

**Pintura española en la colección del MNAV**





## **Pintura española en la colección del MNAV**



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

María Simon  
Ministra

Carlos Liscano  
Subsecretario

T/A Eduardo Martínez  
Director General

Dr. Hugo Achugar  
Director de Cultura

Mario Sagradini  
Director del Museo Nacional de Artes Visuales

EMBAJADA DE ESPAÑA EN URUGUAY

D<sup>a</sup> Aurora Díaz-Rato Revuelta  
Embajadora de España en Uruguay

PINTURA ESPAÑOLA EN LA COLECCIÓN DEL MNAV

Curador: Mario Sagradini

Textos: Sergio Altesor, Jorge Moreno

Corrección de textos: Margarita Llambías

Fotografía de obra: Carly Angenscheidt

Diseño gráfico: Santiago Guidotti

# **Pintura española en la colección del MNAV**

Museo Nacional de Artes Visuales  
26 de febrero a 21 de marzo 2010



El Museo Nacional de Artes Visuales del Ministerio de Educación y Cultura presenta esta muestra de pintura española en Uruguay reflejando los lazos de amistad que unen a los pueblos, el aporte cultural español y su contrapartida, dado que toda cultura se hace también de comunicación, constantes flujos y reflujos. Sus autores son españoles; algunos estuvieron en Uruguay e incluso parte de su obra es uruguaya. Otros vinieron sólo en sus cuadros, traídos en general por familias de origen español que las legaron al Estado, integrándolas al acervo de los museos públicos. Hubo varios maestros españoles de plásticos uruguayos y también maestros uruguayos.

La curaduría optó por incluir sólo una obra por autor, en una exposición necesariamente limitada; hay buena obra que quedó obligadamente fuera en esta instancia y se puede disfrutar según la rotación de las obras en las salas. Pero el conjunto presente resulta rico, variado y coherente, tanto del punto de vista de las historias de las naciones como del de la estética o del arte visual.

Los temas de las obras, en general figurativas, evocan lugares, paisajes, personajes, costumbres, cultura, hechos históricos de ambos pueblos. Son incluso historias de familia: Joaquín Torres García, maestro de maestros y creador de escuela, vivió un buen tiempo en España y su hijo Augusto, que integra la exposición, es español. Antonio Pérez Barradas es padre de “nuestro” Rafael (Pérez) Barradas. Varios españoles venidos en diferentes circunstancias dejaron no sólo obra sino discípulos.

Desde Goya hasta Mallo, los tiempos y escuelas recorren nuestras historias como naciones y nuestras historias en las artes visuales. Sea la presente muestra una forma más de la hospitalidad y el reconocimiento.

*María Simon*

MINISTRA DE EDUCACIÓN Y CULTURA

ENERO 2010



Me es muy grato poder presentar esta exposición única para la cual el Museo Nacional de Artes Visuales ha reunido su importante colección de pintura española. Ésta nos ofrece un amplio elenco de destacados artistas que van desde Francisco de Goya hasta Sorolla, pasando por Rusiñol, Zuloaga o Romero de Torres, siendo todas obras que forman parte de los fondos del MNAV, pero sólo en esta ocasión el público tendrá ocasión de contemplarlas en una única muestra.

La conservación y fomento del acervo cultural de cada país es una de las prioridades de la cooperación española, donde el capítulo de la cooperación cultural es una apuesta del Gobierno de España como un eje fundamental de su política exterior. La cultura es ante todo, un factor de desarrollo, y la cooperación cultural constituye una oportunidad para todos aquellos que creen en las personas: una eficaz política de paz pasa por conocerse mejor, por compartir, por cooperar. La cooperación cultural de España busca favorecer el entendimiento de los pueblos, su mutuo conocimiento, por entender que, en definitiva, ésta es la base para unas relaciones pacíficas entre las distintas naciones y para la construcción de una verdadera Alianza de Civilizaciones, que combata la intolerancia, los atentados contra la libertad y la democracia, y en diversidad social y cultural.

En el caso de Uruguay, España tiene un intenso y variado programa de fomento de la cultura, de carácter multidisciplinar, con importantes proyectos de conservación de patrimonio, mejora de las capacidades culturales uruguayas, y de apoyo a todas las artes, incluidas lógicamente las visuales (como con la colaboración para el equipamiento del Sistema Nacional de Museos, o la construcción del Espacio de Arte Contemporáneo). La cooperación cultural con Uruguay nos ha permitido ser más conscientes de la intensa relación entre nuestros países, una relación extremadamente fructífera, con importantes intercambios y continuos flujos de ida y vuelta, y de ellos es un ejemplo más la exposición del MNAV que hoy se nos muestra.

Aparte de la indudable calidad de las obras, resulta destacable el hecho de que cada una de ellas tenga detrás una historia única y personal: su llegada a este país, el contexto en el que fueron adquiridas por entidades públicas y privadas de la sociedad uruguaya, cuando no por particulares, todos teniendo en común su gusto por la pintura española. Esta muestra es testigo de décadas de estrechísima relación entre el pueblo español y uruguayo, en las que ambos compartían gustos, estéticas, usos y costumbres similares. En resumidas cuentas, un recordatorio de la historia mutua de un siglo XX construido a ambas orillas del Atlántico, y que es el pilar de la amistad que nos une en el siglo XXI.

