpuy, Josefina Canel, Gonzalo Fonseca, Héctor Ragni, Daymán Antúnez y Andrés Moscovitch.



La música
Mural de María E. García Brunel en el Saint Bois.
Esmalte al aceite. 148 x 151 cm.
Montevideo, 1944.

Es por esta razón que durante prácticamente 50 años se hablase de 27 murales realizados por J. Torres García, Julio Uruguay Alpuy, Gonzalo Fonseca, Augusto Torres, Teresa Olascuaga, Luis (Julián) San Vicente, Josefina Canel, Horacio Torres, Elsa Andrada, Daniel de los Santos, Héctor Ragni, Juan Pardo, María Elena García Brunel, Luis A. Gentieu, María C. Rovira, Day Man (Daymán) Antúnez, Esther Barrios de Martín, Andrés Moscovitch y Sergio de Castro.

En esta relación publicada en julio de 1944, no se nombraba a Manuel Pailós ni a Alceu Ribeiro, los cuales pintaron un mural cada uno de ellos. Pero resulta incomprensible que en *La nueva escuela de Arte de Uruguay*, publicación editada

dos años después, no se hubiese actualizado el listado de obras ni de participantes. La explicación es que resulta ser el mismo texto, coma por coma, copiado íntegramente de la anterior publicación en la que incluso se respetan las tabulaciones y la maquetación.

También hemos de tener en cuenta el testimonio de Elsa Andrada⁵³, que añadía a la lista un pequeño mural realizado por Horacio en uno de los vestuarios de los médicos y que no se consigna en ninguno de los listados finales. Por ello hemos de temer también que algunos murales puedan haber desaparecido.

6.6.6 Los murales de Torres García

Torres García pintó siete murales en el Hospital Saint Bois, todos ellos en el año 1944 y realizados con la misma técnica. Sin embargo hemos de resaltar la diferencia de factura que existe entre ellos, que nos divide en dos grupos el total de obras realizadas.

En el primer grupo englobamos las obras *Pax in Lucem*, *El tranvía*, *El sol*, *Forma* y *El pez*. Todas ellas, contemplan las premisas que Torres García había impuesto a sus propios alumnos, y que pretendían aportar una coherente visión de conjunto a toda la decoración mural del hospital.

En cuatro de estas obras - *Pax in Lucem*, *El tranvía*, *El sol* y *Forma* -, la semejanza con el resto de la obra pictórica de Torres García de caballete, es absoluta. La utilización de la sección áurea es rigurosa, pero la complejidad alcanzada en el desarrollo de las composiciones establece una diferencia notable entre estos trabajos y los de sus alumnos, mucho más sencillos y por lo tanto legibles.

⁵³ Según entrevista realizada por el autor en Montevideo, el 10 de abril de 2001.

El mural *Pax in Lucem*⁵⁴, introduce algunos de los elementos más comunes del universo estético de Torres García, por un lado, figuras tan reconocibles como *El hombre constructivo*, dibujo esquemático repetido en muchos de sus trabajos que alberga las formas geométricas básicas en proporción áurea; *el pez*, otra de las constantes de sus composiciones, que podría ser el intento de reflejar de una similitud entre la doctrina constructivista y la de los primeros cristianos; *el triángulo equilátero*, representación bidimensional de la pirámide contenida en el Monumento Cósmico, síntesis a su vez de la creación y que aparece no menos de diez veces; una figura compuesta de rectángulos y un triángulo que semeja el Partenón - templo de la Diosa Atenea - que retrotrae de nuevo a Torres García a los clásicos; en la parte inferior a la derecha de la composición, encontramos un arco enmarcando las siglas de la Asociación de Artistas Constructivos y es digno de resaltar la repetición a lo largo de toda la composición de una ventana simbolizando esa luz omnipresente en la vida que debía ser la paz. Recordemos que para Torres García, la guerra era un horror que conocía muy bien desde su visita a la familia Payró en Bruselas tras la primera gran guerra; que en 1944 la 2ª guerra mundial ya estaba en marcha desde hacía cuatro años, y que anteriormente, su hija Olimpia y Eduardo Díaz Yepes habían luchado en el bando republicano defendiendo Madrid del ejército franquista.

El mural *El tranvía* es de parecida factura en cuanto a complejidad. A lo largo del formato, podemos apreciar como la maquina se descompone en rectángulos áureos y se entremezcla con las figuras humanas. En este mural, no parece ningún triángulo pero si que podemos observar algunas circunferencias, aunque el protagonismo es de las líneas y planos verticales, que predominan en el total.

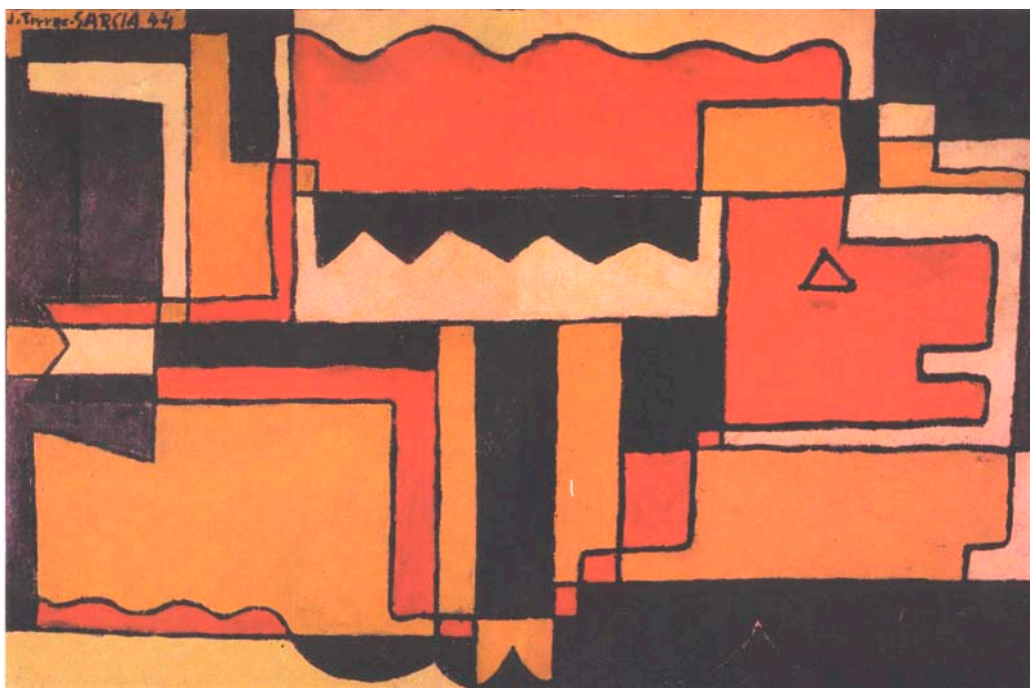
En el mural *El Sol*, encontramos de nuevo al hombre constructivo y al pez, que en mayor tamaño con respecto al total de la composición rivalizan con el elemento plástico que da nombre al mural, el sol. Es sin embargo, la obra en la que el grado

⁵⁴ Paz en la luz

de reconocimiento de los diferentes elementos que lo componen es mayor, ya que hay una evidente disociación de estos con respecto a las líneas constructivas de la estructura general. Al igual que en los murales de la Diputación de Barcelona, podemos apreciar dos niveles simbólicos de representación, ya que las figuras y los edificios aparecen en pequeño tamaño abajo y a la derecha, mientras que los símbolos, iconos y elementos dotados de una significación determinada dentro del Universalismo Constructivo son mucho más grandes, y se ubican en la parte superior izquierda; por lo tanto se sitúan en un plano de interpretación y denotan un significado diferente de las primeras.

El mural *Forma* es quizás el más sencillo de todos los que compuso Torres García para el hospital, en él podemos apreciar grandes planos de color, si bien la reproducción que ha llegado a nuestros días no permite diferenciar entre los diferentes tonos demasiado bien, el azul y el negro se confunden demasiado como para atreverse a realizar un retoque cromático de la imagen y en el mismo sentido el amarillo y el rojo apenas se distinguen. Esta *Forma* es deudora sin lugar a dudas de los animales representados en el arte precolombino - del que se nutría Torres García en su particular búsqueda de las raíces iconográficas del continente americano.

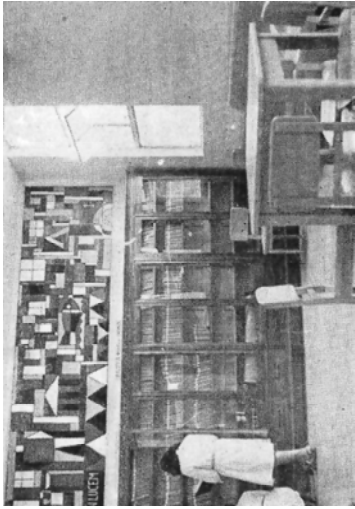
Podemos tener en cuenta, como singularidad, la composición que Torres utilizó en el mural, *El Pez*. Observemos que el contorno que dibuja el pez, separa dos partes bien diferenciadas de la obra: la que se origina en su parte interna al modo constructivo, cruzando verticales y horizontales, creando la típica retícula ortogonal del estilo de Torres García que contiene en cada una de las celdas generadas, uno o varios símbolos y personajes; y la parte externa que aparece vacía, sin ninguna línea horizontal o vertical que structure y divida el espacio restante. En este espacio podemos observar un triángulo equilátero en la parte superior izquierda y un sol en la superior derecha. Las masas compositivas exigían un contrapeso en la parte derecha que Torres García solucionó con unas olas resueltas al modo constructivo en la parte inferior.



Forma
Mural de Joaquín Torres García en Saint Bois
Esmalte al aceite, 127 x 193 cm.
Montevideo, 1944.



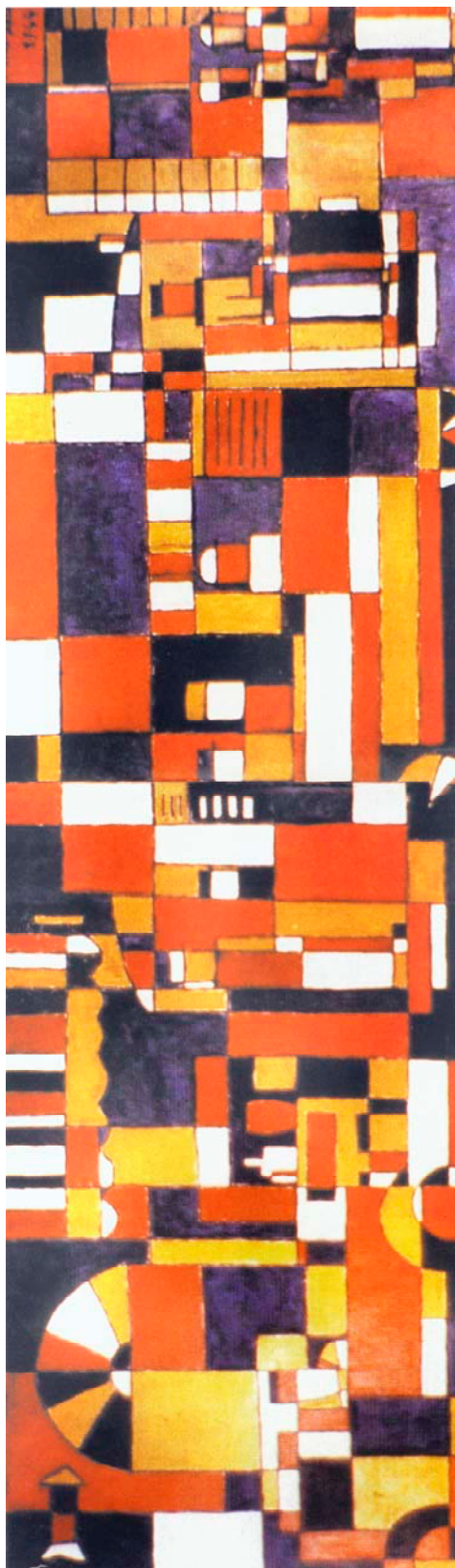
El pez
Mural de Joaquín Torres García en Saint Bois
Esmalte al aceite, 189 x 285 cm.
Montevideo, 1944.



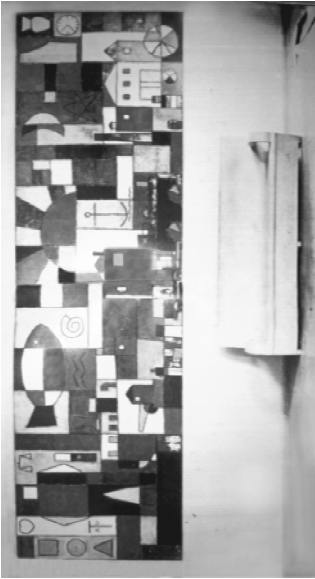
El mural *Pax in lucem* en su emplazamiento original, en la biblioteca del hospital.



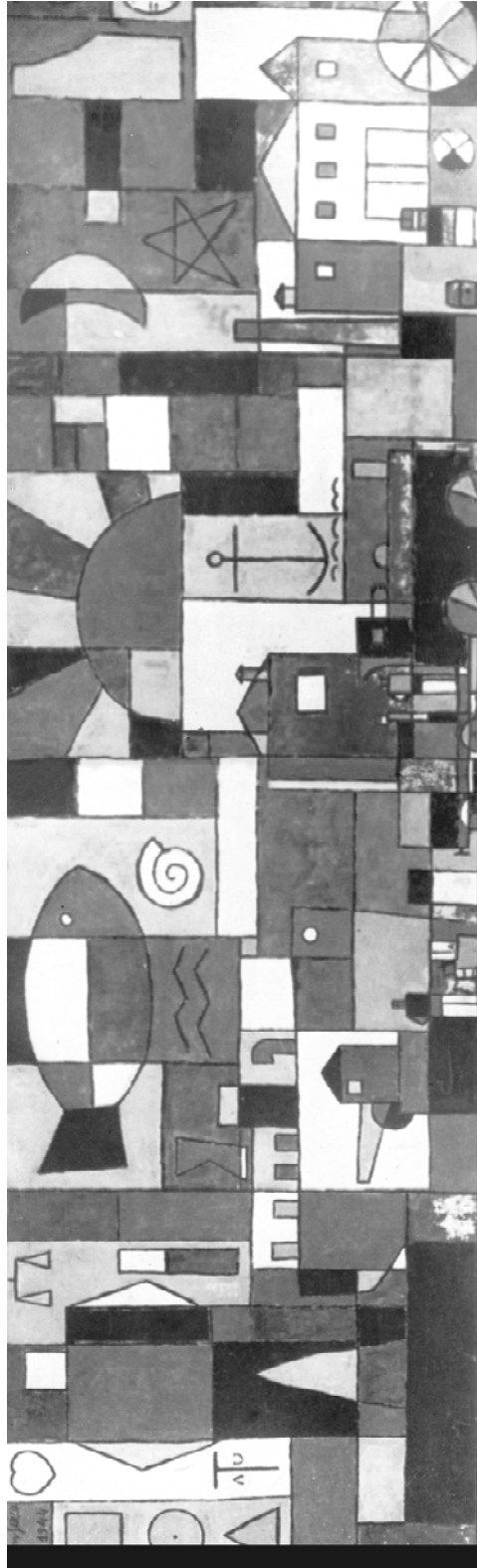
Pax in lucem
Mural de Joaquín Torres García en Saint Bois
Esmalte al aceite, 100 x 400 cm.
Montevideo, 1944.



El tranvía
Mural de Joaquín Torres García en Saint Bois
Esmalte al aceite, 190 x 700 cm.
Montevideo, 1944.



El mural *El sol* en su emplazamiento original



El sol
Mural de Joaquín Torres García en Saint Bois
Esmalte al aceite, 190 x 700 cm.
Montevideo, 1944.

En otro apartado muy distinto, consideramos los murales *Locomotora Blanca* y *Pacha Mama*, que aunque contemplan algunas de las premisas antes indicadas, no lo hacen en su totalidad.

Tal y como comentábamos anteriormente, uno de estos murales - *Pacha Mama* - está fechado a posteriori de los demás; podemos intuir a tenor de lo observado, que ambos murales, de igual factura se realizaron en la misma ocasión.

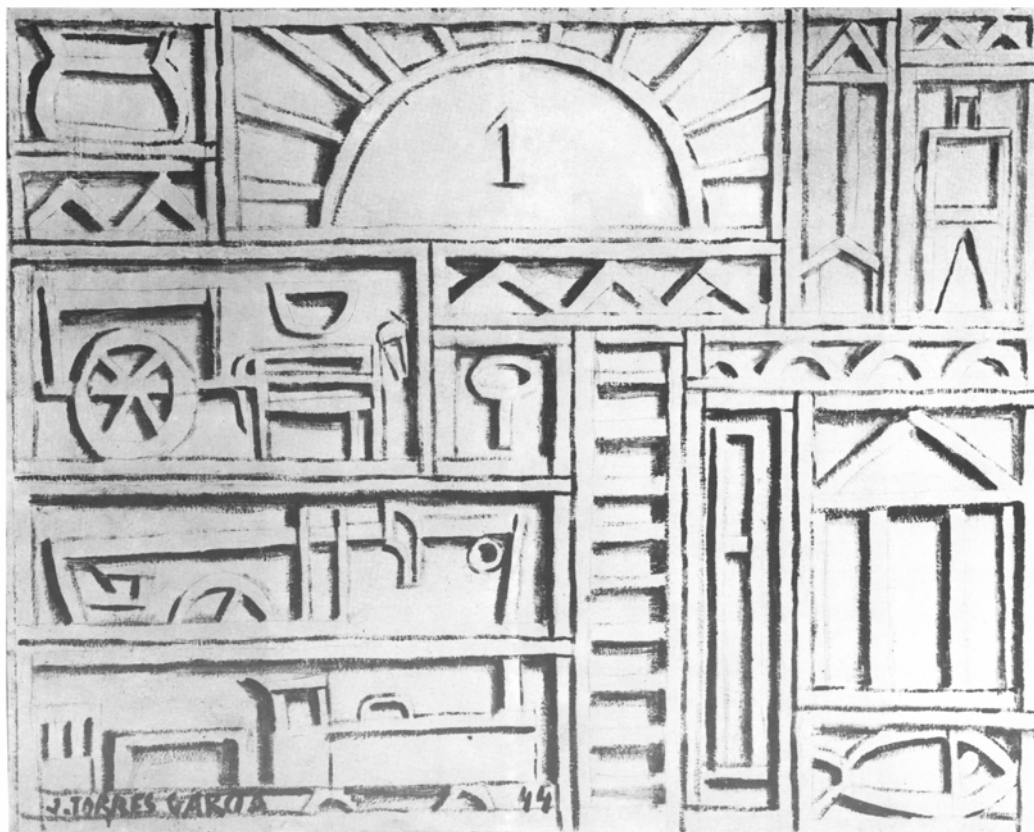
Ambos murales aportan algunos cambios significativos, en primer lugar constatamos al contemplar las reproducciones que hay una ausencia total de color, al estar realizados únicamente con pintura negra sobre la blanca pared; en segundo lugar, se evidencia la inexistencia de planos, pues ambos murales resuelven su composición linealmente; y en tercer lugar, introduce uno de los matices más interesantes y extraños de este conjunto pictórico en relación a la obra constructiva de Torres García, la recreación de profundidad.



Esculturas de Joaquín Torres García.
Padre Inti; Pachamama; Idea. Madera y pintura. Montevideo, 1944.

Todas las líneas simulan una dirección lumínica oblicua descendente, en aras de conseguir un efecto volumétrico en estas dos pinturas. Tomando como referencia el monumento Cómico, al que nos recuerdan estas piezas y su similitud a las incursiones de

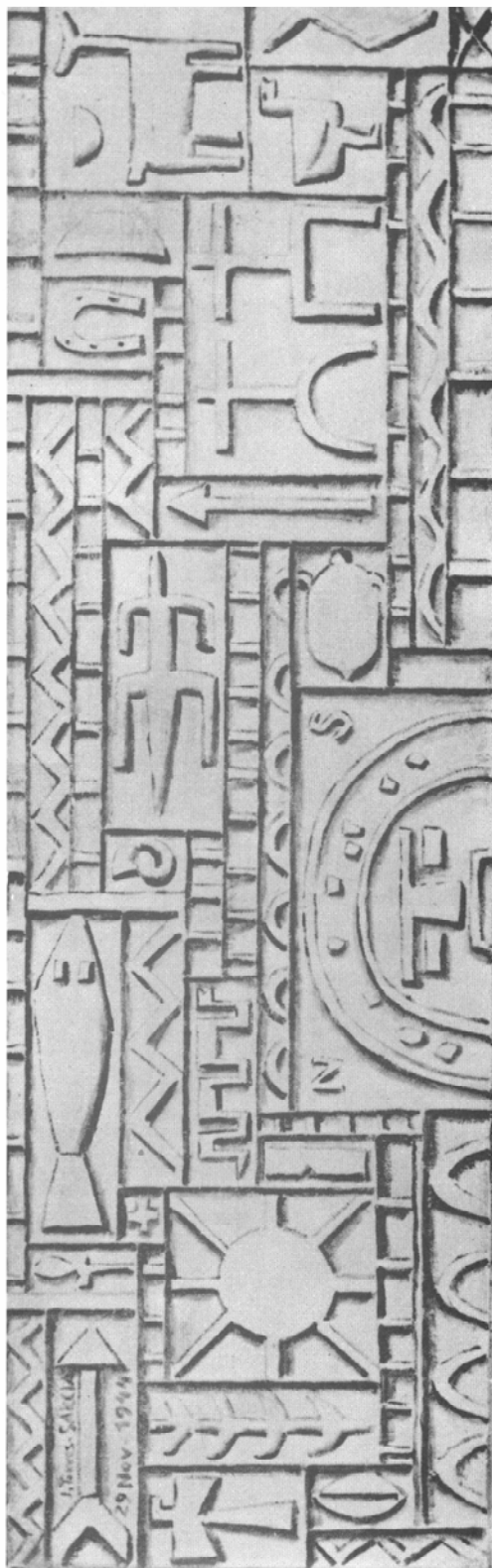
Torres García en el campo escultórico; obras realizadas con tablas de madera desde dos años antes y hasta el año en que realiza los murales de Saint Bois, donde vemos el origen directo del estilo escultórico desarrollado por Matto Vilaró y posteriormente por Edwin Studer, dos de sus alumnos.



Locomotora blanca
Mural de Joaquín Torres García en Saint Bois
Esmalte al aceite, 103 x 130 cm.
Montevideo, 1944.

La razón de la utilización de este recurso podría ser muy bien la evidente necesidad de enriquecer las composiciones ante la ausencia de color - podría ser por motivos económicos con la consiguiente escasez de material - o por una elección del artista, explorando nuevas posibilidades, sin embargo la utilización de la línea por parte de Torres García en sus trabajos nunca había contemplado hasta el momento la recreación de una dirección lumínica que sombrease un ficticio relieve.

Sin embargo, todas las obras coinciden en presentar el mismo tipo de elementos iconográficos ya típicos de Torres García. Hombres, mujeres, peces y soles, constructivos, ornamentos geométricos y figuras de clara inspiración precolombina con una estructura ortogonal siempre protagonista.



Pacha mama
Mural de Joaquín Torres García en Saint Bois
Esmalte al aceite. 87 x 280 cm.
Montevideo, 1944.



Boceto de Matto Vilaró para un mural en el Saint Bois.
Tempera sobre papel.
Montevideo, 1951.

En la medida de que los murales del hospital Saint Bois tuvieron varias fases de ejecución es necesario resaltar el boceto fechado en 1951 por Matto Vilaró⁵⁵, el alumno de Torres García que no quiso pintar en el Hospital por miedo al contagio. Este boceto no se llegó a materializar, tampoco sabemos si en esa fecha el Hospital ya no continuaba tratando enfermos de tuberculosis, por lo

que Matto hubiera podido animarse a unir su trabajo al de sus compañeros y su maestro, pero el mero hecho de que este boceto exista, induce a pensar que sería posible.

6.6.7 Repercusiones y desencuentros

Los murales se inauguraron el 29 de julio de 1944, en pleno invierno, asistiendo: los artistas, el equipo médico completo, críticos de arte y Ministro de Salud Pública, Sr. Luis Matiauda. El acto fue acompañado con la publicación de un pequeño folleto, *La decoración mural del pabellón Martirené de la colonia Saint Bois*,⁵⁶ con textos de J. Torres García, de la Dra. Esther de Cáceres, Carmelo de Arzadun (alumno), el Dr. Alfredo Cáceres, el Dr. Pablo Purriel - Director del Hospital San Bois -, el Arq. Juan R. Menchaca y Guido Castillo (alumno). En esta publicación, se recogen las intenciones y pareceres de los implicados en el proyecto, a excepción de los arquitectos del edificio que no constan.

Las opiniones de los autores de los textos, redundan en la misma línea. Tomemos

⁵⁵ Hernández, Anheló. "Obras de Matto". Imprenta plaza Cagancha, 1356. Montevideo, Uruguay. Junio, 1991. Pág. 28.

⁵⁶ AA.VV. Op. Cit. 1944.

algunos ejemplos, empezando por Esther de Cáceres, médico y poetisa, amiga de la familia:

“Desde dentro del Pabellón Martirené se ve por todas partes a través de amplias y numerosas ventanas, este paisaje dilatado y bello. Los ojos que lo contemplan vuelven a la intimidad de la casa, miran los muros, y encuentran en ellos - con sorpresa viva - los colores que armoniosamente cantan en grandes "panneaux" que el maestro Joaquín Torres García y sus discípulos pintaron en estas paredes, llevando a ellas una vida intensísima no expresada según anécdotas, imitación de la realidad, copia ni recursos literarios que son tan habituales en los malos pintores, en los malos críticos, en los sentidores desorientados, sino según una armonía en la que las cosas más entrañables del mundo, humildes o inmensas, han sido trascendidas, llevadas a un orden, a un equilibrio de formas y de tonos, conservando su gracia, su más profunda humanidad, y libertadas de lo perecedero, viviendo ya en una verdad de Arte inmortal que vence al Tiempo.”⁵⁷



Inauguración de los murales del Saint Bois. Torres García - en el centro - se rodea de sus alumnos, la dirección del hospital y de las personalidades invitadas para tal ocasión. Al fondo el mural *El Sol*.

Tras la inauguración de los murales, se generó una agria oposición en prensa. El principal argumento fue el color tan puro que se había utilizado.

En especial, hubo dos personajes relevantes que por su perseverancia y la virulencia de sus textos se convirtieron en la cabeza visible de un amplio movimiento opositor a la filosofía y

⁵⁷ Cáceres, Esther de. “Los grandes murales en un hospital Uruguayo”. Citado en AA.VV. Op. Cit. 1944. Pág. 12.

estética de Torres García y sus alumnos. El arquitecto Herrera Mac Lean, así como también, un crítico especializado en Arte del diario *El Día*, Eduardo Vernazza.

Valgan las palabras que ahora reproducimos de este arquitecto, para ilustrar el talante de los comentarios generados por los murales.

*“Flamante y agresiva se luce en las paredes del Pabellón Saint Bois, una pintura violenta que bajo ningún punto de vista plástico puede llamarse pintura. Aquí, desde estas mismas columnas, un juicio riguroso y exacto de Eduardo Vernazza, trató de definir sus llanos yerros. Pues si una duda existía aún sobre las posibilidades de arrancar del cementerio del cubismo una doctrina viva y nueva, ésa se ha desvanecido con el esfuerzo emprendido heroicamente por el maestro. Su obra reciente, fuera de ese maravilloso empeño de artista del renacimiento, llevando sus admirables setenta años sobre escaleras y entablonados para allegarlo a un conmovedor diálogo con el muro, no puede contar sino como un frustrado intento plástico.”*⁵⁸

Eduardo Vernazza, mucho menos diplomático, había apuntado que las pinturas eran derivaciones de todos esos ismos fallidos que reducían la pintura a una teoría puramente abstracta fruto de recónditas contorsiones cerebrales, e irónicamente se llegó a decir en un artículo titulado *“Mirando Vivir”* firmado por Jav, que para los enfermos, la visión de las pinturas iba a ser más dañina que el bacilo de Koch. El testimonio de Quela Rovira, aludía directamente al parecer de los enfermos, *“...los pacientes hablaban con nosotros y les gustaba, por que decían que los alegraba muchísimo, aunque no entendieran nada, eran colores, eso, y sentían los colores”*⁵⁹ refuta este último argumento.

Guido Castillo fue la voz del Taller y de Torres García en la prensa, único

⁵⁸ MacLean, Herrera. Periódico *El Día* de Montevideo, del 13 de Octubre de 1944.

⁵⁹ Según entrevista realizada por el autor a Quela Rovira el 6 de abril de 2001.

discípulo de Torres que no era pintor, desde el semanario *Marcha*, contestaba a Vernazza, Mac Lean, y a todos los que atacaban a Torres García o a sus alumnos, y lo hacía utilizando la misma agresividad e ironía que sus oponentes. El Director del semanario, Carlos Quijano, era amigo del arquitecto Mac Lean, y en una ocasión acortó parte del artículo que Guido Castillo había entregado, sustituyendo además el nombre de su amigo, al que Guido mencionaba, por sus iniciales. El incidente en la redacción desembocó en la dimisión de Guido Castillo del semanario *Marcha*.

La respuesta del Taller no se hizo esperar, y los alumnos, crearon *Removedor*, una nueva revista ideada como púlpito desde el que elevar su voz para defenderse. Con Guido Castillo como Director, no escatimaron esfuerzos ni palabras para contestar a sus oponentes. El primero de ellos en obtener respuesta fue Mac Lean:

*“...nuestro movimiento, que por ser nuevo, tiene que vencer la resistencia del elemento conservador, apegado a lo viejo y sobre todo la de aquel que faltó de sensibilidad artística se conforma con repetir lo aprendido intelectivamente y cree estar en lo cierto [...] Ésta es la última expresión de los movimientos modernos, pero ya definida dentro de una metafísica que la sostiene como la expresión más acabada de una cultura [...] Este artículo lo ha colocado entre aquellos que se han opuesto al avance de un Arte Nuevo, retardando su natural evolución en el ambiente. Su silencio pudo haberlo salvado.”*⁶⁰

6.6.7.1 *El tiempo y el uso como enemigos*

Los murales de Torres García y los de sus alumnos, han corrido diferente suerte desde aquellos días. El Hospital continuó con su actividad, y aunque ya no está

⁶⁰ Artículo publicado en la *Removedor*. Núm. 1. Firmado por todos los alumnos participantes, 19, excepto todos Dayman. Fechado en enero de 1945.

dedicado a los enfermos de Tuberculosis, aún hoy en día sigue dando servicio a la comunidad uruguaya, en concreto a las clases más desfavorecidas; viejo y destartado, espera una orden de cierre, o conversión en Hospital Penitenciario.

Hasta llegar a esta situación, han sucedido varios hechos a tener en cuenta. El edificio nunca fue mantenido correctamente, y a los 20 años de su creación presentaba graves problemas de humedad y deterioro. Los murales se resintieron tal y como denunció la Crítica de Arte María Luisa Torrens en el periódico *El País* de Montevideo, del 24 de Junio de 1973.-



Estado actual de la entrada al hospital Saint Bois

“Los 27 murales del pabellón Martirené, de la colonia Saint Bois, ejecutados hace dos décadas, por el maestro Torres García y sus discípulos no ha escapado a ese destino ineluctable. La temperatura inadecuada, y el exceso de frío y humedad, determinaron la aparición de un cierto tipo de hongos, que ocultan la limpidez y el esplendor de dichas pinturas.[...] La intervención oportuna del ministro de instrucción pública y previsión social, Prof. Juan Pivel Devoto [...] encargando al Taller Torres García los trabajos de limpieza y restauración [...] destinándose cuatro mil pesos.”

Tras esta primera restauración, cundió la alarma entre los antiguos alumnos de Torres, ya que era previsible que las condiciones del edificio siguiesen igual o empeorasen, y por lo tanto se podía considerar una cuestión de tiempo que los murales se perdieran definitivamente. El Taller Torres García tomó la determinación de salvar todos los que pudiesen. Con la venta de trabajos de

coleccionistas particulares de integrantes del Taller⁶¹, se consiguió el dinero suficiente para empezar. Con la colaboración en los trabajos del Arquitecto Leborgne, y bajo la dirección del restaurador Carlos Giaudrone, en 1973 se extrajeron los siete murales de Torres García, uno de Gonzalo Fonseca, uno de Alpay y otro de Augusto Torres. El elevado coste de las operaciones necesarias hizo imposible e inviable extraer más.

Al año siguiente, recién instaurada la dictadura de Juan María Bordaberry, en el centenario del nacimiento de Torres García, el Museo Nacional de Artes Visuales organizó una muestra homenaje en la que los siete murales de Torres García eran el mayor foco de atracción para los visitantes. Un total de 300.000 espectadores visitaron la muestra y la prensa alabó las pinturas y la iniciativa que había conducido a su extracción.

6.6.7.2 *La trampa mortal del éxito*

El relato de la historia que siguió a continuación está llena de lagunas y hechos inexplicables que nunca han sido justificados. Ante los esfuerzos de documentar los condicionantes que posibilitaron los desgraciados incidentes que siguen, nos hemos encontrado con diferentes versiones, ignorancia real y fingida, y algunos tenaces e inexcusables silencios. No hemos sido los únicos que hemos intentado en vano esclarecer lo acontecido, ya que otros estudiosos de Torres García, han corrido la misma suerte. María Jesús García Puig, en su libro *Joaquín Torres García y el Universalismo constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay*, relató como posibles razones de lo que aconteció: pasividad, burocracia, desavenencias, falta de medios, pero también denunció muchos silencios.

La repercusión de la exposición fue a escala internacional, el Museo Nacional de

⁶¹ Esther de Cáceres, principalmente.

Bellas Artes de Buenos Aires, fue el primero que solicitó que la exposición le fuese cedida. Lo mismo solicitó el Museo de Arte Moderno de la Villa de París, donde una selección de la muestra compuesta por 80 piezas, en la que se incluían los siete murales, se expuso del 11 de junio al 18 de agosto de 1975 en sus salas bajo el nombre de *Torres García, Construction et symboles*, el envío se costó por la Comisión de Homenajes del Ministerio de Cultura. Dados los escasos fondos con que contaba la organización y para que el envío fuese posible, las obras fueron tasadas por debajo de su valor, y a excepción de las obras donadas a la Fundación Torres García por la Dra. Esther de Cáceres, ninguna de ellas estaba asegurada.

La gira que se había previsto por Museos Europeos se canceló, y las obras se embalaron y guardaron en París. Tras tres años en los almacenes del sótano de dicho museo, y tras reiteradas llamadas a los responsables del Estado Uruguayo, para que hiciese efectiva la retirada de las obras, este último, al parecer ante el elevado coste del traslado de todas las piezas embaladas, aprovechó el interés que mostraba el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro por la exposición.

El museo brasileño, pretendía integrar las obras de Torres en la muestra "*América latina, Geometría sensible*". Finalmente, asumiendo los costes del traslado de las obras desde París a Río de Janeiro, las obras les fueron cedidas, y Torres García encabezó la exposición sumándose a las piezas de la muestra proveniente de París, seis obras de un coleccionista privado local.

En la madrugada del 8 de Julio de 1978, un incendio destruyó en su totalidad el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro reduciendo a cenizas su valioso contenido. Desde la Segunda Guerra Mundial, no se conocía una catástrofe artística y cultural semejante.

Este incendio y su desgraciado desenlace, la destrucción del contenido del museo, tuvo una gran repercusión a nivel mundial, con titulares como: "*El mayor desastre del Arte Moderno*", "*Estupor mundial ante la irreparable pérdida*", "*La mayor catástrofe para América Latina*".

Creemos que reproducir en su integridad el siguiente texto es indicado, pues supone el prólogo escrito de un desgraciado suceder de incompetencias, irresponsabilidades y mala fortuna.

“[...] Si bien las causas del fuego nunca pudieron ser aclaradas, parecería que tuvo su origen en el auditorio, donde la noche anterior un grupo de jóvenes había realizado un espectáculo que terminó muy tarde; los vigilantes se retiraron de inmediato. Se habló de un cigarrillo mal apagado, de algún aparato mal conectado, de un cortocircuito y también se habló de la fatalidad.

La alarma fue dada desde el exterior por una señora que viajaba en taxi, quien dio aviso y pidió auxilio a un piquete de policía militar, quien no lo tomó en serio; se hizo entonces conducir al Cuartel Central de Bomberos. Las primeras dotaciones que llegaron al lugar del fuego no pudieron actuar: un cuidadoso guardián, para evitar una pérdida de agua, había cerrado el grifo maestro. Cuando llegaron los equipos adecuados para atacar el fuego ya poco se podía hacer, había transcurrido aproximadamente una hora de iniciado, y se había propagado a una velocidad vertiginosa por moquettes, mamparas, tabiques de madera; y por los conductos de ventilación también construidos con materiales combustibles. En pocos minutos había devorado aproximadamente mil obras de arte, el número exacto no se sabrá porque también se quemaron los inventarios.

Las causas del fuego podrán no conocerse, tampoco mucho interesa, porque el verdadero responsable del incendio fue sin lugar a dudas la imprevisión.

En el moderno edificio del Museo de Arte Moderno no había puertas cortafuegos, sus instalaciones no contaban con ningún sistema de alarma, prevención y detección de fuego ya sea por calor, humo o flameo, sistemas que en las ciudades modernas son ya obligatorios para edificios de habitación colectiva.

Es inexplicable, que sean de uso corriente cuando se trata de la defensa y el cuidado de valores materiales (depósitos, bancos, fábricas, etc.) valores éstos siempre renovables, pero que, desgraciadamente, no exista el mismo celo cuando se trata de la custodia de valores artísticos y culturales (museos, bibliotecas, archivos) valores éstos, que son por sí mismos irreparables.

Resulta inconsolable pensar que este desastre pudo ser evitado, ya que la situación del MAM era conocida. La ex-Directora, según declaraciones a la prensa, había presentado su renuncia: "por la falta de seguridades, presentía una catástrofe como la que acaba de ocurrir".

En 1976, el presidente del ICOM brasilero había denunciado esa misma situación para los museos brasileros incluyendo el MAM. Más tarde, en 1977, a pedido de la compañía aseguradora, un equipo de técnicos, elaboró un informe que entre otras cosas señalaba: "el sistema de prevención y combate de incendios del museo, no dispone del equipamiento mínimo para cumplir sus finalidades; la mayor parte de los extinguidores están con el plazo de recarga vencido. . ."

Si bien es penoso recordarlo, es necesario hacerlo para que este desastre sirva de alarma, y sea un llamado de atención a los gobiernos y directores de estas instituciones para que tomen las providencias necesarias evitando en el futuro la repetición de tan lamentables accidentes.

Funcionan muchos Museos, Bibliotecas y Archivos sin que posean las instalaciones Indispensables de seguridad para todo riesgo, o en inadecuadas condiciones para la debida conservación de su acervo. Es preciso que los gobiernos tomen conciencia de la responsabilidad que les incumbe en la conservación de los valores artísticos y culturales que están a su custodia, herencia -a veces milenaria-- de nuestros antepasados, o creaciones de los grandes contemporáneos, obras que no pertenecen a una generación ni están circunscriptas a un país determinado, sino que constituyen, sólo una parte, del gran acervo cultural de la humanidad. No es poca esa responsabilidad.

En este triste día, en ese funesto día, desaparecieron obras de Van Gogh,

Picasso, Dalí, Leger, Miró, Max Ernst, Kandinsky, Matisse, y otros; pero el más perjudicado fue el uruguayo Joaquín Torres García. Estaba por finalizar la exposición temporaria I, "América Latina; Geometría Sensible", exposición que Torres García encabezaba.

Las obras habían sido cuidadosamente seleccionadas dentro del período constructivo, tal vez el más representativo de su talento. El motivo de esta selección fue el envío de las mismas a la gran exposición que en junio de 1975 organizó en su honor el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París.

De vuelta hacia Montevideo, figuraron en la I Exposición de Río, donde se sumaron seis obras de un coleccionista local.

Esas obras -73 en total- desaparecieron. Nunca más podrán ser admiradas. Integraban ese conjunto los siete grandes murales que Torres García había pintado sobre los muros del Hospital Saint-Bois, los cuales, para preservarlos del deterioro a que estaban expuestos, la Fundación Torres-García había logrado, recientemente, con sus recursos, desprenderlos de los muros y pegarlos en tela sobre bastidores. En la hoguera desapareció esa experiencia única de decoración mural que sintetizaba el pensamiento del Maestro y que alguien dijo acertadamente que constituía su testamento artístico.

La Fundación Torres-García ha creído útil la publicación de este libro - aún con descoloridas imágenes - de la totalidad de la obra perdida, en la seguridad que esta documentación será un elemento indispensable para todos los que quieran profundizar en el conocimiento de uno de los más grandes maestros de la pintura moderna.”⁶²

Este libro, presentado el 25 de mayo de 1982, en la Galería Latina de Montevideo, es el testimonio oficial acerca de lo que sucedió en Río de Janeiro. Editado por la fundación Torres García, es el único documento que existe en el que se encuentran listadas las obras desaparecidas y reproducidas fotográficamente un

⁶² AA.VV. Op. Cit. 1981. Pág. 9.

total de 71, 10 en color y el resto en blanco y negro, y no con muy buena calidad. Pero se ha de tener en cuenta que conseguir estas reproducciones fue el fruto de la investigación que durante tres años llevó adelante la Fundación, ante la falta de documentos y copias acerca de las obras destruidas por el fuego, y con la considerable tara que suponía la falta de fondos.

Se editaron 1000 ejemplares numerados de 23 x 30 cms, la publicación, consta de 107 páginas y se reproducían los siete murales de Torres García restaurados por Carlos Giaudrone. Según escribió Jacques Lassaigue en la introducción:

*“Este libro que reúne las reproducciones de las obras de Torres-García, desaparecidas en el desgraciado incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, será en adelante el complemento indispensable de toda exposición del artista, de todo estudio de conjunto de su obra. Se deberá guardar en el espíritu, como una presencia espiritual imborrable estos testimonios de aquello que fue legado por el artista a la posteridad y que debe continuar viviendo contra y pese a todo.[...] Este genio se expresa tanto en las grandes pinturas (especialmente en las decoraciones monumentales de Saint-Bois, totalmente desaparecidas), como también en los croquis del período constructivista, que son una puesta en orden, absoluta y perfecta de las posibilidades de la forma. [...] No, este mensaje no puede desaparecer, no puede ser alterado por la destrucción de los elementos materiales que lo componen. Torres-García al término de una vida apasionada y de un largo peregrinaje, de una incansable predicación, supo definir un nuevo alfabeto del mundo, donde cada signo trazado es menos la síntesis del pasado feliz y justo, que el anuncio de monumentos del futuro, que la creencia en un mundo mejor.”*⁶³

El libro, fue bien acogido por la prensa, e incluso algunos de los antiguos detractores de Torres García y sus alumnos, como Eduardo Vernazza escribieron

⁶³ Lassaigue, Jacques. Ex Director General del Museo de Arte Moderno de la ciudad de París. Ex Presidente y Presidente Honorario de la Asociación Internacional de Críticos de arte.

“de manera elogiosa”⁶⁴, en sus crónicas periodísticas.

“El libro supone una imagen que debe tenerse presente cuando se reclame el comentario de la obra del pintor. Y se convierte en un mensaje que se aproxima a un conjunto que habilita toda la historia del arte nacional, desde que el creador del constructivismo pulsó el ambiente nacional con su gran experiencia y su dogma...”⁶⁵

Otros especialistas de arte, escribieron en la misma línea, haciéndose eco y participes de las denuncias implícitas en el prólogo de la Fundación y en la introducción de Jacques Lassaigne.

“Este libro testimonia ese genio creativo, sobre todo en la etapa del universalismo constructivo y quedan así, entre otras obras documentadas para la posteridad (nos conmueve dolorosamente que sólo sea en fotos) esa especie de testamento artístico torresgarciano que fueron los murales del Saint Bois [...] Este libro constituye un llamado de atención: en un esfuerzo conjunto evitemos que estos hecho se reiteren y tomemos conciencia de la responsabilidad que significa conservar el patrimonio artístico nacional, que es a la vez acervo cultural de la humanidad”⁶⁶

“Cuidar de las obras de los creadores mayores, es velar por la identidad integral de un país que busca ser alguien a pesar de de las adversidades. El producto de los esfuerzos de nuestros creadores habrá de identificarnos y de personalizarnos de modo intransferible, protegerlo es un imperativo estentóreo. No permitir que con las artes ocurra lo que con la ciudad, que cada vez nos la están enajenando con mayor intensidad”⁶⁷

“[...] el fuego es un azar, no lo es la desidia y la irresponsabilidad de

⁶⁴ Según entrevista realizada por el autor a Quela Rovira en Montevideo el 6 de Abril de 2001. Adjunta en los apéndices,

⁶⁵ Vernazza, Eduardo. Periódico *El Día*. Montevideo, 22 de mayo de 1982.

⁶⁶ Haber, Alicia, Periódico *El País*. Montevideo, 27 de mayo de 1982.

⁶⁷ Espada, Roberto de. Periódico *El Día*. Montevideo, 29 de Mayo de 1982.

dejar una exposición de tal magnitud abandonada más de dos años en los sótanos de un museo extranjero.[...] Eso ocurría mientras las autoridades afirmaban públicamente su respeto e interés por la cultura [...]El Uruguay [...] permitió que la exposición de un gran artista uruguayo juntara polvo en un depósito durante más de dos años, y que luego viajase a un museo poco seguro ”⁶⁸

Pese a que todas las críticas arreciaron contra el gobierno y los responsables culturales de la nación, no se tomó ningún tipo de medida, e incluso el director del museo Nacional de artes Visuales, Angel Kalenberg, sigue en su puesto en el día de hoy.

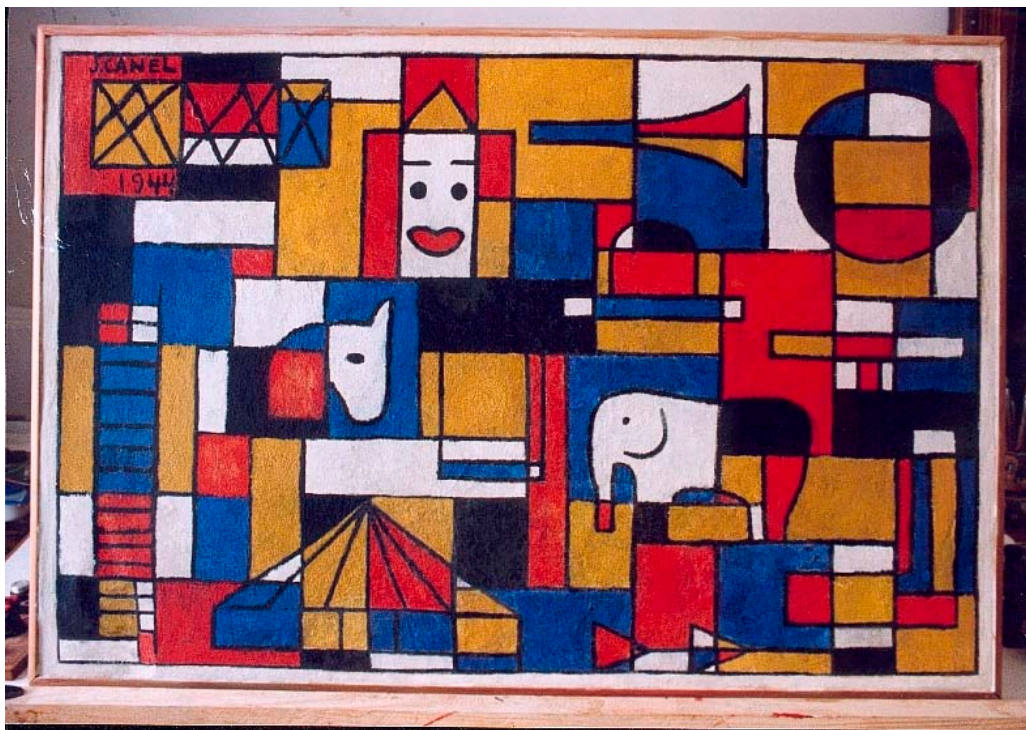
6.6.7.3 *La suerte del resto de murales*

Perdidas para siempre las obras de Torres García, quedaban como únicos murales constructivos de la historia y pintados bajo la supervisión directa del maestro, los realizados por el Taller en la misma localización. El elevado coste que suponía cada uno de los retiros los había salvado de la suerte que habían corrido los trabajos de su maestro. Sin embargo, las condiciones en las que se encontraba el edificio del Hospital seguían siendo nefastas para la conservación de las obras. Y los dirigentes culturales de la Dictadura Uruguaya, que transcurrió del 1972 al 1985⁶⁹, eran partidarios - como ya hemos visto - del inmovilismo.

⁶⁸ Sayagués Areco, Mercedes. Semanario *Opinar*, Montevideo, 20 de Mayo de 1982.

⁶⁹ Juan María Bordaberry gobernó entre 1972 y 1976, con el consentimiento de EE UU y el apoyo del ejército disolvió el Parlamento en 1973, impuso un drástico ajuste de los salarios, que experimentaron un descenso del 50 %, y una violenta represión. En 1976 el ejército derrocó a Bordaberry, y el nuevo régimen, encabezado por Aparicio Méndez entre 1976 y 1981 y Gregorio Álvarez entre 1981 y 1986, denunciado por su sistemática violación de los derechos humanos, provocó la muerte, desaparición y exilio de miles de opositores y el empobrecimiento de la clase obrera. En 1985, tras el triunfo de Julio M. Sanguinetti, el país volvió a la democracia, pero el precio que pago fue alto, la oposición popular a la Ley de punto final a favor de los militares. Luis Alberto Lacalle, elegido presidente para el período 1990-1994, inició una política de reprivatización de empresas públicas y de cooperación económica con los países del área, con los cuales acordó constituir un mercado común, el Mercosur. Las elecciones de 1994 volvieron a dar la victoria al ex presidente Sanguinetti.

Tras la reinstauración de la democracia en Uruguay, en las elecciones democráticas de 1985, y con la victoria de Julio María Sanguinetti, se produjo un cambio notable en la consideración del patrimonio cultural de Uruguay, la fundación Torres García, compuesta por la familia del extinto pintor y sus adeptos más incondicionales, entre los que estaban los Cáceres y el arquitecto Leborgne, consiguen por fin la cesión de un edificio público que utilizan como sede y museo; y el 16 de febrero de 1987, Cecilia de Torres, esposa de Horacio Torres, consigue la autorización del Ministro de Salud Pública, Raul Ugarte Artola⁷⁰, para retirar del Hospital Saint Bois, uno de los dos murales que su marido había pintado, y que todavía continuaba allí. La condición de ubicarlo tras su retiro en un edificio público fue contemplada escrupulosamente así como también el que los costes de dicha extracción corriesen a cargo de la familia del pintor. Estos condicionantes derivaron en que otras llamadas de atención acerca del resto de murales, como la de Alicia Haber en el Diario *El País* del 2 de abril de 1991, no obtuviesen respuesta.



El circo
Mural de Josefina Canel en el Saint Bois.
Esmalte al aceite, 100 x 150 cm.
Montevideo, 1944.

⁷⁰ Ver documento firmado por el Ministro en el apéndice documental.



Ciudad
Mural de Julio Alpuy en el Saint Bois.
Esmalte al aceite, 190 x 300 cm.
Montevideo, 1944.

El mural, una vez extraído, y restaurado, se almacenó en un depósito a la espera de un destino oficial. El año 1996, se estipuló su colocación en la nueva sede del Banco de la República Oriental del Uruguay, el BROU, pero desavenencias con los arquitectos de la institución, que celebraba su centenario, imposibilitó el traslado⁷¹.

Los anteriores murales extraídos, de Horacio Torres, Augusto Torres, Alpuy y Fonseca, habían sido ubicados provisionalmente en la facultad de arquitectura de la Universidad de la República del Uruguay, en Montevideo.

En esta situación se habían conservado los murales de Saint Bois, hasta el 12 de febrero de 1995, fecha en que se publicó un artículo firmado por Miguel Carvajal en el suplemento del diario uruguayo *El País, El País de los domingos*. En este artículo, Joaquín Ragni, (hijo del pintor Héctor Ragni, a su vez alumno de Torres

⁷¹ Roland, Eduardo. "La triste e increíble historia de los murales de Saint Bois". Suplemento cultural de la Revista Posdata. 4 de julio de 1997. Montevideo. Pág 86.

García y participante en los murales del Saint Bois) y el Ingeniero Eduardo Irisarri, denunciaban la situación de las obras que todavía restaban en el edificio.

“Hay murales, los menos, en buen estado, pero la mayoría están desmerecidos, descascarados en parte, con chorretes de pintura, con humedades, con mamparas delante, salpicados de cal, con arreglos de albañilería (prolijos, por suerte), con agujeros y sin marco, a lo largo de Fisiatría, Farmacia, Neumología, Hemoterapia y Radiología.”⁷²



Ciudad
Mural de Julio Alpuy en el Saint Bois.
Esmalte al aceite, 190 x 300 cm.
Montevideo, 1944.