*D<sup>a</sup> Aurora Díaz-Rato Revuelta*  
EMBAJADORA DE ESPAÑA EN URUGUAY



Ésta es una exposición “de riesgo”. Una declaración que suena a redundancia (casi): si es una exposición de arte, lleva normalmente implícito el riesgo: las obras -pinturas u otros- son siempre “misteriosas”, cuerpos en cierto modo extraños que presentan riesgos de lectura, de interpretación, de inserción histórica y más: no son unívocas, ni de clara legibilidad.

Pero ese denominador común a la obra de arte, en este caso de *Pintura española en la colección del MNAV*, se ve expandido por las propias características de esta muestra que el Museo inaugura en momentos de cambio presidencial en Uruguay.

Hay un riesgo previo, sí, descontado, de arbitrariedad o de falta de puntería -si se quiere- pues en la selección faltan algunas figuras del arte español que fueron claves para nosotros por ser formadores de artistas uruguayos viajeros por Europa. Entre estos maestros no expuestos hoy, se puede mencionar a Mariano Barbasán Lagueruela, José Benlliure y Gil, Salvador Sánchez Barbudo, de quienes el Museo atesora varias obras.

También en el museo existen otras obras de arte de autores españoles, y no sólo pintura, claro está: el acervo incluye escultura -con exponentes de gran relieve acá y en España, como Pablo Serrano y Eduardo Díaz Yepes, que vivieron en Uruguay durante años y cuyas historias se entrelazaron con este país- como también en menor medida, grabados o dibujos de distintas épocas y autores (Sanuy, Picasso, Gris, Saura y otros).

Arriesgarse a seleccionar -a ser injusto quizás- es parte de la práctica expositiva, pero el riesgo antes mencionado es de otra procedencia, pasa por otros planos, y como decía anteriormente, surge por expansión: de la complejidad de las lecturas *en las obras y entre ellas*, en su convivencia ya no tan sólo en la misma exposición sino más opacamente en el depósito, en el acervo, en la historia de nuestro Museo, que finalmente es un joven museo de 99 años. Y también en *la/las historias fuera del museo*: en el fantasmal esbozo de sus cruces y avatares, de sus cursos y recursos, con la posibilidad de acercarnos a -o mejor- arriesgarnos a inaugurar una señal de partida para una acumulación de detalles: una potencial y necesaria trazabilidad de las obras de arte, de la propia historia del Museo. Pretende ser un comienzo para una tarea de futuro que *Pintura española en la colección del MNAV* quiere evidenciar y comenzar, pues son más las incógnitas feraces y dinamizadoras que esta muestra aflora, que la información acumulada y conocida -y su consiguiente interpretación- que parece siempre insuficiente.

En la economía de la muestra hay un buen porcentaje de obras de maestros reconocidos, famosos y muchas veces expuestos en estos muros del Museo Nacional. Afinando más, se puede remarcar que la obra de Santiago Rusiñol, por ejemplo, forma parte del Museo desde su propia apertura en 1911, dato que abre una espiral vertiginosa de tiempo, que permite recorrer casi 100 años y presiona hacia la investigación y las preguntas pendientes. Junto con ellas, con las famosas, fundacionales y recordadas, hay expuestas otras obras poco visitadas en años -como normalmente sucede en los museos, siempre en déficit de rotación de los acervos- y que aportan y aportarán a medida que se desarrollen trabajos sostenidos y necesarios de investigación.

*Pintura española en la colección del MNAV* es en primera instancia la oportunidad de visitar obras de arte de una historia y cultura que nos es básica a los uruguayos, que está en nuestro ADN y que son parte de nuestras fraternidades y solidaridades tanto en la vida vivida como en las artes

concebidas. Esta reunión de arte español es expresión de estos privilegios: en el acervo del MNAV, las obras más numerosas -exceptuando el arte nacional, que es el objetivo primordial del Museo- son precisamente las de arte español, muy distanciado en cantidad de cualquier otro arte de fuera de nuestras fronteras. Es el más numeroso y fue incorporándose sostenidamente a todo lo largo de la evolución del acervo. Si queremos aumentar las cercanías y pertinencias, puedo agregar como antecedente que se debe a un español la primera concreción de algo parecido a un museo de arte que se pensó en nuestro país, cuando en 1839 el vasco Juan Manuel Besnes e Irigoyen donó 2 obras caligráficas de su autoría y las autoridades deciden destinar una casa para su exposición - aunque le endilgan a Besnes la responsabilidad de su mantenimiento.

Surgen interrogantes al colocarse obras de diferentes épocas, de varias generaciones de artistas, con experiencias de vida y artísticas muy disímiles: desde los enraizados en su patria y que solamente llegaron a través de sus obras -o a través de sus alumnos- a varios de ellos, artistas viajeros: hacia otras partes del mundo -fundamentalmente hacia el norte de América- algunos llegados al Uruguay o el Río de la Plata, otros más que aquí se aposentaron y devinieron "locales" (Puig, Méndez Magariños, Pailós, quizás Augusto Torres, quien nació en Tarrasa pero fue más bien ciudadano del mundo). Vinieron los que hicieron round-trip, ida y vuelta Es-Uy-Es (Agustín Alamán, con escalas intermedias; el ya mencionado Pablo Serrano; Leopoldo Nóvoa, de quien lamentablemente el MNAV no tiene obra, habiendo sido figura clave en los años 60; ídem Jorge Oteiza, aunque de pasaje más breve entre nosotros). ¿Cómo se armó la colección? ¿Cómo llegaron, cómo se consiguieron las obras?

Los lazos entre los dos países y la inmigración son las primeras respuestas automáticas, pero constituyen apenas una aproximación esquemática.

Entre los artistas expuestos hay catalanes (Fortuny, Anglada Camarasa, Graner, Gilli Roig), gallegos (Mallo) -uno de ellos nacido en León y gallego adoptivo, González del Blanco- madrileño (de Zubiaurre), vascos (Flores Kaperotxipi), valencianos (La Huerta, Sánchez); de Zaragoza era Félez, etc.

En Montevideo, las asociaciones españolas regionales, fuerte movimiento de apoyo, exponían a sus artistas coterráneos, a veces con donaciones de obras al Museo, práctica usual si el artista visitaba nuestra ciudad.

Mariano Felez -de quien hubo una "Dársena de Montevideo"- nos visitó en 1914, el mismo año en que lo hicieron Valentín de Zubiaurre -¿o sería su hermano Ramón?- y Luis Graner. González del Blanco llegó en 1929 y obra suya quedó en el MNAV -entre las cuales un autorretrato- y en asociaciones gallegas donde expuso (1929,1950). En 1955 expuso asimismo en la Galería Moretti.

Flores Kaperotxipi estuvo décadas radicado en la Argentina (Buenos Aires, Mendoza, Mar del Plata, donde llegó a tener galería de arte) y expuso varias veces en Montevideo.

Maruja Mallo se refugió en Buenos Aires en épocas de la Guerra Civil Española y desde allí visitó Uruguay, dando charlas en Amigos del Arte (1939) y recorriendo playas del este a principio de los 40, lo que hace probable que *Naturaleza viva* (1942) esté relacionada con nuestras costas marinas.

Además de aportes colectivos, el Museo ha tenido benefactores que -individualmente- han realizado importantes donaciones a la institución. Fernando García, empresario del tabaco, dejó en

1945 un legado de gran importancia: del mismo forman parte ocho de las obras acá expuestas –casi un tercio de la muestra-, y mencionar estos autores demuestra la trascendencia de su colección y su gesto: Anglada Camarasa; Fortuny; Galofre; Goya; Romero de Torres; Rosales; Sorolla; Zuloaga, siendo su donación aún más amplia.

Fernando García nació en Uruguay, hijo del español Hipólito García, quien llegó en 1865 como empresario y estableció su almacén de “ultramar”, derivando luego hacia el tabaco. Al pasar el comercio a manos de su hijo Fernando en 1917, éste desarrolla la producción de cigarrillos “Flor de Lys” y “El guerrillero”. García legó arte al Museo y paralelamente, un cuantioso patrimonio a la Intendencia de Montevideo, que incluía colecciones varias, parque y viviendas (luego convertido en Museo de Artes Decorativas Fernando García). Fue García un bon-vivant que viajó asiduamente y se dedicó a coleccionar arte. Menos se sabe de su padre pero las fechas son un aliciente para las dudas: ¿su padre lo inició en esas colecciones? ¿La inicial venida de su padre desde España habrá sido acompañada de alguna de estas obras? Repitiendo preguntas hacia el Museo: ¿cómo se formó, en Uruguay, esa colección tan rica? ¿Quiénes fueron sus fuentes o asesores? ¿Y los intermediarios? ¿Galeristas, marchands, otros coleccionistas? ¿En Uruguay o en España? ¿Hipólito o Fernando? ¿Los dos?.

No son interrogantes gratuitas ni cortinas de humo, ni tampoco un relleno vacío. Son incógnitas que tienen que ver no sólo con lo administrativo, sino más seriamente con la circulación de las obras de arte, más allá de ellas como valores económicos sino como bienes simbólicos. La formación de la colección –sea del Museo, sea del / los García u otros amables donantes- es también un reflejo del “gusto social” y lo que representaban, de cómo se perciben y seleccionan las imágenes –claro- pero al mismo tiempo sus autores, sus precios y sus sospechadas trascendencias. Aunque sea un gusto estratificado, de capas diferentes, a través de individuos o colectivos en diferentes situaciones económicas o sociales, de alguna manera hay un campo de investigación y recolección de fragmentos de nuestro propio devenir. Esquirlas de proyecto histórico.

Vías muy diferentes a las anteriores recorrieron las obras de Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez para llegar al MNAV, aunque comparten historias previas y similares alternativas.