Tal y como podemos apreciar en otro artículo de junio del mismo año, “*El escándalo Torres*”⁷³, el Hospital Saint Bois, había derivado de sala de reclusión para tuberculosos a una simple instalación más de un Hospital que en la actualidad atiende a las capas más desfavorecidas de la sociedad montevideana. Un total de 800 pacientes son atendidos por día, mientras que hay unos 200

⁷² Carbajal, Miguel. “*La herencia de Torres García y sus discípulos. Hay que salvar los murales del Saint Bois*”. Fotografías de Mauricio Sckrycky. Diario *El País*, Montevideo, 12 de febrero de 1995.

⁷³ Alsina, Andrés. “*El Escandalo Torres*”. Diario *El Observador*. Montevideo, 12 de junio de 1995.

internados en las camas que dispone este pabellón, todos ellos de distritos cercanos a la institución, Colón, Progreso, La paz y Las piedras.



Ciudad
Mural de Julio Alpuy en el Saint Bois.
Esmalte al aceite, 190 x 300 cm.
Montevideo, 1944.

Ante estas denuncias y la noticia del cierre del Hospital, se empezó a generar una conciencia en pro de salvar las obras, y se renovaron los esfuerzos para tal fin, una de las primeras iniciativas fue la de elaborar un documento que listar los pasos y premisas a seguir para tal fin.

“[...] El objetivo último de nuestra preocupación es la recuperación de todas las obras existentes en el pabellón Martirené. Se trata de una obra colectiva dirigida por el maestro Joaquín Torres García y realizada por él mismo y por los alumnos de su Taller. Como su restauración y conservación está unida indisolublemente a las buenas condiciones del local en el que se encuentren (a salvo de humedades, ataques de personas que los rayen, destrocen, etc...) es necesario plantearse el lugar donde van a ser ubicados luego de ser restaurados. [...]Las superficies pintadas

superan, en poco, los 100 m². El diferente estado de conservación de las obras. Hay algunas que han tenido que soportar importantes roturas de caños, etc, etc. [...] Sería importante, además, estudiar la posibilidad de integrar las obras que fueron retiradas en su oportunidad del pabellón Martirené.

En visita realizada en forma con el Sr. Rubén Barra, Director del Departamento de Restauración de la comisión de patrimonio Histórico, Artístico y Cultural de la Nación, se concluyó que es tarea urgente y prioritaria a toda planificación, realizar la consolidación y fijación de muchos de los murales para evitar su permanente deterioro, incluyendo además su inmediata protección.

Montevideo, Agosto de 1995.

Firmado por: Cecilia Buzio de Torres, Eduardo Irisarri, Rubén M. Barra, Joaquín Ragni⁷⁴

Este documento firmado por cuatro grandes especialistas en la obra de Torres, y sus gestiones posteriores, sirvieron para que el Arquitecto Luis Livni, presidente de la comisión del patrimonio cultural de la nación, solicitase a su departamento de restauración la recopilación de la información y la exposición de motivos para su presentación al poder ejecutivo. Así, el 4 de noviembre de 1996, el Estado Uruguayo, declaró el conjunto de los murales de Saint Bois, Monumento Histórico.⁷⁵

En 1997, en un acuerdo convenio entre México y Uruguay⁷⁶, se contrató a Sergio Arturo Montero⁷⁷, que junto a los restauradores de la Comisión de Patrimonio Cultural, Ruben Barra y Mary Miranda, extraen un mural de Gonzalo Fonseca, “Café”, que en la actualidad se puede observar en depósito en la Fundación Torres

⁷⁴ Según copia del documento original facilitado por uno de los firmantes, Hectór Ragni.

⁷⁵ Ministerio de Educación y Cultura. Según la resolución 1.167/996 del Diario Oficial del Estado, publicada el 9 de Diciembre de 1996.

⁷⁶ Arteaga, Jorge, Presidente de la Comisión de Patrimonio Nacional. Texto publicado en el almanaque del Banco de Seguros del Estado de 1999, y reproducido en la publicación mensual *La bicicleta*, de Montevideo en Abril de 1999.

⁷⁷ Especialista mexicano en la restauración de murales y docente de la cátedra de conservación y restauración de Churubusco.

García de Montevideo.⁷⁸

El año 1998, se puede considerar de capital importancia para el devenir del resto de obras. El 12 de septiembre, día del Patrimonio Nacional⁷⁹, el Ministerio de Salud Pública, el ministerio de Educación y Cultura y ANTEL, Administración Nacional de Telecomunicaciones del Uruguay, firman un convenio por el cual el MSP, autoriza a ANTEL a extraer los murales del Taller de Torres García que todavía resten en el hospital, restaurarlos, consolidarlos, y a exponerlos permanentemente en las salas de la nueva



Torre de telecomunicaciones de ANTEL en Montevideo

torre de telecomunicaciones que la empresa estaba construyendo en la capital Montevideana, todavía hoy lo está haciendo, aunque las últimas noticias que tenemos son descorazonadoras: los cimientos de la Torre han cedido y la construcción se está inclinando, de momento se han paralizado las obras hasta que se pueda solucionar el problema. El llamado Complejo Torre de las Telecomunicaciones en la calle Paraguay número 2097 haciendo esquina con la calle Panamá.

Tres meses después, se crea una Comisión formada por el MSP, ANTEL y Patrimonio Cultural, que con el equipo de restauradores anteriormente listado, y colaboraciones internacionales, como la de los restauradores italianos, Lionello Puppi y Mauro Pietroban, se está encargando de la extracción de los 23 murales restantes.

ANTEL, también consiguió la cesión de la obra ya restaurada de Horacio Torres,

⁷⁸ Peatonal Sarandí, n° 683. Montevideo.

⁷⁹ Según entrevista realizada por el autor a Quela Rovira en Montevideo, el 6 de Abril de 2001.

en depósito desde su extracción por Cecilia Torres, la esposa del difunto pintor, a fin de exponerla en el Hall de su sede central en la planta baja del número 1534 de la calle Fernández Crespo de Montevideo, hecho que se consuma el 30 de Julio de 1999.⁸⁰



Emplazamiento actual de los murales ya extraídos en la torre de Telecomunicaciones de Antel. Ciudad de Julio Alpuy, *El tranvía* de Augusto Torres, *Composición* de Gonzalo Fonseca, y *El circo* de Josefina Canel

A finales de este año, solamente quedaban 11 murales por extraer, y los cuatro primeros ya estaban ubicados en la primera planta del nuevo edificio, diseño de Carlos Ott. Estos murales son *El circo* de Josefina Canel, *El tranvía* de Augusto Torres, *Composición* de Fonseca y *Ciudad* de Alpuy.

6.6.7.4 *El proceso de extracción y restauración*

El procedimiento que se ha seguido ha sido muy complejo, ya que al pintar directamente sobre la pared, sin ningún tipo de revoque, existe muy poca materia entre la capa pictórica y los ladrillos y pilares que los sustentan. En algunos de los casos se ha tenido que desprender el muro en su totalidad, por lo que se ha revelado como preciso el uso de un soporte de sujeción muy resistente.

⁸⁰ Informe oficial de ANTEL proyecto restauración de murales del Hospital Saint Bois de la Escuela de Torres García.

Este consiste en una cubierta de madera con un bastidor integrado por dos gasas, pegadas a la pintura, con un adhesivo especial, muy resistente y a la vez muy fácil de eliminar más adelante y encima de estas, una tela de yute encolada. Una vez que el soporte está sujeto, se procede a desmontar el muro por detrás.



Proceso de extracción de uno de los murales del Saint Bois

La pared que todavía quedaba fijado a la pintura, fijando inmediatamente el fino que es el que sostiene la capa pictórica.



Fragmento de *Composición* de Gonzalo Fonseca en el que se puede apreciar el estado actual de conservación de los murales del Saint Bois

todo ello es cubierto luego por un cartón con estructura en panel de abeja. No se le pone marco, la terminación lateral se realiza con el revoque original, conservando así la obra el carácter mural. Todo el conjunto se ha dispuesto sobre un bastidor de madera, con red metálica y plástica.

Las obras se trasladan al local de la calle C.T. Paso Molino de Montevideo, donde se ubicó el taller de restauración. Allí se retiran las dos gasas que estaban pegadas en el anverso de la pintura, y luego, en el reverso se saca el revoque grueso de

La pintura y una fina capa de revoque original se apoyan en una estructura que es como un sándwich formado por dos capas muy delgadas de fibra de vidrio impregnadas en resina en los extremos, que encierran una capa de dos centímetros de mortero nuevo con alma de malla plástica,

Capítulo 7. El legado de Torres García

No podemos terminar este trabajo de investigación sin considerar la herencia estética que Torres García y sus teorías han dejado en Uruguay, y con el tiempo y la profusa labor de sus alumnos, en toda Sudamérica.

Debemos tener en cuenta la presencia habitual de la estructura neoplasticista en los trabajos de varias generaciones de discípulos así como la común utilización de la sección áurea y la geometría en lo que constituye un poderoso bagaje que ha marcado el arte de muchos artistas americanos; para constatar estas afirmaciones, desarrollamos el siguiente capítulo en el que a través de sus dos apartados, observamos que Torres García no solamente realizó murales, sino que abrió la puerta del arte sudamericano a este género pictórico.

7.1 Los domicilios constructivos

De todas las aplicaciones analizadas, la que mejor ilustra el convencimiento de los alumnos y seguidores de Torres García es la de sus propios domicilios. Siguiendo una vez más el ejemplo del maestro, pintores y arquitectos deciden vivir en casas repletas de obras constructivas en las que la medida y la estética es la misma para conformar un mueble o una reja que las empleadas hasta ese momento para construir una imagen o una escultura. En este sentido nos hemos permitido una pequeña concesión para poder incluir el siguiente material, que desde luego no comprende en su totalidad la realización de murales, pero que al igual que estos, aportan una visión muy significativa de su a priori relación con la arquitectura.

Si recordamos el hecho de que Torres García en su primera casa - Mon Repòs - diseñó los planos de la construcción en la que iba a vivir de acuerdo a la decoración que le convenía y por lo tanto, su domicilio tenía gran parecido con una construcción clásica, espíritu e inspiración de sus pinturas, no es de extrañar que tanto el diseño como la decoración de su nueva casa en Montevideo, fuesen

constructivas.

Pero también hemos de tener en cuenta a los arquitectos con los que Torres García había tenido trato y a los que había comentado más de una vez sus teorías acerca de la construcción y el arte integrado en ella como decoración de espacios. La idea sobre la proporción y el orden que propugna Torres García atrae a jóvenes arquitectos como Antonio Bonet, Ernesto Leborgne, Rafael Lorente Juan R. Menchaca, Mario Payssé y Luis San Vicente, quienes empiezan a solicitar la colaboración de artistas del Taller Torres García en sus proyectos.

Mucho se ha escrito acerca de la relación de Torres García con la arquitectura; desde la relación con Luis Fernández en París, con el que visitaba las catedrales o anteriormente con Gaudí, en Barcelona, hasta su adscripción por parte de algunos estudiosos de su obra¹, a logias masónicas, bien formando parte, bien conociéndolas y colaborando con ellas. Su misticismo creador, la espiritualidad que añadía a todas sus explicaciones, su libro *Mística de la pintura...* incluso otros que mencionó Guido Castillo en la entrevista que nos concedió... lo cierto es que no se puede probar nada, pero, los arquitectos, sentían a Torres García como cercano, y sus alumnos tuvieron en ellos, a clientes, amigos y defensores fieles.

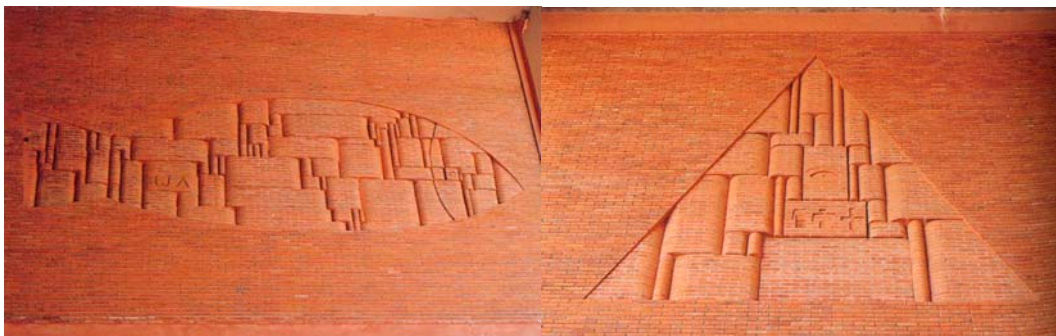
Las casas de estos arquitectos, así como algunos encargos recibidos por estos están repletas de obras de antiguos alumnos de Torres García, e incluso de alguna pieza propia. Los jardines y las estancias interiores se dedicaban por completo al arte constructivo.

¹ Battezzore, M.A. Op. Cit. 1999.

Y especial mención debemos a las obras de estos arquitectos que incluían en el proyecto la colaboración de los artistas, en ocasiones a través de concursos. En especial debemos resaltar la ambiciosa obra - que hubiera supuesto de terminarse - del seminario archidiocesano de Toledo², en el que Payssé Reyes, reclamó la colaboración de Fonseca y de Horacio Torres, que



desarrollando volumétricamente trabajos que evidencian la herencia de su padre, consiguió una de las manifestaciones constructivas más sobrias, imponentes y solemnes de todo Uruguay. Estas colaboraciones dieron lugar al nacimiento de un estilo arquitectónico uruguayo creando una verdadera escuela nacional autónoma entre 1950 y 1960.



Dos de las obras realizadas por Horacio Torres a la manera constructiva en el Seminario Archidiocesano.
Pez y triangulo
Ladrillo cortado.
Toledo. 1965.

² Toledo es una ciudad de Uruguay que se encuentra en el mismo departamento o provincia que Montevideo, Canelones.

7.1.1 La residencia de Joaquín Torres García

Torres García tuvo su segunda casa en Montevideo, pues como en su etapa Catalana, había vivido desde 1934 alquilando inmuebles, a los que se trasladaba con su familia, de ello se deriva el hecho de que estuviese en tantas localizaciones diferentes a lo largo de esos 15 años de estancia en la capital uruguaya.

Durante este tiempo Torres García había vivido en la calle Isla de flores desde su llegada en 1934, en la calle Uruguay 1037 desde enero de 1943, en la calle Abayubá 2763 desde noviembre de 1946 y en la calle Caramurú 5612 desde enero de 1948.



Las cuatro residencias de Torres García en Montevideo en las calles Isla de Flores, Uruguay, Abayubá y Caramurú.

Las fotografías, realizadas en la actualidad son de las casas en las que vivió Torres García o de los edificios construidos en el terreno que ocupaban.

Finalizada pues la recopilación de trabajos realizados por Torres García, debemos detenernos en su casa, la realizada en Punta Gorda, en Caramurú, por los

arquitectos Ramón Menchaca y Ernesto Leborgne. En esta residencia, Torres García habría de decidir la disposición de los espacios y para ello, entró en conflicto con sus amigos arquitectos.

Cuando se hizo su casa, los arquitectos le presentaron un proyecto y él dijo:

No, yo no quiero vivir en esta casa.

Pero si los planos siguen sus principios, sus enseñanzas.

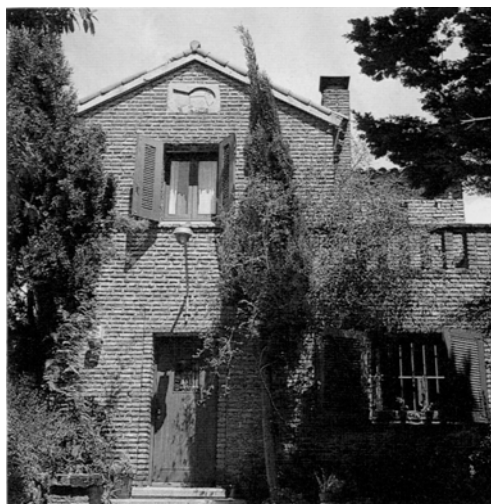
Si, pero esta no es una casa para vivir, esta es la casa en la que quiero vivir.

Y él les hizo otra.

Pero esto parece una casa románica.

Es que yo quiero vivir en una casa románica.³

La casa actualmente no es apreciable desde el exterior, ya que una exuberante vegetación impide su visión desde la calle. Finalmente se realizó con la idea que Torres llevaba en mente, y fue construida en ladrillo en su totalidad. Construida sin excesivos alardes, esta casa, permanece habitada por Olimpia Torres, única hija viva de Joaquín Torres García, y está repleta de manifestaciones constructivas. Vidrieras realizadas según



Fachada de la casa de Torres García con un pez en relieve de Gonzalo Fonseca. Arenisca. Montevideo, 1950.

³ Según entrevista realizada por el autor a Guido Castillo en Barcelona, el 7 de septiembre de 2001.



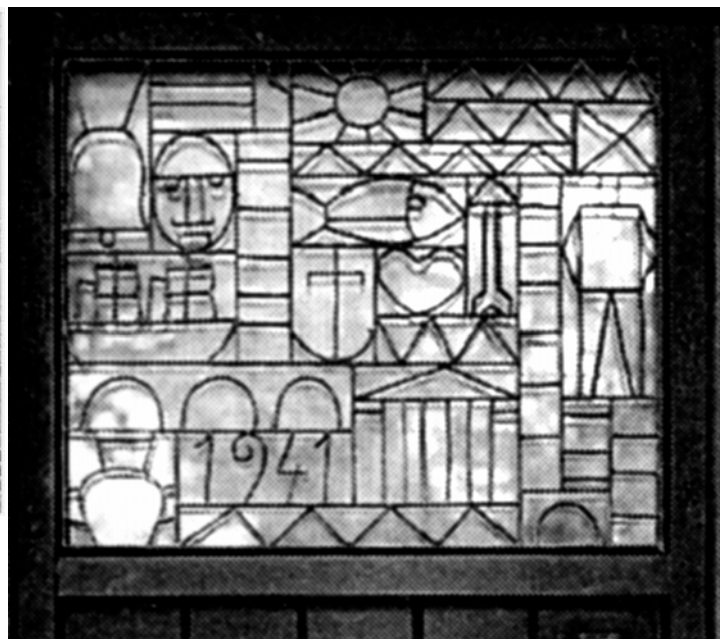
diseños de Torres, en colores primarios; murales en piedra y ladrillo cortado realizados por sus alumnos, algunos mosaicos; en las puertas y ventanas encontramos unas rejas constructivas realizadas con hierro forjado y que siguen el diseño de Torres García. En su interior, también podemos ver que la sección áurea lo inunda todo en su totalidad, destacamos muebles de Gonzalo Fonseca, Horacio y Augusto Torres. En el recibidor, el suelo, diseñado por Torres García consiste en una estructura de cemento pigmentado de colores rojo, blanco y negro. Al lado de esto hay un mosaico de Julio Alpuy. Las estanterías de la sala de estar están diseñadas por Torres García y cerca de la chimenea de acero diseñada por Ernesto Leborgne, está la radio constructiva de Torres García, de época, decorada por él mismo y que todavía sigue en funcionamiento, arrinconada en una pequeña mesa.



Los Torres me abrieron las puertas de su casa, en la que todo, el edificio, su arquitectura, sus muebles, las esculturas, los cuadros, las alfombras... dejaba traslucir la huella constructiva de Torres García, el toque artístico y artesanal de este artista de artistas, que con su vida y con su obra tendió uno de los puentes más importantes que han existido



Reja constructiva en la puerta de entrada a la casa de Torres García



*entre América y Europa.*⁴

Augusto y Horacio pintaron frescos en los muros del jardín, mientras Gonzalo Fonseca talla imágenes en los muros con calendarios solares.



Estantería constructiva realizada según diseño de Torres García



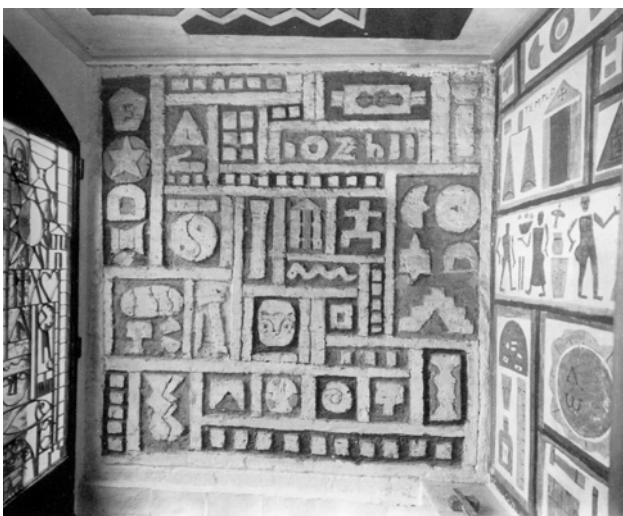
⁴ Miralt Giracle, Daniel. "Homenatge a Manolita Piña de Torres García." En el Catálogo de la exposición realizada entre octubre y diciembre de 2000 en el Centro Cultural de la Fundación Caixa Terrassa. Terrassa, 2000.

7.1.2 Las casas de los discípulos de Torres García

La casa de Torres García no es la única que se construye y decora de esta manera, pronto, sus hijos siguen el ejemplo, y consiguen realizar espacios habitables y constructivos al mismo tiempo, la utopía soñada por Torres era por fin una realidad, un arte moderno, en una arquitectura moderna, para los tiempos modernos.



Puerta y ventana de la casa de Horacio Torres, en los que se pueden apreciar las rejas constructivas a semejanza de las que decoran la casa de su padre.

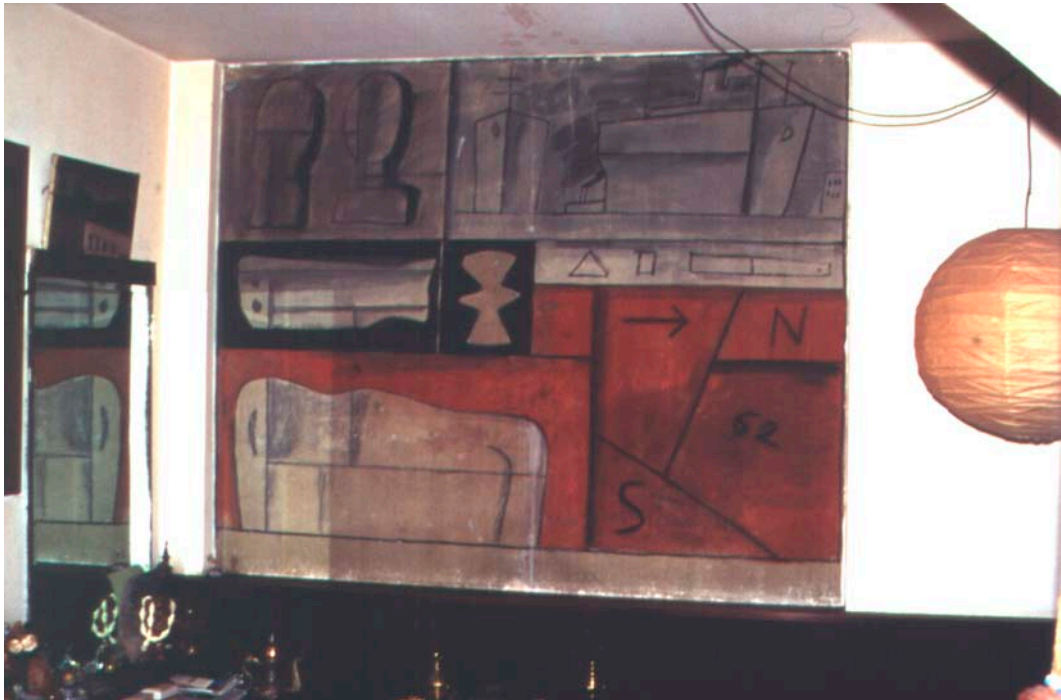


Rincón de la casa de Horacio Torres en el que se puede apreciar un mural de relieve de cemento y dos frescos, uno en la pared lateral y otro en el techo

Así Horacio Torres realizó en su propio domicilio mosaicos de ladrillo cortado según una técnica de invención propia y relieves de cemento realizados en colaboración con Francisco Matto – uno de los escultores más prestigiados del Taller Torres García –, murales pintados al fresco, rejas de hierro forjado constructivas - a imagen de las que podemos contemplar en el domicilio de su padre - y junto a Gurvich - otro de los pintores más afamados - construcciones de madera que ayudaron a decorar todo el espacio convirtiendo la visita a esta casa en una auténtica experiencia vivencial constructiva.

La especial visión que se obtiene al ver a través de las omnipresentes rejas constructivas en estas viviendas ofrecen una idea precisa del grado de compromiso que estos artistas tenían para con las teorías de su padre y maestro.

Las casas de Augusto Torres y Mario Lorioeto fueron diseñadas por el arquitecto Ernesto Leborgne - el primer arquitecto que se aproxima a Torres García en 1935 y uno de sus más fieles seguidores - y también albergan muebles constructivos,



Mural al fresco que pudimos contemplar en el dormitorio de Augusto Torres y Elsa Andrada, realizado por Augusto Torres

murales y vidrieras. En la casa de Augusto Torres, situada en la calle Cuneo Perinetti – paradójicamente un pintor de Uruguay que no comulgó de las ideas



Detalles de diferentes rejas constructivas ubicadas en la casa de Augusto Torres y Elsa Andrada

estéticas de Torres y su Taller - realizamos la entrevista a Elsa Andrada que se adjunta y acompañados por la propietaria pudimos visitarla detalladamente. La casa está realiza por entero en ladrillo, como la de Torres García y pese a ser de una sola planta, recuerda enormemente a la citada. Las piezas constructivas se aprecian por todos lados conformando una atmósfera tremendamente armonizada y coherente con las teorías estéticas que ordenaban los cuadros, murales y dibujos del Taller del Sur.



El taller construido para los dos artistas por el arquitecto, es un foso al que se accede por una entrada situada en alto, y desde la cual se puede contemplar en su totalidad. El recogimiento que se respira tras haber atravesado un espacio

indeterminado repleto de obras constructivas, en suelos, paredes y techos, es sobrecogedor, a la izquierda, una manivela que aparece decorada con un círculo dividido en cuatro secciones – pintados con los tres colores primarios y el blanco – acciona la apertura de la claraboya que desde el techo ilumina este singular espacio.



En el rellano desde el cual se hizo la anterior fotografía, se agolpan objetos de auténtico coleccionista de civilizaciones precolombinas, egipcias o de indígenas americanos.

Recordemos que desde estos vestigios conseguidos por

Augusto en su época de colaborador del Parisino museo del Trocadero⁵, es desde donde Torres parte para incorporar a sus trabajos las raíces de las culturas autóctonas de Sudamérica. En la búsqueda de esas raíces, muchos de los integrantes del Taller realizaron viajes por todo el sur del continente.

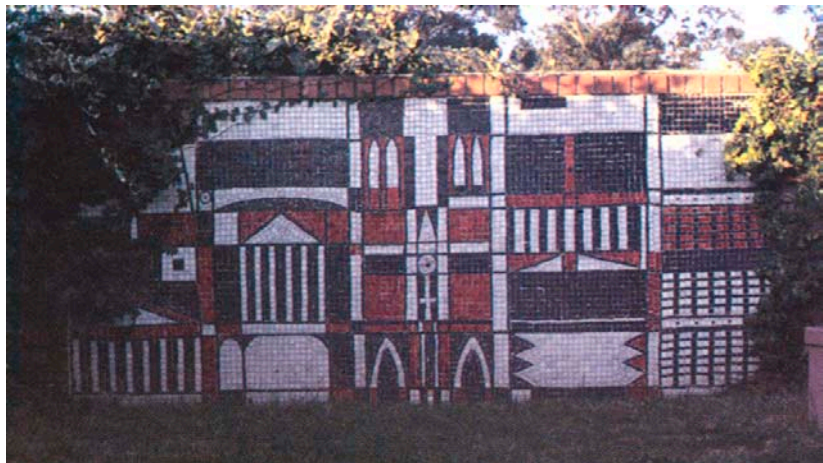
La casa del arquitecto Mario Payssé Reyes que tenía la cátedra de proyectos en la escuela de arquitectura fue específicamente planeada para incluir trabajos comisionados por artistas del taller.

“...las diferentes vistas, los énfasis que enmarcan el fresco de Alpuy o los mosaicos venecianos de Studer o la pequeña fuente del jardín obra de Matto Vilaró o la escultura en ladrillo del propio Payssé que se aprecia desde el comedor, de manera que no existan puntos ciegos sino que cada ambiente tenga una respuesta visual y espacial que lo enriquezca”⁶



Escultura de ladrillos y tejas en la vivienda Payssé, obra del arquitecto

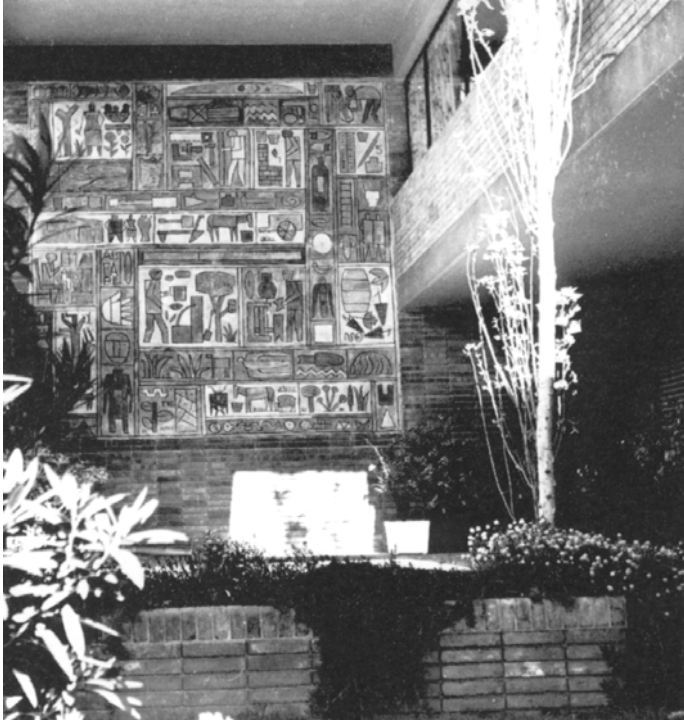
Mosaico Veneciano de Edwin Studer
Vivienda de M. Payssé Reyes



⁵ En la actualidad el Palacio de Chaillot.

⁶ Estable, Perla; *Vivienda Mario Payssé Reyes*, parte de Diez Obras. Publicado en GENERACIONES DEL LADRILLO I. PIONEROS. Editorial dos Puntos. Revista ELARQA Arquitectura y diseño núm. 15. Uruguay, 1995. Pág. 26.

También en esta casa podemos encontrar un tapiz de Elsa Andrada basado en un diseño de Augusto Torres y sobre todo el imponente fresco constructivo de más de 4 metros cuadrados de Julio Alpuy. En el tejado terraza de la casa hay un mosaico mural de Edwin Studer y en el jardín una fuente con una escultura en ladrillo creado por Matto Vilaró.

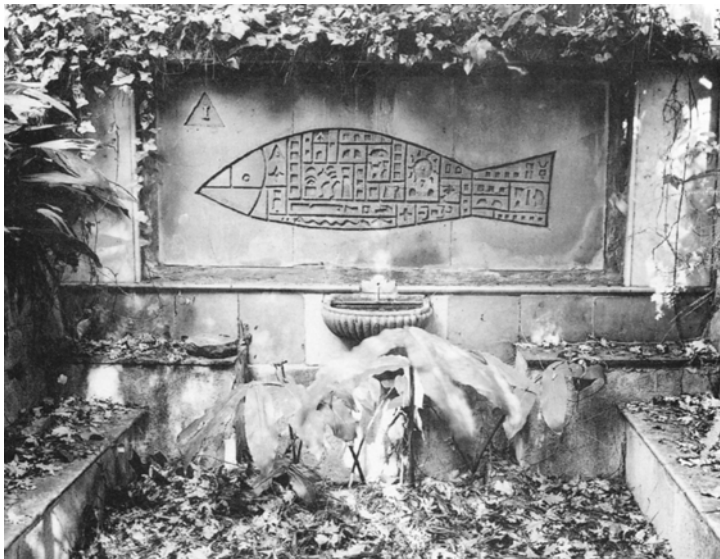


Mural al fresco de Alpuy en la casa de M. Payssé Reyes



Escultura de Matto Vilaró para la residencia de Leborgne

La casa del arquitecto Leborgne y la de Mario Lorio, diseñadas por el mismo maestro de obras de acuerdo al ideal constructivo de arquitectura integral constituyen proyectos largamente madurados que contemplan una cohabitación de arquitectura y arte constructivo sobria y rotunda. En la construcción de todas estas viviendas, se aprovechan elementos de desecho de derribos cercanos que abaratan los precios de construcción y en los cuales se integran perfectamente las construcciones en materiales pobres como ladrillo y madera que no se pintan ni disimulan de ninguna manera.



Fuente y Pez.
Horacio Torres.
Hormigón
Jardín de la residencia Leborgne

En la residencia del arquitecto, construida también en ladrillo visto, proliferan sobre todo, esculturas en piedra y madera, casi siempre bajo-relieves como el reproducido de Horacio o el de Gonzalo Fonseca que se encuentran distribuidos por el jardín.



Gonzalo Fonseca
Bajo-relieve en Arenisca Ocre
Jardín de la residencia de Leborgne

En este jardín encontramos hasta cinco obras constructivas de Matto Vilaró y a este respecto, constatar que el especial clima y vegetación de Montevideo, creciendo en varias de estas residencias de manera semisalvaje hacen difícil encontrar las piezas ya que en muchas ocasiones se encuentran ocultas tras una espesa capa vegetal.



Reja constructiva a través de la cual se puede apreciar un mosaico.
Vivienda de Mario Lorigo

En otras residencias, encargos aceptados siempre por este conjunto de arquitectos, las intervenciones se reducen a una o dos piezas, ya que son propiedad de personas ajenas al Taller o con una afinidad muy lejana.

Debemos resaltar por su importancia la residencia de la familia De Leone que incluye un muro

mosaico de piedra de Julio Alpuy, rejas en acero de Jorge Visca y las vidrieras que creó Manuel Paylós para una casa diseñada por el arquitecto Luis san Vicente, secretario honorario del taller del Sur.

7.2 El Taller Torres García y su legado

En la obra de Torres García es imprescindible incluir el legado que supuso su enseñanza y la repercusión que tuvo, no sólo en su país sino en toda Sudamérica.

Indicativo de ello es la gran cantidad de exposiciones y libros que con esta temática se suceden por el mundo, sobre todo en la década de los noventa, Torres García revisado y reconocido a través sobre todo del seguimiento de sus discípulos.

En su particular cruzada a favor del constructivismo, primero en París, y posteriormente en Madrid y Montevideo, intentó crear grupos constructivistas con escaso éxito; causa de ello fue el que sus componentes ya eran artistas formados que recibían las enseñanzas de Torres García y pretendían sumarlas a su particular manera de entender la teoría y la práctica artística. Pocos fueron los que aplicaron de manera continuada y clara las enseñanzas del ya viejo maestro, pero en su segunda intentona en Montevideo, Joaquín Torres García incluyó en el grupo a gente muy joven, con apenas experiencia artística y muy poco bagaje teórico; esta vez sí, incluyendo algunos participantes de sus grupos anteriores, fructificó la enseñanza en un modo de hacer considerado propio y válido.

El nombre de ese grupo de jóvenes e ilusionados artistas era el Taller del Sur, o Taller Torres García.

<i>Artista</i>	<i>página</i>
Acle, Rosa.	427
Aguiar, Manuel.	427
Alpuy, Julio U.	429
Andrada, Elsa.	431
Arden Quin, Carmelo.	432
Arzadun, Carmelo de.	434

Belcic, Cesar.	435
Castellanos, Luis.	436
Castillo, Guido.	438
Da Cunha, Héctor.	438
De Andrés, Juan.	439
Deliotti, Walter.	442
Delmonte, Alberto.	443
Drangosch, Ernesto.	446
Fonseca, Gonzalo.	448
Gurvich, José.	450
Hernández, Anheló.	452
Mancebo, Julio.	455
Matto, Francisco.	457
Montiel, Jonio.	459
Ney, Aramis.	460
Nigro, Adolfo.	462
Nieto, Amalia.	463
Olalde, Gastón.	464
Oruño Dumas.	464
Otero, Manuel.	466
Pailós, Manuel.	468
Pezzino, Antonio.	469
Ragni, Héctor.	469
Ribeiro, Alceu.	470
Rovira, Quela.	472
Ruiz, Graciela.	473
San Vicente, Julián Luis.	474
Studer, Edwin.	474
Torres, Augusto.	477
Torres, Horacio.	479
Vila, Ernesto.	480
Visca, Rodolfo	483

En las siguientes hojas se incluye un breve y esquemático seguimiento de cada uno de sus integrantes, e incluso de algún discípulo posterior a la formación del Taller, prestando especial atención a las exposiciones en que han participado por todo el mundo, testimonio vivo de la validez y el reconocimiento de que hablábamos anteriormente.

Acle, Rosa.

Río de Janeiro, 1919, Montevideo, 1990.

Poco después de su nacimiento, sus padres emigran a Uruguay, instalándose en Montevideo; entre 1934 y 1935 asiste a las conferencias de Torres-García en la Facultad de Humanidades de la Universidad de la República, en 1936 empieza a recibir clases privadas de dibujo con Torres-García y se une a la Asociación de Arte Constructivo; el 31 de mayo 1939 se va a Europa, y en París visita a julio González, Jacques Lipschitz, Pablo Picasso y Wassily Kandinsky gracias a las cartas de introducción de Torres-García; en 1939 visita Italia. Suiza, Egipto, Java y las islas del mar Amarillo, en 1939 llega a Austria en el momento en que empieza la Segunda Guerra Mundial; entre 1939 y 1945 mantiene una correspondencia con Lipschitz, que había emigrado a los Estados Unidos; entre 1939 y 1947 se instala en Melbourne, donde centra toda su actividad en la pintura; en 1947 regresa a Montevideo abandonando en Australia toda su obra, que más tarde se perderá: visita a Torres-García, pero no se une al Taller y trabaja de forma independiente en Montevideo

Aguiar, Manuel.

Montevideo, Uruguay, 1927.

Ingresa en la Escuela de Bellas Artes de Montevideo en 1944 y en 1945 lo hace en el Taller Joaquín Torres García, prosiguiendo sus estudios en él hasta su muerte, ocurrida en 1949. Colabora en *Removedor*, revista órgano del Taller y participa en

25 exposiciones del grupo con miembros del mismo. En 1949 realiza dos proyectos de decoración al fresco para el Palacio de la Luz de Montevideo. En 1955 reside en París y desde 1985 en Montevideo. En 1993, es fundador junto a otros alumnos directos de Joaquín Torres García de la Asociación para la Certificación de Obras de Ex-alumnos de Torres García.

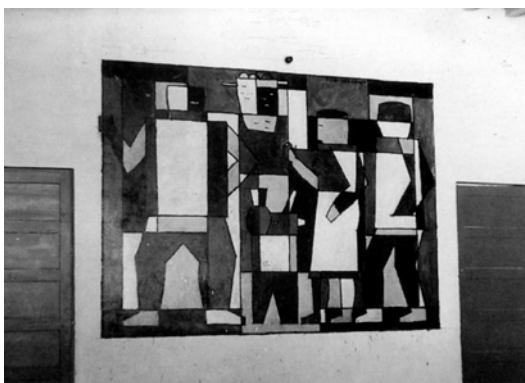
Exposiciones

- 1950 Exposición con María Cantú, Gastón Olalde y Manuel Pailós en el Taller Torres García. Taller Torres García, Universidad de Santiago de Chile.
- 1951 Viaje de estudios por Perú y Bolivia: estudió sobre la Influencia de los patrones textiles en la morfología geométrica del Arte Preincaico de Perú y Bolivia. Colabora con la revista Espacio de Lima.
- 1952 Taller Torres García, La Paz, Bolivia.
- 1954 Con Pezzino y Gurvich, Ateneo de Montevideo. Viaje por Grecia, Turquía, Siria, Líbano y Egipto. Viaje por Italia, donde estudia el Trecento y Quattrocento; en España, concentra toda su atención en el Museo del Prado y el románico catalán.
- 1955 Salon des Surindependents, Museo de Arte Moderno, París.
- 1957 Taller Torres García, Museo de la Plata, Argentina.
- 1957/1958 Estudios en el College de France de Religiones de Oriente.
- 1959 Se aparta del Taller Torres García y comienza una experiencia expresiva personal. Estudios de Caligrafía China. Galería du Haut Payé, París, individual.
- 1960 Amigos del Arte, Montevideo, individual.
- 1962 Galería Haut Payé, individual. Pintores Latinoamericanos en París, Museo de Arte Moderno, París.
- 1967 “Divergences” Teatro Gerard Philippe, Saint Denis, Francia.
- 1968 al 1973 Diseños para joyería y esmaltes.
- 1974 Artistas Latinoamericanos en París, Cite des Arts.
- 1976 Galería Am Rhein, Colonia, Alemania; individual.

- 1978 Galería Liger París, individual. Imágenes, Mensajes Colectiva Itinerante por varias ciudades de Francia.
- 1979 Homenaje XX Aniversario de la Revolución Cubana, Unesco, París.
- 1980 Maison de Jeunes et de la Culture, D'yssy, Francia.
- 1981 Artistas Latinoamericanos, Espacio Latinoamericano, París.
- 1982/1983 Dicta cursos de Historia del Arte, de Dibujo y de Pintura.
- 1984 Los Frutos del Exilio, Palais de París. Centro Latinoamericano, individual.
- 1985 Retrospectiva en el Palacio Municipal de Montevideo, auspiciada por la Embajada de Francia.
- 1986/1987 Dicta cursos de Historia del Arte en la Asociación de Artesanos y en la Universidad Católica de Montevideo.
- 1990 Museo Mazoni, Maldonado, en Uruguay, individual.
- 1996 Joaquín Torres García y su Escuela, Galería Praxis, Nueva York.
- 1998 Arteba, Feria Internacional del Arte, con Galería Renoir, Buenos Aires.
Taller Torres García, Galería Rendir, Buenos Aires.
Taller Torres García, Sala Dalmau, Barcelona.
- 1999 Taller Torres García, Fundación Cultural de la Caixa de Terrassa, Cataluña.

Alpuy, Julio U.

Tacuarembó, Uruguay, 1919.



Mural de Alpuy Julio en el Hipódromo Maroñas.
Desaparecido
Montevideo, 1951

Ingresa en el Taller Torres García en 1940. En 1945 viaja a Bolivia con otros integrantes del taller; comienza a trabajar con madera y en 1949 realiza varios mosaicos con piedras de distintos colores y pasta de cristal. De 1951 al 1959, realiza varios viajes de estudio por países de Europa y Latinoamérica.



Fresco de Alpayu en la embajada de Uruguay en Buenos Aires.
200 x 300 cm.

En 1961 recibe una beca de la New School of Social Research, y se instala de forma permanente en New York, participa en todas las exposiciones del Taller.

Exposiciones

- 1948 Viangalería, Buenos Aires, Argentina; individual.
- 1951 Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1956 Amigos del Arte, Montevideo, individual. Galería Arte Bella, Montevideo, individual.
- 1958 Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá, Colombia; individual.
Museo de Arte Moderno, Amsterdam, Holanda.
Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, Venezuela; individual.
- 1964 Universidad de Massachusets, USA, individual.
Walter Thompson Company, Nueva York, individual.
Galería Washington, Nueva York. Galería Bonino, Nueva York.
- 1965 Galería Emily Lowe, Hafstra University, USA.
- 1969 Zegre Gallery, Nueva York, individual.
- 1971 Galería Losada, Montevideo, individual.
Grenwich Library, Grenwixh, Estados Unidos.
Museo de Stamford, Estados Unidos.
Primera Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.
- 1972 Centro de Relaciones Interamericanas, Nueva York, individual.
Galería del Diario de Noticias, Lisboa, Portugal.
- 1974 Bienal de Puerto Rico, San Juan, Puerto Rico.
Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali.
- 1976 Galería Losada, Montevideo, individual.
- 1977 La Galería, Bogotá, individual.
Arte Actual de Iberoamérica, Instituto Iberoamericano, Madrid.

- 1978 Galería La Trinchera, Caracas, individual.
1er Encuentro de Críticos y Artistas Iberoamericanos, Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1979 Ventana al Sur, Henry Street Settlement, Nueva York.
- 1991 al 1993 La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México.
Museo del Bronx, Nueva York.
Museo de Las Américas, Washington.
Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas.
- 1998 y 1999 Arco, Feria Internacional de Arte, Madrid. Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.

Andrada, Elsa.

Montevideo, Uruguay, 1920.

En 1943 Comienza sus estudios con el Maestro Joaquín Torres García. En 1951 se casa con el pintor Augusto Torres. En 1952 elegida por concurso, realiza un Vitral para una Capilla Funeraria, proyectada por el Arquitecto Zunin Padilla.

Exposiciones

- 1954 Vuelve a Europa y expone en París en los «Surindépendants». Realiza un viaje de estudio a: Grecia, Italia, Holanda, Inglaterra y España.
- 1956 Se celebra la Exposición nº 100 del Taller Joaquín Torres García, Subte. Municipal, Montevideo.
- 1960 Su familia reside en Nueva York. Expone en New School, junto al Taller Torres García, Nueva York.
- 1962-1965 Exposiciones Colectivas en Montevideo.
- 1968 Galería Moretti, Montevideo, individual.
- 1973 Galería el Río de la Plata, Montevideo. Se radica en Barcelona, España.
- 1977 Galería Syra, Barcelona, individual.

- Participa en el Certamen Internacional de Pintura de Baleares.
II Feria Nacional de Dibujos de Barcelona.
Segunda Bienal de Pintura de Santander.
- 1978 III Feria Nacional de Dibujos de Barcelona.
- 1982 Regresa a Montevideo.
- 1985 Expone colectivamente en el Museo de San José, en la Galería Sur de Punta del Este y en las Galerías Guiomar y Vezelay, Montevideo, Uruguay.
- 1986 Galería A 4000, «4 Pintores», Dusseldorf, Alemania.
- 1987 «9 Pintores», Tokio, Japón.
- 1991 al 1993 La Escuela del Sur, Taller Torres García, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México. Museo del Bronx, Nueva York. Museo de las Américas, Washington Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas.
- 1993 Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México. Integra todas las muestras colectivas del Taller Torres García realizadas en Uruguay, así como en París, Nueva York, Washington, Brasil, Chile, Holanda, Argentina y Perú.

Formó parte del grupo que decoró los Murales del Hospital Saint Bois, realizados por Joaquín Torres García y sus alumnos.

Arden Quin, Carmelo.

Rivera, Uruguay, en 1913.

Entre 1919 y 1930 estudia en un colegio católico en Brasil, en 1930 se hace marxista y viaja por las zonas de selva de Brasil y Argentina; en 1932 estudia pintura e historia del arte con el artista y escritor catalán Emilio Sans; comienza a estudiar derecho en Brasil y en 1934 regresa a Montevideo donde asiste a la conferencia de Torres-García en la Sociedad Teosófica Uruguaya, conociendo al artista a través de ese medio. Apoya activamente la lucha contra el fascismo

español y se une a la Brigada Internacional que se forma en Montevideo en 1936. En 1938 se traslada a Buenos Aires, estudia filosofía y literatura; en 1939 funda la revista *Arturo* con un grupo de artistas y escritores vanguardistas Edgar Bayley, Pablo Becker, Fedor Ganz, Godofredo Iommi, Luis Lloret-Castels, José García Martínez, Guy Ponce de León y Amaury Sarmiento, apoyados también por Vicente Huidobro y Torres García, el grupo se disuelve al no conseguir encontrar financiación para la publicación; conoce a Carlos Rothfuss en Montevideo y juntos visitan el taller de Torres García, donde ven sus juguetes articulados; en 1940 estudia arte primitivo con Pijoan: crea una teoría estética basada en el materialismo dialéctico; da clases de composición a Fernando Falik, conocido más tarde como Gyula Kosice; En 1942 cofunda el periódico *El Universitario*, donde publica artículos políticos, poemas y críticas de arte; viaja con Bayley, Ganz y Ponce de León a Río de Janeiro, donde conocen al poeta surrealista Murilo Méndez y al pintor vanguardista Vieira da Silva; en 1943 visita a Torres-García, que le da un poema y un manifiesto literario para que los publique en *Arturo*; regresa a Buenos Aires y visita el estudio de los pintores Lidy kati y su marido Tomás Maldonado, hermano de Edgar Bayley, donde ve sus trabajos constructivo-figuraivos; reanuda sus contactos con Gynla Kosice; colabora en la reagrupación de *Amero*, cuyos miembros adoptan estilos abstractos no figurativos, firman un manifiesto y, tras la información que Arden Quin les proporciona sobre los juguetes móviles de Torres-García, deciden aplicar la articulación a la escultura; en 1944 participa en la publicación del único número de la revista *Arturo*, junto con Bayley, Kosice, Maldonado, Roth Rothfuss y colaboraciones de Huidobro, Mendes, Augusto Torres, Torres-García y Vieira da Silva; en 1945 funda con otros artistas la Agrupación de Arte Concreto Invención, que más tarde se divide en dos grupos; en 1946 funda el grupo *Madi* junto con Martín e Ignacio Blaszcó, Esteban Eitler, Kosice y Rothfuss, en 1948 viaja a París con Gregorio Vardanega, Juan Male y José Bresciani; conoce a Arp, Marcelle Cahn, Herbin, Del Marle y Michel Seuphor; ve a Bozzolini, Brancusi, Dewasne, Jackobsen, Pillet y Poliakoff; cofundador del *Centre de Recherches et d'Etudes Madistes* y el *Salón Réalités Nouvelles*, dirigido también por Kosice y Rothfuss; en 1949 conoce a Franz Picabia, Nicolás de Staél y ve a Vieira da Silva y en 1953 participa

en una conferencia sobre *Madi* en la Sorbona, en el *Club Paul Valéry*; da una conferencia sobre *Madi*, en el Museo de Arte Moderna de Sao Paulo; conoce a los artistas concretos brasileños Campos, Cordeiro, Fejer y Pignatari; regresa a Buenos Aires y en 1954 funda en Buenos Aires la *Asociación de Arte Nuevo* junto con Althabe, Eduardo Jonquières, Juan Carlos Paz, Aldo Pellegrini, Salomon Resnik, Di Segni, Tomsello, Troncoy, Gregorio Vardanego, Virgilio Villalba y otros; en 1956 regresa a París y en 1962 funda la revista *Ailleurs*, publicada en 1966.

Arzadun, Carmelo de.

Salto, Uruguay, 1888 - Montevideo, Uruguay, 1968.

De padre español y madre uruguaya, viven en España de 1904 a 1909. En 1911, al obtener una beca viaja a París, donde estudia con Anglada Camarasa y Van Dongen. Desde 1917 es profesor de dibujo en el Círculo de Fomento de Bellas Artes y otras instituciones. Siendo uno de los principales pintores de la tendencia planista. Desde 1925 realiza varios viajes a Europa. En 1934, al regreso de Joaquín Torres García a Montevideo, asiste a su Taller, donde realiza una investigación plástica muy valiosa. En 1943 es designado Director del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

Exposiciones

1915 Galería Delclaux, Bilbao, España; individual.

1922 a 1960 Participa en varios Salones Nacionales, Municipales y Salones de Primavera.

1925 y 1926 Salón de Autónomos de París. 1930 Exposición Iberoamericana de Sevilla, España.

Exposición Panamericana, Baltimore, Estados Unidos.

1934 a 1936 Varias exposiciones con el Taller Torres García.

1936, 38, 41, 43 y 47 Amigos del Arte, Montevideo, individual.

- 1939 Galería de las Ciencias y las Artes, IBM, New York.
- 1947 Salón Peuser, Buenos Aires, individual.
- 1949 Artistas Latinoamericanos, Maison de l'Unesco, París, 1950.
- 1950 Galería Jeanne Castel, París, individual.
- 1954 Galería Montevideo, Montevideo, antológica.
- 1959 Centro de Artes y Letras, Montevideo, retrospectiva.
- 1965 Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo, retrospectiva.
- 1969 Comisión Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, retrospectiva.
- 1974, 77, 91 y 94 Galería Moretti, siendo ésta última con obras de su período constructivista.
- 1982 Sala de Exposiciones del Municipio de Montevideo, retrospectiva.
- 1989 y 1996 Galería Latina, individual.
- 1999 Galería Latina, Montevideo, 50 obras de su período constructivista.

Belcic, Cesar.

Buenos Aires, Argentina, 1962.

De 1980 a 1982 en la Escuela de Artes Visuales de Mar de Plata, Argentina, y de 1982 a 1986 en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Puyrredón de Buenos Aires, actualmente en el Instituto Nacional de Arte. Profundiza sus conocimientos teóricos de la obra de Torres García, especialmente a través del libro "Universalismo Constructivo", y en el Taller de Adolfo Nigro, donde acude durante los años 1986 y 1987. Ha trabajado en publicidad y diseño, y fue docente de morfología en la carrera de diseño gráfico de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente desempeña el cargo de profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes y dirige una Escuela de Arte de una asociación sindical.

Exposiciones

- 1985 Centro Cultural del Parque Chacabuco, Buenos Aires, individual. Esta exposición fue realizada totalmente con obras constructivas.