Ambos artistas, Lahuerta y Sánchez, junto con Enrique Climent, formaron el grupo *Los Ibéricos*, de propuestas renovadoras en Valencia en los años 1920-30. (Sánchez muchas veces firmó como “Pedro de Valencia” y en la obra acá expuesta de Lahuerta, él firma Genard). Vinculados a grupos literarios y de vanguardia, trabajaron también en ilustración de libros, revistas y diseños tipográficos. Varios *libros de artista* del común amigo, el poeta Max Aub, fueron diseñados conjunta o separadamente por ambos. De las tertulias y cafés literarios, de poetas y de las formaciones en la Escuela de Artes y Oficios (GL) y las imprentas - ya por 1920 Max Aub ofreció la conferencia “El paisaje”, a propósito de una muestra de Lahuerta y Sánchez - estas vinculaciones artísticas tuvieron manifestaciones, a veces relacionadas con intelectuales latinoamericanos: así, Lahuerta y Sánchez mantuvieron amistad con el poeta y cónsul uruguayo Carlos María Vallejo, quien a la postre fue el receptor de estas dos pinturas con destino al museo uruguayo, ingresando en 1934, lo que significa que la obra de Lahuerta, *Retrato del pintor Pedro Sánchez*, de 1932, como *Madre Latina*, 1933, de Pedro Sánchez, fueron realizadas muy poco antes de su donación.

Luis Graner (Lluís Graner i Arrufi) dejó en diciembre de 1914 su foto dedicada al Museo en Montevideo y su obra *Efecto de luna* ingresó en ese mismo año; probablemente fuera también obra reciente. Suposición que surge de la historia personal anterior de este catalán, quien luego de una trayectoria pictórica consolidada hasta 1904, abandonó la pintura y tuvo actividad en la década siguiente como “empresario” -Espectáculos Audiciones Graner-, que lo llevó a la quiebra económica en 1913. Su llegada al año siguiente a Montevideo parece haber sido parte de una recorrida con base en Estados Unidos para intentar una recuperación económica - incluyendo versiones de que volvió a Montevideo en 1920. Según Laroche, esta exposición de los 20, en Galería Moretti y Catelli fue tal éxito que vendió todo en la inauguración, y para festejarlo, un domingo de mañana el artista pintó un cuadro en una hora delante de amigos, ahí mismo. En el MNAV existe una transcripción de una nota autobiográfica de Graner fechada en agosto del 22, en la cual el artista sostiene: “Y yo con muy poco seso y gran amor a mi tierra y la música popular me metí a redentor, y todo de lo que era mío y mucho de lo que no era mío, lo perdí creyendo hacer un bien a mi patria”.

Quizás su desastre económico encubra lo que a mi juicio fue su mayor intentona artística, por lo innovador, con seso utópico y en cierto modo misionero.

*Efecto de luna* parece haber sido realizado *luego* del fracaso empresarial, pues creo que en esta obra se percibe una aproximación pictórica diversa, que se nutre de elementos de otro lenguaje más reciente, más “moderno”, el cine: en el encuadre de la imagen o en la elección de ésta con todo el movimiento congelado / pintado, de la ola en las rocas: todo ello se acerca más a un fotograma de film cinematográfico que a una composición de una pintura de caballete anterior al séptimo arte.

Edgar Degas “encuadraba” fotográficamente a sus bailarinas, en los comienzos de la cámara de fotos, el nuevo aparato “moderno” de su tiempo y que él utilizó; en *Efecto de luna* la deriva es hacia el cine, entre el estallido en la rompiente de Graner y el cinematógrafo.

“Espectacles i Audicions Graner” organizó en Barcelona el cinematógrafo Sala Mercé entre 1904 y 1913, cuando el pintor utilizó este espacio creado y decorado por Antoni Gaudí, compuesto de una sala y un subsuelo con una simulación de grutas, con estalactitas, estalagmitas y formas rocosas, incluyendo volcanes y cascadas funcionando entre el público, con dioramas temáticos. Una sala en la que se interrelacionaban diversas manifestaciones artísticas, tales como música, teatro, danza, pintura, cine, etc.

La Sala Mercé proyectaba cine y algunas de estas proyecciones –mudas, como lo era el cine en esa época- estaban acompañadas de músicos y actores que representaban, con escenografías especiales, guiones especialmente elaborados por Graner y otros autores catalanes de importancia. Estos cuadros cinema-teatrales eran de carácter religioso, difusores del catolicismo del que eran practicantes tanto Graner como Gaudí.

Luego de su exilio económico, Graner volvió a Barcelona en 1927, donde falleció en 1929. Quiero destacar un subgrupo –imaginario- de estos artistas expuestos, que son los que tuvieron una influencia en el arte uruguayo por su tarea docente, tanto en España como en Uruguay: Hermenigildo Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla y Bastida, Antonio Pérez Barradas, Vicente Puig, Augusto Torres, Manuel Pailós.

Durante su estadía en París, Anglada Camarasa conoció artistas argentinos que lo invitaron a participar en la gran exposición del Centenario Argentino en 1910. Lo cierto es que artistas uruguayos de estadía en París como José Cuneo y Carmelo de Arzadun luego fueron sus alumnos en usufructo de becas.

Con Sorolla la influencia posible hacia Uruguay se puede ver más directa: en España: Carlos María Herrera fue su alumno y a su vuelta a Montevideo, al fundarse el Círculo de Bellas Artes en 1905, fue su primer maestro, con roles de director.

En Montevideo, Antonio Pérez Barradas fue pintor de naturalezas muertas y retratos, falleciendo muy joven. Pero aunque su obra pueda ser acotada, dejó un legado a través de sus tres hijos artistas, Carmen, música; Antonio de Ignacios, en las letras y Rafael Barradas, uno de los más grandes artistas uruguayos que incidió en la propia vanguardia española por su estadía en la península: Rafael recibió de su padre Antonio los primeros intereses y rudimentos de la pintura y el arte.

Vicente Puig ingresó en una segunda etapa del Círculo de Bellas Artes y son muchos los artistas que pasaron por su taller durante cerca de diez años.

Finalmente, Augusto Torres y Manuel Pailós desarrollaron su tarea docente en el mismo espacio artístico de las propuestas de Joaquín Torres García, en momentos diferentes: Augusto, hijo de Joaquín, desde el comienzo en Montevideo; Pailós después de la desaparición del fundador, en los años 60, hasta el cierre definitivo del Taller.

Ambos tuvieron una formación destacable y fueron españoles multinacionales. Augusto pasó por varios países y estos desplazamientos -al comienzo siguiendo a su padre- le permitieron comenzar su formación en París, nada menos que con el escultor español Julio González, amigo de la familia Torres. Frecuentó otros profesores y obviamente a su propio padre.

Manuel Pailós llegó de Galicia a los dos años e ingresó en 1928 en el Círculo de Bellas Artes -el de Herrera y Puig, ya cambiado- con Guillermo Laborde como profesor; tres años después de la muerte de Laborde, Pailós se integró al Taller Torres García.

*Pintura española en la colección del MNAV* expone obras de maestros españoles, conformando al mismo tiempo una traza laberíntica de nuestras mutuas alternativas de intercambio, un cierto homenaje a nuestros amores y desavenencias transatlánticas y presenta puertitas virtuales, invisibles, para internarse en áreas subestimadas y faltantes, algunas ya mencionadas, otras que ni me animo a explicitar, por ejemplo en relación a la misteriosa pintura de Urgell. Es que los riesgos deben también medirse, sobre todo con montaje para nada lineal.

*Mario Sagradini*

DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES







**Sergio Altesor**

## Un gran tejido de relaciones

Fuera de traumas y rencores, amores y prejuicios, la relación de los latinoamericanos con España no puede encasillarse dentro del patrón lógico de las demás relaciones internacionales. Hay algo en nosotros que es, inevitablemente, español. Y no me refiero solamente a la lengua ni al gran crisol cultural que ella implica. Ni siquiera me refiero a toda la historia que para mal o para bien compartimos. En realidad nuestro españolismo es epidérmico, sanguíneo, banal, cotidiano y ancestral. Más que en la manida referencia a nuestros ancestros, nuestro españolismo es ancestral en un sentido junguiano, es decir inconsciente y profundo. Lo español es para nosotros casi siempre una revelación instantánea, mientras que los rasgos culturales de otros países son siempre fenómenos que debemos captar a través del radar de la cultura humana. La lectura de todas esas culturas que conforman lo español no demanda de nosotros, en general, el aprendizaje de nuevas claves. Nacemos y crecemos con una serie de llaves en la sangre que nos permiten abrir sin mayores dificultades las puertas de los patios traseros españoles. Esa relación es tan obvia y hasta redundante que pocas veces nos paramos a pensar en el dinamismo de su fluidez.

Sin embargo, en poco más de 500 años de historia reciente, los latinoamericanos y los españoles han ido y venido por ambos mundos con un fecundo desasosiego. Más que los viajes de estudio o de placer de las clases pudientes, el intercambio masivo entre ambos continentes lo han causado el hambre y las persecuciones.

Los españoles llegaron primero como conquistadores y retornaron más tarde como inmigrantes pobres o como refugiados que huían del franquismo. Y en décadas recientes fueron los latinoamericanos quienes emigraron por razones económicas y políticas a España. Los latinoamericanos y los españoles, más que vínculos familiares tenemos vínculos de sufrimiento humano. Más que relaciones culturales, nuestros contactos se han tejido desde abajo, por necesidad y por constituir nuestros respectivos países los caminos de fuga más directos y posibles. Se dirá que ésa es siempre la relación remanente entre las ex-colonias y los antiguos colonos, pero eso no es totalmente cierto. La relación de los latinoamericanos con los españoles no puede compararse con la de los argelinos y los franceses, ni con la de los indios y los ingleses, por tomar solamente dos ejemplos importantes. Al contrario que en aquellos casos, nosotros y los españoles hemos tenido hasta hace muy poco una identificación periférica. Porque todos sabemos que España fue un gran imperio de utilería, que no supo o no pudo dejar atrás la Edad Media cuando el mundo a su alrededor desarrollaba el capitalismo. En el contexto europeo, España, al igual que Portugal, ha sido hasta hace poco un país subdesarrollado y periférico. De ahí que la relación con el español fuera entre nosotros, en general, una relación con un igual, con un prójimo del sufrimiento social obligado a emigrar y a trabajar como una bestia para mantener a

su familia y poder realizar, en el mejor de los casos, sus sueños de vida. Por otra parte, debajo de su lustrosa caparazón imperial y aristocrática, España fue siempre un territorio mestizo, un verdadero caldero en donde se cruzaron los más diversos pueblos llegados hasta la península a lo largo del tiempo, y una ex-colonia ella misma, donde esas diferentes tribus se mezclaron ampliamente con los colonizadores fenicios, griegos, romanos y árabes. Una nación, después, en donde la pureza de raza fue sólo un mito creado por los poderosos como bien lo ilustró Cervantes en su famoso *Retablo de las maravillas*.