- 1987 Galería de la Fundación Banco de Boston, Buenos Aires, individual.
- 1988 Galería de 1 Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
- 1991 Galería Tea, Buenos Aires, individual.
- 1991 y 1993 Exposición Itinerante del Taller Torres García y su legado. La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Rufino Tamayo y Museo de Monterrey, México; Museo de las Américas, Washington; Museo del Bronx, Nueva York y Galería de Arte de la Universidad de Texas, Estados Unidos.
- 1999 Galería “El Gayo Arte”, Madrid, individual.

Castellanos, Luis.

Madrid, 1915-1946.

En 1929 ingresa en la Escuela Municipal de Artes Industriales que dirige el crítico de arte Francisco Alcántara. Con pensiones otorgadas por la escuela, organiza los cursos de verano y recorre Galicia, Castilla, el País Vasco, Aragón, Baleares y Portugal. En 1931 comienza a sentir la inquietud de saber qué es el arte nuevo. Amigos, revistas, conversaciones le van abriendo a un nuevo mundo que le sugiere. Por esta época debió relacionarse con Palencia y Alberto y con lo que resultó ser primera etapa de la Escuela de Vallecas. En 1932 llega a Madrid; a finales de este año Joaquín Torres García le influye poderosamente. A su lado conoce la suma importancia de la geometría en el arte y adquiere —son sus palabras— «las nociones de ritmo, estructura, armonía y número dorado que ya no abandonará en lo sucesivo». En 1933 forma parte del Grupo de Arte Constructivo creado por Torres García y que junto a éste y Castellanos integran Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Alberto, Julio González, Eduardo Díaz Yepes, etc. El Grupo participa como tal en el Salón de Otoño de ese año. Entre 1935-1936 trabaja tratando de introducir la rítmica geométrica en lo que se llama «la expresión normal de la realidad». Asociado a la ADLAN, en su rama madrileña, de la que forman parte Solana, Maruja Mallo, Enrique Lafuente Ferrari, Giménez Caballero, Azcoaga, Timoteo Pérez Rubio, Ponce de León, Rafael Zabaleta, María

Zambrano, etc. Entre 1936-1939, durante la Guerra Civil, Castellanos se encuentra en el frente republicano. En 1937 publica en Círculo y Cuadrado, en Montevideo el ensayo Introducción a una nueva inteligencia. Entre 1940-1944 realiza lo que él designa “Actividades ajenas a la pintura”; sin embargo durante ellos toma contacto con la segunda etapa de la Escuela de Vallecas, la que reanuda Palencia con Alvaro Delgado y otros. En 1944 vuelve de lleno a la pintura y en 1945 comienza a incluir la letra griega Φ , símbolo del «número de oro», junto a la firma y fecha de muchas de sus obras. En 1946 la Editorial Alejo Climent, S.L. en su colección «Arte Moderno Español» dirigida por Alberto Duce, edita una monografía de sus obras en la que publica una «Nota autobiográfica» y el importante ensayo para entender su obra final, Realidad y realismo, que lee también en la inauguración de su exposición en el Museo de Arte Moderno, de Madrid el 7 de junio de 1946. Muere el 15 de octubre en Madrid.

Exposiciones

- 1934 Exposición individual en el Ateneo de Madrid.
- 1944 Pinta murales en el Bar Flor, la Librería Clan y la Farmacia del Ldo. Francisco J. Gutiérrez Herze, de Madrid
- 1945 Participa en la primera exposición colectiva de Jóvenes Pintores Españoles, en la Sala Clan de Madrid.
- 1946 Museo de Arte Moderno, de Madrid.
- 1975 Exposición Surrealismo en España, Galería Multitud, Madrid.
- 1976 Crónica de la Pintura Española de Postguerra: 1940-1960, Galería Multitud, Madrid.
- 1984 Escuela de Vallecas, 1927-1936, 1939-1942, Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid.
- 1990 “La Escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje”, Centro Cultural de la Villa, Madrid.
- 1993 “Arte para después de una guerra”, Sala Plaza de España, Comunidad de Madrid.

- 1996 “Luis Castellanos 1915-1946”, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 5 de junio-21 de julio.
- 1997 Gaceta de Arte y su época, 1932-1936, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Sala de Exposición «La Granja» y el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- 1998 “Barcelona - Madrid, Sintonías y distancias, 1898-1998”, en el Centre de Cultura Contemporànea, Barcelona, y en el Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- “Tomás Seral y Casas. Un galerista en la posguerra”, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid.
- “Imágenes para una generación poética (1918-1927-1936)”, Sala Plaza de España, Comunidad de Madrid.

Castillo, Guido

Montevideo, 1922.

Es escritor, ensayista y fue Catedrático de Literatura en la Universidad de Montevideo. Ha publicado numerosos ensayos sobre literatura clásica y prologado novelas y libros de poemas de autores como Gabriel García Márquez o Luis Rosales. Fue amigo personal de Borges. Desde 1973 reside en España.

Da Cunha, Héctor.

Florida, Uruguay, 1915, Madrid, 1996.

En 1941 Comienza a hacer tallas de madera y en 1944 viaja a Argentina, Chile, Perú y Bolivia. En 1945 ingresa en el Taller Joaquín Torres García.

Exposiciones

1946-49 Taller Joaquín Torres García, en Montevideo, Artigas y Treinta y Tres, Uruguay.

- 1950 Viaja por Italia, Francia y España.
- 1951 Galería Sagra, Madrid. Exposición colectiva.
- 1952 Se casa en Madrid con una española. Viajan a Montevideo.
- 1953 Se radica en Madrid.
- 1958 Exposición colectiva en El Cairo, Egipto.
- 1964 Viaja a Uruguay hasta el año 1965.
- 1972 Galería U, Montevideo, individual.
- 1973 Galería Frontera, Madrid, individual.
- 1975 Galería Giannini, La Coruña, colectiva.
- 1976 Galería Giannini, individual.
- 1979 y 81 Galería Kandinsky, Madrid, individual.
- 1986 Galería Moretti, Montevideo, individual.
- 1988 Galería Club 24, Madrid, individual.

De Andrés, Juan.

Arévalo, Uruguay, 1941.

1958 Estudia Pintura con Carlos Llanos del Taller Torres García, Montevideo.
1959 Estudia Técnicas Murales con Day Man Antúnez del Taller Torres García.
1964 ingresa como Profesor de Dibujo de Enseñanza Media en Uruguay. 1977 Se traslada a España y reside en Zamora. 1980 Fija su residencia en Barcelona. 1982 Dicta cursos sobre Artes Plásticas para docentes en la Escuela Rosa Sensat de Barcelona. Abandona el soporte tradicional del cuadro de caballete y comienza a trabajar en cajas de madera con formatos irregulares. 1983 Asume la dirección y docencia del Taller Municipal de Artes Plásticas en Sant Boí de Lóbraga (Barcelona). 1987 Imparte clases en EINA, Escola d'Art Disseny de Barcelona. 1990 Empieza a trabajar con bastidores irregulares entelados y cajas de madera. 1998 Funda con sus alumnos el grupo de Arte Constructivo RASEN en Sant Boí, Barcelona.

Exposiciones

- 1973 Realiza grandes obras murales con relieves.
- 1975 Galería Bonomi, Rosario, Argentina. Galería Krass, Rosario.
- 1976 Galería de Arte de la Alianza Francesa de Uruguay, Montevideo.
Galería Krass, Rosario, Argentina. Galería Acali, Montevideo.
- 1978 Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora,
Zamora.
«Arte Español Contemporáneo», Colegio Universitario, Zamora.
Expo-Art 78, Palacio de Cristal, Madrid.
- 1979 V Bienal de Pintura de Zamora, Zamora.
“Homenaje a Rafael Barradas”, Museu de la Ciutat, L’ Hospitalet.
Murales con relieves en hormigón y cerámica.
- 1980 Galería Avila, Madrid.
Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Zamora.
- 1981 Exposición de Arte Contemporáneo, Capella de L’Antic Hospital de la
Santa Creu, Barcelona.
- 1982 Arteder 82, Bilbao. Fundación Guayasamín, Quito, Ecuador.
XXI Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Fundació Joan Miró,
Barcelona.
- 1983 Mostra Internazionale de Pittura, Fiera del Mare, Génova, Italia.
- 1984 Galería El Setze, Martorell, Barcelona.
- 1985 Museu de la Ciutat, L’Hospitalet, Barcelona.
Galería Seiquer, Madrid.
«Nuestra América», muestra itinerante por Suiza.
Exposición 7X7, Galería El Setze, Martorell, Barcelona.
Galería Mese-Fisher, Meisterschwanden, Suiza.
- 1994 Galería Boisserée, Colonia, Alemania.
- 1986 «Pintar con papel», Círculo de Bellas Artes, Madrid.
«El espíritu constructivista al entorno de Torres García», Galería Dau al
Set, Barcelona.
«Catalunya Centre d’Art», Sala Municipal de Girona, Girona.
Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo.

- Ep-Galerie, Dusseldorf, Alemania.
- 1990 «Pintura Contemporánea y Arte Africano», Galería Art y Col·leció, Barcelona.
- 1991 Ep-Galerie, Dusseldorf.
- 1993 «Gent d'Eina», Homenatge a Joan Miró, Galería Carles Taché, Barcelona.
- Galería Johannes Schilling, Colonia, Alemania.
- 1994 Realiza unas puertas de hierro forjado y una escultura en hierro pintado, de 12 m de alto, Plaza Pallars Sobira, Sant Boí de Llobregat.
- 1996 Centro Cultural Tecla Sala, L'Hospitalet, Barcelona.
- 1995 Galería Boisserée, Colonia, Alemania.
- 1996 «Cero Figura. Homenatge a Goya», 3 Punts Galería, Barcelona.
- «Esséncies», Colección Ernesto Ventós Omedes, Palau de la Virreina, Barcelona.
- «Kunst Nach 1950», Galería Boisserée, Colonia.
- 1997 «Artistas Uruguayos en Barcelona», Academia de Bellas Arts, Sabadell (Barcelona).
- «La otra orilla», Casa de América, Madrid.
- «Una mirada tensa», Galería Marlborough, Madrid.
- «Arte MADI», Museo Na1. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- «On són els meus ous», 3 Punts Galería, Barcelona.
- «Arte MADI», Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz.
- 1998 «Material y collage», Galería Boisserée, Colonia.
- «30 Meses 1967- 1997», Exposición del Fondo de Arte de la Fundación Ema, Centre d'Art Santa Mónica, Barcelona.
- «Ciento y... postales a Federico García Lorca (1898-1998)», Museo Postal, Madrid.
- Galería Boisserée, Colonia.
- ART COLOGNE, XXXII Feria Internacional de Arte Moderno, Galería Boisserée, Colonia.
- 1999 EPP-Galerie, Dusseldorf, Alemania.

Deliotti, Walter.

Montevideo, Uruguay, 1925.

1948 Inicia sus estudios de pintura con Alceu Ribeiro. 1954 Ingresó al Taller Torres García, estudia con Alpuy y Augusto Torres. Desde 1956 Participa en todas las exposiciones del Taller. 1959 y 1961 Viaja a la Bienal de Sao Paulo. 1969 Viaja a España, Francia e Italia. 1980 Viaja a Washington, Filadelfia y Nueva York, donde realiza un curso de grabado.

Exposiciones

- 1961 Instituto Cultural Uruguayo-Brasileño, Montevideo.
New School of Social Research in New York, Nueva York, Estados Unidos.
- 1964 Galería del Columbia Palace Hotel, Montevideo.
- 1966 Galería Porley, Montevideo. Galería U, Buenos Aires, Argentina.
- 1968 y 1974 Centro de Artes y Letras, Punta del Este, Uruguay.
- 1971 40 Salón de Primavera, Taller El Molino, Montevideo.
- 1971-1974 Galería Losada, Montevideo.
- 1972 al 1985 Salones Nacionales y Municipales, Montevideo.
- 1973 7 Artistas del Uruguay, varias ciudades del interior, Uruguay.
- 1974 Galería Oggi, Montevideo y Punta del Este.
Biblioteca Nacional, Montevideo.
- 1975 Muestra auspiciada por OEA, Pintura Uruguay Contemporánea, Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, Montevideo.
- 1976 Instituto Cultural Anglo-Uuguayo, Montevideo.
- 1976 al 1981 Salón Knoll de Arte, Montevideo.
- 1977-1985 Salón Knoll de Arte, Punta del Este, Uruguay.
- 1979 y 1980 Salón de Pintura y Salón de Dibujo, Banco República Oriental del Uruguay, Montevideo.
- 1981 al 1997 Galería Tempo, Montevideo.

- 1981 al 1984 Salón de Pintura, Automóvil Club del Uruguay.
1984 Salón Nacional de Pintura, Inca, Montevideo.
1985 Museo de Arte Americano, Maldonado, Uruguay. 3ª Bienal de Primavera, Salto, Uruguay.
1985 al 1997 Galería Sur, Punta del Este.
1986 Salón Nacional de Pintura, Inca, Montevideo.
Galería Moretti, Montevideo.
1986 al 1988 Galería Símbolo, Punta del Este.
1986, 1989 y 1991 Galería Moretti, Montevideo.
1989 Galería Atica, Montevideo.
1991 Galería Tempo, Montevideo.
Artistas Plásticos del Uruguay, Instituto Italiano de Cultura, Montevideo.
1992 Galería Tempo, Montevideo.
1994 Muestra de Arte Cristiano, Cabildo de Montevideo.
1996 100 Plásticos Uruguayos, Palacio Legislativo, Montevideo.

Desde 1972, ha obtenido varios premios en Salones Municipales, del Banco República O. del Uruguay, del Automóvil Club, en Salones Nacionales y en el Salón de Artes Plásticas de San José, Uruguay.

Delmonte, Alberto.

Buenos Aires, Argentina, 1933.

Inicia sus estudios en el año 1949 con Marco Tiglio; continúa con el escultor Carlos de la Cárcova y Héctor Cartier, e Historia del Arte con el profesor Julio Payró. Posteriormente realiza cursos de Filosofía, Historia del Arte e Historia del Arte Español, Culturas Aborígenes de la Argentina y Culturas Precolombinas con el Licenciado G. Magrassi; Arte y Cosmovisión Alfarera con la licenciada María Kuse y un Seminario de Arqueología Americana con el profesor J. Schobinger. En 1961, en Montevideo, se relaciona con el Taller Torres García. Desde 1971 se

dedica a la enseñanza de las artes plásticas. En 1989 integra el grupo «El Ojo del Río» con los artistas Julián Agost, Adrián Dorado y Adolfo Nigro.

Exposiciones

- 1959 y 1968 Galería Van Riel, Buenos Aires, individual.
- 1971 Galería Moretti, Montevideo, individual.
- 1972 al 1977 Galería Nice, Buenos Aires, individual.
- 1975 Casa Argentina, Madrid, individual.
- 1977 Galería Cassará, Mar del Plata, Buenos Aires, individual.
- 1979-81-85-88-91-93-95 Galería Palatina, Buenos Aires, individual.
- 1982 Galería Gutiérrez y Agud y D. Biffarela, Córdoba, Argentina; individual.
- 1984 Galería Botello, Puerto Rico, individual.
- 1984-1985 Galería Hoy en el Arte, Pinamar, Argentina; individual.
- 1986 Galería La Pigna, Roma, Italia; individual.
- 1990 Deutsche Bank, Galería Van Riel, individual.
- 1994 Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, individual.
- 1994-1995 Museo Torres García, Montevideo, individual.
- 1995 Galería Czechowska, Centro Internacional de Arte, Santiago, Chile; individual.
- 1996 Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Fe, Argentina; individual.
Centro Cultural Torres García, Consulado Argentino, Colonia, Uruguay; individual.
- 1998 Galería Palatina, individual.
- 1973 «Panorama Actual de la Pintura Argentina», Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
- 1979 Pintores de la Argentina, Zaragoza, España.
- 1984 Pintura Argentina, Museo de Sao Paulo, Brasil.
- 1985 Pintores Argentinos, Studio Art, Montreal, Canadá.
- 1986 Pasado-Presente en el Arte Latinoamericano, Museo Provincial de La Plata, Buenos Aires. 2ª Bienal de La Habana, Cuba.
- 1987 Premio Pandosia, Cosenza, Italia.

- 1990 7ª Bienal Iberoamericana de Arte, Museo de Arte Moderno, México.
«Imágenes de América» con el Grupo «El Ojo del Río», Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
- 1991-1993 Exposición «La Escuela del Sur: Taller Torres García», Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. Museo Austin, Texas, Estados Unidos. Museo de Monterrey, México. Museo Rufino Tamayo, México. Bronx Museum of the Arts, Nueva York, Estados Unidos.
- 1992 «Homenaje al Hombre de América», con el Grupo «El Ojo del Río», Museo Sívori, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 1994 Premio Alberto Trabucco, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 1995 Art Miami 95, Galería Gradiva, de Buenos Aires.
Arte BA/95, Galería Palatina, Buenos Aires.
- 1996 FIA'96 Feria Iberoamericana de Arte 1996, Galería Gradiva, Caracas, Venezuela.
Premio Alberto Trabucco, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
- 1997 Museo de Bellas Artes, Córdoba, Argentina.
“200 x 200 x 200”, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Signos y Símbolos, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
Encuentro Constructivo, Museo Provincial de Bellas Artes, Salta, Argentina.
FIA'97, Feria Iberoamericana de Arte 1997, Galería Gradiva, Caracas, Venezuela.
1ª Bienal Interparlamentaria de Pintores del Mercosur, Centro Cultural Borges, Buenos Aires.
“La Escuela del Sur: El Taller Torres García y su legado”, Artespacio, Santiago, Chile.
Gráfica Latinoamericana, La Habana, Cuba.
“Arte Constructivo Contemporáneo”, Museo de Maldonado, Uruguay.

Drangosch, Ernesto.

Buenos Aires, Argentina, 1945 - París, Francia, 1997.

1960 Ingresa en la Escuela de Bellas Artes, y en 1962, al Taller «Castagnino».
1964 Viaja a Sao Paulo, donde gana una bolsa de estudios en el Instituto Alvarez
Penteado. 1965 Se traslada a Montevideo donde se radica; aquí toma su
orientación definitiva, fuertemente impactado por las enseñanzas de Joaquín
Torres García. Recibió lecciones de M. Lima, José Gurvich y Augusto Torres.
1974 Se radica en Barcelona, y en 1979, en París.

Exposiciones

- 1966-1973 Galería U, Montevideo, individual.
1975 Galería Syra, Barcelona, individual.
1977 Galería Drazaneta, Ibiza, individual.
1981 y 1982 Cité Internationale des Arts, París, individual.
1982 Galería La Galée, Bilthoven, Holanda, individual.
Galería Imago, Ámsterdam, Holanda, individual.
1984 Galería La Maison de la Culture A. Malraux, Le Pecq (Francia),
individual.
Cité Internationale des Arts, París, individual.
1985 Galería Philippe Fregnac, París, individual.
1988 Galería K'Art, París, individual.
1991 Galería Marianovick, Barcelona, individual.
1992 Galería Lefor-Openo, París, individual.
1994 Galería Novart, Madrid, individual.
1964 Instituto Alvarez Penteado, Sao Paulo, Brasil.
1965 Galería U, Montevideo.
1971 Amigos del Arte, Montevideo.
1973 Club del Grabado, Montevideo.
1975 2ª Bienal Internacional de Baleares, Palma de Mallorca.
Exposición de «Pintores Hispanoamericanos», Instituto de Cultura
Hispanica, Ibiza.
Galería El Castillo, Ibiza. Galería Syra, Barcelona.

- 1976 Bienal de Pintura Contemporánea, Barcelona.
Concurso Internacional de Dibujo «Fundación Ynglada Guillot»,
Barcelona.
- 1978 Galería Leonart, Barcelona.
“L’ Estampe Aujourd d’ hui”, Biblioteca Nacional, París.
- 1979 Galería Z, París.
Galería Maitre Albert, París.
- 1980 Fundación Miró, Barcelona. Cité Internationale des Arts, París.
- 1981 «5 Artistes Latino-américains», UNESCO, París.
Cité Internationale des Arts, París.
Espace Latino-américain, París.
AMB-Nicaragua, Barcelona.
Figuration Critique, París.
1er Premio Salón d’Evry de Pintura, Francia.
Museo de Bellas Artes, Quito, Ecuador.
- 1982 Arteder 82, Bilbao, España.
Grand Prix d’Art Contemporain, Montecarlo.
Galería Orly, Francia.
L’Amérique Latine á París, Grand Palais, París.
- 1983 Journée Nationale de la Poésie, Massy, Francia.
Prix Ingrid Rouger, Galería Haut du Payé, París.
Cité Internationale des Arts, París.
- 1984 TANGO, CIAP, París. Galería Philippe Fregnac, París.
- 1986 2ª Exposition “Artistes du Tiers Monde”, París.
Galería Franklin Roosevelt, París.
Galería Philippe Fregnac, París.
- 1989-90-91 y 93 Salón de Mayo, Grand Palais, París.
- 1989 Salón de Artes Plásticas, Noisy le Grand, Francia.
Galería Nicole Buck, Estrasburgo, Francia.
- 1990 Tokio Art Expo, Galería Marianovich, Japón.
Galería Kurtwuthrich, Thun, Suiza.
Bains-Baden, Bruselas, Bélgica.

- 9º Salón de Artes Plásticas, Noisy le Grand, Francia.
- 1991 Galería Maguy-Marraine, Lyon, Francia.
Galería Hoffmann, París.
- 1992 Cercle Bleu, Metz, Francia.
Banque de France, París.
- 1993 Biennale Groupe 109, Grand Palais, París.
Galería Lefor-Openo, París.
Galería Nicole Buck, Estrasburgo.
«Grands et Jeunes d'aujourd'hui», Grand Palais, París.
- 1994 Jazzarte: Galería Novart, Madrid.
«Grands et Jeunes d'aujourd'hui», Espace Tour Eiffel, París.
13 Salón D'Art Plastiques de Mame la Vallée, Noisy le Grand, Francia.

Fonseca, Gonzalo.

Montevideo, Uruguay, 1922-New York, Estados Unidos 1997.



Gonzalo Fonseca, Torre.
1219 cm. de altura
Ruta de la amistad en los juegos Olímpicos
de México 1968.

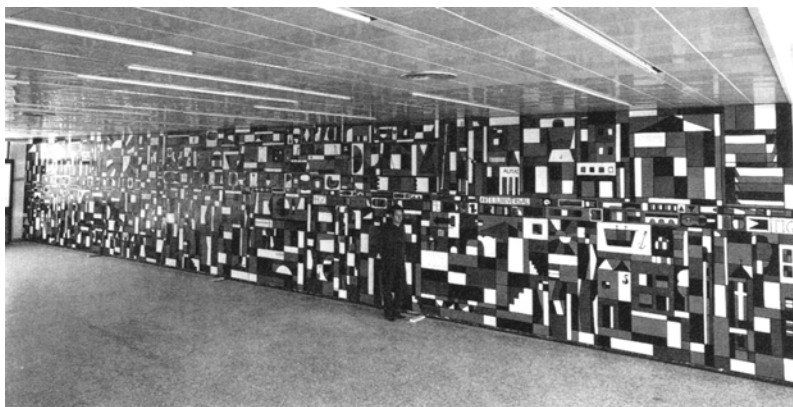
En 1939 cursa Arquitectura en la Facultad de Montevideo. En 1942 comienza a estudiar con Joaquín Torres García. Realiza varios viajes por Perú y Bolivia para estudiar el arte precolombino y por Europa, visitando varios museos. En 1953 reside en Madrid, donde estudia cerámica; de 1953 al 56 se radica en París y en 1958, hasta su fallecimiento en 1997, en New York. En 1968 realiza una interesante Torre, reproducida, por invitación del escultor Matías Goeritz en los XIX Juegos Olímpicos de México. Esta exposición abarcaba 17 Km. De una carretera hacia México capital. Desde el 70, comparte su tiempo entre Estados Unidos e Italia (Pietrasanta, cerca de Carrara, donde realiza sus esculturas en piedra y mármol). Ha realizado varios murales en Montevideo y Estados Unidos.

Exposiciones

- 1946 Artistas Latinoamericanos, Maison de la Amerique Latine, París, individual.
- 1950 Torres García y sus Alumnos, Organización de Estados Americanos, Washington.
- 1954 Bienal de Arte Moderno, Sao Paulo, Brasil. Pintura Uruguaya, Museo Blanes, Montevideo.
- 1956 Joven Pintura de Uruguay, Stedelijk Museum, Holanda.
- 1960 Taller Torres García, The New School for Social Research, New York.
- 1962 Museo de Arte de Portland, Estados Unidos.
- 1970 Museo Judío de New York, individual.
- 1974 Galería Conkright, Caracas, Venezuela, individual.
- 1977 Galería del Naviglio, Milán, Italia, individual de esculturas.
Galería Adler Castillo, Caracas, individual.
- 1986 Galería Mersland, New York, individual de esculturas.
- 1987 Artistas Latinoamericanos en New York, Galería Austin Arper y Galería de la Universidad de Texas, Estados Unidos.
- 1988 Galería Arnold Hersland, New York, individual, escultura y dibujos.
Artistas Latinoamericanos, Museo del Bronx, New York, y varios museos de Estados Unidos, hasta 1990.
- 1990 Representa a Uruguay en la Bienal de Venecia.
- 1991 a 1993 Galería Arnold Hersland, individual de esculturas. La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo del Bronx, New York y Museo de las Américas, Washington, y Museo Rufino Tamaño y Rufino de Monterrey, México.
- 1993 Artistas Latinoamericanos del siglo xx, Museo de Arte Moderno, New York.
- 1994 Mundos de Gonzalo Fonseca, Museo de Bellas Artes, Caracas.
- 1998 y 1999 ARCO Feria Internacional de Arte, con Galería Sur, Punta del Este de Uruguay.

Gurvich, José.

Lituania, 1927-Nueva York, USA, 1974.



Mural
Acrílico sobre madera.
300 x 1700 cm
Banco de Pensiones de Montevideo
Montevideo 1965

1933 Llega a Uruguay. 1942 Inicia estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Montevideo, bajo la Dirección de José Cúneo. 1943 Estudia música y

violín con el Profesor Julber de la Orquesta Sinfónica de Montevideo. 1945 Conoce al maestro Joaquín Torres García; se integra al taller. Desde entonces, participa en todas las actividades del Taller Torres García: exposiciones, publicaciones, murales, enseñanza, etc., hasta su clausura en 1962. Entre 1954 y 1969, realiza varios viajes por Europa e Israel. En 1970 se radica en New York.

Exposiciones

- 1947 Museo Municipal «Juan Manuel Blanes», Montevideo.
- 1950 «Torres García y su Taller», Pan-American Union, Washington.
- 1955 Galería San Marco, Roma. 1956 Galería Katz de Tel-Aviv, Israel. «Jóvenes Pintores del Uruguay», en el “Stedelijk” de Amsterdam.
- 1958 Galería Arte Bella, Montevideo.
- 1959 «Amigos del Arte», Montevideo.
- 1960 Galería Americana, Montevideo. «Arte y Espacio» en la Universidad de Santiago, Chile. «Taller Torres García», The New School Art Center, Nueva York.
- 1961 «Premio Blanes de Pintura», Banco de la República Oriental del Uruguay, Montevideo.

- 1965 Galería Katz, Tel Aviv.
- 1966 «Nuevo Arte del Uruguay», Uruguayan-American School, Montevideo.
- 1967 Comisión Nacional de Bellas Artes: 200 pinturas, dibujos y esculturas en cerámica, Montevideo.
«100 Años de Pintura Uruguaya», Corcoran Gallery, Washington.
- 1970 Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Galería Katz, Tel Aviv.
Museo del Neguev, Bersheba (Israel).
- 1971 “Pinturas de Latin America”, Greenwich Library, Inglaterra.
Couturier Galerie, Stamford, Connecticut, Estados Unidos.
- 1972 Iramar Gallery, Columbia University, Nueva York.
Lerner-Misrachi Gallery, Nueva York.
Bienal de Coltejer, Medellín (Colombia).
- 1973 «Maestros de Hoy y Mañana», Templo israel de Great Neck, Nueva York.
- 1974 “Esculturas de Pintores”, Humanist Center, Nueva York.
- 1975 «Jewish Experience in the Art of the Twentieth Century», Museo Judío, Nueva York.
- 1977 Galería El Mensaje, Buenos Aires.
- 1978 Galería Fauna’s, Madrid.
- 1980 Exposición-Homenaje en la Galería del Río de la Plata, Montevideo.
- 1982 Museo de San José, Uruguay.
- 1983 «Uruguay, 6 Artistas Plásticos», Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
- 1985 Exposición-Homenaje, Museo de Universidad, Haifa, Israel.
- 1986 «Torres García and his Disciples», Kouros Gallery, Nueva York.
- 1987 Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.
- 1988 “Arte del Uruguay del siglo xx”, Tretiakov Gallery, Moscú.
Instituto Italo-Latinoamericano, Roma.
“Different Voices. Artists from Uruguay in Washington Collections”,
Museo de las Américas de la OEA, Washington DC.
- 1990 «Chagall to Kitaj», Barbican Art Gallery, Londres.
- 1991-1993 «La Escuela del Sur: El Taller Torres García y su legado», Museo Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Archer M. Huntington Art Gallery,

Universidad de Texas, Austin; The Bronx Museum of the Arts, Nueva York; Museo de Arte de Monterrey, México; Museo Rufino Tamayo, Ciudad de México.

«From Torres to Soto», Museo de las Américas de la OEA, Washington DC.

1993 Galería Julia Lublín, Buenos Aires.

1995 «65 Years of Constructivist Wood», Galería Cecilia de Torres, Nueva York.

1996 «El Universalismo Constructivo y la Escuela del Sur», Museo de las América de la OEA, Washington DC.

«Le Cercle de Torres García», Galería Zabriskie, París.

“J. Torres García, His School and the material Fact”, Galería Praxis mt., Nueva York.

1997 «La Escuela del Sur», Museo del Banco Central de Costa Rica, San José.

«El Taller Torres García», Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

«La Colección Maslach: Visión de una Poética Constructiva». Museo de Bellas Artes, Caracas.

«La Escuela del Sur», Galería arte Espacio, Santiago de Chile.

Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.

Retrospectiva. Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

Galería Rubén Forni, Bruselas.

Bienal del Mercosur, «Vertiente Constructivista», Porto Alegre. 1998

Galería Mireille Batut d’Haussy, París.

Hernández, Anheló.

Montevideo 1922.

Tras su paso por la Escuela de Arquitectura, fue discípulo del escultor Alberto Savio, y de Joaquín Torres García entre los años 1942 y 1949. En 1944 comenzó a impartir docencia en la enseñanza secundaria, hasta el año 1953, en que consiguió una plaza como profesor en la Universidad del trabajo Escuela Pedro Figari. En el

año 1969 fue becario de la Hochschule für Bildende Kunst en Berlín. A resultas de la Dictadura de Uruguay, se exilió a México, donde llegó a ser profesor de postgrado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México entre los años 1983 y 1987. De vuelta a su país, es en la actualidad y desde el año 1989 Profesor encargado del Taller Fundamental de Libre Orientación Estética del Instituto "Escuela Nacional de Bellas Artes".

Dos veces primer premio nacional de retrato, 1957 y 1959; premio adquisición, IX Salón Municipal de 1958; segundo premio de dibujo y grabado en el XXIII Salón Nal., 1959; primer premio por la serie de litografías "A las puertas del Infierno", Comisión



Mural de Anhele Hernández en la Feria del Libro Montevideo, 1958.

de Artes y Letras, Punta del Este, 1964. Distinciones en otros países. Premio único del Concurso Internacional de la UNAM. Los dibujos premiados fueron editados en el libro "Elogio de la danza", 1979. A invitación del Colegio de Arquitectos y la Asociación de Arquitectos de México, participa, en 1993, en el Primer Simposio Internacional de Escultura en Lámina de Acero, con la obra "La imperfección del Límite" que actualmente pertenece a la UNAM. Ha sido Invitado a participar en múltiples eventos de grabado, entre las que se citan: II Trienal de Chamalier, Francia; II Bienal Iberoamericana de Arte, México; II Bienal de Grabado, Venezuela; "Cinco por cien", Banamex, México.; II Bienal Latinoamericana, Cuba; Bienal de Ljubliana, Yugoslavia; Norwegian International Print Triennale Fredrikstadt, etc.

Exposiciones

1947 Primera exposición personal como miembro de Taller Torres García, Montevideo.

- 1957 Unión de Pintores Soviéticos, Moscú.
- 1970 Unión de Pintores Soviéticos, Moscú.
- 1970 Sofía, Bulgaria, México.
- 1976 Casa del Lago, México.
- 1978 Universidad Autónoma de Morelos, México.
- 1979 Fideicomiso David Alfaro Siqueiros, México.
- 1981 Museo de Arte Alvaro Carrillo Gil, México.
- 1982 Galería Agora, Fonapas, Villa Hermosa, Tabasco.
Universidad Autónoma de Toluca, México.
Pinacoteca de la Universidad Autónoma de Puebla Academia de San Carlos, México.
UNAM Inaugura la Galería del Centro Cultural de la UNAM con la muestra "Falsa Retrospectiva", México.
- 1985 Por invitación especial participa en la exposición "Viejo testamento, nueva Visión", M. de San Carlos, INBA y "Confrontación", Palacio de Bellas Artes, México.
- 1986: "El autorretrato", Academia de San Carlos, México.
- 1987 "El fuego nuevo", Planta Baja del Palacio de Bellas Artes. México.
- 1988 Biblioteca Nacional de Uruguay, Montevideo.
Galerías SUR, Punta del Este, Uruguay.
- 1989 Galería Metropolitana, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- 1990 Galería Latina , Montevideo.
- 1991 Galería Moretti, Montevideo.
- 1992 Bajo los auspicios de la Universidad de la República y la Intendencia Municipal de Montevideo, exposición de murales "Los caudillos", Montevideo.
- 1994 Museo Torres García, Montevideo.
- 1995 Galería Praxis, Nueva York.
- 1998 Realización de una escultura en hierro "CANDELABRO" de 4.5 mts. de altura por 3.5 mts de ancho para el memorial del Holocausto (en trámite de instalación) de la ciudad de Montevideo.
Galería Dalmau, Barcelona.

Sala de exposiciones de la OEA, Buenos Aires.

Museo de la Estampa. Buenos Aires.

1999 Febrero - abril : Exposición "PEQUEÑOS APOCALIPSIS " de cincuenta y seis obras pintura de gran tamaño y murales transportables, grabados y esculturas, en el Museo de ciencias y Artes de la Universidad Nacional Autónoma de México.

2000 Exposición individual en el Museo de Arte Contemporáneo de "El País", Montevideo.

2001 Realización del monumento a Carlos Martínez Moreno, escritor, en acero laminado. Aprox. 5 mts. de altura erigido en la plaza de ese nombre de la ciudad de Montevideo.

Instalación de dos paneles murales. En el despacho del Rector de la Universidad de la República y en la Facultad de Ciencias Económicas y de Administración.

Atrio de la intendencia de Montevideo.

Mancebo, Julio.

Montevideo, Uruguay, 1933.

1942 Empieza a pintar con Manolo Lima. 1944 Ingresa al Taller Torres García, permaneciendo hasta su clausura en 1962. Alumno de Joaquín Torres García, trabaja luego bajo la dirección de Augusto Torres, Julio Alpay y José Gurvich. Además de pintar, trabaja el metal, madera, cerámica y gobelino. 1983 Se radica en Estocolmo, Suecia. 1988 Funda con otros artistas La Casa de la Cultura Latinoamericana en Estocolmo. Desde 1985 viaja por varios países de Europa y desde 1995 alterna su residencia entre Montevideo y Estocolmo.

Exposiciones

1946-1962 Participa en las exposiciones colectivas del Taller Torres García en Montevideo, Porto Alegre y Nueva York.

- 1960 Galería Americana, Montevideo, con José Gurvich y José Collell.
- 1961-1962 Sal6n Municipal, Montevideo.
Galería Hotel Columbia, Montevideo, con H6ctor Coiti6o.
- 1974-1982 Participa con trabajos de gobelinos¹ en 14 exposiciones de tapices en Uruguay.
- 1976 Exposici6n uruguaya de gobelino en Sao Paulo, Brasil.
- 1977 Exposici6n internacional de gobelino Mus6e Jenisch, Vevey, Suiza.
- 1979 Exposici6n itinerante de tapicería uruguaya, Alemania.
- 1984 Exposici6n de arte uruguayo «Cultura y Resistencia», en La Casa de la Cultura, Estocolmo.
- 1985 Exposici6n «Artistas Latinoamericanos», Teatro Regina, Estocolmo.
Exposici6n «Arte Latinoamericano Contemporáneo en Escandinavia».
- 1986 Exposici6n «Encuentro entre Continentes y Culturas», S6dertelje Konsthall, Suecia.
- 1988 Exposici6n itinerante «Encuentro con el Mundo», Suecia.
- 1989 Exposici6n individual Kulturniimnden, Sollentuna, Suecia.
Exposici6n itinerante «Imágenes del Mundo. El Mundo en imágenes»,
Lánskonstmuseet, Estocolmo.
«Encuentro con el Mundo», Kalix (Suecia).
- 1990 Exposici6n «Encuentro con el Mundo», ABF-huset, Estocolmo.
- 1991 Exposici6n «La Casa de la Cultura Latinoamericana», en Hallunda Folketshuset, Suecia.
- 1992 Exposici6n «Encuentro Europa-América», Kultur Centrum Ronneby, Suecia.
- 1993 Exposici6n «La Casa de la Cultura Latinoamericana», Galería 31, Estocolmo.
- 1994 Exposici6n «La Casa de la Cultura Latinoamericana», Galería Klostergatan, J6nk6ping, Suecia.

¹ Gobelino. Manufactura de tapices fundada en París por Enrique IV en 1601 y ampliada por Luis XIV en 1661 a sugerencia de su ministro Colbert. Bajo la direcci6n de Ch. Le Brun, se elaboraron algunos de sus tapices más característicos (La historia de Alejandro); en 1666 Colbert fundó la escuela de Roma, donde se realizaron los cartones de Las estancias del Vaticano, seg6n Rafael. En el s. XVIII, sobresalen los tapices de temática mitológica, religiosa y clásica. Tras una 6poca de decadencia iniciada con la Revoluci6n francesa, la manufactura revitalizó su producci6n con G. Geffroy a partir de 1908.

- Festival de la cultura y el medio ambiente, Skarpnäck, Suecia.
- 1996 Galería Praxis, Nueva York.
Exposición individual, Galería Calle Entera, Montevideo.
- 1998 Arte BA, Buenos Aires. Museo Torres García, Montevideo, individual.

Matto, Francisco.

Montevideo, Uruguay, 1911-1995.

En 1926 empieza a pintar en forma autodidacta. En 1939 conoce a Torres García, e integra el grupo fundador del Taller, desde 1942 hasta su clausura en 1962; interviene en todas las exposiciones realizadas por el Taller. Viaja por varios países de América Latina y Europa, impulsado por sus estudios de la pintura y la arqueología.

Exposiciones

- 1940 Amigos del Arte, Montevideo, Individual.
- 1943 Estudios de Pintura y Arte Constructivo, Ateneo de Montevideo. Catálogo prolongado por Torres García.
- 1950 Amigo del Arte, individual.
- 1951 Taller T. G., Amigos del Arte.
- 1953 Participa en la Bienal de Sao Paulo.
- 1955 Stedelijk Museum, Amsterdam.
XXIX Salón de los Surindependants, París.
Taller T. G., Ateneo de Montevideo.
- 1957 Con Augusto Torres, Galería Moretti, Montevideo.
- 1960 Realiza una serie de obras monumentales; se destaca un mural de cerámica de gran tamaño y un vitral, para el Liceo de las Piedras, Uruguay.
Con Manuel Pailós, Amigos del Arte. Taller Torres García, The New School of Social Research, New York Estados Unidos.
- 1961 Taller T. G., Comisión Nacional de Bellas Artes, Montevideo.

- 1962 Funda el Museo de Arte Precolombino en su residencia; es el primero en el país, y pronto es reconocido a escala nacional e internacional.
- 1962 Taller T. G., Comisión Nacional de Bellas Artes.
- 1965 Construye en colaboración con el arquitecto Ernesto Leborge, un monumento de grandes dimensiones, en mármol de carrara y pizarra gris. Corcoran Gallery, Washington Estados Unidos, individual.
- 1969 Proyecta una moneda para el Banco Central del Uruguay, en adhesión al plan numismático de la FAO, distinguida por la Asociación Internacional de numismática, con sede en Alemania Federal, la moneda más artística del mundo, realizada ese año.
- Taller Torres García. Exposición homenaje al vigésimo aniversario de la Muerte de Joaquín Torres García, Departamento Cultural del Banco La Caja Obrera, Montevideo.
- Taller Torres García García, Homenaje a Torres García, Salón Municipal de Exposiciones, Montevideo.
- 1970 Universalismo Constructivo, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina; posteriormente, en New York, Washington, México y Perú. Prosigue realizando monumentos en madera y obras de menor dimensión en bronce y terracota.
- 1974 Taller I. G., Losada Artes y Letras, Montevideo. Con Augusto Torres, Sala Monzón, Madrid.
- 1975 Repectiva, Galería Contemporánea, Montevideo.
- 1979 Bienal Sao Paulo. Festival Internacional de la Pintura, Cagnes sur Mer, Francia.
- 1981 Bienal de Medellín, Colombia.
- 1982 Arte Contemporáneo Uruguayo, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo; luego itinerante por varias ciudades de la República Federal de Alemania.
- 1986 4 alumnos de Torres García, Kunsthalle, Dusseldorf, Alemania. Torres García y su legado, Kouros Gallery, New York.
- 1987 9 Pintores de Montevideo, Tokio, organizada por la Embajada de Uruguay en Japón.

- 1988 Exposición de Arte uruguayo organizada por el Museo Nacional de Artes Visuales, en varios países de Europa, comenzando en la Galería Tretyakov de Moscú.
- 1989 Exposición de pinturas y maderas monumentales, Salón Municipal de Exposiciones, Montevideo.
- 1991 a 1993 La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México y Museo del Bronx, New York y Museo de las Américas, Washington, Estados Unidos.
- 1997/1998 Arco, Feria Internacional de Arte, Madrid, Galería sur, Punta del Este, Uruguay.

Montiel, Jonio.

Sicilia, Italia, 1924 - Montevideo, Uruguay, 1986.

De 1940 a 1943 estudia pintura y escenografía. Integra el Taller T. G., de 1944 a 1949. Realizó estudios Arqueológicos en Bolivia y Perú. Fue Profesor de Análisis matemático y Geometría descriptiva en las Facultades de Arquitectura y de Ingeniería y Profesor de Dibujo y Pintura en Enseñanza secundaria. Entre 1946 y 1980 ha recibido varios premios, y realizado varios murales al fresco, de cerámica y en esmalte sobre metal.

Exposiciones

- 1944 a 1978 Varias exposiciones individuales en ciudades del interior del país.
- 1946 Galería Pierre, París.
- 1947-1948 Galería Pau, Buenos Aires, individual.
- 1948 Amigos del Arte, Montevideo, individual.
- 1960 Museo de Arte Moderno, Montevideo.
- 1961 Galería Columbia, Montevideo, individual.
- 1968 Galería Quasar, Porto Alegre (Brasil).
- 1971 Galería Trilce, Montevideo, individual.

- 1972 Instituto Cultural Uruguayo-Soviético, Montevideo. Casa de la Amistad, Moscú.
- 1973 Sala de Exposiciones de SAPT, Porto Alegre.
- 1974 Galería Río de la Plata, Montevideo, individual. Pintura y Escultura, Docentes de la Universidad del Trabajo, Montevideo.
- 1976 Galería Buzzone, Montevideo, individual.
- 1978 Galería Río de la Plata, individual. 1981/1982 Galería Río Barna, Barcelona, individual. 1983 Galería Almarall, Barcelona. Galería Nuestro Taller, Montevideo.
- 1984 Muestra por las libertades, Asociación de empleados bancarios, Montevideo.
- 1985 Muestra colectiva, Inauguración de la Casa de la Cultura del Partido Comunista del Uruguay.
- 1991 a 1993 La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Museo Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México, y Museo del Bronx y Museo de las Américas, USA.

Ney, Aramis.

Montevideo, Uruguay, 1943.

En 1962-1965 integra el Taller Montevideo, con los pintores Bergallo, Bollar, Gorky, Scremini, Vila y Vilches, de formación constructivista, con el apoyo de José Gurvich. 1965 Ingresó en la Escuela de Arte Dramático. 1966 Viaja a Europa con el Taller Montevideo; se quedan un tiempo en Francia y luego en Holanda, donde exponen en la ciudad de La Haya. 1970 Se radica en Madrid. 1980-1984 Reside en Suecia. 1984 Reside en Madrid.

Exposiciones

1968 Galería Richelieu, Madrid.

1972 Galería Fanals, Barcelona. Galería Tambor, Madrid.

- 1975 Galería Trece, Barcelona.
1976 Galería Trece.
1979 Galería Juan Mas, Barcelona.
1980 Galería Leonardo, Malmö, Suecia.
1983 Court Gallery, Copenhague. Galería 29, Växjö, Suecia.
1984 Galería Bacchus, Boras, Suecia.
1986, 1988 y 1992 Galería Futura, Estocolmo, Suecia.
1994 Casa de Ramón Gómez de la Serna, Madrid.
1995 Galería Futura. Galería Ignacio Varel, Madrid.
1997 Museo de Arte Contemporáneo, Montevideo.
1965 Taller Montevideo, Club Uruguay, Montevideo.
1966 Taller Montevideo, Galería «El País», Montevideo. Taller Montevideo, La Haya, Holanda.
1968 Galería Brummels, Madrid.
1976 Hastin Gallery, New York.
1977 Fiac, París (Francia), con la Galería Trece.
1984 Galería Gaia, Verbier (Suecia). Stockholm Art Fair, Estocolmo.
1988 Arco, Madrid, con Galería Futura.
1989 Galería Futura.
1994 Galería Aguilera, Barcelona.
Realiza dos carpetas con seis grabados cada una para Boza Ediciones de Barcelona, tituladas «Homenaje a Antonin Artaud» y «Homenaje a Raymond Carver».

Nigro, Adolfo.

Rosario, Argentina, 1942.

En 1960 ingresa de la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, Buenos Aires. En 1966 se radica en Montevideo (Uruguay), donde se vincula con integrantes del Taller Torres García y realiza estudios con José Gurvich. Actualmente reside en Buenos Aires (Argentina). 1988 Segundo Premio, LXXVII

Salón Nacional de Artes Plásticas, Buenos Aires. Primer Premio XXIV Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Buenos Aires. 1989 Gran Premio de Honor LXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas, Buenos Aires. 1994 Premio Trabucco, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Exposiciones

- 1966 Galería U, Montevideo.
- 1974 Galería Scheisohn, Buenos Aires.
- 1977 Gordon Gallery, Buenos Aires.
- 1981 Galería del Retiro, Buenos Aires.
- 1982 Museo Sívori, Buenos Aires.
- 1985 Galería del Retiro.
- 1989 Galería Sur, Punta del Este, Uruguay. Galería Van Eyck, Buenos Aires.
- 1993 Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
- 1994 Galería Habitante, Panamá. Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina.
- 1995 Museo Tones García, Montevideo.
- 1996 Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
- 1997 Museo Torres García. Galería Van Eyck, Buenos Aires.
- 1966 Feria Nacional de Libros y Grabados, Montevideo.
- 1972 Galería Losada, Montevideo.
- 1976 y 1977 Premio Marcelo Ridder, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 1982 Collage, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
- 1983 V Bienal de Maldonado, Uruguay.
- 1984 Realismo Tres Vertientes, Museo de América, Madrid.
1 Bienal de La Habana, Centro Wilfredo Lam, Cuba.
- 1986 II Bienal de La Habana, Centro Wilfredo Lam, Cuba.
- 1990 VII Bienal Iberoamericana de Arte, México.
- 1991 al 1993 La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, Texas. Museo del Bronx, New York y

- Museo de las Américas, Washington, Estados Unidos, y Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México.
- 1994 II Bienal Konex, Museo Nal. de Bellas Artes, Buenos Aires.
Premio Trabucco, Museo Nal. de Bellas Artes, Buenos Aires.
- 1995 Arte al Sur, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- 1996 Bienal de Cuenca, Ecuador.
Arte Contemporáneo Argentino, Bayer, Leverkusen, Alemania.
- 1997 Centro Cultural de España, Santiago de Chile.
- 1997 y 1998 Arco, Feria Internacional de Arte, Madrid, con Galería Sur, Punta del Este, Uruguay.

Nieto, Amalia.

Nace en Uruguay en 1910.

En 1926 comienza sus estudios en el Círculo de Bellas Artes con el profesor Domingo Bazzurro; en 1929 viaja a París; en 1929 asiste a la Academia de la Grande Chaumiére hasta 1931; en 1930 recibe clases en el estudio de André Lhote y en 1934 regresa a Montevideo donde se une a la Asociación de Arte Constructivo y hace las funciones de secretario; en 1935 empieza a recibir clases de pintura de Torres-García y en 1955 regresa a París para estudiar grabado con J. Friedlander y técnica de mosaico con J. Sevirini.

Olalde, Gastón.

Montevideo, 1925.

Comienza a pintar en 1943. En 1946 se integra en el Taller de Torres García, participando en todas las exposiciones del Taller, hasta 1955. En 1956, es cofundador del Grupo Sótano Sur (trabajos en piedra, cerámica, esmaltes y metales).

Exposiciones

- 1956 al 1959 Salones Municipales, Montevideo.
- 1956 Facultad de Arquitectura, Montevideo, individual.
- 1960 Sala de Exposiciones del Municipio de Montevideo, individual.
Movimiento de Arte no Figurativo, Sala de Exposiciones del Municipio.
- 1972 Integra la donación Uruguaya al Museo de la Solidaridad, Santiago de Chile.
- 1973 Liceo Departamental, San José, Uruguay.
- 1976 Estudio A, Montevideo.
- 1979 Premio Banco República, Pintura. Salones de San José y Paysandú.
Concurso de Pintura Inca. Exposición por las Libertades. Feria de Libros y Grabados. Y Club del Grabado, Montevideo.
- 1995 Pintura Constructivista, Museo Mazzoni, Maldonado, Uruguay.
- 1996 Joaquín Torres García y su Escuela, Galería Praxis, New York.
- 1998 El Taller Torres García, Sala Dalmau, Barcelona. La Escuela del Sur, Galería Renoir, Buenos Aires.

Oroño, Dumas.

Tacuarembó, Uruguay, 1921.

En 1943 inicia cursos en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo y simultáneamente, realiza breves incursiones en el Taller Torres García, lugar que frecuentará asiduamente a partir de 1945. Ese mismo año prepara su ingreso a la docencia como profesor agregado del arquitecto Miguel A. del Castillo, ejerciendo la docencia de Dibujo en Enseñanza Secundaria hasta 1977, y desempeñándose, además, como profesor de Práctica Docente en el Instituto de Profesores Artigas. En 1947 funda y dirige en Montevideo su Taller de Pintura y de Expresión Plástica Infantil, habiendo también dictado en 1984, un cursillo en la ciudad de Porto Alegre. En 1951 Publica «La expresión plástica infantil», Imprenta López, Buenos Aires. En 1961 Publica «El Dibujo en el Liceo»,

Imprenta AS, Montevideo. En 1955 y durante tres meses trabaja en el Museo del Prado de Madrid, realizando copias para el Museo de San José y recorre diversos centros artísticos europeos en compañía de Augusto Torres. Entre los años 1958 y 1961 realiza una serie de paisajes constructivos, así como dibujos y acuarelas de viajes, con motivo de sus estadias en Sao Paulo en 1959 (donde asiste a la Bienal), Chile en 1958, y Cuba en 1961. En 1963 expone por primera vez sus calabazas grabadas y coloreadas a fuego, en las que trabajará hasta 1973, exponiéndolas en México en 1968, en Barcelona en 1977. Entre los años 1969 y 1970 investiga las posibilidades de la materia y el relieve en sus cuadros, experimentando con resinas y materiales de desecho. Inicia, a la vez, su serie de pinturas que llamó «siderales». En 1976 inicia la serie que denominó Antipinturas, la que continuará elaborando en la década siguiente. Entre 1981 y 1984 pinta «paisajes de San José» e inicia los cuadros «estratificados» y «cajas». Viaja a Europa y visita la Bienal de Venecia en 1982. Entre los años 1971 y 1988 realiza quince exposiciones en Montevideo. En ese período culmina también una extensa obra de mosaicos, cerámicas, hierros, vitrales, cementos y otras técnicas aplicadas a la arquitectura, que suma más de veinte piezas diferentes en el Uruguay y dos en Asunción del Paraguay. De 1989 a 1990 realiza su serie de óleo «Los Recolectores» y «Los objetos en el taller». Desde 1992 realiza algunos cuadros que expresan preocupación en torno a problemas ambientales. En los años 1948, 1951 y 1952 obtiene diversos premios en Salones de Artistas Plásticos del Interior. En 1969 obtiene el Gran Premio del «Ministerio de Cultura» por sus calabazas pintadas (Salón del recuerdo turístico).

Exposiciones

- 1961 Muestra colectiva del Taller Torres García en Nueva York.
- 1976 Galería de la Alianza Francesa presentada por Nelson Di Maggio.
- 1980 Galerías *Dalt i Baix*, Menorca.
- 1985 Galería de la Alianza Francesa.
- 1989 AICA, Montevideo.
Premio de Pintura NMB Bank.