## El arte del imperio

Y sin embargo, en esa antigua y sufrida nación se concentró y floreció como en ninguna otra el conocimiento y el desarrollo del arte. A pesar de su fragilidad, en aquel "imperio en donde no se pone el sol" surgieron durante sus años de esplendor (entre los siglos XVI y XVIII) algunos de los pintores más importantes de Europa. A ello contribuyeron, sin duda, sus posesiones de ultramar en los Países Bajos y buena parte de Italia a través de la Corona de Aragón, regiones en donde el Renacimiento había tenido un desarrollo avanzado. La pintura española de esos siglos habría de ejercer una influencia profunda en el resto de Europa. Su punto más alto de desarrollo fue la obra de Francisco de Goya, asombrosamente moderna para su época y camino abierto para los expresionistas que un siglo después verían en el pintor a uno de sus maestros. El cuadro que integra la muestra (Episodio de la invasión francesa) forma parte de la dramática producción que Goya realizara para plasmar la

resistencia popular a la invasión napoleónica y cuyas obras más conocidas son *Los fusilamientos del 3 de mayo* y la serie de aguafuertes que llamó *Los desastres de la guerra*.

A partir de Fernando VII el siglo XIX estuvo signado por una atmósfera cultural represiva y mediocre en donde el arte español retrocedió a un clasicismo esclerosado, a pintura de historia para llenar los museos, a un costumbrismo hueco y a cuadros anecdóticos cargados de melodrama o mensaje moral. Pero a pesar de ello la tradición de la pintura se mantuvo viva y latente, y aprovechó cada resquicio que le dejó el poder político y eclesiástico para manifestarse. Los primeros impulsos renovadores llegaron del exterior, a través de los pintores que viajaron y estudiaron en el extranjero a partir de mediados del siglo. Desde largo tiempo atrás Roma había sido el principal centro europeo del arte, pero comenzó a ponerse de moda como meta de peregrinación artística con Eduardo Rosales (Saboyano), Dióscoro Puebla y Mariano Fortuny (*Los contrastes de la vida*). Estos y otros pintores españoles crearon en Roma un círculo tan exitoso que hacia los años sesenta comenzó a monopolizar el mercado artístico extranjero en la ciudad.

Sin embargo, el impulso renovador más fuerte en la pintura española del siglo XIX apareció hacia fines del siglo cuando pintores como **Joaquín Sorolla** e **Ignacio Zuloaga** (*Retrato -Alejandra de Signorini* y *Tentación*, respectivamente) fueron influidos en París por el trabajo de los impresionistas. Su pintura "al aire libre" (*en plein air*), sus estudios vibrantes de la luz mediterránea, su captación de los rápidos reflejos y los matices instantáneos unida al "congelamiento" de la percepción del movimiento removi6 toda la concepción de la pintura y tuvo en España

y entre algunos pintores uruguayos un impacto poderoso. Sólo entonces, y por primera vez desde Goya, la pintura española comienza a dejar de lado lo literario para atender y renovar sus cualidades plásticas.

A principios del siglo pasado Sorolla se transformó en un retratista de moda entre la clase acomodada y culta. Lo cual no significa que haya dejado de lado en esos trabajos la forma de pintar que lo caracterizaba. Por el contrario, el pintor supo aplicar de manera magistral en ese género las cualidades que había desarrollado para sus paisajes y escenas del natural. El retrato de Alejandra de Signorini que posee el MNAV es un buen ejemplo de ello. Se trata de una obra de gran agudeza psicológica en donde Sorolla ha sabido captar la ambigüedad esencial de la figura: en la mirada de la joven mujer hay un brillo divertido, de picardía inteligente que es, a la vez, reservado y austero. Una dama elegante con los rasgos y atributos de una clase social superior en el Madrid culto de principios del siglo XX, que viste un lujoso tapado de piel, apoya su mano enguantada con despreocupada soltura en la empuñadura del paraguas y sostiene a su perro con firmeza. Al mismo tiempo, esos rasgos y atributos parecen encubrir a una muchacha en cuyo rostro uno puede percibir la pulsión de una alegre y misteriosa vitalidad.

## Idas y venidas

En una escala menor, la educación de los pintores uruguayos becados o con recursos propios siguió en el pasado un parecido derrotero que el de los españoles: viajes de estudio a Roma en el siglo XIX y a París en la primera mitad del siglo XX. Roma y París fueron los principales

centros del arte, el uno como heredero de la tradición renacentista y clásica y el otro como espacio de experimentación, renovación y surgimiento de muchas vanguardias después de los impresionistas. Sin embargo, si bien Roma y París constituyeron los centros hegemónicos del arte - los destinos con más prestigio en el imaginario de las periferias -, en Uruguay su difusión y su enseñanza más comunes siguieron, desde sus inicios en el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, el mismo camino que el flujo migratorio. Los primeros artistas y maestros fueron entre nosotros inmigrantes españoles. Entre otros el vasco Juan Manuel Besnes e Irigoyen y los valencianos José Felipe Parra y **Antonio Pérez Barradas** (*Naturaleza muerta*), padre, este último, de Rafael Barradas.