1991 Subte. Municipal. Comisaria Olga Larnaudie. Montevideo.

1992 Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo.

Otero, Manuel.

Galicia, España, 1921.

Llega a Uruguay a la edad de 5 años; a partir de ese momento vive en Montevideo. En 1950/51 se vincula al Taller Torres García, pasando a integrarlo hasta su clausura en 1967. Estudia dibujo y pintura con Augusto Torres, posteriormente trabaja con José Gurvich y Julio Alpuy. Ha realizado trabajos en cobre y bronce, murales al fresco y en cerámica, y proyectado rejas en hierro, para residencias particulares y casas comerciales, Editorial Losada y Guardería de A.E.B.U. Paralelamente al dibujo y pintura realiza tallas y relieves en madera. En 1957 viaja por Brasil. En 1977 y 1982 viaja por España, Italia y Francia. 1947-1951 Salones Nacionales de Pintura y Dibujo y Salones de la A. Cristiana de Jóvenes. 1952 A partir de esta fecha interviene en todas las exposiciones colectivas del Taller Torres García. 1958 Primer Salón Panamericano de Arte, Porto Alegre (Brasil).

Exposiciones

1960 “Taller Torres García en Punta del Este”, Comisión Nal. de Bellas Artes, Uruguay.

1960 «Paisajes de Brasil», Instituto de Cultura Brasileño, Montevideo. Taller T.G., The New School from Social Research, N. York.

1970-1972 Individuales en Losada Artes y Letras.

1973-1974 «7 Artistas del Uruguay», Melo, Salto y Punta del Este (Uruguay). Galería Contemporánea, Montevideo, individual.

22º Salón Municipal de Artes Plásticas, Montevideo.

1978 Instituto Uruguayo de Cultura Hispana, Montevideo.

1979 «La Naturaleza Muerta», Centro Metropolitano de Arte, Montevideo.

- 1983 4º Sal6n de Pintura «Autom6vil Club del Uruguay».
Galería Artea, dibujos, Buenos Aires.
- 1984 Galería Moretti, individual de relieves en madera, Montevideo.
Galería Artea, pinturas, Montevideo.
5º Sal6n de Pintura «Autom6vil Club del Uruguay».
- 1967-1984 Participa en los Salones Nacionales de Artes Plásticas y Visuales,
Ministerio de Cultura, Montevideo.
- 1986 Exposición individual de pinturas y maderas en la Sala 12 de Octubre,
Banco Exterior, Montevideo.
- 1987 Galería Moretti, pinturas y dibujos, Montevideo.
- 1988 Asociación Cristiana de Jóvenes, 1er Encuentro Rioplatense por Derechos
Humanos, Montevideo.
- 1989 Biblioteca Nacional, organizada por el Patronato da Cultura Galega,
Montevideo.
- 1990 Galería Aramayo, «Ideografías de América», plásticos rioplatenses,
Montevideo.
- 1993 Patronato de Cultura Galega, en celebración del Año Xacobeo,
Montevideo. Centro Gallego de Montevideo, individual de pinturas,
maderas y ensambles.
- 1986-87-88-91-93 y 94 Arte Cristiano, Cabildo de Montevideo.
- 1995 Dibujos y Acuarelas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación, Universidad de la República, Montevideo.
- 1995-1996 «Muestra de Pintura Constructivista», Museo Regional de
Maldonado, Uruguay.
- 1996 Museo Departamental de San José, Uruguay.
- 1997 «Una Visión Intemporal», junto a Pail6s y Viera, Banco de Crédito,
Montevideo.

Pail6s, Manuel.

Galicia, Espa±a, 1914.

Reside en Montevideo, desde 1918. Estudió pintura en el Círculo de Bellas Artes con Guillermo Laborde y José Cúneo, y desde 1942, con Torres García, formó parte del Taller hasta su clausura en 1967, dirigiéndolo en sus últimos años. Ha participado en todas las exposiciones del Taller T.G., en total 125. Como escultor ha realizado obras monumentales, siendo las más importantes la que está en el Parque de Esculturas del Edificio Libertad, sede de la Presidencia de la República y la que ha realizado en Santiago de Compostela en 1991.

Exposiciones

- 1955 Facultad de Arquitectura, Montevideo, individual.
- 1960 y 1967 Amigos del Arte, Montevideo, individual.
- 1961 La Nueva Escuela, Wolman Holl Building, Estados Unidos.
- 1964 al 1967 Salón Nacional de Artes Plásticas, Montevideo, con el Taller Torres García.
- 1965 Jockey Club, Montevideo, individual.
- 1966 Salón General Electric, Montevideo.
- 1969 1ª Bienal de Escultura de Montevideo. Homenaje al Maestro Joaquín Torres García, Museo Nacional, Buenos Aires, Argentina.
- 1970 1ª Bienal de Pintura de Montevideo.
- 1971 Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1972 Bienal Americana, Coltejer, Colombia.
- 1974 Homenaje a Joaquín Torres García, Galería Losada, Montevideo.
- 1976 al 1981 Galería Bruzzone, Montevideo, individual.
- 1985 al 1992 Galería Bruzzone, individual.
- 1986 Sala de Exposiciones del Palacio Municipal, Montevideo, retrospectiva.
Sala de Exposiciones de la Embajada Uruguay en Buenos Aires, individual.
- 1991 a 1993 La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México, y Museo del Bronx, New York y Museo de las Américas, Washington, Estados Unidos.

Pezzino, Antonio.

Nace en Córdoba, Argentina.

Estudia durante cuatro años en la Academia de Bellas Artes en Argentina; participa en todos los salones anuales de la Academia; lee *Estructura* de Torres García en Buenos Aires, en la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes; en 1944 viaja a Bolivia para estudiar arte precolombino; y vive en la zona de Tiahuanaco. En 1945 llega a Montevideo; visita la Exposición de Rechazados del Salón Nacional, organizada por el Taller Torres-García, conoce a algunos miembros del Taller y al mismo Torres-García; recibe clases de este último, en 1947 se une al Taller y en 1948 se instala en Montevideo. En 1950 comienza a experimentar con cerámicas; en 1954 viaja y estudia en España, Italia y Francia, pasa un año en París dedicándose exclusivamente a la cerámica y en 1957 regresa a Montevideo, donde se instala de forma permanente.

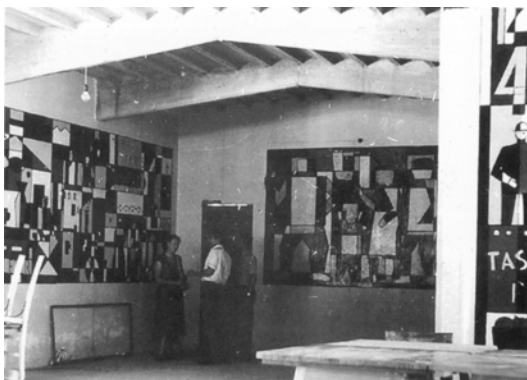
Ragni, Héctor.

Buenos Aires, 1897; Montevideo, 1952.

En 1915 llega a Montevideo y desde allí, en 1918 se traslada a Barcelona; vive allí durante diez años, en 1926 empieza a tomar clases de dibujo, grabado y biombo chino en el *Círculo Artístico de Saint Lluç* en Barcelona, viaja a París, y en 1928 regresa a Uruguay. En 1934 conoce a Torres García y se une a la Asociación de Arte Constructivo; En 1938 exhibe su colección de imágenes religiosas catalanas del siglo XV en Amigos del Arte y Torres-García da una conferencia sobre la colección. En 1944 participa junto con el Taller Torres García en el proyecto del hospital Saint Bois; crea un mural en el cuarto piso.

Ribeiro, Alceu.

Artigas, Uruguay, 1919.



Murales de Alpuy, Julio y Ribeiro, Alceu en el Hipódromo Maroñas. Montevideo, 1951



Mosaico en el Casmu Montevideo, 1954.

En 1939 gracias a una beca, él y su hermano Edgardo se trasladan a Montevideo y comienzan sus estudios con el Maestro Joaquín Torres García. Con él, Alceu Ribeiro adquiere oficio, concepto y cultura teórica. Los estudios en el Taller Torres García se prolongan hasta 1949. Después de varios viajes por América y Europa, se radica en 1979 en Palma de Mallorca, donde se hace cargo del taller fundado por su hermano Edgardo.

Exposiciones y méritos

1940 al 1958 Varios salones municipales y nacionales, donde recibe varios premios.

- 1946 «Muestra de Pintura Moderna Uruguaya», París.
- 1949 Muere Torres García. Alceu Ribeiro funda el taller El Molino. Realiza un gran mural de mosaico (6 x 3 cm) para el Palacio de la Luz de Montevideo.
- 1950 Realiza un mural de mosaico para el edificio del Sindicato Médico, Montevideo.
- 1953 Facultad de Arquitectura, Montevideo, individual.
- 1954 Su taller El Molino se convierte en el centro de reunión de toda la intelectualidad de Montevideo y de diferentes exiliados españoles como Xirgu.
- 1960 Realiza un mural de piedra arenisca para el edificio Nautilus, en Pocitos, Montevideo.
- 1962 Realiza dos murales en bronce; uno para el edificio Seré y otro para la Iglesia de las Hermanas Carmelitas, Montevideo.

- Galería Montevideo, individual.
Ingresa como profesor titular de Dibujo y Pintura en la Universidad del Trabajo, Montevideo.
- 1963 Galería Montevideo, individual.
Museo de Zea, Medellín, Colombia, individual.
- 1967 Galería Mayfair, Washington, Estados Unidos.
- 1968 Galería Alvini, Buenos Aires.
- 1968 al 1972 Expone en Argentina, Brasil, Colombia, Estados Unidos, Francia, Holanda y Venezuela. En Uruguay expone en las Galerías Moretti, Pinto, Río de la Plata, Montevideo, Zuloaga y Monegal.
- 1973 Galería Blanes de Palma de Mallorca.
- 1974 Se hace cargo del Taller de Pintura fundado por su hermano Edgardo en Palma de Mallorca.
- 1975 Galería Moretti, Montevideo, individual.
- 1976 Galerías Moretti y Río de la Plata, Montevideo, individual.
- 1985 y 1988 Galería Bearn, Palma de Mallorca, individual.
- 1989 Torre de Ses Punttes, Manacor, individual.
- 1990 Sala de Cultura «Sa Nostra», Ibiza, individual.
- 1991 Sala Guillem Mesquida, Centro Cultural de la Misericordia, individual.
Organiza el Consell Insular de Mallorca.
Sala Gótica de l'Institut d'Estudis Llerdencs, Diputació de Lleida, individual.
Sala Pati Palau, Diputació de Tarragona, individual.
- 1991 al 1993 La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Museo de Monterrey, y Museo Rufino Tamayo, México, y Museo del Bronx, Nueva York y Museo de las Américas, Washington (USA).
- 1992 Galería Bisart, Palma de Mallorca, individual.
- 1993 «Un monde construit», Galería Art Sud, Toulouse, individual.
- 1996 Casa de Galicia, Madrid, organizada por la Xunta de Galicia, individual.
«Pintura Construida», Casal Sollerich, Ajuntament de Palma de Mallorca, individual.
- 1998 Exposición-Homenaje, Sala Dalmau, Barcelona, individual.

Rovira Turell, Quela (María Celia).

Montevideo, 1917.

Tras estudiar Historia del arte en el Instituto de estudios superiores de la mano de Carlos Rodríguez Pintos y de Claude Schaefer en 1937, inicia sus estudios artísticos en 1939 de la mano de Guillermo Laborde y José Cúneo hasta el año 1942 en que se integra en el taller de Joaquín Torres García. Formó parte del equipo que dirigido por el Maestro, pintó los murales del Hospital Saint-Bois; finalmente abandonó el taller el año 1946. Realizó viajes de estudios a Perú, Bolivia y Ecuador ese mismo año. Entre los años 1959 y 1962 estudia cerámica con el profesor Heller en el Instituto San Francisco de Asís. Cursa estudios de Escultura en el taller del escultor Octavio Podestá entre los años 1982 y 1985.

Fue directora de la Galería Losada de Montevideo entre 1970 y 1976, se dedicó a la docencia artística en un Liceo, impartiendo plástica en el curso de televisión educativa de enseñanza secundaria; actualmente se encuentra abocada a la realización de sus memorias.

Exposiciones y méritos

- 1944 Pintura mural en el Pabellón Martirené del Hospital Saint Bois.
Montevideo
Tema “La escuela”. 179 x 272 CMS.
- 1954 Pintura mural en Editorial Losada de Colombia. Bogotá, Colombia.
Tema “Culturas” 665 ~ 300 x 680 cms.
- 1960 Composición de ocho apliques de Cerámica en residencia Particular.
- 1961 Bajorrelieve en cerámica vidriada en interior.
- 1962 Bajorrelieve en cerámica vidriada en fachada residencial.
- 1970 Forma escultórica para jardín.

Ruiz, Graciela.

Montevideo, Uruguay, 1948.

1964 Comienza sus estudios de pintura con los integrantes del Taller Torres García, Edgardo Ribeiro, Carlos Llanos, José Gurvich y Augusto Torres. Desde 1982 reside en París.

Exposiciones

- 1968 Sal6n de J6venes, Banco La Caja Obrera, Montevideo.
Caf6 Brecha, individual, Montevideo.
- 1971 Grupo «El Cerro», Amigos del Arte, Montevideo.
Hotel Espa1a, individual, Punta del Este (Uruguay).
- 1975 Galería U, individual, Montevideo.
Estudio A, Montevideo.
- 1976 Galería El Portal, individual, Montevideo.
Galería Lirolay, Buenos Aires, Argentina.
- 1978 Galería El Portal, individual.
- 1979 Galería Tiro de Arco, Montevideo.
- 1980 1er Sal6n de Arte Joven, Asociaci6n Cristiana de J6venes, Montevideo.
- 1984 Autorretratos, Ciap, Centro Cultural, París.
- 1985 El Tango, Casa de Am6rica Latina, París.
- 1986 Galería Epigramme, París.
Pintores Latinoamericanos, Espacio Latinoamericano, París.
Galería Donya Quiger, individual., París.
El Tango, Utrecht (Holanda).
II Exposici6n de Artistas del Tercer Mundo en París, Espacio del Triángulo, París.
- 1987 El Uruguay: sus artistas en París, Casa de Am6rica Latina.
- 1988 Pintores y Escultores, Soisy (Centro Cultural), obtiene el Gran Premio de Pintura, París.
- 1993 Galería La Rempailleuse, individual., París.

1995 Casa de Nueva Caledonia, individual., París.

1997 Taller de Pintores, Exposición con el fotógrafo Roger Pic, París. Jornadas de Puertas Abiertas de Menilmontat, individual., París.

San Vicente, Julián Luis.

Artigas, Uruguay 1918; Montevideo, 1973.

En 1936 se traslada a Montevideo para estudiar en la Facultad de Arquitectura; en 1938 entabla amistad con Torres García y en 1943 es nombrado secretario honorario del Taller. En su condición de arquitecto, colabora estrechamente con los artistas del Taller, realizándoles encargos para murales y artesanía.

Studer, Edwin.

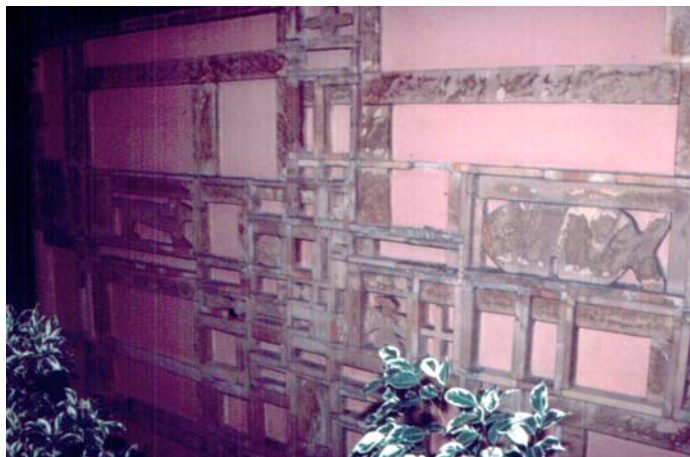
Montevideo, 1924.

Desde enero de 1947, fue discípulo de Torres García y miembro del Taller hasta 1955.

Participó en diversas exposiciones colectivas del taller Torres García

desde 1948 en el Ateneo

de Montevideo, en la asociación de escribanos del Uruguay, en la Bienal de San Pablo, en Amigos del Arte, y en la Facultad de Arquitectura.



Decoración mural de Edwin Studer en el exterior de una comunidad de propietarios en Montevideo.
Placas de mármol
200 x 300 cm.

Exposiciones y méritos

1953 Mural de 18 mts². Estudio Payssé. Chappe Monestier.

1954 Decoración mural Casa Pinares.

1955 Mural Pintura hall Florida.

- 1956 Primera exposición individual. 56° exposición Taller Torres García.
Ateneo de Montevideo.
Mural piedra arenisca alto relieve. Edificio Juan María Pérez y Eliauri.
Mural pintura. Edificio Juan María Pérez y Eliauri.
- 1957 Mural mosaicos Venecianos.
Exposición individual en Facultad de Arquitectura.
Mural mosaicos Venecianos.
Mural azulejos impresos. Brandzem y Duvimioso Terra.
Mural Mosaico Veneciano. Talcahuano y Navarra. Parque Batlle.
Proyecto patio menor. Seminario Arquidiocesano. Mural ladrillos armado.
Arq. Payssé Reyes.
- 1958 Casa Salinas. Arq. Payssé Reyes.
Parque Cesar Díaz. Mural Cerámico Doble.
Exposición individual en el Subte. Municipal de Montevideo. Sala menor.
- 1960 Urnario municipal N° 2 Mural en Hormigón.
- 1961 Exposición individual en el Teatro La Mascara.
- 1962 Primer premio en el concurso mural cerámico para la sucursal Punta del Este del Banco de la República del Uruguay.
- 1963 Primer y segundo premio en el concurso para mural de 80 m2 para la sucursal de Cerro Chato del Banco de la República del Uruguay.
- 1964 Banco del Litoral de Tacuarembó. Mural cerámico.
Adjudicación del Vitraux y escultura en granito para el Panteón de la Casa de Galicia en el cementerio del Norte.
- 1965 Frigorífico Pano. Mural Cerámico.
Capilla Colegio Sacre Coeur. Vitraux con estructura de hormigón. Ellauri.
Murales Cerámicos. Liceos de treinta y tres y Sarandí grande.
Mosaico Veneciano en Decoración fachada. Instituto cultural Anglo Uruguayo.
- 1966 Edificio Beau Lieu. En ladrillo labrado contorneando el espacio ajardinado.
- 1968 Galería del London. Murales y ambientación.

Primer y segundo premio en el concurso de mural en ladrillo para las escuelas nº 11 y 69 de Montevideo, promovido por el ministerio de Obras públicas.

1969 Ki-bon. Murales de ladrillos.

Mural en Hormigón en la estación de ferrocarril de Artigas.

Exposición individual en el Hotel Presidente.

1970 Capilla. Centro Estudios Familiares (CIEF). Via crucis pintado sobre muro.

1971 Exposición individual en la Asociación de Profesionales Universitarios Municipales.

1972 Diseño altar con sagrado corazón en madera y vitreaux de 14 mts de largo. Capilla Hnas. Hospitalarias. Calle Gil.

Monte Paz sociedad anónima. Ambientación General y diseño de muebles de oficinas (1ª Etapa)

1973 Edificio Fastial. Mural en madera Hall de entrada y diseño de muebles.

Exposición individual en la Feria de las Naciones.

1974 Capilla centro intensivo de estudios materiales.

Testero con Cristo en Majestad.

Edificio Val D'Acosta Lamaro. Mural de ladrillo armado con juego de luces.

Monte Paz. Sociedad anónima. Ambientación General, proyecto Hall entrada y diseño de muebles de oficinas (2ª Etapa).

Exposición Colectiva en la UNESCO.

Exposición Individual en la Galería Aramayo de punta del Este.

1975 Edificio Villa d'Este. Mural de 8 mts. Lamaro. Mural de hormigón teñido con luces y jardinería.

Museo Municipal de Arte precolombino. Ambientación, diseño de vitrinas y murales.

Realizó viajes de estudios a París y Nueva York, 1980, 1987 y 1992.

Realizó pinturas y murales en la embajada de Uruguay en Buenos Aires

Facultad de Arquitectura, Ministerio de Cultura, Banco de la Republica, Palacio Municipal, etc. Su profusa obra de muralista cuenta casi con un centenar de decoraciones en diversos materiales en Uruguay y Argentina.

Torres, Augusto.

Barcelona, España, 1913-1992.

Hijo de Joaquín Torres García. En 1926 ve una colección de escultura africana, que determina una exploración antropológica durante el resto de su vida. A los quince años, es contratado por el Museo del Trocadero, hoy Museo del Hombre, París para documentar con dibujos la colección de vasos inca y Nazca. En 1930, en París, trabaja con el escultor Julio González; entre los amigos de su familia, que él frecuenta, están Van Doesburg, Delaunay, Calder, Mondrian, etc. En 1933, la familia Torres se traslada a Madrid, donde Joaquín Torres García funda el Grupo de Arte Constructivo y en 1934, a Montevideo. Desde 1943, realiza varios murales en Montevideo, Buenos Aires y Barcelona. En 1945 comienza una larga colaboración con el arquitecto español Antonio Bonet, realizando murales en madera, cerámica y piedra, así como algunos diseños de mobiliario, entre los que destaca el biombo reproducido, que se pintó por ambos lados. Varios viajes por Europa y América Latina, movido por su pasión por la pintura, el arte procolombino y africano. En 1973 establece su estudio en Barcelona. Desde la fundación del Taller Torres García, expone en todas sus exposiciones.



Augusto Torres
Fresco en la entrada a la feria del libro
Desaparecido
Montevideo 1945



Horacio y Augusto Torres. Sin título.
Relieve de metal pintado construido por Archibaldo
Almada.
Liceo Miranda, Montevideo 1950 .

Exposiciones

- 1936 Salón de los Surindependents, París.
- 1946 Bienal de Porto Alegre, Brasil.
- 1953 y 1979 Bienal de Sao Paulo, Brasil.
- 1954 Salón de los Surindependents, París.
- 1956 Museo de Arte Moderno y Museo de Amsterdam, Exposición de Jóvenes Pintores del Uruguay.
- 1960 Taller Torres García, New School for Social Research.
Beca de la misma institución.
- 1965 y 1966 Galería Moretti, Montevideo, individual.
- 1970 Viaja a Nueva York acompañando la exposición de su padre en el Guggenheim Museum.
- 1973 Galería Monzón, Madrid, individual.
- 1975 Bienal de Sao Paulo, Sala Especial, individual.
Galería Dau al Set, Barcelona, individual.
- 1979 Galería Palatina, Buenos Aires, individual.
- 1981 Galería Dau al Set, individual.
- 1986 Galería Koures, Nueva York.

1987 Museo de Santabárbara, California.



Mural realizado en la cafetería del CASMU
Acrílico.
600 x 1300 cm.
Montevideo 1955.



Horacio y Augusto Torres. Biombo
300 x 700 cm.
Pan de oro sobre Madera grabada y pintada.
Avda. Libertador. Apto. Privado. Buenos Aires,
1966

1988 The American Society Gallery, Nueva York.

1989 Feria Internacional de Tokio, con la Galería Marianovich de Barcelona.

1991 a 1993 La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, México y Museo del Bronx, N. York y Museo de las Américas, Washington.

1994 Museo Torres García y Cabildo de Montevideo, Exposición-Homenaje, individual.

1996 Sala Dalmau, Barcelona, Exposición-Homenaje, individual.

1998 y 1999 Arco, Feria Internacional, Madrid, con la Galería Sur de Punta del Este, Uruguay.

Torres, Horacio.

Livorno, Italia, 1924-New York, 1976.

Hijo de Joaquín Torres García, se radica en Montevideo con su familia en 1934; estudia violín con el profesor Julber, y comienza a pintar bajo la dirección de su padre. En 1942 viaja a Perú y Bolivia y desde 1955 viaja por Europa. En 1969 se establece en New York. Ha realizado pinturas murales en Montevideo y Buenos Aires, y junto a su padre intervino en la gran decoración del Hospital Saint Bois.

Ha pintado grandes lienzos (Museo Nacional de Montevideo y Biblioteca Nacional de Montevideo). Ha participado en todas las exposiciones del Taller Torres García y desde 1944, en varios Salones Nacionales y Salones Municipales.

Exposiciones

1940 y 1953 Sal6n de Surindependants, Par6s.

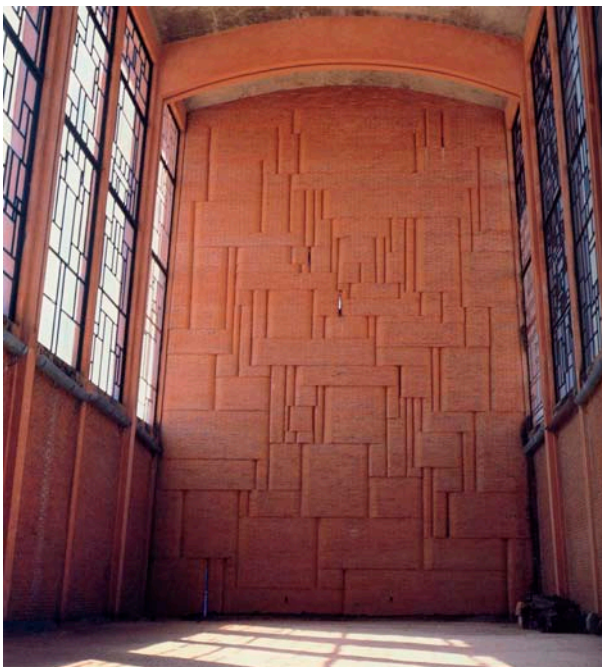
1955 Casa de M6xico, Ciudad Universitaria, Par6s.

1961 New School for Social Research, New York.

1966 Premio Blanes, Banco de la Rep6blica, Montevideo.

1991 La Escuela del Sur, Centro de Arte Reina Sof6a, Madrid; Museo de Monterrey y Museo Rufino Tamayo, M6xico, y Museo del Bronx, New York y Museo de las Am6ricas, Washington. Estados Unidos.

1998-1999 ARCO, Feria de Arte Internacional, Madrid, con Galer6a Sur, Punta del Este, Uruguay.



Iglesia del seminario archidiocesano en Montevideo, seg6n proyecto de Payss6 Reyes de 1953. En la actualidad es una biblioteca tras ser cancha de Baloncesto de una academia militar.

Vila, Ernesto.

Montevideo, Uruguay, 1936.

1959 Ingresa al Taller Torres Garc6a; estudia con Guillermo Fern6ndez. 1962 Comienza a frecuentar el taller de Gurvich, sin perder contacto con el Taller Torres Garc6a.

Exposiciones

1963 Facultad de Arquitectura

de Montevideo.

- Junto a otros discípulos de Gurvich integra el «Taller Montevideo»; exposiciones en «Marcha», «Amigos del Arte», Centro de Arte de «El País» y en la Galería Invernizzi de Pirlápolis, en Uruguay.
- 1964 Galería Columbia, Punta de Este y Salto, Uruguay, con el Taller Montevideo.
- 1965 Galería Porley, junto a Héctor Vilche, Montevideo.
Obtiene de la Embajada de Holanda una beca para visitar y exponer en La Haya.
Viaja a Europa con los demás integrantes del Taller Montevideo.
- 1966 El grupo expone en la Galería «Nouvelles Images» de La Haya; en el VII Salón Internacional de París en la Maison de l'Amérique Latine.
- 1967 Galería El Bosco de Madrid.
- 1968 El Taller Montevideo realiza un gran mural cinético en Londres constituido por celdas de aluminio pulido dentro de las cuales giran objetos metálicos y acrílicos, con efectos luminosos especiales.
- 1970 35ª Bienal de Venecia, junto al Taller Montevideo, mediante un montaje callejero con intervención libre del público. Regresa a Montevideo.
- 1972-1978 Permanece recluido en el Penal de Libertad, Uruguay.
- 1973 Galería U, dibujos producidos en su primer año de reclusión, Montevideo.
- 1980 Viaja exiliado a París.
- 1981 «Espace Latino-Américain» de París, Salón de «Petits Formats».
- 1982 Maison de la UNESCO, Pintores Latinoamericanos, París.
«Jeune Peinture, Jeune Expression», Massy, Francia.
- 1983 Galería Le Loir y Galería CIAP de París.
- 1984 Maison de l'Amérique Latine, «Une Vision du Tango», París.
- 1986 «Espace Latino-Américain », París. Galería U.C.J.G., París. En julio retorna a Montevideo y expone en Galería Vezelay.
- 1987 Interviene en la VII Bienal de Maldonado, Uruguay.
1er Premio de Pintura en el VI Salón del Automóvil Club del Uruguay.
Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, Washington, Estados Unidos.
Galería K'Art, París.

- 1988 Galería de la Ciudadela, Montevideo.
Galería K'Art, París.
Galería Worpswede, Bonn, Alemania.
- 1989 Su obra es seleccionada por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (A.I.C.A., Uruguay), entre las mejores expuestas en el año anterior.
2ª Bienal de Cuenca, Ecuador.
- 1990 Colectiva de 14 pintores seleccionados por el Instituto Iberoamericano de Cultura (ICI), Museo San Fernando de Maldonado, Uruguay.
Individual en el Centro de Exposiciones de la Intendencia Municipal de Montevideo.
Museum of Modern Art of Latin America, muestra individual, Washington Estados Unidos.
- 1991 Primer Encuentro Regional de Asociaciones Nacionales de Artistas Plásticos de América Latina y el Caribe, La Paz, Bolivia.
II Encuentro del Comité de la Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas, Bogotá, Colombia.
- 1992 1er Salón Bienal de Artes Plásticas, Intendencia Municipal de Montevideo.
Museo Municipal Juan Manuel Blanes, muestra individual, Montevideo.
Premio V Centenario de Expresión Plástica (ICI), Montevideo.
- 1994 Donaciones Latinoamericanas; artistas de Chile, Colombia, Argentina y Uruguay en el Museo Nal. de Bellas Artes, Caracas, Venezuela.
«Cinco artistas uruguayos contemporáneos», The Foyer Gallery University of Western, Sydney, Australia.
Carlos Musso y Ernesto Vila, Galerie K'Art, París.
- 1995 Museo Torres García, muestra individual organizada por la Embajada de España e ICI, Montevideo.
«Miradas sobre Onetti», Subte Municipal, Montevideo.
- 1996 Tercera Cumbre del Tango, siete artistas, Ministerio de Relaciones Exteriores, Palacio Santos, Montevideo.
«Maestros antiguos y contemporáneos», Sanford Smith's, Nueva York Estados Unidos.

- «Andá a cantarle a Gardel», Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- «Montevideo y la Plástica», Alianza Uruguay Estados Unidos, Montevideo.
- «100 Artistas Plásticos Uruguayos», Palacio Legislativo, Montevideo.
- 1997 6ª Bienal de La Habana, Cuba.
Museo Juan Zorrilla de San Martín, Montevideo. Beca Guggenheim.
- 1998 «La memoria inmediata - Una mirada al arte contemporáneo uruguayo», Centro Municipal de Exposiciones, Montevideo.
Tallina XI Graafika, Trienal «Reinkarnat», Estonia.

Visca, Rodolfo.

Montevideo, 1939.

Pintor, escultor, orfebre y conservador. Estudió dibujo y pintura con Joaquín Torres García entre 1945 y 1949, siendo el discípulo más joven del Taller Torres García que integra hasta 1958. Entre 1946 y 1958, participa en todas las exposiciones del Taller de Torres García. En 1956 es cofundador del Taller «Sótano Sur» donde se realizan actividades artísticas y docentes en las disciplinas de cerámica, talla de madera, piedra y metales, especialmente en el esmaltado de cobre. Está representado con sus obras en Sala VIP del aeropuerto nacional de Carrasco, Santuario Nal. del Sagrado Corazón de Jesús y en edificios públicos y privados en Uruguay, Paraguay, Museos de Europa y Estados Unidos. Ha realizado varios viajes de estudio por Europa y Estados Unidos. En 1991, se le otorga la beca del «Centro Europeo» y «La Fundación Pro Venezia Viva» para estudios en Venecia.

Exposiciones

- 1958 Participa en la «Exposición de Pintores no Figurativos», Montevideo.

- 1958 a 1974 Participa en muestras en Uruguay y otros países de América Latina, Europa y Estados Unidos.
- 1987-1988 Realiza réplica de los muebles originales del maestro para la «Fundación Joaquín Torres García».
- 1990 Primer Premio en el concurso de «Innovación Artesanal».
- 1991 Seleccionado con dos obras y premiado con mención en el concurso «Aluarte» organizado por ALCAN, Uruguay.
- 1991 Expone en la Representación Permanente de Uruguay ante las Naciones Unidas.
- 1996 Joaquín Torres García y su Escuela, Galería Praxis, New York.
- 1998 Arteba, Feria Internacional de Arte, Buenos Aires.
La Escuela del Sur, Galería Renoir, Buenos Aires.
El Taller Torres García, Sala Dalmau, Barcelona.

Conclusiones

Las conclusiones de este estudio parten de una catalogación de los trabajos muralísticos realizados desde principios del siglo XX hasta mediados del mismo, en localizaciones diversas así como en la recopilación de toda la información relativa a los mismos que está disponible.

El esfuerzo realizado - aproximadamente durante cinco años - ha supuesto la revisión de una abundante bibliografía y la realización de un extenso trabajo de campo. Para ello hemos visitado las localizaciones, tanto las originales como las actuales, entrevistándonos, siempre que ha sido posible, con las personas que fueron testigos de las etapas de ejecución de estos trabajos o de su devenir.

Lógicamente, pretende cubrir un aspecto de la obra de Torres García no contemplada hasta el momento – la bibliografía específica es prácticamente inexistente-, a la vez que analizar el contexto historiográfico y estético de la obra de Torres en el momento de cada una de las materializaciones, algo que debemos considerar muy necesario si observamos las grandes diferencias de estilo y naturaleza que existen entre unos murales y otros.

Tratando de no incidir de nuevo en exceso en los contenidos y conclusiones de los distintos capítulos, intentaremos resumir los datos que a lo largo de nuestros viajes y de nuestro estudio, hemos considerado aportaciones.

Antes que nada hemos de convenir en que Torres García era un muralista. Esto lo afirmamos no sólo por el hecho de que realizase un gran número de trabajos en este género pictórico, sino por su calidad y por la importancia que el propio artista adscribía a estas obras. En este sentido para Torres García el Universalismo Constructivo - su postrer y más completo compendio teórico - estaba pensado para realizarse en formato mural.

La primera relación de Torres García con la pintura mural, la encontramos en el germen mismo de su carrera artística. Así mismo, tras su llegada a Barcelona, su formación y gusto estético se inclinaría por el arte clásico. Estas prácticas, unidas

a la experiencia que Torres García obtiene trabajando en los Talleres de la Sagrada Familia junto a Gaudí suponen el despertar del inicio del pintor muralista.

La concepción que Torres García tiene de la pintura mural surge de la relación indiscutible de ésta con la arquitectura y de la búsqueda de una correspondencia formal y estilística de ambas.

Las vidrieras de la Catedral de Palma de Mallorca son estéticamente el evidente origen de la síntesis formal que impone en su pintura. Así, la necesidad técnica que requerían las vidrieras en su peculiar sistema de construcción desembocó en el estilo definitorio de Torres García.

El mural encargado por el comerciante Rialp está realizado al óleo sobre la pared de yeso directamente, y resulta esencial en el conjunto de obras estudiadas, por ser una de las primeras, y la única que se conserva en su localización original de las pintadas en Cataluña.

Con las siguientes manifestaciones pictóricas de índole mural se inicia la leyenda negra que acompaña los años de Torres García en Cataluña. La iglesia de La Divina Pastora y la Capilla del Santísimo Sacramento de la iglesia de San Agustín de Barcelona, constituyen los dos primeros y únicos casos de obras murales de temática religiosa que Torres García realiza. Ambos desaparecidos, se pintaron en óleo sobre lienzo los de San Agustín y con técnica desconocida los de la iglesia de La Divina Pastora. No obstante ambas siguen siendo partícipes de las premisas de integración espacial pues se distribuyen las escenas que forman la composición siguiendo las pautas marcadas por la arquitectura y el uso que se tenga que hacer de ésta.

De cualquier manera es evidente que la inclinación de Torres García por los grandes formatos de la pintura mural impregna, a partir de entonces, su oficio pictórico como podemos comprobar en la envergadura y naturaleza de "*Filosofía Xª musa*" y en el sintético aspecto que desprende el resto de su creación pictórica.

Los murales realizados en Bruselas aportan nuevas características, la simetría por un lado, utilizando esquemas compositivos tradicionales y por otra parte la interacción entre ellos y de ambos con el espacio que les enmarca, al proyectar las direcciones de las miradas y la disposición de las figuras al exterior de los formatos obligando al espectador a unirlos en el espacio no pictórico, y por tanto a relacionarlas.

El paso de Torres García por Terrasa y la similar calidad, estilo y temática empleados en la casa de Emilio Badiella y en la suya propia, nos muestran el concepto de encargo que Torres García tenía en ese momento.

Los exponentes pictóricos de éstos dos conjuntos muralísticos que han llegado a nuestros días participan de una misma esencia formal abrumadora, de una técnica pictórica exquisita y del recurso apuntado en la capilla del Santísimo Sacramento y utilizado posteriormente en los murales de Bruselas. El uso del espacio no pictórico, del espacio contenido en la arquitectura o envolvente de ésta como un elemento más de la obra.

Este recurso fue el que mayormente utilizó Torres García para solucionar el complicado proyecto del Salón de San Jorge, en el que aún sin haber finalizado el trabajo al completo, se observan estas directrices compositivas en todos los murales terminados y en los dos proyectados. En esta ocasión, el alto grado de representatividad que el espacio debía proyectar y las inevitables luchas por el poder político que envolvían a la diputación terminaron por arruinar la decoración concebida por Torres García.

La influencia de su compatriota Rafael Barradas, pintor joven en comparación con Torres García, es crucial para entender la evolución posterior que sufre la obra de éste último; es posible incluso, que la experiencia previa de Rafael Barradas en Italia y París indujera a Torres García a tomar la decisión de viajar con su familia;

a exiliarse de Barcelona. Es por lo tanto, no solamente un contacto que genera una evolución, sino también una actitud. A partir de ese momento, Torres García abre las puertas de su intelecto a la vanguardia.

Su llegada a París, supone el descubrimiento de nuevas formas de pintar y entender el arte; el neoplasticismo, el arte africano, el cubismo y el fauvismo son peldaños que el pintor asciende trabajosamente en la búsqueda de una esencia moderna. Su particular investigación plástica no hace posible encasillarlo en un solo movimiento, al contrario, parece que todos convivan reduciéndose a la mínima expresión en cada una de las pinturas de Torres García.

Su adscripción a los círculos Neoplasticistas en una época de pugna mediática con los surrealistas, adquiere un valor determinante por su experiencia como teórico y escritor, hasta el punto de ser el origen de la revista y el grupo *Cercle et Carré*. Ésta actividad aglutinadora de inquietudes y defensora de la autonomía artística lo acompañó hasta el final de sus días, tanto a su fugaz paso por Madrid como en su estancia en Montevideo.

Es en ésta ciudad donde el trabajo muralístico de Torres García se inicia de nuevo, con el patrocinio de la Asociación de Artistas Constructivos y la Escuela Taller de Artes Plásticas en el Monumento Cósmico del Parque Rodó, materialización pétrea e hito referencial del Universalismo Constructivo. Las diferencias con el último mural realizado por Torres García en Barcelona, "*Lo temporal no es más que símbolo*", son evidentes. Nos encontramos ante una obra igualmente sintética pero que denota una génesis artística totalmente diferente y unas creencias de una índole muy diversa.

El misticismo que impregna esta obra – sección áurea, símbolos precolombinos, geometría, referencia a dioses y civilizaciones antiguas – y el peculiar sistema constructivo empleado, lo enraízan con la tradición tanto de América como de occidente convirtiéndolo en piedra angular del mestizaje cultural de un continente repleto de inmigrantes.

Con el intervalo que supone el mural realizado en la clínica del doctor Rodríguez López en Montevideo, este estilo fue explorado por Torres García y ha sido secundado por infinidad de discípulos hasta el día de hoy.

Los contactos en el estamento médico, y a través de la sociedad teosófica de Montevideo proporcionan encargos de diversa consideración a Torres García y a los discípulos de su Taller, siendo, de todos ellos, el de los murales del hospital Saint Bois, el de mayor envergadura. En este proyecto se contabilizan de manera oficial veintisiete murales, pero es constatable el hecho de que existen muchos más, treinta y cinco. La explicación más lógica es que se continuaron pintando murales en fechas posteriores a la comunicación oficial, que además ha sido la única, y por lo tanto nunca se ha actualizado el número de murales. El carácter de la intervención, gratuita, conllevó a una precariedad técnica que ha deteriorado muchos de los trabajos.

La consideración del valor de los trabajos murales de Torres García, aunque tardía, ha conseguido salvar del olvido y la pérdida algunos de estos trabajos, como en Tarrasa y en el Palacio de la Generalitat de Barcelona; y en otras ocasiones ha sido el desencadenante de un desgraciado infortunio, como en el incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde se perdieron los siete murales realizados por Torres García en el hospital de Saint Bois, donde se estaban exponiendo tras su paso por París.

Las intervenciones murales han sido los hitos referenciales sobre los que se ha construido la biografía de Torres García, y esto también podemos comprobarlo en su autobiografía. La importancia que en el texto tienen estas obras, y la pervivencia de algunas de ellas como referencias constantes a lo largo de todo el escrito, nos inducen a pensar en el valor que para el uruguayo tenían estas pinturas.

En todos los murales de Torres García y en la mayoría de su obra de caballete,

podemos apreciar una economía formal que sus contemporáneos confundían con pobreza artística, pero que a tenor de los trabajos analizados a lo largo de este proyecto, no son más que la manifestación plástica de la estructura esencial de la obra. En los trabajos de Torres García siempre se aprecia una síntesis de las formas que esconde una compleja y rigurosa composición. Ésta síntesis conlleva una pérdida sustancial del detalle o de la cantidad de información gráfica que una imagen puede albergar; en el caso de Torres García, se justifica la pérdida al equiparar la esencia formal con la esencia de las cosas representadas y conseguir una veracidad mayor más eterna, menos transitoria.

No podemos dejar de considerar el papel que la pintura mural desempeñó en otra de las facetas en la que Torres García destacó: la docencia. Desde su experiencia en la escuela de decoración que el mismo fundó en Sarriá y en la práctica docente desempeñada en Terrassa, donde la pintura mural tenía un papel protagonista, hasta su estancia en Montevideo, donde sus alumnos participaron de una gran decoración mural, la del hospital Saint Bois; éste género pictórico estuvo siempre presente en las relaciones del maestro con sus alumnos. No obstante debemos tener en cuenta que en las clases que impartió en Montevideo, nunca se habló de pintura mural, hasta el momento en que se realizaron las pinturas del hospital. Existen testimonios de alumnos que niegan haber recibido una clase de pintura mural o de la técnica del fresco del maestro; la precariedad técnica de los trabajos del taller es notoria en la mayoría de los casos, pero es innegable, que algunos recibieron formación en ese sentido, a tenor de los trabajos realizados en Montevideo por sus alumnos.

La preocupación técnica mostrada por Torres García ante el encargo de la Diputación de Barcelona le llevó a viajar por Italia, investigando la técnica del fresco y sus posibilidades. En el mismo sentido debemos considerar sus continuas prácticas de fresco sobre arpillera, desde sus inicios como colaborador en proyectos de decoración. Por lo tanto resulta significativo el hecho de que las últimas pinturas murales que Torres García realizó se llevasen a cabo con pintura de esmalte al aceite comercial. Tal y como uno de sus alumnos apuntaba, Torres

dijo: “*si la pintura es buena, se salva ella sola*”; Particular síntesis de sus experiencias murales en Cataluña: la técnica era secundaria, lo importante era que la pintura fuese aceptada.

Y en esa dirección basó Torres García toda su carrera, en la búsqueda de un lenguaje propio de indudable actualidad y que bebe de fuentes tan diversas como el concepto de integración artística de Gaudí, la modernidad de Barradas, el concepto de orden que obtuvo en París con los neoplasticistas y que basó en la Sección Áurea, y las referencias plásticas y culturales de Cataluña y Uruguay. Torres García fue un pensador y por lo tanto pertenecía a lo que en ocasiones ha venido a llamarse, de un modo genérico, movimiento de filiación cubista, es decir, aquellos que respondían más a motivaciones mentales que a las puramente sensuales o instintivas.

En definitiva, la pintura mural pudo ser el vehículo de una teoría artística tan personal como Universal.

Bibliografía

LIBROS

AA.VV.

Nueva escuela de arte de Uruguay.

Publicaciones de la asociación de arte constructivo
Montevideo, 1946

AA.VV.

Catedral de Mallorca.

Editado por Escudo de Oro,. S.A.
Palma de Mallorca, Septiembre, 1993

AA.VV

Joaquín Torres García. Bibliografía.

Centenario de su nacimiento. 1874-28 de julio-1974
Edita comisión de Homenajes a Torres García (Ministerio de Educación y
Cultura de la Republica Oriental del Uruguay)
Montevideo, 1974.

AA.VV.

***La decoración mural del pabellón Martirené de la colonia Saint Bois.
Pinturas murales del pabellón hospital J.J. Martirené de la colonia
Saint Bois.***

Graficas Sur.
Montevideo, 1944.
Textos de: Torres García, Joaquín; de Cáceres, Esther; de Arzadum,
Carmelo; Cáceres, Alfredo; Purriel, Pablo; Menchaca, Juan R. y Castillo,
Guido.

AA.VV.

The antagonistic link.

Joaquín Torres García-Theo Van Doesburg.

Editado por Institute of Contemporary Art.
Ámsterdam, 1991.
Textos de: Castillo, Jorge; Gast, Nicolette; Lipschutz-Villa, Eduardo y
López, Sebastián.

AUB, MAX

Jusep Torres Campalans.

Editado por Alianza Editorial.

El libro de bolsillo. N° 564. Madrid, 1975.

ASHTON, DORE

La escuela de Nueva York.

Editado por Cátedra. Colección Cuadernos de Arte Cátedra, núm. 25.

Madrid, 1988.

Director de la colección Correa, Antonio Bonet.

BATTEGAZZORE, MIGUEL ANGEL

La trama y los signos.

Impresora Gordon, s.a. Av. General Rondeau 2485

Montevideo 1999

BARGUEÑO, EUGENIO Y SANCHEZ, MERCEDES

Dibujo Artístico.

Editado por Mc Graw Hill

Madrid, 1998

CASTILLO, GUIDO

Augusto Torres.

Editado por Scala Books with the Archer M. Huntington Art Gallery of the University of Texas at Austin.

Redactado por Elizabeth K. Fonseca

Italia, 1986.

CONSUEGRA, DAVID

En busca del cuadrado.

Edit. Universidad Nacional de Colombia,

Santa Fé de Bogotá. 1992.

DA CRUZ, PEDRO

*Torres García and Cercle et Carré.
The creation of constructive universalism. Paris 1927-1932.*
Editado por Hansson & Kotte Trickery AB.
Ystad, 1994.

GARCÍA-SEDAS, PILAR

Joaquín Torres García y Rafael Barradas. Un dialleg escrit: 1918-1928.
Publicacions de l'Abadía de Montserrat.
Barcelona 1994.

J. Torres-García y Rafael Barradas. Un dialogo escrito: 1918-1928.
Ediciones Parsifal y Libertad libros
Parsifal Ediciones, Marzo 2001
Vallseca, 39 – 08024 Barcelona
Libertad libros
Libertad, 2433 – 08024 Montevideo

Joaquim Torres García. Epistolari Català: 1909-1936.
Curial Edicions Catalanes.
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Barcelona, 1997.

GARCÍA PUIG, MARÍA JESÚS

Joaquin Torres García y el Universalismo Constructivo. La enseñanza del arte en Uruguay.
Ediciones de cultura Hispánica. Colección Arte.
Madrid, 1990.

GHYKA, MATILA C.

El número de oro. I Llos ritmos.
Editado por Poseidón.
Barcelona, 1978.

El número de oro. II Los ritos.
Editado por Poseidón.
Barcelona, 1978.

Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes.

Editado por Poseidón.
Barcelona, 1979.

HABER, ALICIA Y TORRES, CECILIA

Joaquín Torres García. Cataluña eterna.

Bocetos y dibujos para los frescos de la Diputación de Barcelona.

Editado por la Fundación Torres García.
Montevideo.
Uruguay, 1988.

HERNÁNDEZ, ANHELO

Obras de Matto.

Imprenta plaza Cagancha, 1356.
Montevideo, Uruguay. Junio, 1991.

JARDÍ, ENRIC

Torres García.

Editorial Polígrafa, S. A., Balmes, 54 – 08007
Barcelona, 1973.

KRAUSS, ROSALIND E.

La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos.

Editorial Alianza. Colección Alianza Forma.
Madrid, 1996.

LASSAIGNE, JACQUES.

Torres-García. Obras destruidas en el incendio del museo de arte moderno de Río de Janeiro.

Editado por la Fundación Torres García.
Montevideo, Uruguay. 1981.

PELUFFO LINARI, GABRIEL

Historia de la pintura uruguaya.

Ediciones de la banda oriental S.R.L. Gaboto 1582. Montevideo 11200.
Uruguay, 1999

Tomo 1

El imaginario Nacional-regional (1830-1930) de Blanes a Figari

Tomo 2

Entre localismo y universalismo: Representaciones de la modernidad (1930-1960)

RÀFOLS, J.F.

Diccionario biográfico de artistas de Cataluña.

Torres-García, Joaquín . Tomo III, pág. 153.

ROBBINS, DANIEL

Joaquín Torres García.

Editado por Museum of Art Rhode Island School of Design.

Providence, 1970.

Belarqa

ROMERO BREST, JORGE

Pintores y grabadores rioplatenses.

Editado por Argos.

Cordoba, Buenos Aires, 1951.

SCHAEFER, CLAUDE

Joaquín Torres García.

Editorial Poseidón. Biblioteca Argentina de Arte.

Buenos Aires, 1945.

SOL, RAMÓN

Manual práctico de estilo.

Editorial Urano

Barcelona, 1992.

SUREDA PONS, JOAN

Torres García. Pasión Clásica.

Ediciones Akal / Arte contemporáneo. Numero 5.
Madrid 1998.

TORRES GARCÍA, JOAQUÍN

Escrts sobre art.

Ediciones 62 y La Caixa.
Barcelona 1980.

Joaquín Torres-García. Historia de mi vida.

Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Colección Paidós testimonios,
Mariano Cubí, 92 – 08021
Barcelona, 1990.

La ciudad sin nombre.

Editado por la Asociación de Arte Constructivo.
Montevideo, Uruguay, 1941.

La tradición del hombre abstracto (Doctrina constructivista).

Editado por la comisión de Homenajes a Torres García (Ministerio de
Educación y Cultura de la Republica Oriental del Uruguay)
Edición facsimilar del original de 1938.
Montevideo, 1969.

La recuperación del objeto (Lecciones sobre plástica).

Editado por la Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos.
Tomo I y II, correspondientes a los números de la colección 75 y 76.
Montevideo, 1965.
Prologado por Cáceres, Esther de.

La regla abstracta.

Edición facsimil
Buenos Aires, 1967.
Editado originalmente por la Asociación de Arte Constructivo como parte
de la Nueva Escuela de Arte de Uruguay.
Montevideo, Uruguay, 1946.

Lo aparente y lo concreto en el arte.

Centro Editor de América Latina, Biblioteca Uruguaya Fundamental,
Capítulo 41.
Plaza de la Independencia, 1374, Montevideo. Uruguay.
Avda. de Mayo 1365, Buenos Aires. Argentina.

Raison et nature.

Editado por la comisión de homenajes a Torres García del Ministerio de
Educación y Cultura de Uruguay.
Montevideo, 1974.
Primera Edición
Ediciones Imán.
Paris, 1932

Universalismo constructivo.

Ediciones Alianza Forma,. Números 42 y 43.
Madrid 1984
La primera edición de la autobiografía está fechada en 1939

TOSTO, PABLO

La composición áurea en las artes plásticas.

Editorial Hachette
Buenos aires, 1958

ZERBST, RAINER

Antoni Gaudí.

Ed. Benedikt Taschen.
Köln, 1985.

CATÁLOGOS

AA.VV.

Medio siglo después, encuentro con los murales del Saint Bois

Separata editada con ocasión de la exposición de los bocetos para los murales de Saint Bois, que tuvo lugar en el salón de actos del Ministerio de Relaciones Exteriores. Montevideo, 1998.

AA.VV.

Los murales del Saint-Bois cincuenta y cinco años después

Ed. Antel. Montevideo, 29 Julio 1999.

Textos de: Garramón, B. de; Laura, María; Arteaga, Juan José y Benech, Enrique.

AA.VV.

Homenatge a Manolita Piña de Torres García.

Catálogo de la exposición realizada entre octubre y diciembre de 2000 en el Centro Cultural de la Fundación Caixa Terrassa.

Rambla de Egara, 340. 08221, Terrassa, 2000.

Comisariada por Emilio Ellena y Pedro Valenzuela.

Textos de: Vivés i Noguera, Eduard; Bonet, Juan Manuel; Arana, Mariano; Garranzo, Rafael; Hernández, Anheló; Ellena, Emilio; Miralt Giracle, Daniel; Alborch, Carmen; Maragall, Pascual; Llorens, Tomás; Senatore, Maria Angelica; Gilio, Maria Esther; Castillo, Guido; Carvajal, Miguel y Valenzuela, Pedro.

AA.VV.

Terrassa. 100 anys d'art i cultura.

Catálogo de la exposición realizada en 1992 en el Centro Cultural de la Fundación Caixa Terrassa.

Rambla de Egara, 340.

08221, Terrassa, 2000.

Comisarios Mireia Freixa i Serra y Jaume Arlet i Amela.

Textos de: Arlet i Amela, Jaume; Barón i Costa, Lluís; Frixas i Serra, Mireia; Garreta i Cluxella, Jordi y Suárez i Serrano, Alicia.

AA.VV.

Torres García, Vida, Obra, Legado: Un seminario. Mundo Torres García

Editado por la Embajada de España; Embajada de la Republica Oriental del Uruguay; Escuela de Arte Pontificia de la Universidad Católica de Chile.

Catálogo de la muestra organizada en el Centro Cultural de España, Abril-Mayo 1996, Avenida Providencia 927.

Santiago de Chile, 1996

Textos de: Senatore, María Angélica; Ellena, Emilio; Castillo, Guido; Carvajal, Miguel; Gilio, María Esther y Peluffo Linari, Gabriel.

AA.VV.

Torres-García. Dibujos de las colecciones de Alejandra, Claudio Y Aurelio Torres García.

Editado por la Fundación BBK, 2000.

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en la sala de exposiciones de la fundación en Bilbao, en el año 2000.

Comisario Kosme de Barañano.

Textos de: Berroeta, José Ignacio; Barañano, Kosme de; Llorens, Tomás y Arocena, Nicolás.

AA.VV.

Torres García:

Estructura-Dibuix-Símbol. Paris-Montevideo 1924-1944

Editado por la Fundación Joan Miró.

Catálogo de la exposición en la Fundació Joan Miró, Parc de Montjuic en Marzo de 1986. Barcelona, 1986

Textos de Margit Rowell, Theo Van Doesburg, Joaquin Torres García y Cecilia Buzio de Torres.

AA.VV.

Artes visuales del Mercosur. Argentina, Brasil, Paraguay Y Uruguay

Editado por el Instituto cultural de providencia de Santiago de Chile.

Catálogo de la exposición organizada en en Adhesión a la II cumbre de las Américas de jefes de Estado y de Gobierno.

Santiago de Chile, Abril 1998

Textos de: Ellena, Emilio; Bareiro Saguier, Ruben; Valenzuela, Pedro y Bonet, Juan Manuel.

AA.VV.

Torres-García. Construction et symbols.

Editado por el Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

Catálogo de la exposición realizada entre junio y Agosto de 1975.

Paris, 1975.

Textos de: Lassaigue, Jacques; Kalenberg, Angel; Vieira da Silva, Maria Elena; Seuphor, Michel; Hé lion, Jean y Serrano, Pablo.

AA.VV

Aladdin Toys. Les juguines de Torres García.

Editado por el IVAM.

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Instituto Valenciano de Arte Moderno en septiembre de 1998.

Textos de: Pérez, Carlos; García Sedas, Pilar; Buzio de Torres, Cecilia; Gradowczyk, Mario H. y Ellena, Emilio.

AA.VV.

Homenaje a Manolita Piña de Torres García

Editado por la Intendencia Municipal de Montevideo; Embajada de España en Uruguay; Agencia Española de Cooperación Internacional. Cabildo de Montevideo 2 al 18 de Julio de 1999

Textos de Mariano Arana, Emilio Ellena, Anheló Hernández, Daniel Giralt Miracle, Carmen Alborch, Pascual Maragall, Tomás Llorens, María Angélica Senatore, María Esther Gilio, Guido Castillo, Miguel Carvajal y Pedro Valenzuela.

AA.VV

Seis Maestros De La Pintura Uruguaya: Juan Manuel Blanes, Carlos Federico Saez, Pedro Figari, Joaquin Torres García, Rafael Barradas Y José Cúneo.

Editado por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Catálogo de la exposición realizada entre Septiembre y Octubre de 1987.

Avda. del Libertador, 1473. Buenos Aires, 1987.

Impreso en Montevideo, 1987.

Comisario Angel Kalenberg.

AGUILAR, NELSON; CASTILLO, JORGE Y CID FERREIRA, EDEMAR;

Joaquín Torres García.

Catálogo de la Exposición monográfica de Torres García en la XXII Bienal Internacional de Sao Paulo, que tuvo lugar entre Octubre y Diciembre de 1994 en dicha ciudad.

Editado por la Bienal Internacional de Sao Paulo

Sao Paulo, 1994.

Comisario Castillo, Jorge.

ANGEL KALENBERG

Universalismo Constructivo

Editado por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Catálogo de la muestra expuesta en el Museo Bonaerense en Mayo de 1970.

Avda. del Libertador, 1473. Buenos Aires, 1970.

Comisario Arquitecto Ernesto Leborgne

BIBILONI FERRER, AINA; VERGER, JOAN Y SALGADO, ALFONS.

Alceu Ribeiro

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en 1991 en el Centro Cultural de la Misericordia, en la Sala Guillem Mesquida

Palma de Mallorca, 1991.

Comisario Guillem Frontera

BUZIO DE TORRES, CECILIA Y RAMÍREZ, MARI CARMEN.

La escuela del sur

Editado por el IVAM y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, entre junio y Agosto de 1991, y en el IVAM de Septiembre a Noviembre de 1991.

CASTILLO, GUIDO

Joaquín Torres García

Editado por la Galería Marianovich

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en la citada Galería entre Octubre y Noviembre de 1990.

Galería Marianovich. Antic de Sant Joan, 12. Barcelona, 1990

CASTILLO, GUIDO Y VIVES, EDUARD

Augusto Torres. Exposición retrospectiva.

Catálogo de la Exposición que tuvo lugar entre Febrero y Marzo de 1998, en el Centre Cultural de Caixa Terrassa.

Rambla de Egara, 340.

08221, Terrassa, 1998.

CHRIST, RONALD; HABER, ALICIA Y DE TORRES, CECILIA.

Julio Alpuy. Retrospectiva

Editado por la Intendencia Municipal de Montevideo

Catálogo de la exposición organizada por la Intendencia municipal de Montevideo, Club de Arte contemporáneo y la Galería Cecilia de Torres, de Nueva York, y que tuvo lugar en el centro de exposiciones de la I.M.M. en Montevideo, Uruguay, en 1999.

DE TORRE, GUILLERMO, ONETTI, JUAN CARLOS Y TORRES GARCÍA, JOAQUÍN.

Torres García

Editado por la Fundación Juan Gris.

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en la galería Juan Gris de Madrid, en octubre de 1998.

DI MAGGIO, NELSON

11 Maestros del Taller Torres García.

Unidad y pluralidad en la Escuela del Sur.

Editado por la Galería Gustavo Tejería Loppacher.

Catálogo de la Exposición organizada en la citada Galería en Marzo de 1998.

El foque, 858. 20100 Punta del Este. Uruguay, 1998.

DURÁN ÚCAR, DOLORES Y PERERA, JIMENA.

Joaquín Torres García. Universalismo Constructivo

Editado por la Fundación Picasso, el Ayuntamiento de Málaga y el Museo Torres García Catálogo de la exposición que tuvo lugar entre Junio y Agosto del 2001 en la Sala de Exposiciones de la Fundación Pablo Ruiz Picasso.

Plaza de la Merced, 15. Málaga, 2001.

Comisario Dolores Durán Úcar

FLETCHER, VALERIE; DEBROISE, OLIVIER; MASLACH, ADOLFO; SIMS, M. LOWERY S. Y PAZ, OCTAVIO.

Intercambios del modernismo. Cuatro precursores latinoamericanos. Diego Rivera, Joaquín Torres García, Wilfredo Lam y Matta

Catálogo de la exposición realizada en el HIRSHHORN Museum and Sculpture Garden en asociación con el Smithsonian Institution Press Washington, D. C. entre Junio y Septiembre de 1992.

Smithsonian Institution.

Washington D.C., 1992.

Coordinado por Fletcher, Valerie.

GUIGON, EMMANUEL; PUTHOMME, BARBARA Y UCCIANI, LOUIS.

La infancia del arte. Arte de los niños y arte moderno en España.

Editado por la Diputación provincial de Teruel.

Museo de Teruel, en colaboración con Cultura Rioja e Ibercaja.

Teruel, 1996.

GURVICH, MARTÍN Y HABER, ALICIA.

José Gurvich. El mundo íntimo de un artista. Dibujos, bocetos, escritos y acuarelas. Exposición homenaje.

Catálogo de la exposición organizada por C.C.B. y F.B., y auspiciada por la Embajada de la república Oriental del Uruguay en la República Argentina.

La Exposición tuvo lugar en la Fundación Buquebus de Montevideo entre Junio y Julio de 1999, y en el Centro Cultural Borges de Buenos Aires entre Noviembre a Octubre de 1999.

Comisariado por Haber, Alicia. Prólogo del Doctor Sanguinetti, Julio María.

Talleres Gráficos de Mosca Hnos. S.L.

Guayabo, 1672. Montevideo, 1999.

HERNÁNDEZ, ANHELO

Joaquín Torres García. Cataluña eterna

Editado por Galería Sur

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en el verano de 1988.

Calle de las palmeras, 11. Punta del Este.

Uruguay, 1988.

Comisario Jorge Castillo

IGLESIAS, JOSÉ MARIA Y PELUFFO LINARI, GABRIEL.

Escuela del sur: Taller Torres García y su legado.

Editado por Caja Madrid, 1999.

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Obra Social de Caja Madrid en Barcelona, en marzo de 1999.

PELUFFO LINARI, GABRIEL

Hector Ragni. Exposición homenaje en el centenario de su nacimiento.

Editado por el Museo Eduardo Sívori y la Embajada de la República Oriental del Uruguay.

Catálogo de la exposición itinerante organizada por el Museo Eduardo Sívori junto a la Embajada de la República Oriental del Uruguay, y que se mostró en Diciembre de 1997 en el museo Torres-García en Montevideo, en Febrero de 1998 en la casa de la Cultura-Escuela municipal de Artes Plásticas y Visuales de la Intendencia Municipal de Maldonado, Uruguay, y en Mayo de 1998, en el Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori de la Capital Federal de Buenos Aires, Argentina.

Montevideo, 1997.

RAMIREZ, MARI CARMEN

El Taller Torres García. The School Of The South And Its Legacy

Catálogo de la exposición realizada en The Archer M. Huntington Art Gallery de Austin en 1992

Edita The Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, The University of Texas at Austin.

Austin, 1992

Textos de Mari Carmen Ramirez, Ceclila Buzio de Torres, Juan Fló, Anna Rank, Joaquin Torres García, Jacqueline Barnitz y Florencia Bazzano Nelson

SANGUINETTI, JULIO MARÍA; GLUSBERG, JORGE Y KALENBERG, ANGEL.

Barradas / Torres-García

Editado por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Catálogo de la Exposición que tuvo lugar en el citado museo entre Agosto y Septiembre de 1995.

Avda. del Libertador, 1473. Buenos Aires, 1995.

SUREDA PONS, JOAN; COMADIRA, NARCISO Y DOÑATE, MERCEDES.

Torres García: Pintures de Mon Repos

Editado por el Museo de Arte moderno del Museo de Arte de Catalunya y la Caixa de Terrassa.

Catálogo de la exposición que tuvo lugar en el museo de arte moderno del MNAC, y en la Fundación Cultural de la Caixa de Terrassa.

Barcelona, Enero de 1995.

TORRES GARCÍA, JOAQUÍN; BATTEGAZZORE, MIGUEL ÁNGEL Y DURAN, DOLORES.

Torres García: Pintura y teoría

Editado por Ibercaja.

Catálogo Editorial del Departamento de cultura de Ibercaja, sobre la muestra realizada en la sala de exposiciones de obra social, Ibercaja en Madrid en abril de 1997.

ARTÍCULOS

AAVV

Encontraron un mural de Julio Alpuy en el hospital Saint Bois

Revista semanal *Busqueda*.

Montevideo, 14 al 20 de mayo de 1998.

AA.VV.

Mario Payssé Reyes. 1913-1988.

Editorial Dos Puntos. Monografía *ELARQA* núm. 3.

Uruguay, 1999.

Textos de: Arana, Mariano; Benech, Enrique; Danza, Marcelo; Estable, Perla; Faget Purriel, Luis; García Miranda, Rubén; Langwagen, Roberto; Russi Podestá, Mireia; Schelotto Salvador y Vlaeminck, Luis.

AA.VV

Generaciones del ladrillo I. Pioneros.

Editorial dos Puntos. Revista *ELARQA* Arquitectura y diseño núm. 15.

Uruguay, 1995.

Textos de Julio C. Gaeta, Perla Estable, Pola Glikberg y Rafael Lorente Mourelle.

AA.VV.

El Taller Joaquín Torres-García

Revista *Arte y Parte*, núm. 18.

Diciembre de 1998 a enero de 1999.

AA.VV.

Llegada a Manhattan: Joaquín Torres-García

Revista *Arte y Parte*, núm. 22.

Agosto - septiembre de 1999.

AA.VV.

Compra de frescos que Torres García pintó en Terrassa. Las obras irán a la sede de la caja local

Diario *El Periódico*. Terrassa.
4 de julio de 1993.

AA.VV.

El Noucentisme de Torres García

Revista *El Temps*.
20 de febrero de 1995

AA.VV.

Los frescos de Torres-García en “Mon Repòs”

Diario *El Periódico*. Terrassa.
17 de febrero de 1995.

AA.VV.

Torres-García impuso lo moderno sobre la madera.

Diario *El PAÍS*.
15 de noviembre de 2000.

ALBERICH I PASCUAL, JORDI

Les pintures de Mon Repòs de Torres-García

Revista *Cavall Fort*.
Abril, 1996.

ALSINA, ANDRÉS.

El escándalo Torres

Diario *El Observador*.
Montevideo, 12 de junio de 1995.

ARTEAGA, JORGE

Los murales del hospital Saint Bois

Revista *La Bicicleta*.

Año 3, núm. 26. Abril, 1999.

BERNABÉ, MÓNICA

Curiositats del món de la fusta

Diario *La Vanguardia*.

Sábado, 21 de marzo de 1998.

BOIX, JOSEP

El retorno de Joaquim Torres García

Diario de Terrassa.

20 de Enero de 2000.

BONADA, LLUIS

Catalunya, madrastra. Desarrelats, devorats, perduts, desaprofitats...

Revista *El País*, núm 728. Jueves, 20 de enero de 1977.

BORRÀS, M^a LLUÏSA

La enseñanza uruguaya de Torres-García.

Diario *La Vanguardia*, Viernes 13 de noviembre de 1998.

Barcelona.

CARVAJAL, MIGUEL.

La herencia de Torres García y sus discípulos. Hay que salvar los murales del Saint Bois.

Fotografías de Mauricio Sckrycky.

Diario *El País* de Montevideo, 12 de febrero de 1995.

CLOSA, FRANCESC XAVIER

Exposició de les pintures de Mon Repòs de Torres-García

Revista *Catalunya Cristiana*, núm. Especial Terrassa.

Jueves, 29 de junio de 1995.

ESTRANY I CASTANY, SANTIAGO

Joaquín Torres García

Revista *Fulls*, núm 42 del Museo Arxiu de Santa María. Mataró.
Enero, 1992.

FONTDEVILA, JOAN FRANCESC

Els murals De Torres-García aniran a Terrassa

Revista *Avui*. Terrassa
30 de Juny de 1993.

FONTOVA, ROSARIO

Salen a la luz cuatro murales de Torres García

Diario *El Periódico*.
16 de enero de 1995.

FRISACH, MONTSE

Escola de pintors. La Sala Dalmau exposa 56 obres del Taller de Torres-García

Diario *Avui*.
Miércoles, 11 de Noviembre de 1998.

El somni mediterrani d'un pintor incomprens

Diario *Avui*.
17 de febrero de 1994.

Torres García, La recerca de l'art pur

Diario *Avui*.
16 de enero de 1995.

GIRAL, M^a DOLORS

Les joguines de Joaquim Torres-García una faceta del seu art

Revista *In-fàn-ci-a*, núm 106.
Enero-febrero 1999.

HABER, ALICIA

Los murales del Saint Bois

Diario *El País*.

Montevideo, 2 de abril de 1991. Pág 12.

HERRERA MAC-LEAN, C.A.

El gran premio a Torres García

Diario *El Día*.

Montevideo, 13 de octubre de 1944.

Carta abierta a los discípulos del Taller Torres García

Semanario *Marcha*.

Montevideo, enero 1945.

IBARZ, MERCÉ

Torres-García vanguardista hasta el fin

Magazine del Diario *La Vanguardia*.

18 del agosto de 1991.

MARCO, EMPAR

L'institut Valencià d'art Modern mostra les joguines de Joaquim Torres García

Diario *Avui*.

Viernes, 19 de septiembre de 1997.

M.L.T.

Murales constructivos del Saint Bois, veinte años después

Diario *El País*.

Montevideo, 24 de junio de 1963.

OLIVER, CONXITA

El llegat plàstic de Torres-García

Diario *Avui*.

Jueves, 17 de diciembre de 1998.

OLLER, JOAN MANUEL

Los frescos de Torres García se arrancan de Mon Repòs

Diario de Terrassa.

Viernes, 8 de octubre de 1993.

OROVIO, IGNACIO DE

Terrassa recupera cuatro frescos de Torres García

Diario La Vanguardia.

1 de julio de 1993.

PALOS, SANTIAGO

Una exposición rinde homenaje a la esposa de Joaquín Torres-García

Diario de Terrassa.

26 de Octubre de 2000.

PARCERISAS, PILAR

Torres-García i Mon Repòs

Diario Avui.

16 de Febrero de 1995

PERALTA, MIQUEL

Joaquím Torres García: La seva estada a Terrassa

Diario de Terrassa, miércoles 23 de abril de 1986.

Terrassa.

PERAU, MARTÍ

Torres-García, del Noucentisme a París.

A la Miró el pintor de la Catalunya Eterna

Diario El Mòn.

14 de marzo de 1986.

PI DE CABANYES, ORIOL

Historia particular de una infamia

Diario La Vanguardia. 7 de Julio de 1994.

PIÑOL, ROSA MARÍA

La edición del epistolario de Torres-García revela su relación de amor-odio con Catalunya
Diario *La Vanguardia*.
3 de febrero de 1998.

RIFÀ, SANTIAGO

L'etapa Terrassenca del pintor Torres-García. 1913.1919.
Revista *Al Vent. Revista de Terrassa*, núm. 91.
Octubre 1986

ROLAND, EDUARDO.

La triste e increíble historia de los murales de Saint Bois.
Suplemento cultural de la Revista *Posdata*. 4 de julio de 1997.
Montevideo.

SARRIÀN, LOURDES

Les juguines de Torres-García
Fusta, roba i cordills
Diario de Terrassa, Nadal 1998.
Sábado, 19 de diciembre de 1998.

SUAREZ, ALICIA Y VIDAL, MERCÉ

Torres-García i Terrassa
Revista *Serra d'or*, núm. 426.
Junio de 1995.

TRENAS, MIGUEL ÁNGEL

Abre la mayor antológica de Torres-García
Diario *La Vanguardia*.
18 de junio de 1991.

TORRES, CECILIA

Los murales constructivos en la colonia Martirené del hospital Saint Bois. Su importancia dentro del contexto de la historia del arte en sudamérica

Sin fechar.

Apéndices

Entrevistas

Entrevista a Quela Rovira

Entrevista realizada a Quela Rovira de Billorou, integrante del Taller Torres García en su domicilio particular, sito en la Avenida Uruguay numero 1530 de Montevideo el viernes 6 de Abril de 2001.

Quela Rovira fue la primera discípula del Taller del Sur que entrevistamos, y también una de las personas que pintaron los murales del hospital de Saint Bois junto con el maestro Torres García. Peter de Billorou, su marido, también estuvo presente.

Tras las presentaciones de rigor, efectuadas por Sylvia Arrozés, y la exposición del motivo de nuestro viaje, la búsqueda de información para realizar una Tesis Doctoral sobre los murales de Torres García en Montevideo. Quela se mostró, desde el primer momento y en los días posteriores como una anfitriona estupenda y una guía incansable.

Quela Rovira Estuve pensando a ver cómo te podías orientar un poco, y pensé que lo mejor era en principio conocer el lugar dónde se hicieron. Ahora está poco menos que destruido, en aquel momento, el pabellón J. J. Martirené de la Colonia Saint Bois era un edificio moderno, recién terminado y lo eligió un médico, Pablo Purriel, que fue el que se contactó con Torres, porque pensó que para los enfermos bacilares¹, que para esos enfermos, el tener las paredes tan frías, blancas, era demasiado triste, era... había mucha luz, entonces decidió ver si se podían hacer.

Bueno, el maestro Torres decidió hacer unos siete murales que lamentablemente son los que se perdieron en el incendio de Río de Janeiro, y después éramos dieciocho alumnos que hicimos

¹ Quela se refiere a los enfermos por el bacilo de Koch, el responsable de la Tuberculosis.

cada uno, algunos hicieron dos, otros un mural, así que nos llamó a todos los alumnos que estábamos en esa época que seríamos veinteañeros todos más o menos, yo ya estoy en los ochenta...han pasado sesenta años...

Y bueno, todos nos pusimos a trabajar... Lo interesante del asunto era... él nos proponía que cada uno eligiera el tema, lo hiciera como le parecía, pero con algunas exigencias para que hubiera unidad integral.

Tenían que ser planos, planistas, tenían que ser medidos, con la medida áurea y tenían que, también, tener colores semejantes, es decir, trabajamos fundamentalmente con los primarios.

Paco Giner Y con el blanco y el negro.

Quela Rovira Sí, blanco, negro y los tres primarios. Pero no haciendo mucha mezcla, ¿eh? Casi puros. Las paredes no fueron muy bien preparadas, por que ahora los murales está costando mucho sacarlos, están dando un trabajo horroroso, los están sacando ahora porque todos van a ir a una Torre, que no sé si la has visto, ¿La viste la Torre de Antel?²

Paco Giner No, todavía no he podido visitarla, pero me comentó Sylvia por correo electrónico cómo estaba el tema.

Quela Rovira Desde los balcones de casa se ve un pedacín la Torre, y este... los están llevando creo que directamente, o los piensan llevar directamente después de haber sido restaurados, ahora... ya hay algunos que los habían sacado, además de los de Torres. Se habían sacado de Augusto, de Augusto Torres, de Horacio

² Situada en la calle Paraguay número 2097 haciendo esquina con la calle Panamá de Montevideo.

Torres, de Fonseca... ¿Los conoces a todos?

Paco Giner Si, tengo algo de información, listados y nombres, pero es difícil desde España conseguir reproducciones dignas de las obras... existe un catálogo de una exposición del Taller del Sur en el Reina Sofía³, y algunos otros de otras pequeñas exposiciones con el mismo tema, pero difícilmente coinciden los integrantes...

Quela Rovira Bueno, mira, yo acá tengo una cosa que te va a ayudar... Éste es exclusivamente del tema, si te lo pueden dar, esto te va a ayudar bastante.⁴

Paco Giner ¿Donde lo consiguió?

Quela Rovira Este nos lo dieron a nosotros ahora, cuando se habló de esto, lo organiza la fundación de amigos del patrimonio cultural del Uruguay.

Sylvia Arrozés ¿Arteaga?

Quela Rovira Creo que sí, yo creo que está.... Bien, en este folleto tienes en primer lugar, todos los murales de acuerdo como van en orden, bien, desde la planta baja, te los voy a nombrar, para que por lo menos se te vayan quedando... Daniel de los Santos hizo uno que se llamaba submarino, Augusto Torres...

Paco Giner Si, tengo el nombre de los Artistas.

³ AA.VV "LA ESCUELA DEL SUR" Catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, entre junio y Agosto de 1991, y en el IVAM de septiembre a noviembre de 1991.

⁴ Quela en estos momentos nos mostró un ejemplar del folleto publicado con ocasión de la presentación de la actual restauración de los murales de Saint Bois, editado por la fundación de amigos del Patrimonio cultural del Uruguay

Quela Rovira Bueno, ¡Ah, los tienes apuntados!

Paco Giner Sí, los tengo de otros libros.

Quela Rovira Bueno, Daniel de los Santos, Augusto Torres, Alceu Ribeiro, Horacio Torres, bueno, después lo de Joaquín Torres García que hizo siete, Gonzalo Fonseca, Julián San Vicente, Manuel Pailós, Horacio Torres, Teresa Olascuaga, Luis A Gentieu, Julio Alpuy, Sergio de Castro, éste es el que está viviendo en París, María C. Rovira que soy yo, Juan Pardo, Andrés Moskovich, María E. García Brunel, Josefina Canel, ésta es la que está viviendo en una ciudad cercana acá, San José...

Paco Giner Ésta tampoco la conocen en el museo.

Quela Rovira ¡Ah ¡¿No?

Paco Giner No, pregunté a Manuel Neves porque también todas las reproducciones de los murales que tengo, que son muy pocas, son todas muy pequeñas y en blanco y negro, y sin embargo la de Josefina la tengo dos veces.

Quela Rovira ¿La de Josefina Canel?

Paco Giner Sí.

Quela Rovira Bueno... Esther Barrios de Martín, Daymán Antúnez, Elsa Andrada y Héctor Ragni. En total fueron treinta y cinco murales, siete del maestro.

Paco Giner ¿No fueron veintisiete?

Quela Rovira No, no, no... Treinta y cinco, aquí están todos, te lo estoy sacando, siete del maestro, y los restantes... éramos diecisiete alumnos, o dieciocho alumnos, acá lo puedes contar. En ésta ves algunas reproducciones a color, algunas a color otras en blanco y negro...

Paco Giner ¿Estos son los murales que desaparecieron?

Quela Rovira Estos son los murales de Torres, que se sacaron y que se quemaron. Aquí está el nombre de cada uno...

Paco Giner Que maravilla.

Sylvia Arrozés ¿Todos los que quedan los van a llevar todos para la torre?

Quela Rovira Todos para la Torre de Antel.

Paco Giner Están en proceso.

Quela Rovira Si, los están sacando, y yo conseguí, bueno, si tú te animas, que eres el que lo tienes que hacer, a ir hasta el hospital Saint Bois. Podemos ver inclusive cómo los están sacando, ahora en este momento, yo creo que es muy importante.

Paco Giner ¡Sin duda es un buen documento!

Quela Rovira Y después, bueno, me dijeron que nos afrontáramos con el perfume, por que es inaguantable el olor de los productos que están usando, se van a marear, a lo mejor... y también después cómo los restauran.

Paco Giner ¿Los restauran *In situ*?

Quela Rovira Eso es lo que no sé, yo no se si los están restaurando allí, o los llevan luego al local de restauración, que está por ahí por la calle



Canalones... Aquí tienes otro... Este es el que trataron de reproducir un poco en el museo.⁵

Paco Giner Si, está integrado incluso en la pared.

Quela Rovira Bueno... En el Saint Bois tenía tres pisos, y se empezaron... se hicieron en todos los pisos, en los comedores, en los corredores, no sé... en los dormitorios no, bueno, pero en aquel momento fue un escándalo terrible, pero terrible, nosotros luchábamos de una manera impresionante con la gente, porque decían que queríamos volver locos a los bacilares con estas cosas, no entendían nada, bueno y los vacilares estaban contentísimos, ellos nos decían pero que lindo, que alegre... entendían mucho más que la gente que sabía, pero mucho más, porque lo entendían de una manera así, como espontánea, y los otros estaban aferrados al naturalismo y a todo lo que estaban acostumbrados a ver en general como decoraciones murales.

Paco Giner ¿Esas críticas venían por parte del público en general o de los

⁵ “El pez” se reprodujo en la planta baja del museo Torres García. Los autores, fueron Augusto Torres y Elsa Andrada en 1989.

médicos que estaban allí?

Quela Rovira No, no, los médicos nada, mira, yo tuve una vez también una Galería de Arte, y considero a los médicos las personas más sensibles para el Arte, así que no, ninguno dijo nada, eran los críticos, los pintores.

Paco Giner Sí, Eduardo Vernazza.

Quela Rovira ¡Eduardo Vernazza!, no Eduardo Vernazza, después, en la última época de Torres, cuando ya era estaba reconocido hacía críticas elogiosas, pero en aquel momento fue terrible, y Herrera MacLean, el arquitecto Herrera MacLean, era terrible también, ya lo vas a ver, yo tengo algunos ejemplares de la revista *Removedor*, y bueno... pero era horrible. Bueno, nos atacaban por todos lados, decían que como éramos todos muy jóvenes, teníamos todos ganas de triunfo... de hacer valer todo eso.

Paco Giner Exactamente... La iniciativa partió de los médicos, los médicos quedaron contentos, los pacientes quedaron contentos...

Quela Rovira Sí, los pacientes hablaban con nosotros y les gustaba, por que decían que los alegraba muchísimo, aunque no entendieran nada, eran colores, eso, y sentían los colores.

Paco Giner Era un sentimiento muy primario.

Quela Rovira Claro, claro...

Paco Giner Y tampoco hubo ninguna clase de remuneración.

Quela Rovira No, no para nada, fue algo...

Syilvia Arrozés No hay nada nuevo...

Paco Giner Claro, entonces era una crítica digamos que gratuita, por que ante algo tan altruista...

Quela Rovira Claro, bueno nosotros trabajamos bastante, ya vas a ver, no son muy grandes cada uno, los más grandes son los del maestro, pero él era el ejemplo, era fantástico verlo, porque parecía mucho más anciano de lo que era, siempre pareció... Yo lo conocí en el año mil novecientos treinta y cuatro, cuando recién llegó y ya parecía, yo le daba entonces ya muchos años... me pareció un viejito, claro cuando uno tiene pocos años le parecen la mayoría de la gente muy vieja, ahora de uno de setenta yo digo... es joven todavía.
Pero era un ejemplo, porque era muy menudito, menudo de físico, muy delgadito, delgado con canas, y verlo trepado en los andamios todas las tardes... tan activo...

Paco Giner ¿Los pintó él sólo?

Quela Rovira Él sólo, los siete los pintó el sólo...

Paco Giner En dos meses...

Quela Rovira No sé, no me acuerdo...por que era tan lindo... en primer lugar era divertido por que nosotros íbamos en...

Paco Giner En ambulancia.

Quela Rovira En la camioneta esa de la asistencia pública, que iba tocando campanas, como ahora, ¿no?, y nosotros allá adentro riéndonos en grande, de que hacíamos parar todo el transito.

“¡Vaya los pintores...! ¡Que hacemos parar todo el ransito!”

Bueno, y trabajamos todos, en unas paredes que por lo visto no estuvieron muy bien preparadas, y ahora les da mucho trabajo el sacarlos, y con una pintura absolutamente común, era una pintura...

Paco Giner He leído que era pintura al barniz, ¿Esmalte?

Quela Rovira Si, como un esmalte, en aquella época todavía no existían las pinturas que hay ahora...

Bueno, en este otro, tampoco lo conoces...⁶

Paco Giner ¿La ubicación de los murales? El hecho de que sean tan distintos y...

Quela Rovira Él nos dio la medida de lo que teníamos que hacer cada uno...

Paco Giner Pero cada uno variaba en dimensiones con respecto a los otros.

Quela Rovira Ah, sí, bueno, acá vienen las medida de todos... todos distintos.

Paco Giner Y vieron ustedes el espacio antes de empezar.

Quela Rovira Ah... claro...sabíamos donde estaban ubicados un poco para empezar...

Paco Giner Y cuál le correspondía a cada uno.

⁶ Quela en estos momentos enseñó otro de los folletos de publicaciones acerca de Saint Bois.

Quela Rovira Bueno, no, eso lo dio él, lo asignó él. Y también hicimos un pequeño proyectito con toda esas cosas que luego el maestro corrigió, y aceptó o no, yo no sé si alguno no se lo aceptó, pero yo creo que se los aceptó todos. Y ahora hace poco, cuando se hizo todo este movimiento para ponerlos ahí, justamente el ministerio de relaciones exteriores, esta comisión hizo una exposición de algunos bocetos, yo tenía el mío allí, que nos lo mandaron encuadrado, que por eso lo tengo colgado, sino lo tenía ahí, arrumbado, estaba todo roto. Bueno, este... y le llevábamos el boceto y el lo corregía, y después empezamos todos al mismo tiempo...

Paco Giner A trabajar.

Quela Rovira A trabajar.

Paco Giner ¿Empezaron y terminaron todos al mismo tiempo?

Quela Rovira No, no, claro por que eran de distinto tamaño, había gente más ocupada, gente menos ocupada, yo por ejemplo, entonces ya trabajaba en secundaria, que yo deje en realidad un poco de pintar por que me dediqué a la enseñanza y a mí me ha gustado siempre enseñar.

Paco Giner Ya, como yo.

Quela Rovira Si, pero mira, si tenéis una tarea distinta, te la quita.

Paco Giner Te la absorbe.

Quela Rovira Te la absorbe enormemente, entonces, el asunto fue que yo trabajaba de mañana, me levanto siempre muy temprano, siempre

iba de ocho a doce al liceo y no tenía preocupación alguna para la tarde, almorzaba y después generalmente empezábamos a eso de las dos y media de la tarde, y nos quedábamos hasta que duraba la luz, la luz natural, por que como es bastante moderno, digamos de la época de Le Corbusier, este... tenía bastante luz, ahora no sé, porque dicen que está desastroso, desastroso... los murales les han clavado clavos, les han puesto cosas delante, uno se descubrió hace poco, que no se sabía que ni estaba.

Paco Giner Incluso en el museo había tenido Manuel algunas palabras, diciendo que las cosas estaban muy mal.

Quela Rovira ¿Quién es Manuel?

Paco Giner Es una persona que trabaja en el museo, me lo presentó Sylvia.

Sylvia Arrozés Manuel Neves, trabaja en la biblioteca, ¿viste que adelante del museo han habilitado un sitio como de boutique donde venden libros y otras cosas... souvenirs?

Quela Rovira Y él está allá. Si, yo al museo voy poco, en realidad, voy poco, porque ya no mucho me muevo, tengo una rodilla que me duele horriblemente, entonces mando el taxi, voy a todos los lugares en taxi y vuelvo, cuando mi marido me puede llevar en el auto... tanto que ya lo comprometí para ir, que yo no se ir... que es tan lejos...que yo ni sé que ómnibus se toma, que hace como dos años o tres que no tomo uno, por que tengo una rodilla que en lugar de apoyarse así, está así, en un punto, quiere decir eso que en cualquier momento puede... ahí, pero ya mi marido nos dijo que sí que nos acompañaba.

Paco Giner Pues muchas gracias... ahora resulta que todo el mundo me quiere

llevar.

Quela Rovira ¡Ah! ¿Sí? ¿Que hay alguien más...?

Paco Giner Bueno, esta Sylvia, y Raquel Pontet, del museo nacional de Bellas Artes.

Quela Rovira Bueno, en realidad el coche es un coche viejito, medio viejito, pero llegamos, porque hemos hecho muchos viajes con él.

Yo pregunté al director... está allí ahora la directora y el subdirector trabajando allí con una cantidad de gente, y gente que vino de México, y les dije cuando trabajaban ahora, por que me pareció que tenía que ser lo primero que tú hicieras, para ubicar el lugar, ubicar todo, y pensar y ver... Entonces me dijeron que les convenía de mañana, más bien, alrededor de las diez, y puede ser, mañana en la mañana, o el lunes por la mañana también. Como tú veas...

Paco Giner Mejor el lunes, lo digo porque a las doce mañana, habíamos quedado con Anheló Hernández.

Quela Rovira ¡Ah! ¡bueno, entonces mejor el lunes, mejor el lunes. Este... y en lunes quizás pueda ir Elsa allá también.

Paco Giner ¡Ah! Pues muy bien... a ver si está repuesta...⁷

Quela Rovira Por eso, vamos a ver, por que nosotras no hemos ido más allá desde que lo hicimos, hace casi sesenta años que no los vemos... por que queda un poco lejos.... y además en la época en que

⁷ En esos momentos, Elsa Andrada estaba convaleciente por un proceso gripal.

funcionaba el hospital, era un hospital de bacilares, no permitían el acceso así libremente de nadie, ahora, lo que me recomendó mucho... uno de los que está trabajando, que fue compañero mío después en unas clases de.... Gutiérrez... No sé si lo conoces.... Miguel Gutiérrez... Él me recomendó mucho que no dijéramos nada, que íbamos a estudiar nada, tú por ejemplo, ni que vamos a ver con un interés especial nada, por que dice que los de ANTEL, que están ahí, este... son muy celosos, por que como son ellos los que pagan todo...

Paco Giner Claro, la restauración...

Quela Rovira Están haciendo todo ese trabajo... usted no diga nada, digan que me vienen a ver a mí, y entonces después yo les muestro todo...

Paco Giner Claro, nada de preguntas, nada de fotografías...

Quela Rovira No, tal vez fotografías sí, eso te dirán, él te dirá ahora podés tomar fotografías, ahora no...

Paco Giner Ahora no, ahora sí, rápido....

Quela Rovira (Risas) Este... bueno, entonces sería....el lunes en la mañana... ¿tú donde te alojas?

Paco Giner Yo estoy en el Hotel Lancaster, en la plaza de Cagancha.

Quela Rovira En la plaza de Cagancha, bueno... perfecto, nosotros te podemos ir a buscar ahí, un rato antes...

Paco Giner Perfecto... pues gracias de nuevo.

Quela Rovira Y a Elsa la podríamos citar ahí, en la plaza Cagancha... por que luego, nos va a llevar cerca de veinte minutos, está lejitos... Y bueno.... eso de momento... ¿ahora tú tienes algo... preparado?

Paco Giner Bien, yo quería preguntarle algo... he tenido noticias de que tras los murales de Saint Bois, se hicieron intervenciones plásticas, murales y bajorrelieves, en casas particulares, en domicilios de Arquitectos y de Médicos...

Quela Rovira De eso no me acuerdo yo...

Paco Giner En la casa de Horacio Torres...

Quela Rovira Puede ser que algún grupito, yo trabajaba de mañana, cosa que me impedía seguir todas las actividades.

Paco Giner Y la selección de gente que participó en el Saint Bois, ¿fue voluntaria?

Quela Rovira No, fue Torres el que indicó, él indicó quienes éramos los que íbamos a pintar.

Paco Giner Habían cerca de sesenta alumnos, ¿no?

Quela Rovira Había muchos, sí. Pero hubo casos que... por ejemplo Olga Piria trabajo muy interesante, no fue parte del Saint Bois, pero era una buena alumna, sobre todo en dibujo naturalista, en pintura, hacía muy buenos retratos, pero ella en ese momento no le gustaba hacer arte constructivo, entonces no lo hizo, pero lo interesante es que después con el tiempo Olga Piria se convirtió en una... hizo cosas, y las cosas siempre eran con dibujos más o menos constructivos. Así que aunque no quiso en un momento, pero después lo hizo,

pero no sé debido a que eligió, o no, no sé cual fue el criterio, estaban todos los grandes alumnos de Torres, pero por ejemplo, no aparece ninguna cosa de Matto, de Matto Vilaró. No sé si sería alumno de él en ese momento, por que Matto era un alumno...es decir... habían alumnos que trabajaban de una época... ¿Te interesa?

Paco Giner Si, si claro, por supuesto.

Quela Rovira Torres pintaba de noche, él pintaba todas las noches hasta las cuatro de la mañana o por ahí, entonces dormía en la mañana, y a la tarde estaba fresco, fresquito para las clases, para atender a los alumnos, nosotros en esa época teníamos el Taller casi puerta por medio, casa por medio de la casa de Torres, donde vivía Torres, entonces claro a él no le significaba un sacrificio irse hasta el Taller, pero en general muchos, por ejemplo yo era de esos no iba a trabajar al taller, yo trabajaba en mi casa, y luego llevaba los trabajos a corregir a Torres en la tarde, ahora te voy a decir cómo corregía Torres que era fantástico, por ejemplo las cosas constructivas, que eran las que podían ser, eran las que exigían mayor corrección, él bueno, te decía:

“Bueno mire esto por acá lo va a tener que modificar, esto por acá también, esto también y esto también, ¡Ah! pero esto está muy bien. “

Siempre encontraba alguna cosita, a veces era minúscula, pero estaba muy bien.

“Entonces empiece usted de acá con todo lo que le estoy diciendo y lo va haciendo, y lo va llevando...”

Y bueno, él nos hacía muchos dibujitos, así por los lados, yo tengo muchos dibujitos así por los lados de las hojitas, en las clases...

Paco Giner ¿En algún momento en las clases que daba en el Taller, habló de los murales que hizo en Barcelona?

Quela Rovira Bueno, él no nos comentó, pero sabíamos que los había hecho, y conversábamos con él sobre eso. Sí, pero estaban todos tapados en esa época.

Paco Giner ¿Pero no enseñó ninguna imagen?

Quela Rovira Sí, veíamos, por que en los libros de la época venían.

Paco Giner Sí, estos de aquí, ahora están expuestos en la Generalitat de Barcelona, que era la Diputación de la ciudad cuando Torres hizo los murales.

Quela Rovira Sí, yo los vi, que están al lado de un patio con árboles...

Paco Giner Sí, el patio de los naranjos, el pati dels taronjers.

Quela Rovira ¿Tú eres Giner? (pronunciándolo en Valenciano)

Paco Giner Sí, se dice así en Valenciano... y en Catalán.

Quela Rovira Es que yo soy de ascendencia catalana, mis padres, mis cuatro abuelos, mis ocho bisabuelos... no tengo una gotita de sangre que no sea catalana. [...]

Paco Giner Y esto es lo que yo tenía del pabellón.

Quela Rovira Esos son los del maestro....

Paco Giner Sí, pero sólo tengo dos...

Quela Rovira ¿Sólo dos?

Paco Giner Sí, es imposible encontrar reproducciones de todos ellos recopilados en algún documento gráfico.

Quela Rovira No, yo creo que no están... por que nosotros que fuimos los que los hicimos las cosas es lo que pedimos fue esto...⁸, acá lo que está muy lindo es el Monumento Cósmico⁹, ¿lo fuiste a ver?

Paco Giner No, todavía no.

Quela Rovira Lo tenés que ver, pero este... acá están los de Torres, más que nada y están los nombres, eso sí, acá falta que yo no lo vi hacer junto con nosotros, pero lo habrá hecho en otro momento, el de Alceu Ribeiro, no lo hizo junto con nosotros, pero seguro que lo hizo en otro momento...ahora en la exposición estaban sus bocetos...

Paco Giner ¿Y donde fue esta exposición de bocetos...?

Quela Rovira Esa exposición se hizo en el ministerio de relaciones exteriores, en la sala... ¿Artigas?

Sylvia Arrozés Sala Figari... ¿y cuando se hizo?

Quela Rovira Hace dos años, más o menos... es esa sala pequeñita que tienen...

⁸ Quela me muestra un ejemplar de "*Nueva Escuela de Arte de Uruguay*". Editado por la AAC. Montevideo, 1946.

⁹ Obra realizada por Torres García y la AAC en el Parqué Rodó de Montevideo en 1937.

Paco Giner Es probable que tengan un catálogo todavía para ir a solicitarlo...

Quela Rovira Bien, yo en realidad, nosotros sacábamos El Removedor... yo tengo unas pocas, si las pudieras conseguir todas, yo tengo el número uno y algunos más... las voy a buscar, están medio deshechitas, porque eran dos páginas nada más. [...]
¿Este lo conoces?¹⁰

Paco Giner De referencias, es imposible conseguirlo, está agotado.

Quela Rovira Pues yo te lo voy a dejar, si quieres, para que lo copies, y el lunes me lo devuelves...
Pero es una cosita estupenda, porque está todo, todo, todo con dibujitos de Torres, todo hecho a mano...

Paco Giner Que maravilla... en versión original...

Quela Rovira El lunes me lo devuelves.... no quiero perderlo....

Paco Giner No se preocupe...

Sylvia Arrozés Bien, yo los voy a tener que dejar....por que tengo que irme...

Quela Rovira ¿Algún novio?

Sylvia Arrozés No, mi marido... tenemos que ir a ver a un arquitecto...

Quela Rovira ¡Ah! Eso es más importante. Pues yo te voy a pedir que me des tus

¹⁰ Ahora Quela muestra "La ciudad sin nombre". Obra de Torres García. Editado por la Asociación de Arte Constructivo. Montevideo, Uruguay, 1941.

señas.

Sylvia Arrozés Te voy a dar una tarjeta...

Quela Rovira Del Paseo... ¡Ah! Vos sós de la Galería Del Paseo... Ahí es donde ha expuesto Padi...

Sylvia Arrozés ¡Ah! ¿Estuvisteis en la exposición de Padi? Ahí estuvo Alpuy también...

Quela Rovira Claro... yo siempre, lo que pasa es que yo por lo general, no voy a las exposiciones, por que imagínate, tuve tantas inauguraciones... en siete u ocho años de tener una galería... y cada quince días renovábamos todo... entonces fue una galería muy, muy particular...ahora les voy a hablar de eso, por que nosotros hacíamos actos culturales... por ejemplo cada pintor o artista, inauguraba un miércoles, al miércoles siguiente, se hacía una acto cultural, conciertos conferencias, mesas redondas, presentación de libros, todo eso, entonces atraía otro público, que no era el exclusivo que mira las obras de Arte, y les obligábamos a ver cosas, este... y bueno, ¿Sabes con quién inauguramos? Con Rafael Alberti, que hacía grabados y pintaba.

Y bueno le fuimos a pescar, por que nosotros le conocíamos mucho, por que mi marido era el Gerente de la Editorial Losada aquí en Uruguay, y este... entonces lo visitamos a él en su casa, y él nos facilitó una cantidad de grabados de los cuales yo tengo uno ahí, ahora luego se lo voy a mostrar... Y claro él reunía las dos condiciones, era Pintor y al mismo tiempo escritor... y cómo la Galería era eso, era una Galería de la editorial Losada...

Paco Giner ¡Que tiempos!

Quela Rovira ¡Ah! No, fueron los tiempos peores de acá, fueron los tiempos de la dictadura...¹¹

Syilvia Arrozés ¿Y donde estaba la galería?

Quela Rovira Estaba en la calle Colonia en un subsuelo, muy linda, yo tengo ahí guardados todos los recortes de prensa y las fotos de la galería, con toda la gente, lamentablemente la mayoría de la gente... pero todos los intelectuales de la época todos venían ahí, los miércoles venía todo el mundo.... Era un foco de luz en medio de la oscuridad... Pero con el tiempo lo dejamos, por que ya estaba harta de que me vinieran a controlar todos los días.

Syilvia Arrozés Me parece que no va a ser la última vez que usted y yo vamos a hablar....

Quela Rovira (Risas) Sabes lo que pasa, que cuando uno se va haciendo mayor.... va haciendo como un pequeño libro de historia, yo me siento un poco así, por que fijate la revolución... la guerra civil española, yo era adolescente... y entonces acá se vivió, muchísimo, por que todos somos descendientes o de Españoles o de Italianos, la mayoría de las personas, entonces era tan vivo que todos luchábamos y hacíamos cosas para ayudar a la república, y este... bueno después pasó la guerra, que también nos movilizó. Era una generación que vivió cosas muy, muy, muy importantes... en todo el mundo, y lo vivimos en una etapa formativa, adolescencia, pubertad... y todo eso te va afianzando, formando de una manera muy especial, además acá había un movimiento cultural muy amplió antes de la dictadura muy, muy, muy importante, en muchos lados, muy lindo, cosa que se fue perdiendo,

¹¹ Los militares uruguayos destituyeron al presidente Bordaberry en 1976.

lamentablemente esas cosas no se vuelven a hacer de la misma manera, por que ya es otra generación, con otros intereses, tal vez, pero esa etapa yo reconozco que viví una vida que me pareció preciosa desde el punto de vista de la experiencia.

Paco Giner Comentaba Cecilia Torres que en esos años Joaquín Torres García, en aquella época precisamente adquirió un gran compromiso y una gran responsabilidad pues pensó que justamente en Montevideo, donde él estaba intentando hacer que arraigara una idea, un Arte nuevo, se formara la continuidad de lo que se estaba arrasando en Europa.

Quela Rovira Claro [...] Entonces mañana has quedado con Anheló...

Paco Giner Sí, a las doce.

Quela Rovira ¿Lo conoces?

Paco Giner No, todavía no, si es que llegué ayer, y usted es la primera persona que conozco después de Sylvia.

Quela Rovira ¡Ah! Pues Anheló es estupendo, un hombre muy interesante...

Paco Giner Sí, y me dijeron que es profesor de Arte...

Quela Rovira Sí, y estuvo muchos años allá en México, y dirigió la escuela de allá incluso...

Paco Giner ¿La Escuela Nacional de Artes Plásticas (E.N.A.P)?

Quela Rovira Si, creo, él te sabrá decir todo eso, pero sé que él tiene muchos meritos por allá...

Paco Giner ¿En que año entró usted en el Taller?

Quela Rovira En el cuarenta y dos, en el cuarenta y cuatro hicimos todo eso del hospital Saint Bois.

Paco Giner Y Torres falleció en el cuarenta y nueve, y usted...

Quela Rovira Sí, yo los últimos años iba poco, por que fui hasta el cuarenta y seis que me hice un viaje por América muy lindo, cinco meses andando por ahí, por tierra, todo por tierra, Perú...

Y este... en aquella época, cuando se puso de moda el Machu Pichu, nosotros subimos a lomo de mula, ahora hay un caminito y se puede subir a pie, pero en aquella época a la mula le daba por comer el pastito del borde del precipicio...

Paco Giner Ese viaje también lo realizó mucha más gente del taller, ¿no?

Quela Rovira Sí, pero en años posteriores, fueron. Porque nosotros cuando fuimos trajimos una cantidad de material, íbamos cuatro compañeras con una misión del consejo de primaria, y este... y bueno, hicimos una exposición, que nos ayudó mucho Augusto a hacerla allí en el Ateneo, que era donde ellos tenían el Taller. Así que hasta el cuarenta y seis yo fuí al Taller, después ya casi no.

Paco Giner Augusto es que estuvo en París trabajando en un museo catalogando las nuevas adquisiciones de Arte Indígena, ¿no? Y tuvo posteriormente una colección bastante importante de Arte primitivo Sudamericano.

Quela Rovira La tuvo, sí, y todavía está, te va a interesar mucho ir a la casa de Augusto. Elsa... ¿tú sabes que es la mujer de Augusto? Ella quería

que fuéramos, pero llamó luego que todo se ha complicado:

“Yo estoy muy enferma... muy resfriada, les voy a pasar todos los microbios. “

Peter ¿Está con Gripe, no?

Quela Rovira Sí, pero con una gripe, está horrible. De todas maneras el Taller siguió tras la muerte de Torres hasta los años sesenta y dos o sesenta y tres, entonces muchos fueron al Taller, pero no fueron alumnos directos de Torres, fueron alumnos de Augusto, de Horacio... no, de Horacio no...

Paco Giner De Alpuy...

Quela Rovira De Alpuy, Alpuy también está enfermo, muy enfermo...

Paco Giner Supongo que fue una etapa difícil, la posterior sin el maestro, con toda la crítica en contra...

Quela Rovira Sí, bastante... Yo te busco los Removedores para el lunes... y hacemos lo mismo que hacemos con este librito, te lo llevas, miras... y...

Paco Giner Y se lo devuelvo inmediatamente. No sabe usted el favor que me hace... por que es imposible encontrar estas publicaciones... He estado comprando libros relacionados con el tema por Internet, sin saber incluso si me iban a llegar, por que en España hay muy poco editado... casi todo catálogos de exposiciones, pero ninguno tratando el tema con profundidad, el de los murales, como se descubrieron, no hay nada, prácticamente..., y también teniendo en cuenta que soy profesor de mural, me gustaría saber algo de los

métodos pedagógicos que Torres ponía en práctica en el Taller...

Quela Rovira No, no, torres enseñaba siempre en su Taller sobre Pintura.

Paco Giner Pero siempre de manera práctica, sobre el mismo cuadro... ¿Y pinturas murales no hicieron nunca?

Quela Rovira No, no, lo único que hicimos fue eso...

Paco Giner Claro, lo único...pero me llama poderosamente la atención el hecho de que siendo Torres como había sido un gran muralista en Barcelona, bastante minucioso en las técnicas, que fue hasta Italia para estudiar las pinturas murales y la técnica del fresco, que hizo sus pruebas, para incluirlas con las mayores garantías en los trabajos realizados en la Generalitat...

Quela Rovira Que acá no se hubiera preparado bien el material... bueno, no sé, lo que pasa es que a lo mejor fue todo muy maltratado, fue hecho muy pronto de que se terminara el edificio.

Paco Giner ¿Cuánto tiempo pasó?