Podríamos tejer una intrincada red de relaciones entre maestros españoles y artistas uruguayos a lo largo de todo este período. Una red que en generaciones posteriores se transforma, en un juego de idas y venidas, en una cadena de trasmisión de conocimiento. El paisajista uruguayo Pedro Blanes Viale, por ejemplo, recibe sus primeras clases de pintura del catalán Jaume y Bosch en Montevideo y viaja luego a Madrid en donde estudia en la Academia de San Fernando. En España recibe la influencia de Sorolla, de Joaquín Mir y de **Santiago Rusiñol** (*Canal del Generalife - Granada*). De esta manera Blanes Viale retorna al Uruguay con la nueva pintura de los espacios luminosos y abiertos, apprehendida por sus maestros directamente de los impresionistas franceses. Otro caso típico es el de Carlos María Herrera, quien primero marchó becado a Roma donde estudió, sin embargo, con maestros españoles (Sánchez Barbudo y Barbazán Lagueruela). En 1902 viajó a Madrid, estudió con el mismo Sorolla y recibió,

él también, la bendición luminosa. Permaneció, sin embargo, fiel a un tardío clasicismo. Pero lo más importante fue la gran tarea docente que desarrolló junto al español **Vicente Puig** (*Cogueta*) en Montevideo como primer director de los cursos de dibujo y pintura del recién fundado Círculo de Fomento de Bellas Artes. La red de relaciones se amplía cada vez más a medida que avanza el siglo XX: Manuel Rosé estudió con **Hermenegildo Anglada Camarasa** (*Paisaje de Mallorca*); Carlos Alberto Castellanos fue discípulo de Sorolla; Jorge Larco estudió en la Academia de San Fernando, en Madrid, con Alejandro Ferrant y con **Julio Romero de Torres** (*Salomé*).

Hacia fines del siglo XIX comienza a aumentar considerablemente la emigración española, un fenómeno que se acentuará con el "Desastre del 98" (fin del imperio colonial español tras la guerra con Estados Unidos y pérdida de Filipinas, Cuba y Puerto Rico) y continuará durante toda la primera mitad del nuevo siglo. La red de relaciones se parece a veces a un tejido en donde la trama se confunde con la urdimbre dado que la presencia de artistas españoles en el Río de la Plata, o de inmigrantes españoles que estudian y se forman con maestros locales, se torna algo dinámico. Es el caso de **Melchor Méndez Magariños** (*Otoñal*), quien nació en Galicia y emigró con sus padres a Uruguay cuando apenas tenía 6 años. En Buenos Aires estudió con Pio Collivadino y en la Escuela de Bellas Artes. De vuelta en Montevideo realizó algunos cuadros históricos (*El éxodo del pueblo oriental*, Palacio Legislativo), ilustró con sus grabados la importante revista cultural *La Cruz del Sur* durante varios años, realizó múltiples exposiciones, ganó muchos premios y participó activamente en la vida artística uruguaya.

Un caso que ilustra muy bien la simbiosis cultural entre España y Uruguay es sin duda el de la revista *Alfar*. Fundada en 1923 en La Coruña por el poeta y cónsul uruguayo Julio Casal, su carácter de enlace de corrientes renovadoras españolas y latinoamericanas la convirtió ya entonces en adelantada de una cultura ultramarina global. Se publicó en Galicia hasta el año 1927 y en Montevideo desde 1929 hasta 1955. Si bien su importancia fue enorme en ambos continentes, en aquella España de las vanguardias y la modernización tuvo un papel decisivo. En esos pocos años constituyó uno de los principales foros de la revuelta poética del momento. En ella colaboraron intelectuales de la talla de Alvaro Cebreiro, Salvador Madariaga, Ramón Gómez de la Serna, Miguel de Unamuno, Eugenia Montes, Rafael Alberti, Max Aub, Francisco Ayala, Manuel Azaña, Azorín, José Bergamín, Gabriela Mistral, Rubén Darío, Jorge Luis Borges y el propio Julio Casal entre otros. Rafael Barradas fue también un habitual colaborador de la revista, tanto en La Coruña como en Montevideo, con un sin fin de viñetas, dibujos y caricaturas.

### **Vanguardias españolas: Maruja Mallo**

La primera mitad del siglo XX fue la época fermental de las vanguardias que revolucionaron completamente el arte moderno. Deberíamos recordar que si la sociedad española no conformó durante ese período, como lo hicieron otros países europeos, el ambiente más propicio para el desarrollo de esos movimientos, en cambio aportó al exterior algunos de los vanguardistas más importantes. Basta con escribir solamente el nombre de Pablo Picasso cuya obra cubista se volvió en todo el mundo algo así como el emblema de lo vanguardístico.