Quela Rovira No sé, no sé exactamente, pero era muy nuevo cuando nosotros fuimos....

Paco Giner ¿Estaba todavía nuevo, sin inaugurar?

Quela Rovira No, se había inaugurado ya, pero tendría a lo sumo uno o dos años.

Peter No crea que era tan nuevo...

Paco Giner Sí, pero me han dicho que todavía está en uso...

Quela Rovira Sí, pero debe ser... debe ser tético ir allí, de verdad preparáte porque...

Paco Giner Bueno, hospitales de esos hay en todas partes...

Quela Rovira Ya me dijeron... me dijo Miguel que el olor era inaguantable, pero que el olor es de ellos, de los materiales que usan, preparáte me dijo....

Paco Giner Pero debe ser conmovedor después de tantos años volver a ver la obra de uno... ¿no?

Quela Rovira ¡Sí, conmovedor siempre que no esté muy destruido!

Paco Giner Sí, pero al saber que van a ser restaurados...

Peter Y por suerte, la posibilidad de poderlos instalar en ese nuevo edificio de Antel, va a ser formidable...

Paco Giner Hoy después de comer, hemos ido Sylvia y yo a un banco en la misma plaza de la Constitución...

Quela Rovira ¡Ah! Donde está el mural de Gurvich...¹²

Paco Giner Ella tampoco lo había visto, y...

Quela Rovira Lo inauguraron sabes cuando, el año pasado, el segundo Domingo de Septiembre o Sábado es el día de Patrimonio nacional, entonces se hace una cosa preciosa, porque sale en el Diario la lista de todas

¹² Alumno de Torres García.

las casas que están abiertas, la Presidencia de la Republica, la casa del Presidente, todas las embajadas, precioso, entonces la gente, los primeros años, fue mucho, iba la gente más o menos culta, pero ahora se ha extendido de una manera tal que es como un romería, y la parte vieja de la ciudad van de un lado a otro, claro, hay muchas cosas ahí... están los museos, el museo Histórico, todo eso... y lo inauguraron para ese momento, el mural de Gurvich...

Paco Giner Y entonces ese día todo el mundo tiene acceso a esas obras que el resto del año, no se pueden ver...

Quela Rovira Sí, sí claro, pero el palacio Legislativo indudablemente se puede visitar muchas veces, pero es muy distinto verlo en un día así tan alegre, con tanta gente, que oyes los comentarios, es muy interesante.

Paco Giner Además tengo entendido que esa obra estuvo desaparecida mucho tiempo...

Quela Rovira Estuvo, sí, que ni siquiera se sabía, no se sabía mucho si estaba o no estaba, y apareció ahí arrumbada, por suerte la habían dejado quieta.

Paco Giner No la habían tocado, es una suerte, viendo la mala suerte, valga la redundancia, que ha habido con el tema de los murales.

Quela Rovira Si, los murales de Saint Bois, son cosa terrible, los murales de Torres.

Paco Giner ¿Cómo se vivió la quema de los murales en el museo de Arte

moderno de Rió de Janeiro?¹³

Quela Rovira No, claro, a todos los que queríamos a Torres y estábamos ligados así, nos afectó muchísimo, y a la familia imagino mucho más.

Peter Eso fue terrible, por que no se puede recuperar de ninguna manera... Terrible.

Quela Rovira Si, terrible. [...] Estoy pensando, que otra cosa puedes ver, bien, yo creo que esto que vamos a ver al lunes, te va a gustar...

Paco Giner Si, yo había contactado con Raquel Pontet del Museo nacional de Artes Visuales (MNAV), que fue la primera persona con la que contacté vía Internet desde España, y ella fue la que me dijo que ya había habido pues cierto movimiento hacia la Torre de Telecomunicaciones de Antel, desde el hospital, cuando le dije las fechas de mi viaje, ya me dijo que no iba a poder ser, porque iba a estar en Chile, luego también contacté con Patricia Betancur, que enseguida empezó a darme contactos, pero también me dijo que para estas fechas iba a estar en Lima, curando¹⁴ una exposición de artistas Uruguayos.

Quela Rovira Si, mira en el museo estarán todas las revistas Removedor, porque yo tendré cinco pero sé que hace poco yo las estuve mirando y encontré que se me estaban estropeando mucho y entonces me parece que las puse en una carpeta grande que tengo los dibujos y más cosas, me parece que están ahí, me parece, así que para el lunes yo te lo busco.

Paco Giner Le doy pues mi tarjeta, con la dirección en España y la dirección y

¹³ Acontecida el 8 de Julio de 1978.

¹⁴ Comisariando.

el número de habitación en mi hotel.

Quela Rovira Bueno, también está Cléver Lara, que empezó con sus alumnos a pintar murales en un pueblo que está a orillas de un lago, porque es un lago, aquí nosotros tenemos en el Uruguay muchos ríos y lagos con playitas, desde el Brasil, existe un Río que viene hasta la costa y parte en dos el País, en ese río existen represas, y en una de ellas, hicieron un lago muy grande, a orillas de ese lago con una playita donde la gente va a bañarse y hay un pueblecito, que yo no lo conozco todavía, y entonces... pintaron ellos y pintaron también gente de la ciudad un poco, no sé como será esos, porque a lo mejor lo de la ciudad serían un poco más, pero hay unos cuantos que fueron de alumnos de Cléver Lara. El taller de Cléver Lara fue un taller que tuvo mucho alumnado, es bastante, me parece que de lo mejor... Entonces hay otro taller de un alumno de Torres que enseñó estas cosas que es Guillermo Fernández, esos son los talleres más importantes.

Paco Giner ¿Se ubican también en Montevideo?

Quela Rovira Sí, en Montevideo están.

Paco Giner Porque fuera de la ciudad de Montevideo ya...

Quela Rovira Bueno en cada ciudad, en cada capital, de los departamentos, nosotros tenemos diecinueve departamentos, en cada capital hay un taller organizado por el municipio, encargado de todo esto. [...]

Paco Giner Bien, pues yo creo que ya está bien hasta el próximo lunes. Les agradezco mucho el tiempo que me han dedicado.

Entrevista a Anheló Hernández

Anheló Hernández era integrante del Taller Torres García; la entrevista se realizó en presencia de su mujer Ida Holz en la Galería del Paseo, propiedad de Sylvia Arrozés, sita en la calle Juan C. Gómez 1420 de Montevideo el sábado 7 de Abril de 2001.

En nuestra segunda entrevista por el periplo Uruguayo, Sylvia nos prestó un bello rincón de su Galería para así, rodearnos del más contemporáneo de los Artes Uruguayos, como si estuviéramos en nuestro estudio. Aunque Anheló fue integrante del Taller del Sur, no pintó ninguno de los murales del hospital de Saint Bois junto al maestro Torres García. Pero sus recuerdos, su pertenencia al Taller en aquellos años, y su posterior carrera docente, revelaban una imprescindible fuente de primera mano. Fue siempre respetuoso con el Taller y con la figura de Torres, un respeto impregnado de gran cariño y admiración que en algunos momentos de esta conversación consiguió transmitirnos a los demás participantes de esta reunión.

Paco Giner En primer lugar agradecerle el hecho de que haya accedido a esta entrevista. Mi trabajo versa alrededor de los murales de Torres García, y aquí en Montevideo se realizaron algunas obras de este género. Sobre todo en el Hospital Saint Bois y en algunos otros lugares como en el centro maternal del CASMU¹⁵.

Anheló Hernández No sé si podré ayudarte, por que yo no participé en los murales del Saint Bois.

¹⁵ Centro Asistencial del Sindicato Médico del Uruguay. Centro Materno. Calle Garibaldi 2644. Montevideo.

Paco Giner Bueno, pero hay muchas más cosas de las que hablar, por ejemplo, el mural del CASMU, que si bien realizó Torres en solitario, recuerda mucho más a su etapa Catalana, llevando como llevaba diez años viviendo aquí en Montevideo.

Anhelo Hernández Bueno, el viejo hacía cosas muy lindas de ese estilo, siempre, hay algunas muy buenas en la casa de Olimpia.

Paco Giner Si, el caso es que he leído que en alguna ocasión Torres llegó a exasperarse mucho, sobre todo cuando los alumnos realizaban demasiados trabajos de corte naturalista.

Anhelo Hernández *“Yo los llevo a la montaña y ustedes me bajan al llano”*

Paco Giner Si, pero, Carlos Pérez que trabajó en el IVAM, y que ahora trabaja en el Museo Reina Sofía, organizó en su etapa Valenciana una exposición sobre Torres García y los juguetes que realizó. Y en una ocasión, me comentó que Torres llegó a romper cuadros de algunos de sus discípulos en un ataque de furia.

Anhelo Hernández Yo una vez lo vi muy enojado porque Horacio había quemado cosas, Horacio era muy autocrítico y muchas veces quemaba cosas. Entonces yo recuerdo una vez que en el fondo estaba quemando cuadros y el viejo recogió los pedazos y entonces me los mostró.

“Mira lo que está quemando Horacio, esto no tiene perdón de Dios.”

Paco Giner Pero por iniciativa propia, estaba quemándolos...

Anhelo Hernández Sí, sí, ahí todos quemaban cosas. Nadie se consideraba maestro, todos éramos como aprendices.

Paco Giner ¿Pero esas quemas eran a partir de críticas de Torres?

Anhelo Hernández Bueno, a veces, pero también por autocrítica y por los demás...

Paco Giner Por el debate que se generaba con los otros alumnos

Anhelo Hernández Claro, claro, uno iba viendo más... entonces - te termino el cuento del viejo - el viejo Joaquín me muestra los pedazos y me dice:

“Ven, mira lo que está quemando.”

Era un cuadro precioso...

“Horacio, mira lo que has hecho” -le dice a su hijo-

“Mira lo que estás quemando, esto es una barbaridad, es un buen cuadro.”

Y Horacio le contestó:

“Si, como está, por pedazos.”

Paco Giner Pero, el global no.

Anhelo Hernández Y ahí, el viejo se retiró, pero no muy convencido de que las cosas que él había corregido estuviesen mal.

Paco Giner El motivo de mi Tesis es el de los murales, entonces...

Anhelo Hernández Eso no tiene nada que ver, ahí realmente Quela... participó.
Yo entro en el Taller en el momento en que se estaban pintando los murales, en el cuarenta y seis.

Paco Giner Cuarenta y cuatro.

Anhelo Hernández Cuarenta y dos o cuarenta y tres, creo, cuarenta y tres tal vez.

Paco Giner En el cuarenta y cuatro, de Mayo a Junio.

Anhelo Hernández En el cuarenta y cuatro, sí, es que me olvido...

Paco Giner No pasa nada, para aclararnos estamos.

Anhelo Hernández Entonces, éste... el viejo te recibía al llegar, y eso que yo venía de un maestro de escultura, buen escultor, cuando llegué al taller le llevé mi carpeta de dibujos y me dice...

“Muy bien, muy bien, muy bien...”

Y cuando yo ya estaba en el Olimpo, me baja de porrazo diciendo:

“Para no ser de mi taller.”

Paco Giner Pero admitía a todo el mundo, ¿no?

Anhelo Hernández Si, admitía... entonces al poco de estar allí me dice...

“¿Quiere participar en las pinturas del Saint Bois?”

Y yo ya hacía estilo constructivo sin haber estado con él, la regla de oro, y eso...

Paco Giner Ayer me decía Quela que le extrañaba muchísimo que no hubiese pintado un mural, que no sabe cuál fue la razón.

Anhelo Hernández La razón, fue que yo le dije:

“Primero tengo que aprender.”

Paco Giner Primero saber y después hacer... ser consciente de lo que hacía.

Anhelo Hernández Es que era otra cosa, era otra cosa, este... le pareció bien, le pareció bien, por que yo llegué y hacía cosas, pero no como allí, y miraba a mi alrededor, y yo no me sentía... además yo veía el muro y me decía...

Paco Giner ¡Claro!, impone el muro... vacío

Anhelo Hernández ¡Claro!, no tanto con lo que impone el muro vacío, es que yo no estaba a tono con lo que se estaba haciendo en el taller, además yo me sentía muy feliz, porque el viejo me recibe contentísimo en especial por que yo hacía escultura, no pintura, porque yo en ese momento hacía esculturas, entonces... Es más, tuvo una escultura mía en la estufa de su casa por años, en la chimenea, este... y entonces estaba feliz por que no tenía escultores, entonces a la vuelta de los años Fonseca se volvió escultor. Alpuy también metió esculturas... Yo fui el más reticente a entrar en el Taller del grupo que entró... si yo era compañero de Fonseca, de Montiel y de otros más de la misma edad... Pero como yo era escultor no tenía mucho interés, en ver lo que podía hacer como pintor, era muy arrogante.

Paco Giner Usted conoció a Joaquín Torres en una conferencia que él impartió en la escuela de Arquitectura, según tengo entendido

Anhelo Hernández No, mira, yo lo conocí en el Salón Nacional, que había venido una exposición de pintura francesa que se llamaba *De David a nuestros días*¹⁶ con cuadros estupendos que mandaron los franceses para salvarlos de la guerra... y allí estaba con un grupo de sus alumnos... y era el único, el único en este País que era capaz de desarmar cuadros, esto se hizo así de esta manera, esto se consiguió así, era el único con una capacidad crítica lo suficientemente sólida como para afrontar acertadamente cualquier cuadro, y yo me pegué al grupo y lo escuché, y me dije:

“Éste tiene jugo.”

Paco Giner Yo tenía entendido, que con Sergio de Castro y Gonzalo Fonseca estaba estudiando arquitectura,

Anhelo Hernández Si, Sergio y Gonzalo, pero eran unos pitucones... Fonseca era hijo de un director de las oficinas de teléfonos del estado... entonces siempre tuvo mucho dinero... En ese momento nos juntábamos en el sótano de su casa en el prado, y nos hacíamos unos sándwiches de Bach y Gardel. Canción de uno, canción del otro. Después de ahí él se va de la casa, pero a unas pocas cuadras, Gonzalo, a una torre que estaba abandonada, que era formidable, pero que yo no sé si era habitable todavía, este... la torre estaba dos pisos por debajo de tierra y dos pisos por encima. El último piso de más abajo estaba inundado, entonces para entrar ahí, al taller, había que cruzar un tablón que era el puente que daba a una escalera de

¹⁶ La exposición tuvo lugar en el salón municipal de Montevideo en 1940. Fue la primera ocasión en que Torres García, pudo enseñar a sus alumnos obras de Cézanne, Courbet, Manet, Monet, entre otros.

madera que era lo más demencial que te puedas imaginar, y entonces en el piso superior, ahí es donde estaba Fonseca. Y después el que se le metió en el Taller fue Lima. Pero de todas maneras la comida se la llevaba el hermano... de todas maneras el status no lo abandonó. Y después se murió acá, en Bartolomé Mitre, en un convento, en una... cómo se podía llamar... en las que se sueltan las piezas. Gonzalo se puso a trabajar, era un hombre de una gran concentración, no estaba por estar, pero entonces él ya había estado en Europa, Sergio también; Sergio tenía una cultura grande.

Paco Giner Tenía bagaje detrás

Anhelo Hernández Tenía un bagaje cultural aplastante, también nosotros éramos los indios de la pampa que tirábamos a la cultura autóctona. De todas formas yo fui a ver pintar allá, a Saint Bois.

Paco Giner Del proceso... ayer le pregunté a Quela, pero no tenía muy vivos los recuerdos, tengo entendido que Pablo Purriel que fue el médico Director del Hospital, el que realizó el encargó de manera totalmente gratuita para que se llevaran a cabo los murales, sin ningún tipo de remuneración. ¿Cómo es posible con el ambiente tan cargado que había en cuanto a crítica con respecto a Torres que esa fuera la elección de Purriel?

Anhelo Hernández Yo no quiero avanzarte ninguna idea, por que yo no la tengo muy clara... Torres tenía muchos apoyos y yo creo que esos apoyos pictóricos le venían por sus convicciones, como se puede decir... agnósticas, en las que él siempre estaba enredado, cuando tenía el Universalismo Constructivo, por cierto por influencia de un escultor español, que se llamaba González, Julio González, entonces Torres quedó prendado y la pintura de él nunca se

desprendió del todo de ese sentido metafísico, entonces... te lo digo porque había gran cantidad de gente que intelectualmente lo apreciaban, por ejemplo, los Cáceres, psicoanalistas, apreciaban un poco su salida sobre el naturalismo postimpresionista que había vigente en el país. Y entre los apoyos, por ejemplo... ¿Cómo se explica que Torres consiguiera la edición del *Universalismo constructivo* en Buenos Aires? Por un señor que fue al que fue dedicado el libro, que yo lo conocí posteriormente en casa de los Torres, Freddy Guthmann, y había en esos momentos una periodista francesa, que le preguntó:

“¿Por qué usted apoyó a Torres?”

Y el tipo le contestó de una manera que siempre me ha parecido maravillosa:

“Por que él vio en mi algo que yo vi en él.”

Y todos ellos estaban mezclados en toda esa mística... les unía esa mística, ese hombre apoyó luego a Augusto y pintó algo en su casa

Paco Giner Cecilia y Mari Carmen recogen en los únicos textos que han obrado en mi poder sobre el tema, que en el Hospital Saint Bois se pintaron siete murales del maestro y veinte de diecinueve de sus alumnos, con un total final de veintisiete murales, sin embargo ayer Quela me decía, que en el folleto de amigos del patrimonio de Uruguay¹⁷, que se distribuyó en un acto en el que participó usted, contaba los siete del maestro, y veintiocho de veinte alumnos, contabilizando finalmente treinta y cinco murales.

¹⁷ *Torres en la Torre*. Separata con siete láminas reproduciendo los siete murales de Torres García en tamaño A4, cuatro de ellos en color y el resto en blanco y negro. Otra lámina recoge el total de murales en el edificio, su localización y cuales fueron sus autores. ANTEL y Fundación de amigos del patrimonio de Uruguay. 25 de Mayo de 1988. Montevideo.

Anhelo Hernández Ahí no te puedo ayudar... sé que los murales del maestro del Saint Bois se quemaron en Río. Yo visité mucho a Augusto y a Elsa para que hicieran la reproducción del mural que hay ahora en el museo. Es más, la copia la empezamos a hacer con Leonardo Yepes, hijo de Eduardo, que también es escultor... en determinado momento Augusto se sintió picado, yo le decía, la había dicho muchas veces a Augusto...

“Los murales no son tan misteriosos, sabemos cómo eran, cómo se hicieron, cómo se pintaron. Debíamos de reconstruirlos...”

Pero algo así no debería estar perdido. Finalmente el único que se reconstruyó fue ese, el pez. Lo cual es un peligro... por que están ahí, están ahí, y en cualquier momento cualquier crítico no podrá por mucho que quiera dictaminar siquiera cuál es exactamente la diferencia técnica...

Paco Giner Bueno, quizás ahí lo que queda es lo que decía Walter Benjamín, el aura del original, que ya no lo poseen las copias.

Anhelo Hernández Hay un libro... está el libro de las cosas que se perdieron ¹⁸...

Paco Giner ¡Ah! ese no lo conozco...

Anhelo Hernández Está el libro de las cosas que se perdieron, yo lo tengo en casa, te lo puedo dejar... debía de haber sido hecho con más cachiporra¹⁹... con mas virulencia contra los que permitieron que

¹⁸ Torres García, *obras destruidas en el incendio del museo de arte moderno de Río de Janeiro*. Editado por la Fundación Torres García. Montevideo, Uruguay. 16 de Noviembre de 1981.

¹⁹ Anhelo se refiere a que el libro debería haber mostrado más virulencia hacia los responsables del desastre.

eso pasara, con los responsables. Esa obra salió de Uruguay con muy poco seguro... claro, Kalemberg que es el director del museo²⁰, que ya lo era entonces... te podría decir algo sobre todo eso, es muy interesante... cómo se perdieron.

Ida Holz ¿Y le dirá toda la verdad?

Anhelo Hernández No, él dirá su versión... de todas maneras... el prólogo es muy contemplativo, debía haber sido hecho con más cachiporra.

Paco Giner Del proceso de Saint Bois, de un total de sesenta alumnos pintaron sólo veinte. Esa selección...

Anhelo Hernández Esa selección la puede haber hecho el maestro, seguro.

Paco Giner Pero en su caso fue un auto descarte.

Anhelo Hernández En mi caso si, yo me borré. Porque el proceso era que se hacían bocetos que luego él corregía, deben haber algunos que no le parecían... es más, revisando el concepto de los murales... no todos tienen el mismo valor. Están bien, están contruidos a la manera Torreana²¹, con una composición... con la medida áurea, con la vertical y horizontal, blanco y negro, colores primarios... pero puede haber proyectos que al viejo no gustaron, y los retirara. Por otra parte había un núcleo dentro del Taller que adoptaba un poco siempre a los menos dotados, poco parcial... pero eso siempre...las elecciones siempre son parciales... y además uno le llevaba dos o tres bocetos y el viejo decía:

²⁰ Museo Nacional de Artes Visuales, sito en el Parque Rodó de la capital Uruguaya.

²¹ Torreana o Torregarciana, son maneras de decir que algo es a la manera de cómo lo haría el propio Torres García, son expresiones muy habituales entre sus discípulos

“Este sí, este no...”

Y si uno le llevaba siete, pues al final uno siempre... y el resto... fuera. Está bien tenía que decidir, era su escuela, el encargo era para él, ahora de esa experiencia en el Saint Bois quedó otra cosa... En determinado momento hay en Toledo, no el de allá, acá tenemos uno también, hubo un seminario, que organizó un señor muy importante, de cuyo nombre no me acuerdo ahora²²... y entonces empezamos a hacer un proyecto para decorar ese sitio²³...

Paco Giner Sí, tengo unas fotos, con un Mural de Horacio...

Anhelo Hernández Fonseca, la Torre de Fonseca...

Paco Giner Creo que los tengo aquí recogidos...

Anhelo Hernández Ahora es un escuela militar, que no se puede visitar, allí no se pintó nada.... Pero esto tuvo dos momentos, uno en que el arquitecto intenta que sea el propio taller el que... Sí, justo esto es... Ahora es un taller mecánico.... Estos militares... siempre lo hacen...

Ida Holz ¿Pero se construyó?

Paco Giner Sí, además leí que había una escasez económica considerable para este proyecto... eso no cambia nunca.... y Augusto tuvo que inventar un método para poder hacer los vitrales sin vidrio soplado, y que finalmente consistió en calentar, partir y doblar planchas de plexiglás de colores, y trabajar con ello... Este está en el BPS²⁴.

²² El Arquitecto Mario Payssé Reyes.

²³ Iglesia del Seminario Archidiecésano de Toledo, Montevideo. 1965. En la actualidad es una biblioteca, después de haber albergado durante años una pista de baloncesto.

²⁴ BPS. Banco de Prestación social.

Ida Holz ¿El de Gurvich?

Paco Giner Sí.

Anhelo Hernández Yo no sé si viste, en el sindicato médico²⁵... hay uno precioso en la entrada.

Paco Giner Un mosaico.

Anhelo Hernández De Alceu Ribeiro, que es precioso.

Paco Giner Sí, que está en Mallorca. Y en el segundo piso, hay un mural de Augusto, en la cafetería.

Anhelo Hernández Sí, que lo restauró... porque unos pintores comerciales, lo repintaron entero cuando pintaron la cafetería, y Augusto y Elsa lo hicieron a bajo coste de pintura y sin cobrar nada... el de Liceo Miranda²⁶ está perdido, en el lugar, no te confundas, pero la chapa se ha carcomido y hay que restaurar todo eso y volverlo a hacer... se puede hacer, claro, por que es una estructura tan concreta que bueno... no tiene... sustituir las piezas estropeadas. Hace años... Yo no tengo ninguna foto mía con Torres... Hasta que otro discípulo que trabajo mucho en murales, se llama Edwin Studer...

Paco Giner Si, ya me lo dijeron ayer, tengo que conseguir alguna monografía suya...

²⁵ Centro Asistencial del Sindicato Médico del Uruguay. CASMU. Cruce de las calles Arenal Grande y Colonia en Montevideo

²⁶ El Liceo Miranda es una institución de enseñanza primaria privada. El mural, que consiste en unas planchas de metal pintadas, fue diseñado por Horacio y Augusto Torres y ejecutado por Archibaldo Almada.

Anhelo Hernández Este mural desapareció, está... queda dentro un pedazo de uno que yo hice.

Paco Giner Si, la historia de este trabajo es el desespero... En España no hay casi información, y cuando llego aquí, resulta que todo ha desaparecido...

Anhelo Hernández (Risas) Bueno, te termino el cuento de Studer, entonces Studer como después de cincuenta años me dice:

“No es verdad, vos estás en una foto, y además estás junto al viejo.”

Entonces tengo la foto, un recorte de foto que lo he enmarcado, que ahora si lo conservo.

Paco Giner La crítica que se generó en torno a los murales de Saint Bois tuvo unos personajes relevantes, que fueron Eduardo Vernazza, crítico de *El Día*, y Herrera Mac Lean, arquitecto.

Anhelo Hernández Sí, con Herrera hubo una polémica fuerte.

Paco Giner Pero atacaba el hecho de que la autonomía de la arquitectura había sido menoscabada por la pintura...

Anhelo Hernández Que los enfermos iban a estar nerviosos con esos murales tan agresivos de color.

Paco Giner Bueno, pero la misma opinión de los enfermos y los médicos era positiva. Según me contó Quela, pero ¿no se les tenía en cuenta en absoluto?

Anhelo Hernández No.

Paco Giner Herrera era profesor de Arquitectura...

Anhelo Hernández Puede ser... sí.

Paco Giner ¿Entonces el enfrentamiento pudo ser académico?

Anhelo Hernández No, porque Torres no era Académico.

Paco Giner ¿No era profesor de Arquitectura, o lo fue?

Anhelo Hernández No.

Paco Giner Es un dato que consigna Cecilia...

Anhelo Hernández No, Torres consiguió un espacio para radiar semanalmente una conferencia, una lección, de donde salen las quinientas conferencias del Universalismo Constructivo. ¿Te imaginas enseñar pintura por radio?, pues él enseñaba pintura por radio. Ahora, después todos los talleres fueron de él, fácil. Una vuelta me decía... me dijo:

“Hago más yo sólo, sin presupuesto, que todos estos de la escuela de Bellas Artes con ayuda.”

Yo había estado en el Círculo de Bellas Artes y después también en la primera escuela de Bellas Artes, entonces sabía muy bien que realmente la consistencia de enseñanza de Torres prescindía de aparatos. Nuestras sesiones de viernes eran muy estremecedoras y la clase lo sabía. Porque nosotros tuvimos dos lugares de exposición; cuando estuvimos en el ateneo se utilizaba la arpillera,

se colgaba una arpillera así y se enganchaban los cuadros, entonces el viejo llegaba los viernes a eso de las seis de la tarde y los cuadros llevaban colgados tres, cuatro horas. Entonces hacía el paseo crítico y...

Paco Giner ¡Cachiporra!

Anhelo Hernández Sí, justo, pero antes de que el viejo pasara, nosotros nos dábamos nuestra propia cachiporra, cosa que es un espíritu que desapareció... nosotros no teníamos ningún pudor en mostrar nuestras cosas y aceptar la crítica... te cuento una anécdota. Nos invitan a exponer en Washington D.C. en la OEA²⁷, entonces la carta de la OEA decía:

“El Maestro Torres García y otros maestros de su Taller”

Y en cuanto el viejo leyó “*y otros maestros de su taller*”, a él se le brota la sonrisita, y a nosotros la carcajada. Nosotros nunca nos habíamos considerado más que los muchachos. Entonces era una carta... que ridículos son estos gringos, no entienden nada.

Paco Giner Es que era una figura muy pesada la de Torres.

Anhelo Hernández Ya exponer junto a él era un honor, era demasiado. Te voy a decir una cosa, cuando volvieron los cuadros, muchos habían ido sin firmar, lo difícil fue saber de quien eran. Claro, algunos se distanciaban, pero había otros que eran la misma lección prácticamente, los mismos colores, la misma paleta y sanseacabó, entonces al paso de los meses... (Risas)

²⁷ Organización de Estados Americanos.

Paco Giner Hay un dato también que me llama la atención, hay un manifiesto de la E.T.A.P.²⁸ que lo redacta Eugenio D'Órs, en la que de manera abierta se pide subvenciones para Torres García, pedía paredes para poder hacer murales, pedía una seguridad para el que en aquel momento se consideraba un gran artista que volvía a casa. En mil novecientos cuarenta se promulga aquí en Montevideo una ley que pretende asignar el cinco por cien del presupuesto nacional a ornamentación.

Anhelo Hernández La ley diez mil quinientos once que nunca se llevó a la práctica.

Paco Giner Porque es extraño que con la vocación que Torres García tenía como muralista, esto es algo que ya demostró en Mon Repòs, en su casa de Terrassa, en el Palau de la Generalitat de Cataluña, y en algunas casas particulares, cómo es que no surgieron más...

Anhelo Hernández Siempre fue un artista muy controvertido... Anhelo Hernández Torres lo recibe un grupo de pintores y de personalidades, a él le precedía su estancia en París, el convencimiento de que había participado en el lanzamiento del arte moderno, que había conocido a D'Órs y gente que había tenido un contacto cultural más amplio que el resto. Entonces eso se nota cuando desembarca, la E.T.A.P. había sido concebida como una institución de libre enseñanza, una especie de manifestación del universo en un ambiente que hacía falta, lo cual era un paso... donde se daba además la convivencia... se da además un dominio de la izquierda, ninguno de ellos era de derechas. Torres no quería saber nada de los políticos, le había ido muy mal en Barcelona, lo dejaron en blanco. Todo el mundo piensa que cuando Torres se

²⁸ Escuela Taller de Artes Plásticas, institución de Montevideo que fue creada en el principio de la libertad de enseñanza y con un marcado carácter comunista.

rebela contra Puig i Cadafalch al retirarle el encargo de los murales, es por la supervivencia del proyecto que Torres insiste tanto, pero es por su propia supervivencia como artista por lo que pelea y por la subsistencia de su familia... Yo tengo una idea, esa idea corrígemela si me equivoco... de que en ese momento, en Barcelona, Torres era más importante y conocido que Picasso.

Paco Giner Sí, creo que en Barcelona, sí.

Anhelo Hernández Lo cual explica por que Picasso le dio portazo en París.

Paco Giner Miró también.

Anhelo Hernández Bueno, con Miró mantuvieron más amistad.

Paco Giner Sí, pero también, incluso Torres lo relata en *Historia de mi vida*²⁹, que el recibimiento de Miró fue bastante frío.

Anhelo Hernández Escucha, se habían hecho a uñas y dientes un lugar, y no era cuestión de que viniera el maestro y se te pusiera de sombrero. Una vez Torres me mostró las tapas de un libro que había escrito sobre Picasso, "*Picasso visto por un pintor*", pintadas a mano, y me contó que fue a enseñárselo cuando lo terminó, y como no lo recibió, salió con tanta furia de su casa, que lo destruyó entero, lo quemó. Sólo quedaron las tapas. Eso te da una idea de que el temperamento del viejo era...

Paco Giner Impetuoso. Si. También me sorprende que con la edad que tenía, él sólo, en tan sólo dos meses, pintar los siete murales de Saint Bois...

²⁹ Torres García, Joaquín. Op. Cit. 1934.

Quela me contó que trabajaba de noche, y que dormía durante toda la mañana y luego por la tarde, ya cuando...

Anhelo Hernández Comenzaba la vida... para él y para el Taller. Como al mediodía él se hacía el desayuno. Claro, todas las noches tocábamos siempre ahí, la verdad es que era de una vitalidad. Yo tengo el privilegio... en determinado momento cuando se hace la casa de Punta Gorda³⁰, en el sótano de la casa estaba nuestra sede, lo que es ahora. Entonces un grupo de alumnos empezamos a pintar en el sótano, decir del grupo que empezamos siendo unos cuantos, y quedamos tres, Augusto, Elsa y yo, pintando de la mañana a la noche y el viejo, que estaba ya muy canceroso³¹, muy avanzado, se levantaba y agarrándose de las paredes bajaba a corregirnos, varias veces, porque además de haber mostrado el proceso de la pintura moderna prácticamente... claro, mostrándote, pero además de golpe agarrándote los pinceles y pegando ahí un rascón de pintura, y diciéndote cómo tenías que hacerlo y lo que tenías que buscar. Entonces esa era una situación privilegiada, eran clases particulares. Y fueron de pie completo, pero pintábamos tres cuadros por día, ¿estás o no? No nos asombraba demasiado...

Paco Giner Debió ser estupendo...

Anhelo Hernández No te puedes imaginar, él era muy ácido cuando quería, en las correcciones, ahora recuerdo en el taller, una pintora que había pintado unas cosas muy dulzarronas, cuando se lo puso estábamos todos allí como estábamos siempre... y le dijo:

“Está tan poético...”

³⁰ Esta casa fue la última residencia de Torres García. Se trasladó a ella en enero de 1948 y estaba en la calle Caramurú, n° 5612, Montevideo.

³¹ Cáncer de estómago.

La pobre chica... era para esconderse debajo de una mesa...
Pero en el grupo todos lo pasábamos mal de vez en cuando...
Augusto por ejemplo desaparecía, se iba a la playa, replegaba los
pinceles y se iba a la playa, necesitaba aire, y en una ocasión nos
dijo, a Elsa y a mí:

“Vosotros no sabéis lo que es ser el hijo de un gran pintor.”

Pero eso lo tuvo siempre Augusto. Cuando llega a México, yo tengo un taller... y a
la noche, en el taller, al final de la jornada de trabajo, sacábamos
un wüisquito y tomábamos hablando... y yo le digo:

“Augusto, ¿Qué no te das cuenta? De lo diferente que sós de
vuestro viejo... Te voy a explicar porqué. Vos hacés una pintura
que se vale de la ambigüedad, la herencia cubista, luz y formas...
cobran la misma importancia, cuando el viejo habla de la
recuperación del objeto... tú vas a buscar el conjunto y vas a tratar
de organizar los aspectos plásticos que vamos encontrando en ese
conjunto, el objeto viene cómo por añadidura, que eso es parte de
lo comercial, entonces... por otra parte, vos sois un pintor sintético,
Torres no, viene del esquema. Que le viene de toda su educación,
él había pasado por todas las academias, tenía una polenta³² muy
cargada.”

Paco Giner ¿No dejó nunca de pintar naturalismo Torres?

Anhelo Hernández Ya había abandonado el naturalismo, cuando acá intenta
retomar algunas cosas, porque no consigue vender nada. Entonces

³² Gachas de harina de maíz, típicas de Italia, y que en el contexto de la conversación se refiere al bagaje.

hay una anécdota sobre Matto... ¿tú sabes que yo he escrito un libro sobre Matto³³?

Paco Giner Pues no, no me consta.

Paco Giner Bueno, luego te lo paso, entonces Matto era una gran escultor y pintor, y el arquitecto Leborgne tenía dos hijos, entonces un día Torres les dice:

“Ustedes que tienen tantas relaciones, ¿no venderían estos cuadros?”

Y les da dos cuadros. Dos cuadros enormes.

“Y lo enseñan entre las relaciones de ustedes...”

Entonces sale Matto, Leborgne mirando así, por que ya se lo veían venir... entonces van los dos y echan las redes, como los pescadores, y no sale pesca ninguna... entonces efectivamente, todo preocupados ellos, por no volver con las manos vacías, los compran ellos, por que bien mirado era buen negocio...

Ida Holz Tenían varios, ¿no?

Anhelo Hernández Si, entonces como a la semana y media, le llevan el dinero y le dicen:

“Maestro, aquí tiene el dinero...”

“¡Ah! Que bien... les doy dos más.”

³³ Hernández, Anhelo. Op. Cit. 1991.

(Risas) [...] Este librito... de la exposición del Reina Sofía...³⁴

Paco Giner Sí, de esta cronología, fue de donde tomamos el dato de que Torres había sido profesor de arquitectura...

Anhelo Hernández No, nunca profesor... puede que hubiese dado alguna conferencia, pero nunca profesor. Pero eso se puede averiguar...

Paco Giner El 8 de Octubre..., y esto es un trabajo previo recopilando datos e imágenes para lo que queremos hacer ahora...

Anhelo Hernández Está muy bien, esta es Amalia Nieto, que vive todavía, casada con Filiberto Hernández, un gran cuentista Uruguayo.

[...]

Paco Giner ¿Estos murales los enseñó en el Taller?³⁵

Anhelo Hernández Sí, los vimos.

Paco Giner ¿Daba clases sobre mural Torres García?

Ida Holz Yo creo que no hay nadie muralista, ¿no?

Anhelo Hernández No, no, no, pero yo creo que hay una injusticia, que no se le dé crédito suficiente con Studer, porque hizo los primeros murales con cemento armado de este país, y tiene unos cuantos, y Oroño, que ya ni siquiera es discípulo, que es discípulo de discípulos...

³⁴ AA.VV. Op. Cit. 1991.

³⁵ En ese momento Anhelo repasa las copias de los murales del Salón Sant Jordi y de Món Repós, publicados en España.

creo que lo conoció al viejo, pero creo que también hizo murales. Hubo un loco... pero cuando uno lo ve ahora, en la distancia, era loco pero no tanto, Daymán Antunez, que llenó el interior de murales, Alceu y Edgardo hicieron murales, Montiel hizo murales.

Paco Giner Yo tengo una recopilación del trabajo mural que hicieron los del Taller, Horacio, Alejandro Puente, Alpuy, Matto, Pailós, Fonseca.

Anhelo Hernández En la Escuela de Francia... eso no te lo puedes pasar... la canallada que hicieron, porque yo no sé por que lo hicieron... las prisas o qué, en el catálogo del Reina Sofía dicen que no había información sobre Montiel, las prisas... algo político... pero es una infamia. Mira, la Escuela de Francia, en Tacuarembó, dos escuelas, en la galería Yaguaró un mosaico muy original por cierto dentro de la manera Torreana, y hay otro en Buenos Aires gigantesco, creo que sobre la avenida de Mayo.

Paco Giner ¿Exterior?

Anhelo Hernández Sí, es un tipo que no se puede esconder, ¿te das cuenta? Jonio tenía un carácter endiablado. Pero Joaquín decía que era uno de los tipos con más intuición de la pintura. Cosa que no era dado al elogio para nada....

Paco Giner También había algo extraño en la época de Saint Bois... que no participara Matto, ya que era uno de los mejores alumnos de Joaquín, y respetado por el Taller...

Anhelo Hernández Mira, a pecho descubierto, Matto era un pintor al llegar al taller de Torres, que podía competir con todos los pintores de esa época y que hacía una especie de pintura americanista. Cuando Torres le corregía, él decía y le agradecía, este... él decía que

Torres lo había orientado hacia su parte mística y que a partir de eso tuvo gran trabajo... ahora, las maderas... son una parte importante de la obra de Matto, y que siempre fue un pintor con la facilidad para el color, era un tipo que tenía un gran oído musical, y era capaz de... Yo para el libro que le hice, tuve que revisar montones de papeles, y de pronto una frase corta, la tenía en veinticinco mil papeles cambiando el sustantivo de un lado a otro, con un adjetivo aquí y otro allá. Decía siempre lo mismo: “*no, no, nada...*” Cuando hacíamos las entrevistas, yo siempre le preguntaba intentando sonsacarle cosas y él empezaba a contestarme siempre lo mismo, cuando pasábamos de ahí, al rato... estaba tarareando a Bach... (Risas) Se cogía a donde pudiera...

Ida Holz Él fue la única persona que yo conocí que se cambiaba y se ponía de traje para comer.

Sylvia Arrozés ¿De traje?

Anhelo Hernández Sí, sí, era gente de mucho dinero.... Yo creo que Matto es un pintorazo... y un escultorazo... Yo creo que Matto mimaba a la gente de la cual podía beneficiarse, lo cual es absolutamente lógico, que iba a apoyarse en Alpuy, por ejemplo, que era un muerto de hambre, que estaba bien, lo trataba con mucha consideración, que era un pintor muy capaz, pero no era...

Ida Holz Pero, ¿Dio clases de mural Torres?

(Risas)

Anhelo Hernández No, no, yo creo que no. Cuando yo entro al taller voy con mi mejor carpeta de dibujos bajo el brazo, entonces me ponen a

esperar en una salita, en la salita de la calle Abayubá, y llega Matto con dos cuadros debajo del brazo y pasa él antes que yo. (Risas)

Yo era un recién llegado y un desconocido. Por otra parte, Manolita³⁶ me decía:

“A usted Don Joaquín lo quería muchísimo.”

Porque era el único que tenía el coraje de haber hecho lo que él había hecho, que era casarse y llevar las cosas por delante. ¿Te das cuenta?

Paco Giner Bueno, pues yo creo que podemos dejar esto aquí... de momento y continuar hablando otras veces... Muchas gracias por su atención.

Anhelo Hernández De nada, cuando gustes...

³⁶ Manolita Piña de Torres García, fiel esposa de Joaquín Torres García, natural de Barcelona, vivió hasta los ciento once años.

Entrevista a Elsa Andrada.

Integrante del taller Torres García, esposa de Augusto Torres, hijo de Joaquín, y que participó con un mural en Saint Bois, el martes 10 de Abril de 2001 en su domicilio de la calle Cuneo Pirinetti, número 1535 de Montevideo, número 1535.

En la recepción del Hotel Lancaster, conocimos a Elsa Andrada, situado en la Plaza de Cagancha, popularmente conocida como plaza de la libertad, (kilómetro cero de Uruguay), que apareció por allí momentos antes de que lo hicieran Sylvia, Quela y Peter el día que realizamos el viaje al hospital de Saint Bois. Esta entrevista, que se realizó en el estudio de la casa que durante tantos años compartió con Augusto, proporcionó abundante información.

Paco Giner Evidentemente, el trabajo de investigación que estoy desarrollando, se ha de centrar en el tema de los murales. Esta época me interesa sobre todo por el proceso de gestión de cómo se llevó el tema del mural por parte de Torres cara al Taller. Entonces en mil novecientos cuarenta y cuatro se realizan los murales, usted entró en el cuarenta y tres, y según tenemos entendido había dos arquitectos, una arquitecta Sara Murialdo, y Luis Surriaco, y el Director médico Pablo Purriel. Comentábamos en la entrevista con Anheló, lo extraño que resulta después de vivir diez años en Montevideo, con tanta lucha como Torres había tenido de gente en contra, los críticos, la academia... ¿cómo es que un hospital a la hora de hacer algo tan significativo recurriese al maestro?.

Elsa Andrada Sí, porque allí había un médico muy inteligente, que era Purriel, que estaba muy bien. Y fue iniciativa de ellos, que conocían la obra del maestro y dijeron ¡Que oportunidad! Por que

seguro, era una cosa que ellos ya sentían mucho, fue realmente una idea maravillosa.

Paco Giner Tenemos entendido que la idea era, como decíamos antes, algo global, audiciones de música para los enfermos, querían hacer una biblioteca, los murales, conciertos, y sobretodo ampliar lo que pudieran el ámbito plástico

Elsa Andrada Seguro, para que se integrara todo.

Paco Giner Para que los bacilares...

Elsa Andrada Para que tuvieran un ambiente mucho mejor, más alegre vamos a decir, con cosas lindas de oír, había música y era todo una idea que tenían también los médicos que nos llamaban, ¿no? El maestro colaboró.

Paco Giner Tengo aquí un listado de la gente que participó, se lo leo y me dice si falta alguien.

Elsa Andrada Lo que pasa es que... mi memoria...

Paco Giner Puede, no se preocupe, si se acuerda bien, y sino, no pasa nada... Evidentemente Joaquín Torres García, luego estaban Augusto y Horacio, luego estaba Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy, Teresa Olascuaga, Josefina Canel, Usted..., Daymán Antunez, Quela Rovira, ¿Luis San Vicente... Luis San Vicente era Arquitecto?...

Elsa Andrada Él era arquitecto y además, como la parte que nos llevaba a nosotros, era como una especie de contador, nos tenía muy controlados, un gran amigo, una leal alma del taller...

Paco Giner Él era secretario honorario...

Elsa Andrada Él era secretario honorario, sí... siempre fue honorario

Paco Giner De la asociación, y del taller también...

Elsa Andrada Sí, y del taller también...

Paco Giner Luego estaba Alceu Ribeiro, Manuel Pailós, Esther Barrios Martín, Maria Elena García Bruñuel, cuyo mural vimos ayer, Sergio de Castro, Luis Gentiel, Luis Moskovitch, Juan Pardo y Héctor Ragni

Elsa Andrada Sí, todos

Paco Giner Evidentemente se pintó más de un mural por persona, hubo gente que pintó dos o más

Elsa Andrada Sí, algunos pintaban dos

Paco Giner Horacio pintó dos, ¿Augusto también?.

Elsa Andrada Sí, claro, a los más importantes, él les daba más espacio, era una cosa lógica... yo recién entrada no quería hacerlo, pero el maestro te decía:

“¡Hágalo!”

Y estate seguro que lo hacías, no había nada que decirle...

Paco Giner Había sesenta alumnos en el Taller en aquella época, por que luego estaban los miembros honorarios, que pagaban como protectores, es decir, pagaban, pero no eran alumnos...

Elsa Andrada ¡Ah! No, esos eran socios protectores, sí.

Paco Giner Entonces de esos sesenta, pintaron murales veinte, ¿Como es que habiendo incluso espacio para que gente repitiera algún mural, no se incluyera algún alumno más del taller? ¿Hizo Torres una selección?

Elsa Andrada El era el que elegía, tenía que hacerlo...

Paco Giner Pero Justificó alguna vez en el Taller...

Elsa Andrada No, simplemente, tal vez era que en ese momento nos daban otras paredes, por que tampoco sé cómo era, no recuerdo como era todo el hospital, pero no era tan grande, no recuerdo, sé que los que trabajábamos nos venían a buscar en una ambulancia, nos llevaban... era estupendo aquello y el que iba al lado del chofer era el maestro, y después atrás todos los del taller...

Paco Giner ¿Eso decíamos ayer, cómo iban detrás de una ambulancia diecinueve personas...?

Elsa Andrada Pues todos juntos... allí. Y había un gran pintor, Matto Vilaró que no quiso...

Paco Giner ¿No quiso?

Elsa Andrada No, no quiso porque tenía terror a las enfermedades, y él al hospital Saint Bois no podía ir y subir a una ambulancia tampoco, era superior a él. Fue un gran pintor, que lástima que no pudo...

Paco Giner Quela decía que le extrañaba muchísimo que un artista como Matto no acabara de pintar un mural...

Elsa Andrada ¡Ah! No, quién lo metía dentro de una ambulancia...

Paco Giner Y lo llevaba a un hospital a pintar...

Elsa Andrada Ah! No, era realmente una persona que sufría mucho con todas esas cosas de enfermedades, y era realmente un gran pintor. Es una lástima que no hiciera algo ahí...

Paco Giner Bueno, pero también hizo murales fuera de Saint Bois.

Elsa Andrada Sí, pero la verdad es que ahí hubiera sido... en realidad era el conjunto, ya total, ¿no? Pero no, era superior a él eso, no podía.

Paco Giner ¿Los pintaron todos al mismo tiempo o hubo gente que pintó posteriormente?

Elsa Andrada Bueno, íbamos todos juntos a pintar, aunque algunos termináramos antes, yo que hice una cosa pequeñita que fue al recién entrar, que yo le decía:

“Maestro por favor...yo no. “

Paco Giner Seguro que es una cosa estupenda.

Elsa Andrada ¡Ay! que vergüenza, yo que quería que se cayera el muralito ese, pero el maestro dijo:

“No, no , tienes que hacerlo.”

Y al maestro no se le discutía... él nos decía;

“Hagan esto.”

Y eso se hacía...

Paco Giner Pero se hicieron todos de Mayo a Junio...del año cuarenta y cuatro

Elsa Andrada ¿Cómo?

Paco Giner En dos meses, de Mayo a Junio, se hicieron.

Elsa Andrada Sí.

Paco Giner Empezaron todos al mismo tiempo...

Elsa Andrada Sí, sí más o menos, íbamos haciendo cada uno en el lugar que nos daban...llevábamos primero los diseños, que el maestro aceptaba o no...

Paco Giner Él corregía...

Elsa Andrada No, no, él no corregía, él decía está bien o no está bien. O sea, que eso si que hizo bien, en ese sentido, con mucho orden. Fue una experiencia preciosa, realmente esas cosas, además en una edad que teníamos todos tan linda...todos contentos de este trabajo, porque a todos nos encantaba estar, no teníamos miedo de nada, ni del bacilo, ni de nada... y entrábamos y al principio nos llevaban a pasar los rayos, que era el doctor Purriel... él se sentía responsable, y luego nos daban leche... pasar los rayos y la leche era todos los días, por las dudas. Estábamos cuidados.

Paco Giner Cecilia de Torres y Mari Carmen Ramírez, Carlos Pérez, que son los especialistas de Torres, que han escrito algo sobre el tema, y cuyos escritos están disponibles en España, todos ellos dicen que sólo habían veintisiete murales, pero echando cuentas, salen muchos más, los siete del maestro, los que ya se sacaron en su día de alumnos, son once, y los que se están sacando ahora, once que van a sacar este año, y los once que sacarán el año que viene, deben hacer muchos más, Quela dice que alrededor de treinta y cinco.

Elsa Andrada No sé, por que realmente no nos importaba el número, sólo queríamos pintar... pero ayer, en la visita, había uno de Horacio que no lo vimos, y yo tengo idea de haberlo visto en una habitación muy chica, que la tenía la vez última que yo fui, era como la habitación que dejaban la ropa los médicos, era una habitación angostita y allí estaba el mural de Horacio precioso y ayer no vimos nada de eso que a lo mejor desapareció...

Paco Giner No ellos dijeron que había muchos más que no nos enseñaron.

Elsa Andrada ¡Ah! Que no nos lo enseñaron, ¡Ah! entonces...

Paco Giner A mi...no me acuerdo ahora del nombre...el hombre con pelo blanco... tenía un video donde estaban todos

Silvia Arrozés ¡Ah! Pero que bueno.

Paco Giner Pero que lo tenía en México, le rogamos que cuando llegara a México tenía que enviarnos una copia, y cuando tenga la copia, si llega la enviaremos para acá... Dijo que eran los murales tal y como eran antes de empezar la restauración, que localizaron veintitrés por allí dispersos. Ayer vimos catorce, entre los que

estaban levantados y los que no, deben haber muchos más. Dijeron que en la terraza en una exclusiva había uno en un hueco de un ascensor que estaba cegado, que se pensaba utilizar y al final no se utilizó, también deben estar escondidos en un montón de sitios por todo el hospital.

Elsa Andrada Había muchos, estuvimos mucho tiempo acudiendo allí, fue una experiencia hermosa esa. No solo de trabajo, sino de compañerismo, de la unión de hacer algo, de jóvenes, y en el hospital nos decían:

“Esto les va a venir bien a los enfermos...”

Paco Giner ¿Qué decían los enfermos?

Elsa Andrada Se quedaban mirando, no decían nada, ellos miraban y pasaban, no querían molestar

Paco Giner ¿Pero les gustaba lo que se estaba haciendo?

Elsa Andrada Aparentemente sí, pero se ve que tenían timidez de hablar, además veían una cosa que nunca habían visto y estarían también un poco...

Paco Giner Además con el tema que llevaban entre manos...

Elsa Andrada Yo en el taller entré de milagro, hacía poco que había entrado con él, llegué y estaba la exposición municipal, creo que era, entonces él quería que mandáramos muchos pero yo recién prácticamente había entrado, pero él me tenía como marcado ya lo que tenía que hacer y yo había hecho el retrato de una niña, una

niña que vivía enfrente de la casa de él, que la hacíamos posar, entonces me dijo:

“Haga éste”.

Y yo le dije:

“Maestro la verdad que no me animo...”

“¡Usted manda esto!”

Porque además era impositivo y bueno ahí dije:

“Pues lo tendré que hacer”

Tomaba las medidas y...

“¿ Qué precio le va a poner?”

Y yo le dije:

“Ah, yo no sé, maestro...”

Un susto espantoso yo tenía.

“Ponga tanto”

Y yo puse tanto y después cuando pasó resulta que me habían tomado el cuadro y me lo habían comprado, entonces el maestro estaba muy satisfecho porque él me obligó yo no me sentía capaz , pero él me había visto y lo tenía que hacer, nunca le podías discutir, èl te llevaba y lo hacías lo que él te dijera, cuando yo tenía

un susto impresionante, como iba a llevar algo así al salón municipalpero era un maestro extraordinario, nos exigía cuando hacíamos cosas del natural, porque hiciéramos arte constructivo o más abstracto, o si hacíamos naturalismo, lo teníamos que hacer bien.

Paco Giner Comentan en algún pasaje de las lecturas que hizo, que en algún momento llegó a tener alguna reacción violenta y que llegó a destrozar cuadros...

Elsa Andrada Sí, lo comentan, pero yo no estaba

Paco Giner Luego dijo Anheló, que mucha gente quemaba cuadros.

Elsa Andrada ¡Ah! Bueno, cuando no nos gustaban los quemábamos, los rompíamos...eso era bastante habitual

Paco Giner ¡Que lástima!

Elsa Andrada Sí, eso sí, porque si no nos gustaba, si veíamos que el maestro no estaba muy decidido a decir que era más o menos bueno, que podía ser más o menos bueno, ya nos alcanzaba... y él era severo en eso... me acuerdo una vez, Alpuy, muy buen pintor, ¿lo conoces?, le llevó una vez cosas a corregir y fue severo con él, y Alpuy salió tan desesperado... iba caminando conmigo así, saliendo de la casa del maestro...

“Yo no pinto más, yo no sirvo para pintar...”

¡Ah!, cuando se enteró el maestro...pero bueno. Había que decirlo, que estaba desolado, lo llamó:

“Usted va a trabajar...”

y seguro, había que trabajar... nosotros trabajábamos en el sótano de la casa, y ahí él bajaba a ver cómo hacíamos las cosas, y nos enseñó a pintar del natural, seguro, dentro de la valoración más exacta...

Y nos exigía, él bajaba, porque era una escalera fea la del sótano, y él era muy delgadito, muy chiquito. Nosotros temblábamos cuando oíamos que iba a bajar, y él ahí nos corregía

Paco Giner ¿Y no dejó nunca de corregir... ni cuando estuvo muy enfermo?

Elsa Andrada No, no seguro... pero él hasta el último momento... él había inaugurado una exposición en amigos del Arte, y ahí estaba él en la exposición, ya estaba mal, me acuerdo que después él vino a buscarnos, y ahí él ya estaba mal.

Paco Giner Los murales de Saint Bois.... la asignación de espacios, donde pintaba cada uno... ¿También la realizó Torres?

Elsa Andrada Sí, él seleccionaba las que veía más capacitadas, yo como recién entraba me obligaba, decía:

“No maestro”

Pero como él ordenaba, se tenía que hacer, bueno, decía:

“Pues aunque sea ahí, pero ahí lo va a hacer”

“Bueno maestro, si”

y ahí me veía yo un poco protegida por que estaba falta de reconocimiento...

Paco Giner ¿Hicieron visitas previas, para ver los espacios, y eso?

Elsa Andrada ¡Ah! Sí

Paco Giner ¿Y ahí iban los que iban a hacer un mural, o todos los alumnos?

Elsa Andrada No, más o menos nos indicaba...

Paco Giner La pintura era esmalte sintético...

Elsa Andrada Sí, sobre la pared cómo la habían puesto, la habían preparado para pintar...

Paco Giner ¿Cómo?

Elsa Andrada Creo que le habían dado una base, por que no había problemas...

Paco Giner Pero esa base se la habían dado ya desde que hicieron el Hospital, o lo prepararon para la ocasión.

Elsa Andrada No, no, la habían preparado, porque si no estaban cubiertos los ladrillos, con cal, sino, la cal absorbe mucho...

Paco Giner Sí, sellaron todo el poro de la pared... Bien, ¿los dibujos de los bocetos de los murales, los pasaron con cuadrícula a la pared?

Elsa Andrada Sí, bueno, los de la gente que yo ví.... por que otra gente, no sé

Paco Giner ¿Recibieron visitas de gente que no estaban relacionados con el Taller?

Elsa Andrada No, estábamos solos....

Paco Giner Solos ustedes, pintando... con los médicos y los pacientes...

Elsa Andrada Sí, los pacientes que pasaban...

Paco Giner ¿Hablaban entre ustedes de los murales que se hacían conforme se terminaban?

Elsa Andrada Bueno, sí, teníamos el comentario del trabajo de cada uno, de las dificultades, de los problemas que cada uno tenía...

Paco Giner ¿Hacían como en el Taller, qué debatían, se criticaban...?

Elsa Andrada ¡Ah! Sí, sí, siempre hubo una cosa muy linda de colaboración...

Paco Giner Y luego llega el tema duro.... cuando se inauguran, la crítica fue feroz...

Elsa Andrada Fue fantástica... la crítica fue.... pero nos divertíamos, no nos preocupábamos nada, además teníamos defensores, el director del Hospital, la arquitecta....

Paco Giner Allí hubo una publicación, el folleto de la decoración mural del hospital Saint Bois³⁷, en la que escribieron Carmelo de Arzadun, Alfredo Cáceres, Esther de Cáceres, Guido Castillo, Menchaca, Pablo Purriel y Joaquín Torres García, pero anteriormente a eso,

³⁷ AA.VV. Op. Cit. 1944.

hubo una polémica en prensa con dos personajes, Eduardo Vernazza, que por lo visto se ensañó...

Elsa Andrada Era nuestro enemigo...

Paco Giner Y luego, Herrera Mac Lean...

Elsa Andrada ¡Otro!

Paco Giner Eran los dos que más incidieron en el tema...

Elsa Andrada ¡Ah! Sí, ellos dos, Herrera Mac Lean sobre todo...

Paco Giner El arquitecto...

Elsa Andrada Seguro, por que además había ya una cosa más fuerte, era más importante. El otro, Vernazza, escribía en un periódico y eso pero no era tan importante, no le gustaba nada Torres... Ellos siempre le pegaban a Torres, aunque no hubiera hecho los murales era igual, era terrible.

Paco Giner ¿La prensa se enteró de todo lo que se estaba haciendo en el Saint Bois o fue una sorpresa para toda la sociedad uruguaya?

Elsa Andrada No se, eso no lo recuerdo...

Paco Giner No se sabe si estaba publicitado de antemano, porque lo que si está claro es que no cobraron nada, fue totalmente gratuito.

Elsa Andrada Todo gratuito.

Paco Giner ¿Los materiales los pagó el Taller del Sur o los pagó el Hospital, las pinturas y...?

Elsa Andrada Esos se consiguieron...

Paco Giner Se consiguieron por un lado o por otro.

Elsa Andrada Sí

Paco Giner Y luego estaba en contra de Vernazza, Guido Castillo.

Elsa Andrada ¡Ah! Ese era nuestro luchador, se pasaba horas en la línea de luchar, es un gran escritor y desde el principio fue poderoso de sostener todo lo de Torres García y los alumnos de hasta ahora.

Paco Giner El era el único que pertenecía al taller y no como artista.

Elsa Andrada Él no, él era escritor.

Paco Giner El único que no hacía pintura.

Elsa Andrada ¡Ah! No, él no hacía pintura. El nos defendía de cualquier manera, nos defendía, si hubiera que pelear también se hubiera metido.

Paco Giner ¿Llegaba él al taller todos los días también y veía los trabajos?

Elsa Andrada Sí, él tenía una amistad con todos.

Paco Giner El escribía en "*Marcha*".

Elsa Andrada Sí, en "*Marcha*"

Paco Giner Creo que a raíz de la polémica que se desató a partir del Saint Bois, finalmente lo echaron de la Marcha.

Elsa Andrada ¿A quién?

Paco Giner A Guido Castillo.

Elsa Andrada No

Paco Giner ¿No? Teníamos entendido que en uno de los escritos de Cecilia, a raíz de esta polémica, él empezó a atacar o contraatacar a los críticos de los murales con nombres y apellidos.

Elsa Andrada Siempre fue muy atrevido.

Paco Giner El editor de un periódico le dijo que o lo retiraba o...

Elsa Andrada ¡Ah! El editor, no nosotros.

Paco Giner ¡No! El editor de "*Marcha*."

Elsa Andrada Yo eso no lo sé, podría ser porque "*Marcha*" era un pequeño periódico que salía acá en Montevideo.

Paco Giner ¿Era menos importante que el "*Día*"?

Elsa Andrada ¡Ah! Sí. Porque era un periódico chico.

Paco Giner ¿El Día era importante?

Elsa Andrada ¡Ah! Sí, el “*Día*” era de todos los días y “*Marcha*” salía un día por semana.

Paco Giner ¡Vale!

Elsa Andrada Había enemigos por todos lados pero Guido era muy fuerte, y hasta ahora sigue muy fuerte.

Paco Giner No dejaba que le tosieran.

Elsa Andrada No, no importaban, eran cosas de trabajo.

Paco Giner Luego fue el redactor de “*Removedor*”, el editor jefe de todas las publicaciones.

Elsa Andrada Guido sigue muy pegado a nosotros, a Marcos (hijo de Elsa y Augusto). Con Marcos también, esas cosas se siguen ¿no?, ya que cuando se ha pasado la juventud tanta cosa juntos, después sigues, aunque él está en España.

Paco Giner ¿El está en Barcelona?.

Elsa Andrada Sí, está en Barcelona.

Paco Giner De Augusto tenemos una recopilación de cosas que ha hecho que se pueden considerar que son arte público, murales o cosas así. En la residencia de Freddy Guthman.

Elsa Andrada Sí en Buenos Aires.

Paco Giner Un mural. ¿Es posible visitarlo?

Elsa Andrada Mira una vez fuimos y éste... Freddy Guthman falleció, a todo esto, lo tenían cubierto con una cortina, no sé si de protección o porque la persona que estaba ya no...

Paco Giner ¡Que lástima!

Elsa Andrada Eso es lo que no sé... El fue buen amigo de Torres.

Paco Giner ¿Quién era este personaje, era arquitecto?

Elsa Andrada No, pero era... también escribía, era muy metido en el tema del arte, era una personaje importante vamos a decir, sí, porque se metía en todos lados y además era muy de nosotros.

Paco Giner Nos estamos dando cuenta de que o se era de un lado o de otro.

Elsa Andrada ¡Ah! Sí, sí, aquello era así... Un día me encuentro a una pintora en el autobús

“¿Y donde estás pintando, que estás haciendo?”

“¡Ah! Estoy con Torres García.”

“¡Con ese viejo loco!”

Me dijo... que:

“Era una artista fatal”

Imagínate...

Paco Giner Esa es la misma señora que contó usted ayer que empezó usted a pintar en su casa... ¿Cómo se llamaba? ¿Cómo era la historia?

Sylvia Arrozés No, no, no, con la primera profesora de ella, no

Elsa Andrada No, mi primera profesora era una buena mujer que pintaba con todo su gusto, pero no era una gran pintora. Yo empecé con ella, era lo mejor que podía hacer, porque mi padre no me dejaba de ninguna manera... Era una señora de una vieja familia, o sea que era como... y yo podía ir ahí sin problema con ella. Me dió las llaves de la biblioteca y el único libro que se me ocurrió coger no fue otro que *Estructura* de Torres, fíjate que libro me traje, y hasta ahora tengo el mismo libro encerradito ahí, y de ahí no sale... no se lo devolví más.

Paco Giner Y luego también nos interesa, el círculo de personajes que no eran plásticos. Los Cáceres eran psicoanalistas...

Elsa Andrada ¡Ah! Sí, no, la doctora no era psicoanalista, era doctora en medicina... Él era psicoanalista, era un tipo excepcional también. Ella era totalmente de Torres García y él también, él nos venía a posar. Augusto le hizo dos lindos retratos, y él decía:

“Yo me vengo, porque aquí puedo hablar”.

Y Augusto le decía:

“Pero ya callase, que no le puedo pintar...”

Y él replicaba:

“Pero, si no me dejas hablar aquí ahora, tengo que ir a escuchar a todos esos enfermos”.

Le hizo lindos retratos Augusto a él, era un gran personaje. Ella también, ella fue muy, muy grande luchadora por Torres García y por el museo, y por los alumnos, ahí tuvimos nosotros gente muy bien. No eran muchos, pero los pocos que eran, valían mucho.

Paco Giner ¿Pablo Purriel también se involucró muchísimo?

Elsa Andrada Muchísimo, porque él se involucró a pesar de todo lo que dijeran, era muy importante además para nosotros, porque él ahí era un personaje, era el Director y asumió una gran responsabilidad, para que hiciéramos lo que tuviéramos que hacer con total libertad.

Paco Giner De estos no se encuentran ahora....

Elsa Andrada No, esos sacaban la cara por uno, éramos un grupo dudoso, digo yo... No teníamos una buena espalda, pero teníamos a Torres García. El confiaba y Sara Morialdo también, y, ya estaba todo.

Paco Giner ¿Herrera Mac Lean era profesor?

Elsa Andrada ¡Uy! Era arquitecto, terrible, era el enemigo....

Paco Giner Ese era el diablo... ¿Pero era profesor en la Escuela de Arquitectura?

Elsa Andrada Seguro, creo, por favor...

Paco Giner No. No, lo confirmamos

Elsa Andrada Sí, confirmalo, pero creo que sí, porque él era muy importante, ¿no?

Paco Giner El otro día tuvimos una duda razonable hablando con Anheló, por que tenemos conocimiento de que en el treinta y cinco, un año después de llegar Torres García a Montevideo, consigue una plaza de profesor en la Escuela de Arquitectura. Pero no la mantuvo hasta el día de su muerte ¿Verdad?

Elsa Andrada No, ¡Ah! No, no, para nada.

Paco Giner Él fue profesor y dejó de ejercer.

Elsa Andrada Sí, sí. Él también daba cursos por radio.

Paco Giner Sí, eso ya lo sabemos, daba conferencias.

Elsa Andrada Conferencias, sí.

Paco Giner Lo decimos porque todos estos contactos con arquitectos fueron los que dieron mucho trabajo al Taller del Sur y a Joaquín Torres García, gracias a las relaciones que él hubiera tenido cuando él era profesor en esa Escuela.

Elsa Andrada No, porque Purriel para nada, por ejemplo, él era médico...

Paco Giner No, me estoy refiriendo solamente a los arquitectos....

Elsa Andrada A los arquitectos, bueno, sería Menchaca el que... pero no, no creo... Menchaca fue un buen amigo, lo apoyó también, como no, pero no creo. Porque tampoco creo que Menchaca tuviera en el ambiente mucha fuerza, era muy bueno muy buena persona y además siempre estuvo con todos nosotros, pero no creo que....

¿Que le parecía a...? ¿Con quién me dijiste que estuviste hablando...?

Paco Giner Con Anheló.

Elsa Andrada ¡Ah! Con Anheló.

Paco Giner ¡No! Anheló hablaba muy bien, pero él me decía que no sabía que Torres había sido profesor de arquitectura.

Elsa Andrada De arquitectura creo que no...

Paco Giner Es que Anheló era estudiante de arquitectura...

Elsa Andrada Anheló creo que fue estudiante de arquitectura....

Paco Giner Sergio de Castro también y Gonzalo Fonseca, eran tres...

Elsa Andrada Sergio de Castro sería en Buenos Aires, porque él estaba en Buenos Aires. Fonseca fue estudiante de arquitectura... Anheló no lo sabía que había sido estudiante de arquitectura....

Paco Giner Se lo preguntamos ayer, pero no quedó claro... Según cuenta Sergio de Castro eran tres los estudiantes que se acercaron a él después de una conferencia en la Escuela de Arquitectura.

Elsa Andrada Yo no lo sé, Torres daba las conferencias, pero no era en la Escuela de Arquitectura, sino en la Facultad de Humanidades me dijeron. Mi cabeza tampoco... hace tantos años...

Paco Giner Es una etapa tan confusa, cada vez que lees un texto te dice una cosa... diferentes textos de la misma autora, de un libro a otro dice casi lo contrario...

Elsa Andrada A veces es tan difícil... verlo todo leerlo todo, y que uno mismo se acuerde realmente... es tan difícil.

Paco Giner La ley diez mil quinientos once...

Elsa Andrada ¿Qué es eso?

Paco Giner Es una ley que se sacó en mil novecientos cuarenta, en Montevideo que asignaba un cinco por ciento de cada obra pública a la ornamentación de edificios. Cuando Torres llega a Montevideo en 1934, hay un manifiesto de la ETAP, redactado por Eugenio D'Órs- que había sido amigo de Torres en Cataluña- firmado por noventa y seis intelectuales de Montevideo: entre artistas, escritores y gente de prensa... El escrito en definitiva pedía la posibilidad de hacer algo nuevo en Montevideo, algo bueno, algo grande... una nueva Escuela de Arte. Ese apoyo... o esa oportunidad la pedían como apoyo en forma de contratos, en forma de paredes para poder hacer murales por un lado, y por otro lado, como reconocimiento por toda la carrera muralística que había tenido Torres por España y Bruselas. ¿Cómo es que no se hicieron más cosas de Torres que sólo están los pequeños murales del Saint Bois que luego desaparecieron tristemente en Río de Janeiro? ¿Tan dura era la oposición?

Elsa Andrada Era muy dura, sí...

Paco Giner Ni una subvención, nada...

Elsa Andrada Era muy dura, yo me acuerdo que lo sentí por Radio hablar antes de que eso ocurriera y no sé que tuviera nada, sé lo de la escuela de humanidades...

Paco Giner También es sabido que la Escuela, la que iba a ser la nueva Escuela de Bellas Artes, le pidió integrar su Escuela de Arte en la nueva Facultad para tener un modelo, y que Torres se negó.

Elsa Andrada ¡Ah! ¿Sí?

Paco Giner Quisiéremos repasar un poco...

Elsa Andrada Yo lo que te pueda ayudar... porque mi memoria, hace tantos años...

Paco Giner Es la obra pública de Augusto y de Horacio... a ver si se acuerda un poco de lo que hizo. De Augusto habíamos hablado de la casa de Freddy Guthman que estaba en Buenos Aires, eso fue en el año cuarenta y tres, luego hizo en el cuarenta y cuatro los murales de Saint Bois, en el cuarenta y seis hizo un fresco para la fachada de la Feria del Libro que se destruyó y sólo queda una fotografía, en el cincuenta y tres hizo un mural para el sindicato médico...

Elsa Andrada Ese que tú conoces...

Paco Giner Sí, fantástico mural, en tonos apagados, y...

Elsa Andrada ¿Y sacaste fotos de eso?

Paco Giner No nos dejaron, estuvimos dando vueltas por despachos toda una mañana...

Elsa Andrada Horrible...

Paco Giner Luego hizo un mural en relieve para el Liceo Miranda en colaboración con Horacio...

Elsa Andrada Sí, ese es un problema que tenemos, no es un mural, es un hierro. Es una forma que está ahora en mal estado y estamos tratando de ver que se puede hacer. Es muy difícil.

Paco Giner Dos murales en el setenta y cuatro para el banco del Río de la plata en Montevideo...

Elsa Andrada Sí... les han puesto unos armarios por delante

Paco Giner ¿Como pueden hacer esas cosas?

Elsa Andrada No es un banco ahora, es una oficina del estado o algo así

Paco Giner Luego en el sesenta y ocho hizo un mural para la residencia de Ernesto Leborgne, luego en el setenta y seis hizo un mural en Barcelona en una residencia privada...

Elsa Andrada ¿En el setenta y seis?

Paco Giner Sí, de madera policromada en el domicilio de Eduardo Bonet en Barcelona.

Elsa Andrada ¡Ah! Bueno, sí, en dos casas...

Paco Giner ¿En Barcelona?

Elsa Andrada Sí, en Barcelona, las dos eran de Bonet, era un gran arquitecto.

Paco Giner El segundo fue de cerámica. Y luego en el setenta y seis también hizo un mural en el Discount Bank Overseas United de aquí, de Montevideo.

Elsa Andrada Sí, ese fue el que te dije que desapareció, y te conté que nos dijeron que andaba por Estados Unidos.

Silvia Arrozés Que lo cambiaron, así de repente...

Elsa Andrada Mira, no. Lo sacaron y ya no fue banco y ya no sé lo que fue, y entonces lo deben haber sacado y lo vendieron. Pero mientras no lo destruyan y alguien lo disfrute, pues uno dice, pues bueno, esta bien.

Paco Giner Y luego, de Horacio hay menos cosas. En el Saint Bois hizo dos murales, en el cincuenta hizo un mural en el despacho de una ejecutiva en ANCAP, Montevideo...

Elsa Andrada Ese no lo conozco...

Paco Giner Y luego en el cincuenta y ocho el mural de planchas en relieve con Augusto para el Liceo Miranda.

Elsa Andrada Sí, ese lo hizo con Augusto, ese lo hicieron los dos. No es muy grande, una forma no más que está en mal estado y estamos tratando de ver que podemos hacer para arreglar eso, y todavía no hemos podido hacer nada.

Paco Giner Y luego, también hizo unos murales constructivos que se perdieron para la confitería Babalú, aquí en Montevideo

Elsa Andrada No se... ¡Ah! Pero puede ser, lo que pasa es que eso cambia todo de nombre, eso será por la plaza Libertad...porque ahí teníamos nosotros el Taller Torres, en el sótano va el Ateneo y enfrente estaba ese bar, esa confitería donde Horacio hizo algo pero desapareció. Tendrías que verlo.

Paco Giner Y luego tres murales que se hicieron en relieve con ladrillo para la iglesia del seminario de Toledo, en Canelones, que ahora es una academia militar y no se pueden ver.

Elsa Andrada Sí, Horacio era muy bueno, y menos mal que se pudieron fotografiar. Yo creo que eso no se terminó.

Paco Giner Es que hay tanta cosa perdida...

Elsa Andrada ¡Ah!, sí, es horrible...

Paco Giner Hay un libro de Max Aub³⁸, que es un escritor español, que se llama *Josep Torres Campanals*, que versa sobre un pintor cuya obra desaparece, y que finalmente sólo existe en la memoria de sus compañeros, porque se quema todo en un incendio.

Elsa Andrada ¡Ah! Sí, lo conozco. Lo que pasó en Brasil...

Paco Giner ¿Cómo se vivió eso?

³⁸ Aub, Max (París, 1903-México, 1972) Escritor español. Residió en España de 1914 a 1939. Emigró a Francia, fue deportado a Argelia y vivió en México desde 1942. Sus primeras obras, como el relato *Fábula verde* (1933) y la comedia *Narciso* (1928), evidencian la influencia del surrealismo. En su segunda y más fecunda etapa, su producción se incorpora a la corriente del realismo. Su obra más importante es *El laberinto mágico*, largo ciclo narrativo, compuesto por seis novelas, en torno a la guerra civil española (1943-1968). También es autor de *Josep Torres Campalans* (1958), biografía de un imaginario pintor catalán, y de *La gallina ciega* (1971).

Elsa Andrada Fue horroroso, nosotros estábamos en España, tomamos un avión y nos vinimos enseguida a Brasil. Fue un desastre...

Silvia Arrozés ¿Y como fue? ¿Alguien sabe como paso?

Elsa Andrada No lo sabe nadie, se quemó todo el museo.

Paco Giner Existe el catálogo de la exposición de la Villa de París, inmediatamente anterior a la exposición de Río, en el que también se expusieron los murales.

Elsa Andrada Augusto, Horacio y yo fuimos a verla... a París, a llevarnos las cosas para esa exposición.

Paco Giner Pero tuvo una desgracia permanente encima...

Elsa Andrada Nunca ví una persona marcada de esa manera, con su obra, lo del museo fue horrible. Creo que se dieron cuenta unos que pasaban en un ferrocarril, y vieron humo y fuego.

Paco Giner Por la noche. Hay una publicación de Kalemberg explicándolo todo, lo que había pasado con el museo...

Elsa Andrada Yo no lo tengo.

Silvia Arrozés ¿La exposición fue organizada acá, de museo a museo...?

Elsa Andrada Bueno, estaba en el Museo de Río

Silvia Arrozés Por eso Kalemberg escribió sobre eso.

Paco Giner ¿Y Augusto cómo se lo tomó?

Elsa Andrada ¡Ah! Fue horrible

Paco Giner ¿Cómo, cuántas obras se perdieron además de los murales, setenta u ochenta?

Elsa Andrada Desapareció todo lo del museo, había Picassos, de todo, pero de Torres lo mejor. Que desesperación, que no se pueda hacer nada, parece señalado por la desgracia.

Paco Giner Sí, porque ayer hablando con una persona de Buenos Aires que nos encontramos, le comentamos el tema de los juguetes. El primer socio que tuvo, un barcelonés, lo dejó fuera del negocio y Torres acabó tan cansado del tema que lo dejó estar. En la segunda ocasión, años después, que se iba a comercializar en Estados Unidos, un incendio también termina con todas las existencias que Torres y algunos amigos habían acumulado para iniciar las ventas en Navidades; quebraron, por supuesto, y nada más se pudo hacer.

Elsa Andrada Es que Torres García tenía muy mala suerte, es tremendo.

Paco Giner Igual que el libro que había hecho sobre Picasso, Anheló dijo que con todo el trabajo que había hecho, tras el desplante de Picasso, se fue a su casa y lo quemó entero. Sólo quedaron las tapas. [...]

Elsa Andrada Y Luis San Vicente era el secretario, era escrupuloso.

Paco Giner Sí, conociendo a los arquitectos debía ser muy meticuloso, pero ¿cómo es que siendo arquitecto pintó un mural?

Elsa Andrada ¿Y por que no?

Paco Giner No sé, digo yo...

Elsa Andrada Lo arquitectos pueden ser pintores también...

Paco Giner No, si no lo digo por eso, es por si había más arquitectos en el taller trabajado como artistas plásticos.

Elsa Andrada No, que yo recuerde San Vicente era el único. Él era además el secretario y yo era la cobradora. Que trabajo... (Tos)

Paco Giner Pues... casi lo vamos a dejar aquí.

Elsa Andrada No, no. Y luego estaban los Visca, que Rodolfo está ahora muy enfermo, para operar.

Paco Giner ¿Y de la gente del taller que hizo cada uno?

Elsa Andrada Luis San Vicente era Arquitecto, hacía a veces cosas, estructuras y eso. Pero él era el que nos llevaba derechos en el tema del dinero, porque había tantas penurias, todo era muy penoso económicamente.

Paco Giner ¿Cómo es que Alceu pintó un mural y Edgardo no?

Elsa Andrada No sé... ahora me dejaste pensando... pero hay una publicación que ahora te la voy a dar: "*Nueva escuela de arte de Uruguay*", edición original del año 1946, publicada por el Taller de Torres García.

Paco Giner Muchas gracias.

Elsa Andrada De todo esto te podría hablar muy bien Olimpia, pero desgraciadamente, está en su casa, encerrada, con sus sobrinos...

Paco Giner Si, ya nos contaron cómo estaba el tema, renegaron prácticamente de su madre Cecilia.

Elsa Andrada ¡Que te parece! Tú crees que eso es posible, es un suceso muy desafortunado. Pero ahora gracias a Dios, la gente está empezando a desconfiar de ellos (los hijos de Horacio Torres y de Cecilia). Toda la herencia de Horacio... y Augusto no se enteró, no se lo dijimos, era tan penoso, hay cosas que no se pueden decir, él falleció sin haberse enterado. [...]

Paco Giner Tengo entendido que ganó usted un concurso para la realización de un diseño para una vitrina de una capilla funeraria.

Elsa Andrada Sí, lo tengo aquí. Lo gané, y eso que había gente... fue expuesto entre varios, estaba Horacio, que Horacio era muy bueno. Horacio era formidable, nosotros éramos muy amigos, en el Taller todos. El era mejor que yo, sin ninguna duda, y las rarezas que suceden en la vida... Luego está Studer, que su mujer es arquitecta, y que hizo muchos murales...

Paco Giner Bien, pues yo creo que ya esta bien por hoy, muchas gracias Elsa por tu atención y tu paciencia.

Elsa Andrada De nada, gracias a ti por este rato tan fantástico.

Entrevista a Guido Castillo

La entrevista se realizó el viernes 7 de Septiembre de 2001 en un café cercano a su domicilio en Barcelona, en la calle Antic de San Joan, número 12, pta. 3, cerca del *Parc de la Ciutadela*.

Guido fue el escritor del grupo de alumnos que siguió a Torres García en su segunda etapa en Montevideo; nunca realizó ninguna pintura, pero fue uno de los fundadores del Taller del Sur y estuvo presente mientras se realizaron los murales del hospital Saint Bois y el de la maternidad del Casmu. En Montevideo fue redactor jefe y editor de la revista *Removedor* que los alumnos del taller utilizaron como púlpito para, sobre todo, defenderse de los feroces ataques de crítica y público, bien contra ellos, o bien esto era lo más habitual contra su maestro Torres García. Guido es escritor, antiguo profesor de Literatura en la universidad de Madrid, tuvo una relación de gran amistad con Borges, al que incluso llegó a prologar algún libro.

Paco Giner En Montevideo conocí a Jimena Perera...

Guido Castillo Sí, la bisnieta de Torres.

Paco Giner Sí, la hija de Eva Díaz Torres, hija a su vez de Olimpia Torres García y Eduardo Díaz Yepes.

Guido Castillo Sí, justo.

Paco Giner Nos ayudo mucho, pero la persona que más fue Silvia Arrozés, dueña de una Galería de Arte Contemporáneo en Montevideo, la Galería del Paseo, que me pasó casi todos los contactos.

Guido Castillo No sé quién es.

Paco Giner Tampoco la conocíamos en realidad no conocíamos a nadie cuando empezamos el trabajo, hace ya años. Pedíamos ayuda a algunos amigos y conocidos. El Director del Proyecto de Tesis, por mediación de Agustín Arteaga, consiguió el nombre de esta mujer.

Guido Castillo ¿Quién es Agustín Arteaga?

Paco Giner Es un experto mexicano en Arte que está en Buenos Aires, anteriormente desarrollaba el cargo de director del Museo del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de Mexico D.F. y ahora está trabajando para el futuro Museo de Arte Latinoamericano (MALBA) que se está creando en Buenos Aires, a partir de la colección privada Constantini.

Guido Castillo Sí, sí, sé quien es Constantini.

Paco Giner Pues Arteaga fue quién nos ayudo en primera instancia, y más tarde nos presentó a Silvia Arrozés, que realmente hizo un trabajo soberbio. Ella conocía a Ida Holz, la esposa de Anheló, y con él y con el contacto del Museo Torres, empezamos. Tenemos bastante información, pero aún existen algunas lagunas que tenemos que aclarar. En el año 1944 se pintan los murales de Saint Bois, en los que por mediación de un médico, el Director del hospital, Pablo Purriel, el Taller y Torres pueden trabajar, y estaban también los Cáceres.

Guido Castillo Sí, Alfredo y Esther, él era psiquiatra y ella poetisa y médico también.

Paco Giner Se pintan los murales y entonces del total de murales que se hicieron en un primer momento, se contabilizan 27; este el número que se publica tanto en el folleto que Torres publicó con motivo de estas pinturas como en el libro *Nueva Escuela de Arte de Uruguay*, que se editó dos años después, en el 46. Sin embargo, en esta publicación³⁹ del año 99, se reproducen los siete murales de Torres García, imposibles de recuperar, pues se quemaron en el museo de Río de Janeiro en el 78. Se van a extraer todos los demás y se restauraran para llevarlos a la Torre de telecomunicaciones de Antel- puede ver un listado de los murales- es curioso porque en esta publicación aparecen 35 murales.

Guido Castillo Pues no sé.

Paco Giner Y tampoco se nombra a Alceu Ribeiro ni a Pailós

Guido Castillo Mira, no puedo asegurártelo, yo estuve mientras se pintaban...

Paco Giner Viéndolo.

Guido Castillo Sí, y además Torres García estaba recién operado de Cáncer, lo operó el Doctor Armand Ugon.

Paco Giner Sí, ya sabemos por Olimpia⁴⁰ que Torres había sido muy achacoso, siempre había estado con los médicos y que con Purriel pasó justo

³⁹ AA.VV "Medio siglo después, Encuentro con los murales del Saint Bois" Separata editada con ocasión de la exposición de los bocetos para los murales de Saint Bois, que tuvo lugar en el salón de actos del Ministerio de Relaciones Exteriores. Montevideo, 1998.

⁴⁰ Según entrevista mantenida con Olimpia Torres por Anheló Hernández.

eso, de tanto verlo y machacarlo con el tema de la necesidad de hacer murales. Este se animó finalmente y se decidió a dejarle las paredes del hospital para que él y su Escuela hiciesen los murales.

Guido Castillo Ahora, lo de achacoso es verdad, viene a cuento, Torres estaba muy mal para mover la silla, apenas podía, pero cuando pintaba en el Taller, él tenía un caballete enormemente pesado que movía constantemente, y sólo... arrastrándolo de un lado a otro. Y los pelos que tenía... esa cabellera de delante se le ponía... de punta, era impresionante verlo, parecía flamígera. ¡¡Hombre!! Cuando yo lo ví pintar estos murales...

Paco Giner ¿Los hizo sólo? ¿No tuvo colaboración de ningún tipo? ¿Ni siquiera cuando tenía que llevar los dibujos a grande tampoco...?

Guido Castillo No, sólo él, eligió los murales de todos y los corregía sobre la marcha. Pintaba los siete suyos y corregía los de los otros. Con los discípulos tenía, que habían ido a México, Augusto había sido profesor de Natación, o sea que había sido muy fuerte... y él... yo le dije:

“No puedo entender como con la edad y la enfermedad que tiene puede pintar todos estos murales y corregir los de los demás con esta energía, parece que está como pez en el agua”.

Y él me dijo:

“Ha hecho usted la comparación exacta, por que yo, para mí la pintura es como un mar, y cuando yo estoy en ella me siento como un pez que respira por primera vez y fuera de él no sé respirar”.

Paco Giner Me dijo Quela Rovira que lo mejor de la experiencia fue ver al maestro encima de los andamios, pintando con esa fuerza, con 70 años.

Guido Castillo Y estando recién operado de cáncer.

Paco Giner ¿Cuánto tiempo llevaba él enfermo?

Guido Castillo Él llegó al Uruguay en el 34 y entonces no estaba mal, fue después que se le declaró el cáncer.

Paco Giner ¿Cuándo conoció usted a Torres?

Guido Castillo Lo conocí en el 41, en una conferencia de las tantas que dió. Yo fui con un amigo mío, Gonzalo Fonseca, que me llevó. En aquel momento este hombre me impresionó, me pareció muy importante. En la primera impresión, ese hombre me pareció que era por una parte un artista, por otra un pensador, un maestro y un sacerdote de una especie de nueva religión, cuando se despidió en esa conferencia, dijo:

“Todos tienen que comprender que la verdad empieza en dos partes, una horizontal y otra vertical”⁴¹.

Mientras lo decía pintó en la pizarra la ortogonal y al apartarse todos vimos una gran cruz, parecía que nos estaba bendiciendo a todos los que...

Paco Giner A toda la concurrencia.

⁴¹ Torres García se refería a la construcción compositiva por medio de ortogonales propia del neoplasticismo.

Guido Castillo (Risas) Entonces fue de ahí, al final del 41, que al acabar la conferencia, mi amigo Fonseca me dice:

“Ven y lo conoces.”

Paco Giner ¿Él ya lo conocía?

Guido Castillo Sí, él ya había empezado a estudiar con Torres, y así llegamos y le dice:

“Guido escribe.”

Yo escribía cuentos, poemas... y sin ver nada, me dice:

“Venga a verme”.

Paco Giner Siempre decía lo mismo. Todo el mundo me dice lo mismo, que Torres García era un gran captador de gente.

Guido Castillo (Risas) Yo este... le decía a Fonseca:

“Lo habrá dicho por decir...”

Y Fonseca, decía:

“No, no, tienes que ir”

Y fui a verle, y éste... me dice:

“¿Usted escribe?”

Y yo le enseñé, pero en aquel momento cuando me lo preguntó, me pareció que lo que yo escribía no servía, era nada, no tenía que haberle enseñado nada. Y entonces- Torres fue atacado por todos sitios, de la derecha, de la izquierda, del oficialismo, todos, todos estaban de acuerdo en atacarlo- yo empecé a contestar por él en *Marcha*.

Paco Giner Sí, usted escribía contestando por el tema de los Vernazza y a Herrera Mac Lean. No sé si es cierto, pero...

Guido Castillo Y en el *Removedor*, en el 44.

Paco Giner No, *Removedor* se empezó a publicar en el 45.

Guido Castillo En el 44.

Paco Giner No, fue el año después de los murales de Saint Bois.

Guido Castillo Sí, es cierto.

Paco Giner Esto no lo tenemos confirmado, pero es cierto que en *Marcha*, por contestar, tuvo un problema con el redactor jefe, con la dirección, por que ponía nombres y apellidos y...

Guido Castillo Sí, en *Marcha*, el Director era Carlos Quijano, que era amigo de Herrera Mac Lean, porque a mí me permitían contestar pero cuando atacé a Herrera Mac Lean me quitó parte del artículo, quizás la más dura y también me puso las iniciales en lugar del nombre completo, porque *HML*, y entonces fuí y le dije:

“Usted tiene todo el derecho a sacar o no mi escrito, por que este es su periódico, y si lo rechaza no pasa nada, pero no lo

tiene a quitarme un trozo, a cortarlo, ni a quitar el nombre y a poner las iniciales”.

Y ante esa situación, yo renuncié. Entonces fue cuando no teníamos ninguna tribuna desde la que contestar, cuando se fundó *Removedor*. Yo fui el Director.

Paco Giner Estaban Herrera Mac Lean y Vernazza.

Guido Castillo Bueno, Vernazza, había muchos, estaba Felipe Novoa que firmaba FN, Y había otro que se llamaba Eduardo Pombo. A ese le hice una cosa tremenda que Torres cuando lo leyó le entró... Era famoso como homosexual, entonces en un escrito, en una parte atacaba a Torres desde el punto de vista moral, porque no había roto lanzas a favor de un pintor argentino cubista muy malo, amigo suyo, y decía:

“Por que romper lanzas queda siempre para el que las rompe...”

Y nombraba incluso al Quijote. Y yo decía:

“Estamos seguros que el señor Pombo haría muy airosa figura subido en Rocinante. El bien montado crítico dice que...”

(Risas) Cuando Torres leyó eso, se reía y despotricaba al mismo tiempo. Decía:

“Pero como se puede poner eso...”

Como ves, batallas muchas...

Paco Giner Herrera Mac Lean era arquitecto. Y Cecilia de Torres, la mujer de Horacio, que tiene una galería en Nueva York, me ha dicho una cosa que todavía no hemos podido probar, que Torres García el 8 de Octubre de 1934 fue nombrado Profesor de Historia del Arte en la Escuela de Arquitectura. Cecilia me ha dicho que era un cargo honorífico, más que real.

Guido Castillo Me parece que fue invitado, porque la Escuela, la Facultad de Arquitectura, se dividía a partir de talleres, y los talleres estaban dirigidos por arquitectos. Creo que Torres García fue invitado a un Taller por Gómez Navarro. Pero sus mejores amigos arquitectos fueron Menchaca y sobre todo Leborgne.

Paco Giner Este vínculo también nos interesaba, así como el de los médicos que le proporcionaron bastantes encargos, el de Saint Bois y el del Casmu, estaba también todo lo que hizo con Arquitectos y lo que hicieron algunos alumnos como la Iglesia para el Seminario de la Archidiócesis de Leborgne.

Guido Castillo La capilla que yo conocí fue la de Dieste, Eladio Dieste, capilla de Atlanta. Y si bien las obras las firmaban arquitectos, siempre era Dieste el que hacía los planos, era ingeniero. Yo recuerdo cuando Torres, empezó la casa de Punta Gorda, allá en Caramurú, entonces el arquitecto Leborgne en su casa había hecho un agujero para que saliese un árbol y pasase por dentro de casa. Yo le dije que ya Le corbusier había incorporado un árbol que existía en la casa, pero empezó por el árbol y luego puso el agujero, en cambio él empezó por el agujero y ahora iba a poner el árbol, no entendía nada.

Paco Giner Si, los arquitectos dieron mucho trabajo al taller, en esta casa hay en el bajo una obra de Edwin Studer.

Guido Castillo Sí, en esta casa viví yo muchos años. La obra de Studer es tremenda. Torres García decía que el constructivismo, el fin del constructivismo era la decoración mural, que él pintaba en caballete por que no tenía paredes.

Paco Giner Era un estilo para la construcción.

Guido Castillo El constructivo debía ser un arte para la decoración mural, yo recuerdo una anécdota que lo pinta muy bien. Un día dio una conferencia sobre decoración mural en el sótano del ateneo, para los alumnos y también para la gente que lo admiraba y que venía a verlo, y para dar un ejemplo de lo que no se debía hacer en la decoración mural, dio como ejemplo más notable la capilla sixtina de Miguel Ángel. Todo aquello de hacer desaparecer el muro, esos horizontes, sí, todo, y negar la arquitectura del soporte. Hizo una crítica severísima a esa manera de encarar la decoración mural. Y cuando terminó- un alumno, pero no de los mejores- dice:

“Mire maestro, usted me quita un peso de encima, con esta conferencia, por que yo nunca me había animado a decir que Miguel Ángel nunca me había gustado”.

“¿Pero usted cree que a mi no me gusta?”

“Pero hombre...”

“No, espere, yo he dicho que no se debe hacer lo que él hizo, ahora como Miguel Ángel era un genio, uno de los grandes

genios que tiene el arte, podía permitirse hacer lo que se le antojara”.

“No, pero usted....”

“ No me compare, que yo soy un enano al lado de Miguel Ángel, yo no puedo enseñar a mis alumnos a ser Miguel Ángel, por que no, si hay algún genio hará lo que le parezca, yo le digo lo que se debe hacer, lo que las reglas dicen, ahora de Miguel Ángel se puede enseñar, pero nadie puede competir con él, nadie puede seguir sus pasos y sus pasos no deben ser seguidos. Yo digo lo que se debe hacer, lo que hace de pronto un negro del África analfabeto, pero lo que se debe hacer”.

Paco Giner La base era lo importante, si algo tenía Torres aprendido era que para la arquitectura moderna, la decoración o la pintura debía corresponderse en los mismos términos, debía ser planista, negando las referencias de excesivo decorativismo. A base de planos y líneas rectas.

Guido Castillo Que lo había escrito y comparado con lo rupestre...

Paco Giner Sí, en la comparación que establece entre arte naturalista y geométrico,

Guido Castillo Que el arte empezó con el neolítico, no con el paleolítico. No con la caverna de Altamira, sino con las representaciones geométricas.

Paco Giner En esta relación con los arquitectos...

Guido Castillo Cuando se hizo su casa, los arquitectos le presentaron un proyecto y él dijo:

“No, yo no quiero vivir en esta casa.”

“Pero si los planos siguen sus principios, sus enseñanzas.”

“Sí, pero ésta no es una casa para vivir, esta es la casa en la que quiero vivir.”

Y él les hizo otra.

“Pero esto parece una casa románica.”

“Es que yo quiero vivir en una casa románica.”

Paco Giner Sí, como la de Mon Repós. Estuve hablando con Eduard Vivés, el Director del centro cultural de la fundación Caixa de Terrassa. En noviembre expone Alceu Ribeiro.

Guido Castillo Sí, ya lo sé.

Paco Giner En Saint Bois ahora están arrancando los murales, hay un equipo de restauradores dirigidos por dos expertos de México, e incluso están cortando la pared entera porque no hay suficiente espesor en algunos de ellos como para poder separarlos de la pared.

Guido Castillo Sí, por que no están pintados al fresco.

Paco Giner ¿Torres dio clases de fresco?

Guido Castillo Sí, antes que él llegase no se conocía en Montevideo, quizás alguien, pero no era una técnica conocida. En Saint Bois no se podía hacer.

Paco Giner También nos llama la atención el mural del Casmu que Torres hizo al fresco...

Guido Castillo ¿Cuál?

Paco Giner El del sanatorio Rodríguez López.

Guido Castillo Sí, ese lo vi pintar.

Paco Giner El mortero de cal...

Guido Castillo Sí, eso lo hacía todo Torres, lo hacía, lo aplicaba y lo pintaba. Y además como era un espacio pequeño y no podía estar subiendo y bajando continuamente las escaleras de los andamios, lo hizo pegado a la pared, sin separarse. Nunca se separo para ver como iba quedando.

Paco Giner Nos dijo Eduard Vivés que el mural era copia de un trozo del boceto que Torres había pintado ya para la Generalitat y que también había utilizado el mismo motivo, esa maternidad para una gruta en el jardín de Emilio Badiella.

Guido Castillo Sí, supongo que el Doctor Rodríguez López estuvo viendo cosas de Torres y escogió.

Paco Giner Cecilia nos comentó que fue Alpuy al que Torres pidió que se agrandase el dibujo para pasarlo a la pared.

Guido Castillo Sí.

Paco Giner Se pintó también en el 44. El mismo año que los murales de Saint Bois.

Guido Castillo Sí, antes que los del Hospital.

Paco Giner O sea que si los del Saint Bois se pintaron en dos meses, entre mayo y junio, en pleno invierno, el del sanatorio se pintó entre enero y abril.

Guido Castillo Además, el tema que tomó de la Generalitat para ahí era el indicado, porque era una clínica de... un paritorio, el Doctor Rodríguez López era un Ginecólogo.

Paco Giner Sí, Cecilia me contaba que Alpuy, que ahora está muy enfermo, decía que Torres no estaba muy contento al principio del mural, porque en su época constructiva recibía el encargo de realizar una obra en estilo naturalista y no le gustaba la situación, estaba incomodo. Pero que al final, viendo el resultado se ilusionó, porque pensaba que había mejorado el mural que había pintado en Barcelona, para el palau de la Generalitat.

Guido Castillo Después creo que hay otro mural, en la casa Badía.

Paco Giner Es la primera noticia que tenemos. Conocíamos la casa Badiella, pero no la Badía.

Guido Castillo Sí, vamos, eso creo.⁴²

⁴² Guido se refería sin duda a la casa Badiella, no consta en ningún escrito ni inventario acerca de la obra de Torres su participación en una casa de propietario llamada Badía.

Paco Giner Bueno, esta mañana hemos estado en el Archivo Fotográfico Más, en el Instituto Amatller de Arte Hispánico, y hemos conseguido unas reproducciones del friso que Torres pintó para el barón de Rialp.

Guido Castillo Esto está en Sarriá.

Paco Giner Sí. Son del primer Torres, y ahora están muy mal, están pintados al óleo sobre la pared directamente, pero es la única imagen de la época que existe, aún en blanco y negro, son un gran documento. Luego está la capilla del santísimo sacramento en la iglesia de San Agustín, que también hemos visitado, pero la Iglesia de la Divina Pastora no han sabido decirme donde está, ni siquiera en el Arzobispado. También hemos conseguido más imágenes de frescos realizados para la casa de Emilio Badiella, pero no sabemos nada de una casa Badía.

Guido Castillo Sí, la casa Badía.

Paco Giner Bien, luego los siete murales de Torres García para el Saint Bois, constan como repartidos entre el primer y el segundo piso, pero no se sabe cuál era la ubicación exacta. Usted en el folleto hace una descripción de uno de ellos, en la entrada del pabellón, ¿Cuál era?

Guido Castillo *El pez.*

Paco Giner El que ahora hay reproducido en el museo de Torres en Montevideo.

Guido Castillo Sí, que lo hicieron Augusto y Elsa.

Paco Giner Luego el único de sus murales que tenemos localizado es *Pax in Lucem*, que estaba encima de una estantería de la biblioteca del Hospital, de pared a pared. ¿Sabe donde se ubicaban los otros?

Guido Castillo No, no me acuerdo. Es muy difícil. Porque se pintó por todos lados. Ahora, los de Torres se tuvieron que pintar en los mejores sitios, seguro.

Paco Giner Salas de espera, de estar, comedores...

Guido Castillo Es imposible, no me acuerdo.

Paco Giner Es que no hay documentación acerca de eso.

Guido Castillo Mira, además el hospital sufrió muchas reformas, se levantaron tabiques se cambió la distribución interior... y los usos de los espacios también.

Paco Giner Sí, uno de los murales apareció detrás de una pared, al hacer las obras necesarias para sacar otro.

Guido Castillo Los críticos lo destrozaron, ya no sabían que decir, llegaron incluso a decir que iban a alterar la salud mental de los pacientes.

Paco Giner Sí, que eran peores los murales que el bacilo de Koch

Guido Castillo Sí, sí.

Paco Giner Y luego nos interesa mucho el amplio repertorio de relaciones que se establece alrededor de Torres García. Existe un libro publicado el año 1999, en el que Miguel Angel Battegazzore, alumno de la segunda generación del Taller Torres García, abunda desde

diferentes perspectivas en el refuerzo de una hipótesis que ya se ha comentado mucho acerca de Torres García, algo a lo que también usted ha hecho referencia antes, cuando decía que parecía un sacerdote de una nueva religión, la teosofía, por ejemplo.

Al poco de llegar a Uruguay en 1934, Torres da una conferencia en la sociedad teosófica de Uruguay, y al mes siguiente recibe la visita de los arquitectos Carlos Leborgne, Fresnedo, Parpagnolli y el ingeniero Eladio Dieste. Todos de golpe, una visita conjunta. Es algo extraño, ¿no? Es posible que todos estos personajes estuvieran en alguna sociedad de este tipo, teosófica o algo parecido.

Guido Castillo No, no creo. Lo que es posible es que alguno de estos personajes fuera masón. Es una posibilidad.

Paco Giner Sí, como decía Augusto, Luis Fernández, que sí que era masón, fue el que introdujo a Torres en la regla áurea, y en toda la numerología, en las relaciones entre los elementos constructivos medievales, el gótico, etc.

Guido Castillo Sí, la regla de oro. Platón es el que la formula.

Paco Giner Sí, pero Pitágoras es el primero que habla de ella..

Guido Castillo Sí, pero es platón quién la formula, quién define su razón matemática. Ahora, Torres García era un platónico ferviente.

Paco Giner Sí, él decía que lo leyó en su juventud y que no lo dejó nunca. Y la similitud que hace entre el arte figurativo y el de las apariencias por un lado y el arte geométrico y el mundo real, por otro es una clara referencia al mito de la caverna.

Guido Castillo Claro... aparte él tenía un libro que se llamaba la mística de la pintura. Y además él tiene obras que yo conozco, originales, que no se han publicado, titulados las ciencias ocultas, la cábala, todo eso, también hay una mística del número.

Paco Giner ¿Obra escrita?

Guido Castillo Sí, obra escrita por él. Por Torres. Eso, me parece que la que se opuso fue Olimpia.

Paco Giner ¿Qué se opuso a qué?

Guido Castillo A que se publicara. Dijo que su padre no debía parecer que escribía sobre eso.

Paco Giner ¿Pero con Torres en vida, o una vez muerto?

Guido Castillo No, no, muerto.

Paco Giner Había una sociedad de amigos de Torres García que publicó mucho obra escrita de Torres en Facsimil, por la década de los 60 o 70.

Guido Castillo No se si ha publicado algo de eso de Torres entonces.

Paco Giner No, no creo. Y luego el hecho que apuntaba a que Torres pudiera ser masón, o algo así, o pudiese tener contacto con alguno de ellos. Me contó Anhele que una vez que visitaba a Olimpia, había allí una periodista francesa que estaba entrevistando a Freddy Guthmann.

Guido Castillo El que editó el Universalismo constructivo en Buenos Aires.

Paco Giner Sí, ese. Y al hacerle una pregunta inocente, este respondió con una frase bastante enigmática. Cuando la periodista le preguntó que por qué había ayudado a Torres, este contestó:

“Por que yo vi en él algo que él vio en mí.”

De lo que se deduce que se reconocieron alguna afinidad, o alguna cosa en común.

Guido Castillo Sí, incluso el Universalismo constructivo tiene en algunos pasajes algo... pero yo no creo que en este caso concreto de Freddy, fuese Masón. Él tenía también algo, era millonario, había estado en la india, y en su casa vestía como un Hindú. Era un gigante, medía dos metros y pico. Un aventurero, que había ido a África siguiendo el camino de Rimbaud⁴³. La ruta que él siguió. Sus padres eran unos judíos muy ricos. Tocaba el órgano, era muy extravagante, pero también era muy generoso, eso si, no estaba en ninguna sociedad.

Paco Giner Creo que algunos del Taller estuvieron en su casa, trabajando también, haciendo algo.

Guido Castillo De Augusto, creo que he visto algo en tus libros, unos caballos.

Paco Giner Bien, Vernazza, Menchaca o Herrera Mac Lean, alguno de ellos era profesor en la escuela de arquitectura de Montevideo.

Guido Castillo Menchaca no, y los otros me extraña.

⁴³ Guido debía referirse a Arthur Rimbaud, nacido en Charleville en 1854 y muerto en Marsella de cáncer en 1891. Fue un poeta francés, entre cuyas obras destaca *El barco ebrio*, fue pareja de Paul Verlaine. En 1876 se alistó en el ejército colonial neerlandés. Una vez en Batavia, desertó para volver a Francia. En 1878 trabajaba en Chipre y en 1880 se instaló en África, en el Harar, donde se dedicó al tráfico de marfil. Sus Poesías completas fueron publicadas en 1895, con un prólogo de Verlaine.

Paco Giner Es que choca el por qué esta aparición de tantos arquitectos en la vida de Torres García. Menchaca, Herrera Mac Lean, el hecho de que un artista plástico pueda opinar sobre la obra propia o de algún compañero, o enemigo, podemos entenderlo, pero que alguien de otra profesión, como los arquitectos, comentando obras de artistas, de pintores, me parece... Mac Lean opinaba sobre los murales de Saint Bois, no sobre el edificio, y pensamos que pudiese ser debido a una etapa de celos profesionales o de intrusismo.

Guido Castillo No.

Paco Giner ¿Por qué Herrera Mac Lean escribía a menudo sobre arte?

Guido Castillo Sí, bastante [...] El peor crimen que se hizo sobre Torres se lo hizo un arquitecto, que fue Puig i Cadafalch.

Paco Giner Sí, discípulo de Gaudí.

Guido Castillo Sí, aquí en Barcelona y además político. Que torres no quería saber nada de ello.

Paco Giner ¿Usted no pintaba, pero asistía al Taller?

Guido Castillo ¿Cómo? Pero, si yo fui uno de los fundadores.

Paco Giner Sí, ya lo sabemos, pero si usted no pintaba y Torres finalmente no asistía al Taller- en el que impartían las clases Augusto y Fonseca- más que los viernes, cuando se realizaba la sesión de corrección en la arpillera. ¿Usted asistía todos los días o sólo cuando estaba allí Torres, es decir, los viernes?

Guido Castillo No, yo iba sólo a las que iba Torres, pero durante algunos años iba prácticamente todos los días a casa de Torres. Me pasaba todo el día. Lo peor de Torres era que tenía ataques de ira. Era Terrible. Era de una manera. Una vez casi le rompe la cabeza a uno de un sillazo, que si no lo llega a parar Manolita, que le cogió la silla, Torres ya la tenía levantada con los dos brazos por encima de la cabeza. Él me dijo:

“Dante me hubiera puesto en el infierno en el círculo de los iracundos. Mi único pecado es la ira”.

Yo creo que una de las causas que Torres tuvo que tener para salir de París, fue por su carácter. Él dice la incomprensión, pero yo creo que fue por su carácter, por que ante la incomprensión, él reaccionaba de una manera violenta; la famosa pelea con Picasso, fue una pelea por su carácter, por qué que pasó. Mira, el Secretario de Picasso, Savartés, lo recibió y cogió el recado de que Torres quería ver a Picasso, que reciénemente había llegado a París, se fue un momento y volvió en seguida, por lo visto no había ni hablado y Picasso estaba ocupado en ese momento pintando, enfrascado, Savartés pensó que no lo podía recibir y le dijo a Torres:

“Porque no vienes en otro momento, mañana, que ahora está pintando”.

“¿Qué? Que no me va a ver, que está pintando. Me voy, ¿pero qué se ha pensado...?”

Todo gritando, salió de allí y se fue a América.

Paco Giner Sí, todo un carácter. Me contaron que Torres en alguna ocasión llegó a romper cuadros de alumnos en un puro ataque de ira, cuando los veía pintando en sentido naturalista.

Guido Castillo Sí, yo estaba. Yo lo vi. Estaba pintando uno que se llamaba De los Santos, estaba pintando una marina, adentro de un cuarto en un sótano, una marina. Le dio una patada al cuadro... que se le quedó atravesado en la pierna. Y dijo:

“Le quitan el nombre al Taller de Torres García y ponen Taller de Artes Imitativas”.

Paco Giner Y paso una circular diciendo que no se podía pintar más que Arte Constructivo. ¿No?

Guido Castillo Sí. Era de cuidado.

Paco Giner Luis San Vicente era arquitecto.

Guido Castillo Sí, y el secretario honorífico. Si, el administrador.

Paco Giner También es curioso que siendo como era el administrador y siendo arquitecto, no desarrollando un trabajo plástico en el Taller, luego en Saint Bois, donde Torres seleccionó a sus mejores alumnos, llegase a pintar un mural.

Guido Castillo Creo que Torres cuando corregía a sus alumnos, a él lo corrigió mucho. (Risas)

Paco Giner Luego nos han dicho que cuando los alumnos no estaban contentos con su trabajo, tenían un rincón en el Taller donde quemaban cosas.

Guido Castillo Sí, si, si. Una vez que fui, Fonseca que llevaba 20 cuadros, Torres empezó:

“Muy bien, muy bien”.

Y cuando Fonseca estaba sonriendo. Empezó y no paró hasta destrozarlos todos. El color, la composición, la pincelada. El pobre Fonseca se quería morir. Los quemó todos. Y en otra ocasión Alpuy, que llevaba 12 cuadros, y entonces Torres, que ya estaba enfermo, los recibía sentado en su casa, a donde iban algunos alumnos incluso a pintar. Y le desmontó los doce cuadros. Y cuando Alpuy estaba ahí ya a punto de llorar, Torres, en medio del humo apestoso ese de la pipa que fumaba, le da dos palmaditas, y le dice:

“Lo acompaño en el sentimiento”.

Al final de su vida, como te he dicho, algunos alumnos iban a pintar a su casa. Y él se ponía detrás para ver mientras iban pintando... ¿Cómo vas a pintar si sabes que tienes un ogro detrás?. Y yo se lo dije, dije que eso no podía ser, y me dijo:

“Yo, Guido, sé que me queda muy poco, quiero que el que no sea pintor, que se rompa”.

Paco Giner Quería forzarlos.

Guido Castillo Yo me acuerdo cuando hizo la última exposición que él estaba muy enfermo y entró así, muy mal, y lo llevaban entre sus dos hijos, cada uno cogido de un brazo, casi levantándolo. Porque le habían abierto y conforme vieron lo que había, lo volvieron a

cerrar y ya le dijeron. Pues cuando lo trajeron a la exposición, yo iba con un amigo, José Bergamín, que lo definió en ese momento diciendo:

“Parece un toro enfermo”.

Y era así, sobre todo para los que lo conocíamos. Parecía la fuerza de un toro que estaba... la comparación me pareció estupenda.

Paco Giner ¿De qué era el Cáncer?

Guido Castillo De estomago, pero con muchas metástasis y complicaciones. No había nada que hacer.

Paco Giner Que lástima. Había otro tema que en lo referente a esto también nos interesaba. Nos contaba Gustavo Serra, un joven artista de Uruguay, que fue discípulo de Matto, de Augusto y de Fonseca, que a uno de los salones que se habían organizado en Montevideo, Torres dio la consigna de que todos enviaran obras constructivas, y Edgardo Riberio no se enteró, o se enteró y no quiso hacer caso, y envió una obra naturalista, y que Torres en un ataque de esos de ira, lo expulsó del Taller.

Guido Castillo Sí, sí, y no fue el único. En otras ocasiones incluso, un gran amigo de Augusto, que iba con él siempre, cuando el Taller había decidido no presentar nada a otro salón, él lo hizo, y presentó bastante. Torres lo expulsó para siempre. Ante la intransigencia de los demás, él debía ser más intransigente para defenderse.

Paco Giner Bien, pues señor Castillo, lo vamos a dejar, que ya llevamos bastante. Muchas gracias por todo.

Guido Castillo De nada, cuando gustes.

Entrevista a Alceu Ribeiro

Pintor afincado en Mallorca e integrante del Taller Torres García, que participó en las pinturas murales del Hospital Saint Bois realizadas en 1944, el Miércoles 19 de Septiembre de 2001 en su estudio, situado en el número 3 de la calle Can Danús de Palma de Mallorca.

Alceu Ribeiro Alceu Ribeiro, lo conocí por teléfono, tras facilitarme su número Joaquín Ragni, el hijo de Héctor Ragni, en Montevideo. Desde el primer contacto, Alceu se mostró dispuesto a mantener cuantas entrevistas fuesen necesarias y a vernos cuando fuese posible. Sentados en su estudio, rodeados de caballetes, cuadros y maderas de diferentes épocas, mantuvimos una agradable conversación.

Paco Giner En primer lugar, me gustaría mostrarle las fotografías donde que tenemos en relación a la extracción de los murales de Saint Bois, son un equipo bastante numeroso, comandados por un experto restaurador mexicano, Arturo Sergio Moreno y la persona que nos facilitó el pase, Miguel Gutiérrez, que fue compañero de Quela Rovira en un taller.

Están realizando un trabajo enorme, Miguel nos comentaba que no había mortero de ningún tipo entre el material de construcción y la capa pictórica, y que por lo tanto, para poder extraer los murales debían arrancar la pared entera.

Alceu Ribeiro Sí, claro. Por aquel entonces el haber conseguido el Saint Bois ya era un éxito. Se hacían con los medios más rudimentarios y antipictóricos con el fin de aprovechar al máximo

Paco Giner Bien, pero antes de empezar con los detalles, me gustaría que datásemos su primer contacto con Torres García, Usted y su hermano consiguieron una beca para ir a estudiar a Montevideo.

Alceu Ribeiro Es verdad, vinimos de Artigas del Norte, del último departamento.

Paco Giner La beca era de un ministerio, era de alguna entidad...

Alceu Ribeiro No, no, era de la intendencia municipal, consistía en 25 pesos por mes. De aquella época, si nos daba. [...]

Paco Giner Esto fue en el año...

Alceu Ribeiro En el 39, estuvimos con Torres García del 39 al 49, que es cuando él falleció.

Paco Giner Nos interesa mucho el aspecto docente de la carrera de TG aquí en Barcelona ya había estado en la Escuela Mont D'Or, luego fundó la Escuela de Decoración en Sarriá, y posteriormente siempre intentó aglutinar bajo un criterio determinado a personas, artistas consagrados o no, que tuvieran unas inquietudes parecidas, en Madrid fundó una asociación de artistas constructivos, en Montevideo, otra, el Taller...

El proceso de admisión al taller, me resulta peculiar, era un taller gratuito, en el que para ingresar sólo había que dirigirse a Torres García con una carpeta de dibujos o pinturas, se le enseñaba al maestro y de momento no tengo noticia de que no admitiese a nadie.

Alceu Ribeiro No, no rechazaba nunca a nadie, además TG como persona fue excepcional desde todos los puntos de valoración humana, moral... y de una generosidad ilimitada.

Paco Giner Ustedes se presentaron allí los dos...

Alceu Ribeiro Nos presentamos allí los dos y nos admitió, así fue.

Paco Giner ¿Qué tipo de pintura hacían ustedes entonces?

Alceu Ribeiro Bueno, veníamos de Artigas, no teníamos ningún contacto con nada, ni con ninguna esencia más o menos orientada en sentido plástico, veníamos del campo, del norte, y pintábamos por iniciativa propia. Y tuvimos una acogida con Torres García, nos recibió muy bien.

Paco Giner Tengo algunas dudas acerca del tema principal de este trabajo, que son los murales, le pregunté a Anheló, a Quela, a Elsa, si alguna vez TG había impartido clases de técnicas murales, él había pintado mucho al fresco en Barcelona, antes de los frescos de Sant Jordi, y tras este trabajo, interrumpido, a su vuelta de New York, también retomó la técnica sobre soportes pequeños de madera en Italia.

Todos ellos me decían que no, que Torres García nunca había dado clases de técnicas, de cómo se trabaja el fresco, de cómo esta técnica o la otra, pero sin embargo Daniel de los Santos, en una entrevista publicada en el Diario El Día en 1978, comenta que sí, que hasta que Torres García no vino a Uruguay, el fresco era prácticamente desconocido en el país.

El sistema docente de TG. ¿Cómo impartía las clases? En su última época sólo hacía correcciones los viernes, temidas por todos pues se mostraba inflexible.

Alceu Ribeiro Sí, la razón es sencilla, nosotros, todos, le incordiábamos todos los días a cualquier hora y no podía ser, yo recuerdo el comentario que hizo:

“¿Saben una cosa? Alceu Ribeiro mi también me gusta pintar y disponer de tiempo y tener tranquilidad.”

Por que a cualquier hora y cualquier día tocábamos al timbre y nos abría la puerta y nos atendía sin dudar.

Paco Giner Bueno, pero eso ocurría por que era en su casa donde estaba ubicado el Taller ¿no?

Alceu Ribeiro Sí, claro y la gente iba allí a pintar

Paco Giner Quela me decía que TG pintaba de noche, entonces se levantaba a media mañana, descansaba un poquito, comía y luego por la tarde estaba fresquito pues para ir al taller a corregir.

Alceu Ribeiro Sí, para Torres García era muy corriente estarse hasta las cuatro de la mañana.

Paco Giner Generalmente pintaba de noche con luz artificial.

Alceu Ribeiro Sí, como cosa rara, en verano sobre todo, en verano Montevideo es húmedo, cuando todo el mundo se quejaba del calor él estaba encantado,...eran particularidades...

Paco Giner Pero las clases...

Alceu Ribeiro Ahora volviendo al tema que me saltaba, en verdad Torres García, desde el punto de vista técnico, ni al mural ni al óleo no daba nunca referencias, además era un descuido de su propia obra, sobre qué las pintaba y sobre qué condiciones. El mismo lo decía, que había pintado cuadros sobre viejas obras, obras suyas que ya estaban barnizadas, que sabía que pintar sobre un cuadro barnizado tenía corta vida, a la larga se desgarraba. Pero la situación económica y la urgencia de llevar a cabo una idea...

Paco Giner Le llevaba a pintar sobre cualquier cosa.

Alceu Ribeiro Sí, sobre cartones recogidos de la calle. Pero las condiciones, pensando en el futuro en la conservación de la obra eran... en absoluto las correctas.

Paco Giner En absoluto. Pero la preocupación de que los alumnos tuvieran una formación técnica determinada para...

Alceu Ribeiro No, nunca hizo referencia, en mi caso no.

Paco Giner No, no, yo entiendo que...

Alceu Ribeiro En el caso de Daniel de los Santos, que también era de Artigas, era compañero nuestro...

Paco Giner Sí.

Alceu Ribeiro Creo que falleció Daniel de los Santos.

Paco Giner Sí, es difícil.

Alceu Ribeiro Yo estoy muy desvinculado con Uruguay, ahora pensaba ir pero justo me vino la exposición ésta y tengo que estar por aquí.

Paco Giner Igual viene Anheló, se lo digo ya.

Alceu Ribeiro Anheló es uno de los informantes del tipo con más cultura.

Paco Giner Sí pero también es muy dinámico, una gran memoria y una gran capacidad de análisis y...

Alceu Ribeiro Te debe haber sido una fuente de información...

Paco Giner Más que información, es que yo le preguntaba concretamente sobre los murales de Saint Bois y él no pintó, él me dijo:

“Mira yo ahí no te puedo ayudar porque llegué en el año 44 al Taller, estaban ya los murales en marcha y no me animé, no me vi con suficiente capacidad como para mostrar una coherencia.”

Pero me habló mucho sobre el Taller, sobre el contexto, sobre las directrices y las líneas que luego siguió cada uno. Y luego él había estado de profesor de postgrado en México y demostró pues eso tener una capacidad de síntesis, de análisis de las situaciones, de elaboración de hipótesis.

Alceu Ribeiro Indudablemente en ese sentido...

Paco Giner Es una figura.

Alceu Ribeiro Yo creo que por encima de Guido Castillo.

Paco Giner Guido Castillo lo que tiene es muy buena memoria, me sorprendió, anécdotas y detalles que eran increíbles. Pero Anheleto, bueno ahora está de profesor en Montevideo, en la Escuela de Bellas Artes tiene un taller de pintura.

Alceu Ribeiro Sí, para mi es un personaje fenomenal, bueno vivimos mucho tiempo en la universidad del trabajo de artes aplicadas.

Paco Giner El me contaba de usted, tuvimos una entrevista y después de la entrevista nos fuimos a comer, y vino Ida Holz, su mujer y Silvia Arrozés , que es una galerista de arte contemporáneo en Montevideo; tiene la galería justo encima de la tienda de Federico, una tienda de decoración. Estábamos los cuatro y empezó a contar anécdotas de toda la época del taller y nos contaba lo de los números de sus cuadros, cuando usted llegaba al bar y pedía los números y decía :

“¿Qué números me das hoy?”

Y decía él:

“Fíjate con la de literatura que ha habido, sobre la mística de los libros y lo que nadie sabía era de dónde salían esos números y para qué eran.”

Alceu Ribeiro No conciben eso. Y esos números tienen origen en que siempre compro lotería.

Paco Giner Claro.

Alceu Ribeiro El número de lotería que, cuya terminación es para equis semana, si surge algún cuadro, el cuadro llevaba el número...

Paco Giner El número.

Alceu Ribeiro Claro, todo el mundo me preguntaba a mi, ¿el número ese qué significa? Y era el número de la...

Paco Giner Pero Anhelo se moría de la risa:

“¡Tu date cuenta!”

Bien, volviendo al tema de esta entrevista, me gustaría preguntarle por un dato que me preocupa mucho. En el Hospital de Saint Bois, se pintan en el año 44 los murales, entonces hay contabilizados tanto en el folleto que se editó con ocasión de las pinturas como en La Nueva Escuela de Arte de Uruguay, ambos son originales de la época, del 44 y del 46 respectivamente... un total de 27 murales.

Alceu Ribeiro ¿Dónde lo conseguiste este?⁴⁴

Paco Giner Me lo regaló Elsa Andrada, me comentó que tenía dos, me lo dedicó y me dio uno de ellos. Y este es el impreso que numera la posición y las medidas de todos los que han aparecido. Es la última cuenta y hay un total de 35 murales.

En este folleto se nombra a 19 discípulos y al Maestro, entre los que se encuentran entre otros personajes tan extraños para una manifestación artística como Julián San Vicente, Arquitecto y Secretario Honorífico del Taller.

Alceu Ribeiro Y Artiguense también.

⁴⁴ AA. VV. “Nueva Escuela de Arte de Uruguay”. Publicaciones de la AAC. Montevideo, 1946.

- Paco Giner ¿También? eran una plaga.
- Alceu Ribeiro (Risas) Le llevamos nosotros también al Taller Torres García y hay una serie de anécdotas debidas a su incorporación al Taller que bueno, de...
- Paco Giner Julián San Vicente. ¿La incorporación de esta persona al Taller cómo fue?
- Alceu Ribeiro Para ir al Taller Torres García... nosotros vivíamos en la época en que Torres García estaba en la calle Mercedes, a unas dos o tres cuadras de allí, digamos dos o tres manzanas.
- Paco Giner Tranquilo que lo entiendo, ya estuve en Montevideo.
- Alceu Ribeiro Para ir al Taller pasábamos por el piso donde vivía San Vicente. Y nos decía:
- “¡Ya van a la casa del viejo loco ese!”*
- Pero despacito fue hasta que entró a la rueda del Taller.
- Paco Giner En la casa de Torres García.
- Alceu Ribeiro A la casa de Torres García... y despacito se fue integrando al grupo y llegó a ser un fanático. Extremadamente exagerado. A mi me echaron del Taller una vez.
- Paco Giner Ah, ¿sí?
- Alceu Ribeiro Por que me presenté a un Certamen civil.

- Paco Giner Ahí tengo entendido que Edgardo tuvo problemas ¿no?
- Alceu Ribeiro Cuando llegaron también tuvo problemas y se separó del Taller, la prueba está en que no figura.
- Paco Giner Si, no figura en el listado en ningún sitio.
- Alceu Ribeiro Pero seguían teniendo contacto con Torres García.
- Paco Giner O sea, no estaba en el Taller, pero continuaba viéndolo y tal. Pero, ¿Ahí la separación fue por decisión propia o fue una decisión que se tomó tras hablar con Torres García? ¿Fue una imposición de Torres García?
- Alceu Ribeiro Ah, no, no, no. Fue una decisión de mi hermano. Yo no recuerdo bien cuál fue la causa.
- Paco Giner Nos contaba, Guido, que hubo una puesta en común del Taller para no presentar obras a los salones, o en caso de presentarlas, que fuesen constructivas, y creo que Edgardo presentó algo figurativo, y entonces hubo un encontronazo con Torres García y salió disparado.
- Alceu Ribeiro Pero más que con Torres García...
- Paco Giner Con el Taller, sí, con el colectivo.
- Alceu Ribeiro Ahí es donde estaba...
- Paco Giner El problema
- Alceu Ribeiro Si. Edgardo está aquí.

Paco Giner Sí, ya nos. Le escribimos diciéndole que iba a venir a verle a usted, por que él me contaba que no sabía nada de ustedes desde hace mucho tiempo, que tenía mucha añoranza, que quería saber algo y que a usted le cuesta mucho escribir.

Alceu Ribeiro Alceu Ribeiro mi esas cosas, yo tengo que hacer borradores para escribir a mi hermano...

Paco Giner En este listado que fue el que por así decirlo se consideró oficial de las pinturas murales del Pabellón, no figura usted ni figura Manuel Pailós, hay un total de 19 discípulos, más el maestro. Pero aparecen sólo 27 grandes pinturas, cuando en realidad se pintaron 35. ¿Se pintaron en dos etapas o sucedió algo que impidiera que usted o Pailós aparecieran aquí, en este listado?

Alceu Ribeiro No sé, la verdad es que de esas cosas... Ahora, sí, lo que sí sé es que yo fui comunicado por decisión de Torres...

Paco Giner Y es extraño que luego no apareciera el nombre, por que todos los escritos, incluidos los del catálogo del Reina Sofía del Taller del sur, el de un libro editado por la universidad de Tejas, que es estupendo. Hay algunas imágenes...

Alceu Ribeiro ¿Y está editado en que? ¿Dónde?

Paco Giner En Tejas. Lo recibí desde Estados Unidos. Revíselo.

Alceu Ribeiro No, yo tengo... sí, es el mismo.

Paco Giner Incluso en este libro que está editado en los noventa figuran 27 murales. Fue cuando se decidió hacer la restauración y se fue al

hospital, se echaron algunas paredes abajo, por algunas reformas previas en el hospital, y detrás de esas paredes, en espacios que estaban cegados, aparecían nuevos murales, contabilizando resultan 35. Había una cantidad de murales desconocidos impresionante. La hipótesis es que al igual que Matto no fue a pintar porque era un hipocondríaco, y que no quería aparecer por el Hospital por si acaso contraía la enfermedad, hubiera habido algún grupo de autores como usted o Pailós que hubiera ido a pintar posteriormente a la publicación de estos folletos. Usted pintó en el 44 con todos.

Alceu Ribeiro Sí, con todos, estábamos todos juntos.

Paco Giner Entonces esto es inexplicable.

Alceu Ribeiro Yo sufriendo con Torres García también el complejo de los tuberculosos. Yo no vi el mural desde entonces. Lo pinté en un día.

Paco Giner ¿Sólo en un día?

Alceu Ribeiro Sí, tenía el proyecto muy definido.

Paco Giner ¿Prepararon las paredes de alguna manera?

Alceu Ribeiro A mi me dieron la pared blanca.

Paco Giner O sea, no.

Alceu Ribeiro Los colores se hicieron todos.

- Paco Giner Los colores eran al aceite, ¿no? Un esmalte al aceite, un producto industrial.
- Alceu Ribeiro Barnices.
- Paco Giner Industriales.
- Alceu Ribeiro Bueno... cinco colores. Los tres primarios, el blanco y el negro, todo medido con la sección áurea, planistas.
- Paco Giner Por lo que se ve, la mayoría de los trabajos de los alumnos de Torres, eran corregidos in situ por el propio Torres, ya en el boceto, en la prueba que se hacía sobre el papel para llevarlo al Saint Bois, él iba haciendo algunas correcciones para que aquello se ajustara. Pero luego en el propio Mural, también. Él pintó los siete suyos con 70 años, recién operado de cáncer de estomago bajaba los andamios y se iba corriendo del primero al tercer piso.
- Alceu Ribeiro Ah, sí, tenía una gran vitalidad.
- Paco Giner Y todo esto continuamente.
- Alceu Ribeiro Ocho días antes de morir se estaba pintando.
- Paco Giner Es lo que más le ilustra, impresionante. ¿Entonces no hay explicación para esto?
- Alceu Ribeiro No, no hay explicación, [...]
- Paco Giner Son los que convivieron con él, eran la Asociación de Artistas.
- Alceu Ribeiro Integrada por el Dr. Cáceres y Ana Maria Cañiza...

Paco Giner Sí a partir del 43 fue cuando se hizo el Taller, anteriormente al 43, desde el 35 está la asociación de artistas constructivistas, pero éstos eran ya artistas consagrados, o medianamente en Uruguay. Luego fue cuando Torres creo que hizo la verdadera apuesta y el verdadero acierto, que fue coger a alumnos, a gente que todavía estaba empezando.

Alceu Ribeiro Nunca cobró ni un peso, nos pedía con disculpas:

“Ustedes disculpen, pero yo necesito la colaboración de ustedes, y les pediría un peso para la edición de tal libro.”

Que después te dedicaba un ejemplar. Eso era Torres, nada más.

Paco Giner Nada más, difusión, difusión y difusión.

Alceu Ribeiro Algún día, pinté muy pocas veces en la casa de Torres, primeramente pintábamos y le llevábamos obras y de ahí venía la corrección, más de una vez me llenó la paleta con sus colores y se ponía a pintar [...]

Paco Giner Seguramente usted, fue en el 44 en la ambulancia aquella en la que iba todo el mundo al Saint Bois, en donde se hacían antes y después de pintar, y Torres estuvo alrededor de dos meses. Pero Torres García en el mismo año 1944 realizó un mural al fresco para una maternidad del Dr. Rodríguez López.

Alceu Ribeiro Se hicieron una segunda versión, diría yo de lo que hay en la sede de la Diputación. ¿Los murales de Barcelona, los has visto?

Paco Giner Sí, pedimos permiso.

Alceu Ribeiro ¿Y los de Terrassa?.

Paco Giner Sí, ahora están en el Banco. Los sacaron ya del Centro Cultural y han hecho un edificio nuevo para la Caja y los han puesto allí, están muy bien, están estupendos... Estos son los bocetos, esto es lo que pintó en la Generalitat. Eduardo Vives nos contó que también pintó algo así en la casa de Emilio Badiella, que era un industrial de Terrassa que ayudó mucho a Torres cuando se quedó sin el encargo de la Generalitat, y que lo llamaba para que hiciera cosas en su casa, por que sabía que no tenía dinero. Entonces dice que en una cripta en el jardín Torres García rehizo este mural.

Estuvimos viendo ayer los vitrales de la Catedral de Palma, que son de Gaudí, y es impresionante ver que en esos años, en ese trabajo, en esa colaboración de dos o tres años fue donde Torres obtuvo su peculiar manera de sintetizar las formas humanas, la superposición de cristales, los tres primarios para conseguir tal tono, obligaba a trabajar- al no poder fundir y no poder utilizar recursos propios de la pintura- con planos de color.

Eso posteriormente en algunos de sus trabajos, tanto constructivos como decorativos, que nunca dejó de realizar, se evidencia bastante esa deuda con los vitrales de Gaudí. Y es interesante, si usted solicita permiso, estoy convencido que le van a dejar entrar.

Alceu Ribeiro No, no sí estuvimos, fuimos. Si, recorrimos todo por que había un cura, por relaciones familiares, que nos hizo un historial de toda la Catedral. ¿Esos vitrales estaban en la pared derecha?

Paco Giner Si, están en el Altar Mayor, un rosetón...

Alceu Ribeiro Si miramos de frente, está arriba a la izquierda.

- Paco Giner No, hay dos, uno a cada lado del Altar, y el rosetón central.
- Alceu Ribeiro Estaban en una pared lateral, los cambiaron de posición los curas, para que tuvieran más luz.
- Paco Giner No tenía noticia.
- Alceu Ribeiro Yo tenía la ilusión de verlos de cerca.
- Paco Giner Tuvimos la suerte de llevarnos una cámara con teleobjetivo, entonces con la lente nos acercábamos mucho a los detalles. Vi escena por escena, hice 5 o seis fotos de cada uno.
- Alceu Ribeiro Debes ser el que tiene mejor imágenes de esos vitrales. Yo es posible que los...
- Paco Giner Sí, por supuesto, le enviaremos copia. [...] Guido Castillo nos decía en relación a este mural, que en Saint Bois estaba el Doctor Purriel, que era el director y atendía a Torres, por problemas de cáncer y por reumatismo que siempre padeció; decía Olimpia que Torres siempre fue muy achacoso desde la época de Barcelona, de salud quebradiza, y siempre había estado con médicos y que por esa relación primero con médicos y luego cuando contactó con Purriel, que a base de darle la lata, de que se dedicase a hacer murales, fue cuando este se animó para pedir al Ministro de Salud Pública autorización para pintar en Saint Bois. Y que también por mediación del matrimonio Cáceres, había obtenido contacto para pintar en la maternidad. Aquí era un centro de asistencia del Ginecólogo Rodríguez López, que era privado y que luego se vendió al CASMU. ¿No?

- Alceu Ribeiro Bueno, no lo sé.
- Paco Giner Lo decimos por que usted luego si realizó un mosaico en la entrada del otro centro asistencial.
- Alceu Ribeiro En el Sindicato Médico.
- Paco Giner Está estupendo, tengo fotografías también.
- Alceu Ribeiro Yo no sé cómo. Hice allá el proyecto de mural en papel, en toda su extensión. Lo iba haciendo por trozos de un metro, los cortaba y los encajonaba, además corté las piecitas por que está hecho en mosaico de revestimiento cuadrado de dos centímetros. Era tal la alergia que le tenía al mosaico que me lo nombraban y se me hinchaban los ojos.
- Paco Giner ¿Pero ahí, cómo consiguió el contacto? ¿Conocía a alguien allí? Fue a razón de...
- Alceu Ribeiro No, por el arquitecto.
- Paco Giner ¿Quién era? No sabe si sería alguno de los del círculo de Torres García. Menchaca, Lorente, Leborgne, Paysse.
- Alceu Ribeiro No. Bueno a lo mejor es uno de ellos, eso fue hecho en el año 54.
- Paco Giner Yo pedí autorización, que hay que ver las vueltas que hay que dar en Montevideo para conseguir un permiso.
- Alceu Ribeiro Yo una vez fui a sacar unas fotos del mosaico con mi hijo. Y si que me pidieron autorización. Y dije:

“Pero, yo soy el autor del mosaico.”

Paco Giner Y aún así tuvo que pedirla. Yo estuve dos días haciendo pasillos.

Alceu Ribeiro Si, volví al día siguiente, e hice las fotos. El Sindicato Médico tiene el mural de Augusto Torres.

Paco Giner Si, también lo vimos. Tenemos fotografías.

Alceu Ribeiro Que me lo ofrecieron a mí y yo le dije al arquitecto que no.

Paco Giner Claro ya era mucho mosaico. (Risas)

Alceu Ribeiro Pero no me arrepiento del mosaico.

Paco Giner No tiene por que, debe estar muy orgulloso, sobre todo porque es un trabajo muy digno, en la temática y en cuanto a factura, está impecable. Cuando entramos, nos llevó allí Quela Rovira, llegamos un jueves a Montevideo, el viernes por la tarde la vimos a ella y el viernes por la noche saliendo de su casa con Peter, su marido, que fue gerente de la editorial Losada en Montevideo, cogieron el coche y nos dijeron:

“No, todavía no te vayas, vamos a ver esto y lo otro.”

Fue una acogida muy, muy calida. Y fuimos directamente al Sindicato. Y allí vimos el Mosaico, que...

Alceu Ribeiro Se ve muy mal allí por cierto...

Paco Giner No, no.

Alceu Ribeiro Porque... ¿Sigue teniendo asientos inmensos delante?

Paco Giner Sí, bueno... eso es un problema. Pero cuando solicitamos permisos para realizar fotografías conseguimos que los quitasen [...] Como Torres decía, el arte que él hacía, el constructivo estaba pensado para la decoración mural, pintaban en lienzos porque no tenían paredes, decía Guido. ¿Ese sentido de finalidad “decorativo”, lo comunicaba al mismo tiempo que hablaba sobre las teorías constructivas?

Alceu Ribeiro No, habían referencias... además Torres hablaba siempre para pintores, era una cosa... Yo un día le pregunté, habíamos comenzado a salir con Augusto Torres, yo a Augusto Torres lo conocí pintando un bodegón... en la época comenzamos haciendo constructivo nosotros, y después se nos fue infiltrando el naturalismo. Salíamos con Augusto Torres a pintar y le dije:

“Don Joaquín – Yo siempre le dije Don Joaquín, porque en general los alumnos de Torres cuando estaban en rueda decían “El viejo Torres”, y cuando llegaban a su casa le decían “Maestro” - ¿Qué consejo me da?”

Íbamos a salir con Augusto, ya se había enternecido y nos corregía lo que pintábamos, y me dijo:

“ Mire, un dibujo esquemático – Lo recuerdo por que luego lo escribí – Pero ojo, todo lo que anote que sea muy justo, después no olvide el tono y el valor que eso es fundamental en la pintura, y luego le hace el bordado, y si todo ha sido bien observado, ya está, no lo toque más.”

El bordado era la puntualización de la pintura, matices... Claro, yo salí de allí y empecé a hacer una copia fotográfica imitativa de la... sin adaptación de dibujo esquemático... Andaban flotando esas nociones de la pintura... pero no para tenerlas en cuenta. Yo creo que pasaron cinco o seis, siete años, para que yo pudiese catar el significado de lo que estaba diciendo, y saber que tenía razón. Y Augusto tenía un dicho que era fenomenal:

“Uno hace una estructura –por que él hablaba así - y en seguida está mi padre detrás.”

Paco Giner Eso nos contaba Anheló, que Augusto estaba bajo mucha presión por la envergadura artística de la figura de su padre.

Alceu Ribeiro Es que es verdad, haces una estructura, y está Torres detrás.

Paco Giner Nos contaba Guido que dio una clase Torres García en el Taller para los alumnos y para la gente que asistía sin ser pintores, gente invitada o afines, que era sobre pintura mural, sobre como se debería atacar una pintura mural, y utilizó como ejemplo de lo que no se debería hacer la Capilla Sixtina, entonces hablando de todos esos vacíos que se crean, los horizontes, los cielos, la simulación de profundidad como negación de la constatación de la arquitectura sobre la que se pinta.

Alceu Ribeiro Yo recuerdo un comentario sobre eso. Dice:

“Tuvo la necesidad vital de crearse una arquitectura.”

Un agregado a la ya existente... y no hay más que verlo para darse cuenta. San Antonio de la Florida de Goya, por ejemplo, también se ve mejor en reproducciones que en vivo.

Paco Giner Y él decía eso, que todo eso era erróneo, que lo que había que buscar siempre era ese planismo, esa constatación de que la arquitectura estaba ahí, de que la pintura la complementaba, no la negaba. Entonces nos dio la sensación de que su línea estaba por la integración, por el acompañamiento de la arquitectura más que por su oposición.

Al llegar al Hospital de Saint Bois, nos llevamos una sorpresa, no habíamos visto nada apenas, y mucho menos las pinturas en su espacio. Cuando las vimos, nos sorprendió que no abarcaran todas las paredes en las que estaban ubicadas, que tuvieran unos límites determinados.

Alceu Ribeiro Que tienen una proyección diría o una dimensión de cuadro. Es decir son murales pero en un espacio acotado.

Paco Giner Pero es que incluso estaban enmarcados, creo que eso ya fue la dirección del hospital, pero estaban con un listón de madera alrededor para protegerlos, o para darles la notoriedad necesaria como para separarlos de la pared, de que se considerasen obras aparte. Y nos parece una aberración porque parece que Torres García es una de las primeras figuras que aboga por esa correlación entre la definición del momento constructivo y el artístico, esa necesidad de que los estilos y las funciones de ambas obras se correspondan. Se fundan.

Alceu Ribeiro Bien, hubo algunos murales que estaban ubicados encima de puertas que justo iban a caer en el hueco, de pared a pared.

Paco Giner Pero luego había otros que estaban pensados para verlos desde el otro lado de una puerta, si la cruzabas, entonces ya veías espacio de la misma pared, que no se había pintado. Estos casos estaban

pensados para verse de fuera. ¿Esto lo comentaba Torres García o lo explicaba cuando ustedes le enseñaban los bocetos o se encontraban con el espacio en el que iban a pintar?

Alceu Ribeiro Bueno, son detalles que posiblemente los comentara, yo no lo recuerdo como algo así en lo que hiciera hincapié, pero lo más probable es que sí.

Paco Giner Y realizaron ustedes visitas previas al hospital para ver los espacios, y hablar con los médicos y con el personal.

Alceu Ribeiro No, yo el día que fui, tenía que terminar el mural para no tener miedo de enganchar la tuberculosis. [...]

Paco Giner El hecho de que Torres consiguiera todo un edificio para pintar murales, con libre disposición de los espacios, resulta increíble. Fue una apuesta por parte del Director del Hospital, e indirectamente por parte del Ministro de Salud Pública. Y teniendo en cuenta el número de obras, su conjunto, pienso que deberían ser consideradas mucho mejor de lo que lo han sido. Joaquín Ragni, nos contaba que han luchado muchísimo, y además con urgencia, pues se ha de tener en cuenta que posiblemente el Hospital se cierre, o que pase a ser un módulo sanitario penitenciario.

Alceu Ribeiro Pero antes los sacarán, supongo.

Paco Giner Sí, seguro. Los van a trasladar a las oficinas de la nueva Torre de telecomunicaciones de Antel. Y para poder verlas habrá que solicitar permisos.

Alceu Ribeiro Oye ¿De esto se va a sacar un libro? Porque yo es lo más completo que he oído, de los datos que vas dando... así.

Paco Giner Bueno, no lo sé. El caso es que eso no depende de uno. Además para eso prácticamente habría que repetir el trabajo. Es otro enfoque. Ya lo comentamos con Jimena Perera, la biznieta de Torres, que es la Directora del Museo de Montevideo.

Alceu Ribeiro Fíjate, que mala suerte la mía. Yo estaba 10 años sin ir a Uruguay, cuando fui, fue por 20 días, y estaba el museo en reparación, no lo pude conocer.

Paco Giner Pues es fantástico. La cantidad y la calidad de las piezas de Torres es estupenda. [...]

Alceu Ribeiro Ahora no hablemos de los conflictos familiares...

Paco Giner No, mejor no... A nivel de exposición está muy bien, pero como referencia informativa, es otra cosa.

Alceu Ribeiro ¿Viste a Olimpia?

Paco Giner No, no pudimos. No estaba en Montevideo. [...]

Alceu Ribeiro ¿Y viste la casa de Torres? Yo estuve con la hija de Horacio, está en la carretera de Malvin. ¿La viste?

Paco Giner Sí, fui pero no pudimos entrar.

Alceu Ribeiro No, porque está cerrada, me decía a mí, me comentaba

“¿Cómo están las cosas de Torres? ¿Sus muebles y cosas?”

Y la casa de Horacio estaba ahí cerquita, y no nos animamos a ir.

Paco Giner Gustavo Serra, este personaje que es artista, nos dejó unas fotografías que él había tomado en la casa cuando visito a Manolita. Cuando fue a verla, la casa estaba estupenda, la radio esa de Torres García que él tenía decorada, sigue estando allí y sigue funcionando.

Alceu Ribeiro Pero todo eso... hace muchos años que está cerrada, a saber cómo está.

Paco Giner No lo sabemos, suponemos que no serán tan tontos como para dejar que se pierda, porque con todo lo que hay ahí, eso debería ser Casa Museo

Alceu Ribeiro La hija de Horacio, de Horacio Torres, nosotros estuvimos allí, ella nos oyó y nos dejó pasar. Que el marido no nos quería dejar pasar.

Paco Giner A nosotros nos dijeron Ida y Anheló, que probablemente el marido de Alejandra hubiera sido uno de los personajes que propició el embrollo, que fuera el origen de todo el problema.

Alceu Ribeiro Bueno, a mí la hija me trató muy bien. Le pregunté:

“¿Y tu madre?”

“Con mi madre hace por lo menos diez años que no me hablo.” Con Cecilia.

Paco Giner Si, tenemos fotografiados dos ejemplares de comunicados publicados en la prensa de Uruguay poniendo de manifiesto las opiniones de unos y otros. En pocas palabras, en el primero de ellos, los tres hijos de Cecilia reniegan prácticamente de su madre, diciendo que no era la mujer de su padre, que no era la yerna de Torres García, y poco menos que se declaran únicos herederos y gestores de patrimonio artístico que supone la herencia de Joaquín Torres García. Y luego ella tuvo un gran gesto, al publicar en la contestación que perdonaba a sus tres hijos por lo que habían dicho y por lo que estaban haciendo, que dijeran lo que dijeran, la verdad estaba ahí; y que los perdonaba porque eran sus hijos, pero que lo que estaban haciendo con la obra de Torres no tenía perdón de Dios. Elsa me dijo que estaban malvendiendo las obras, que las vendían muy económicas cuando tenían algún tipo de necesidad, que se habían intentado hacer pasar por expertos de la obra pictórica de Torres García y que ahora la comunidad internacional empezaba a desconfiar de ellos.

Alceu Ribeiro Yo lo que veo, es que me estás dando una charla fenomenal.

Paco Giner Volviendo al tema de Saint Bois, Elsa me dijo que había muchos más alumnos de los que pintaron. ¿Esa selección la hizo Torres? ¿Cree que fue así? la gente que pintaba y la gente que no, o, ¿fue algo voluntario, en el sentido de que vamos a pintar en un hospital de tuberculosos, el que quiera que esa apunte y el que no...?

Alceu Ribeiro Yo me integré al grupo, por decisión de Torres. El nos dijo vamos a pintar, a un grupo de alumnos y a mi también.

Paco Giner Así, que fue así como lo hizo. ¿Nunca dio explicaciones del por qué escogía a una gente y a otra no?

Alceu Ribeiro No, que va, hay una anécdota muy buena. El taller tenía alrededor de 90 alumnos y un día le pregunta Augusto, le dice:

“Padre, ¿que va a ser del Uruguay, tan pequeño con 90 pintores?”

Entonces, el maestro saco su risita socarrona, y le dice:

“Je, je, mira Augusto, ojala haya uno o dos.”

Claro, un pintor de verdad...

“¿Y los otros?”. Dice Augusto.

“Los otros son la base necesaria para que esos dos cojan impulso.”

O algo así le dijo, lo que digo es porque lo oí.

Paco Giner Nos contaba Guido una cosa muy interesante también el otro día, la entrevista la tuvimos hace dos semanas, decía que el último año de Torres, cuando él ya estaba muy enfermo, lo habían abierto, operado y habían desistido al ver el daño que tenía. No tenía remedio, sabía que se iba a morir.

Alceu Ribeiro Sí, le salió un cáncer de estómago muy grave. Una cosa muy fea.

Paco Giner Pues entonces, se volvió una persona muy dura, insensible con los alumnos. Había alumnos que iban a pintar a su casa intentando aprovechar los últimos momentos del maestro para extraerle unas cuantas clases más. Como el ya no podía

desplazarse, había alumnos que iban a su domicilio, algunos pintaban allí y otros le llevaban trabajos a corregir. Claro, era la última oportunidad que tenían de estar con Torres. Y él, aun enfermo continuaba corrigiéndoles, pero se volvió durísimo. Julio Alpuy se fue una vez llorando, y a Daniel de Los santos, una vez de una patada le rompió un cuadro. Torres García le había sorprendido pintando una marina en el sótano del ateneo, y le dio tal rabia que enfureció a le pegó una patada que se le quedó la pierna dentro del cuadro enredada. Y no se a quién más también, le llevó diez o doce cuadros y se los deshizo todos de uno en uno, y no contento con eso, le dijo al terminar:

“Le acompaño en el sentimiento”

Y Guido, que claro, no pintaba ya que tenía otra vocación, el quería escribir, así que estaba siempre en casa de Torres, acompañándolo, hablando con él, y escuchando todo lo que decía, le preguntó un día, pues tenía bastante más confianza con Torres que el resto de alumnos:

¿Pero como, con lo paciente que ha sido usted siempre con los alumnos, con lo generoso y atento, como se ha vuelto así?

Y él decía:

“Guido, a mí me queda muy poco tiempo, y quiero que el que sea pintor, lo sea ahora, y el que no sea pintor, que se rompa ahora, porque después no voy a poder hacer nada.”

Lo que quería era forzar a todos para que se viera realmente quien tenía algo y quien no.

Alceu Ribeiro Sí, a veces yo le llevaba dos cuadros, o a veces más, hasta cuatro. Y cuando le ponía los cuatro cuadros delante, el decía:

“Éstos dos están bien, los otros dos, yo me ciego.”

Él era realmente muy duro, lo que le gustaba, vale, pero lo que no, te lo decía claro. Una vez, recuerdo, de una vez que visité la casa de Torres en los últimos años, con otro de los integrantes que tampoco aparecen por ningún lado, Luis Fernández, nos fuimos con cuatro cuadros cada uno y Torres tenía dos aptitudes, por un lado cuando te veía el cuadro te decía una cosa, siempre la misma:

“Don Joaquín, ¿Qué le parece?”

“Está en racha, siga, siga...”

“Pero Don Joaquín, dígame algo más...”

“Nada, nada, está en racha, siga.”

Y de ahí no lo sacabas, él pensaba eso, y a veces no era así, lo llevabas mal, y entonces te decía:

“La cosa no va bien.”

Te pasaba corrección, te decía:

“Esto por aquí, por aquí...”

Una vez que nos fuimos con cuatro cuadros, todos contentos, me dice de entrada:

“La cosa no va bien”

Fue una corrección fuerte, después nos dijo una cosa, que yo la recuerdo porque me la grabé en la cabeza:

“Ahora se van a casa, se encierran y se superan.”

Y esas dos palabras, se encierran y se superan, salimos de allí con ellas en la cabeza, con la responsabilidad. Y después recuerdo otra anécdota, una vez viendo un cuadro mío, me dijo:

“Ese cuadro está muy bien”

Y yo le dije:

“Pero a mí no me gusta”

“Que sí que sí, que está muy bien.”

Total, que en una de esas que sí, que no, se echo a perder, y él me dice:

“Mire, si ese cuadro fuera mío, yo no dudaba en borrarlo. Pero en relación a su pintura, muy bien con la representación de un momento relativo dentro de su evolución. No lo borre, guárdelo.”

Paco Giner ¿Y su mural Alceu? ¿Recuerda dónde estaba? En la planta baja, pero en una sala de estar, de espera, en un pasillo...

Alceu Ribeiro No, yo recuerdo que estaba encima de un ascensor o de una puerta. Creo que encima de una puerta, porque, no he ido. Tenía que haber ido.

Paco Giner UD. fue solamente a pintarlo y ya no volvió.

Alceu Ribeiro No, ya no volví.

Paco Giner Cuando hicimos el viaje a Saint Bois, nos acompañaba Silvia Arrozés, la galerista, Elsa y Quela, que tampoco había ido y habían estado en Montevideo prácticamente toda la vida.

Alceu Ribeiro Uno siempre dice, tengo que ir a Saint Bois, tenemos que ir al Saint Bois, y los años pasan.

Paco Giner El edificio está muy mal, está fatal. Está muy mal cuidado, con goteras, con humedades por todos lados. Pero los murales están prácticamente todos intactos, el único problema que hay es la técnica que se utilizó, que está obligando a hacer una restauración muy costosa.

Alceu Ribeiro Estaban pintados sin ningún tipo de preparación, sin ninguna imprimación. Como si ahora en esta pared dijéramos, vamos a pintar.

Paco Giner Daniel de los Santos dijo, dice que él por lo menos hizo una preparación. Añadió polvo de tiza y aceite, y preparo la pared para luego poder actuar. Da la sensación de que un grupo reducido de alumnos fueron con Torres a preparar las paredes. Todas, para que el resto de alumnos...

Alceu Ribeiro Yo no lo recuerdo. Quizás puede que sucediera pero desde luego yo no lo sé.

Paco Giner Pero técnicamente, Torres tenía que cuidarse de los Murales.

Alceu Ribeiro Bueno, técnicamente nunca fue muy meticuloso. Hacíamos muchas cosas incorrectas. Por ejemplo pintamos sobre cualquier cosa, cartones de la calle, cuadros barnizados, maderitas. Además las preparábamos muy mal. Con una cola muy barata. Recuerdo una vez que salimos a pintar con Augusto, y empezó a llover, nos refugiamos debajo de unos árboles, y cuando los árboles se empaparon, empezamos a mojarnos nosotros, entonces nos protegimos con los cuadros que estábamos pintando, y recuerdo que Augusto, por encima del ruido de la lluvia, me dijo:

“Estoy viendo pasar mi cuadro, por delante de mis ojos.”

Y es que con el agua, la cola se soltaba del lienzo, y la pintura caía flotando con la lluvia por delante de los ojos Augusto. Entonces me volvió a decir:

“Acabo de tener una idea bárbara.”

Y cuando volvimos a casa, puso todos sus cuadros viejos dentro de un tonel con agua.

Don Joaquín, vino alarmado un día a decirme que Augusto estaba loco, porque tenía los cuadros a remojo. Y yo le conté que habíamos descubierto un método para eliminar la pintura con la imprimación, y volver a utilizar los cuadros, para no tener que pintar encima.

Así, que técnicamente no había demasiado preocupación, ni por parte de Torres, ni por parte del taller.

Paco Giner Bien Sr. Ribeiro, le agradezco mucho la atención que me ha prestado.

Alceu Ribeiro De nada, cuando gustes.

Resumen de la Tesis doctoral

Joaquín Torres García es un artista uruguayo que formado en Cataluña, recorrió a lo largo de su vida los principales focos del nuevo arte que anunciaban las vanguardias históricas de principios del siglo XX, formando parte definitiva de ellas. Figura indispensable para entender el actual arte latinoamericano, desarrolló su trabajo desde el compromiso que pocos artistas asumen de formar al espectador, y a través de diferentes disciplinas como la pintura, la escultura, el ensayo, y la docencia, conformó un legado plástico y teórico de indudable valor. Especial atención merece su aportación en el campo plástico, y que centramos en este proyecto en sus pinturas murales, donde nos muestra la imagen de un artista comprometido con sus principios, formado en el clasicismo más puro, pero permeable a las nuevas tendencias, de las que fue al final de su vida, precursor.

Los murales de Torres García, son pues el tema principal de esta Tesis doctoral. El estudio se ha planteado desde la necesaria catalogación de las obras de este género que llevó a cabo a lo largo de su carrera, así como la recreación del contexto en el que fueron llevadas a cabo, con el propósito de establecer las condiciones evolutivas plásticas y de pensamiento que llevaron a Torres García a realizar obras tan sumamente diferentes.

Su catalogación ha supuesto, ante la notoria falta de documentación publicada, el desplazamiento a los dos lugares en donde restan las únicas intervenciones murales en pie, Cataluña, en las ciudades de Terrassa y de Barcelona, y Montevideo, en Uruguay. Desde el análisis del contexto histórico y los lugares originales de realización de las obras, hemos reconstruido la razón de ser, el proceso y las repercusiones de cada una de ellas, presentando por primera vez en su totalidad una catalogación que abarca todas las fases históricas y geográficas que hasta el momento se habían estudiado por separado y que nos permite contrastar las premisas de diferente índole desde las que fueron realizadas, arrojando una nueva luz sobre la obra de este autor.

Francisco Giner Martínez

Junio de 2001

Resum de la Tesi doctoral

Joaquim Torres García és un artista uruguaià que format a Catalunya, va recórrer al llarg de la seua vida els principals focus del nou art que anunciaven les avantguardes històriques de principis del segle XX, formant part definitiva d'elles. Figura indispensable per a entendre l'actual art llatinoamericà va desenrotllar el seu treball des del compromís que pocs artistes assumeixen de formar a l'espectador, i a través de diferents disciplines com la pintura, l'escultura, l'assaig, i la doc va conformar un llegat plàstic i teòric d'indubtable valor. Especial atenció mereix la seua aportació en el camp plàstic, i que vam centrar en este projecte en les seues pintures murals, on ens mostra la imatge d'un artista compromès amb els seus principis, format en el classicisme més pur, però permeable a les noves tendències, de les que va ser al final de la seua vida, precursor.

Els murals de Torres García, són doncs el tema principal d'esta Tesi doctoral. L'estudi s'ha plantejat des de la necessitat de catalogació de les obres d'este gènere que va portar a terme al llarg de la seua carrera, així com la recreació del context en què van ser portades a terme, amb el propòsit d'establir les condicions evolutives i de pensament que van portar a Torres García a realitzar obres tan summament diferents.

La seua catalogació ha suposat, davant de la notòria falta de documentació publicada, al desplaçament als dos llocs on resten les úniques intervencions murals en peu, Catalunya, en les ciutats de Terrassa i de Barcelona, i Montevideo, a Uruguai. Des de l'anàlisi del context històric i els llocs originals de realització de les obres, hem reconstruït la raó de ser, el procés i les repercussions de cada una d'elles, presentant per primera vegada en la seua totalitat una catalogació que abraça tots les fases històriques i geogràfiques que fins al moment s'havien estudiat per separat i que ens permet contrastar les premisses des de les que van ser realitzades, tirant una nova llum sobre l'obra d'este autor.

Francesc Giner i Martínez

Juny del 2001

Summarize of the doctoral Thesis

Joaquin Torres Garcia is a Uruguayan artist that formed in Catalonia, it travelled along his life the main focuses of the new art that announced the historical vanguards of principles of the XX century, forming part of them. He is an essential person to understand the current Latin American art; it developed their work from the commitment that few artists assume of forming the spectator, and through different disciplines as the painting, the sculpture, the rehearsal, and the teaching, leaving a plastic and theoretical legacy of certain value. Special attention deserves its contribution in the plastic field, and that we center in this project in his paintings murals, where it shows us the image of a committed artist with its principles, formed in the purest, but permeable classicism to the new tendencies, of those that went at the end of its life, it was precursory.

The murals of Torres Garcia, is then the main topic of this doctoral Thesis. The study has thought about from the necessary cataloguing of the works of this gender that carried out along its career, as well as the recreation of the context in which were created, with the purpose of establishing the plastic evolutionary conditions and of thought that you they took to Torres Garcia to carry out works so extremely different.

Their cataloguing has supposed, before the notorious lack of published documentation, the displacement to the two places where subtract the only interventions murals in foot, Catalonia, in the cities of Terrassa and of Barcelona, and Montevideo, in Uruguay. From the analysis of the historical context and the original places of realization of the works, we have reconstructed the reason of being, the process and the repercussions of each one of them, presenting for the first time in their entirety a cataloguing that embraces all the historical and geographical phases that had been studied for separate until the moment and that it allows us to contrast the premises of different nature from those that were carried out, throwing a new light on this author's work.

Francis Giner Martínez

June of 2001