La fuerza volcánica de las vanguardias fue tal que aún en la España periférica y reaccionaria, la de la sotana inquisicional y las botas militares, la de Alfonso XIII, Primo de Rivera y Francisco Franco, la irrupción vanguardista resultó al fin irreprimible. He aquí algunas fechas claves: En 1910 Ramón Gómez de la Serna traduce y publica la proclama futurista de Marinetti con el nombre de "Proclama futurista a los españoles". En 1914 la Gran Guerra, que estalla del otro lado de los Pirineos, hace que muchos vanguardistas españoles, activos en el extranjero, retornen al país con el consiguiente aporte de nuevas visiones y experiencias. En 1915 se crea la tertulia del café Pombo y se redacta su primera proclama. Entre 1915 y 1922 florecen una serie de "ismos" (cubismo, planismo, vibracionismo, ultraísmo, etc.) impulsados, entre otros, por Rivero, Celso Lagar, Cossío y los uruguayos Barradas y Torres García. En 1923 se funda la *Revista de Occidente*. En 1925 se organiza la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que marca un antes y un después en la historia del arte español. Ese año es también especialmente destacable desde el punto de vista de la producción teórica: José Ortega y Gasset publica **La deshumanización del arte** y Guillermo de Torre **Literaturas europeas de vanguardia**. Ambas obras tienen una repercusión enorme y terminan de vincular a España con el arte moderno del resto de Europa. 1929 es el año en que los artistas residentes en París - Picasso y Juan Gris incluidos - tienen una gran exposición en el Jardín Botánico. Por esa fecha el "neo-cubismo" imperante ya se ha transformado en la llamada "plástica-poética" o "pintura-poesía" que se impuso entonces en el círculo de artistas y teóricos cercano a Picasso. Visto en perspectiva, su representante más singular fue quizás **Maruja Mallo** (*Naturaleza viva*), especialmente después

de su exposición organizada personalmente por el mismo Ortega y Gasset en los locales de la *Revista de Occidente* en 1928.

Maruja Mallo integró el más vital de los movimientos de vanguardia que surgieron en España, tanto por su propuesta estética totalizadora como por sus raíces populares. Fue el movimiento estético que más comprometido estuvo con las ideas sociales de renovación democrática y modernización. Y también aquel que más profundas y amplias influencias habría de tener tanto en América Latina como en el mundo. Conjunción de la vanguardia literaria - la "generación del 27" - y el llamado Arte Nuevo, se desarrolló en torno al trabajo de un círculo de escritores, artistas plásticos, cineastas, críticos y filósofos entre los que se encontraron Salvador Dalí, García Lorca, Rafael Alberti, José Moreno Villa, José Bergamín, Luis Buñuel, Concha Méndez, Gómez de la Serna, Ortega y Gasset y Guillermo de Torre.

*Naturaleza viva* forma parte de la serie de trabajos que Mallo comenzó a realizar después de entrar en relación con la llamada "Escuela de Vallecas". Su obra se deslizó entonces hacia abstracciones basadas en formas naturales vegetales y minerales. En su libro **Lo popular en la plástica española a través de mi obra**, (Editorial Losada, Buenos Aires, 1939), describió así sus objetivos con esos trabajos: "...el anhelo de construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sentimos íntimamente solidarios". Esta definición de su misión artística estaba influida por la del Grupo de Arte Constructivo que Joaquín Torres García había formado brevemente en Madrid en 1933, antes de su retorno a Uruguay, y al cual Mallo estuvo vinculada.

Cuando estalló la Guerra Civil en julio de 1936, Mallo se encontraba en Galicia a donde había sido enviada (en una Misión Pedagógica) por el gobierno de la República. Con la ayuda de la poeta Gabriela Mistral, embajadora de Chile en Portugal, pudo llegar hasta Lisboa, y desde allí se refugió en Argentina. Visitó muchas veces Uruguay donde dio conferencias, realizó exposiciones y viajó por la costa este del país.

### Constructivistas e informalistas

El constructivismo no prosperó en España. Si bien las ideas del Universalismo Constructivo tuvieron repercusión en un amplio grupo de allegados a Torres, el arte constructivo no fue aceptado por el público. Se transformó luego en una escuela uruguaya aunque su formulación original no tuvo fronteras. Los artistas constructivos hispano-uruguayos que integran la muestra, **Augusto Torres** (*Constructivo*) y **Manuel Pailós** (*Construcción*), llegaron a él por distintos caminos. El primero por haber crecido y haber sido educado en las ideas estéticas de su padre. El segundo por la corriente inmigratoria, como una de las hebras españolas de este gran tejido de relaciones: arribó a Uruguay en 1920 con sus padres cuando apenas tenía dos años de edad, estudió luego en el Círculo de Bellas Artes con Guillermo Laborde y José Cuneo y se unió al Taller en 1943.

Una historia muy diferente es la del informalismo, tendencia abstracta opuesta al constructivismo, tanto uruguayo como europeo, es decir a la abstracción encerrada en normas geométricas. Por el contrario, los informalistas recuperaron para el arte la tradición poética espontánea del signo y la mancha, de la pintura

gestual y casual, del arte como rito místico y mítico, como gesto liberador e intuitivo, y elevaron el artista al papel de nexo entre el ser y el universo. Los informalistas se interesaron por la pintura china, el arte Zen de la mancha y la pincelada gestual de la expiración, por la conjunción física y espiritual que se produce en el acto mismo de la pintura. También investigaron diferentes formas de manipular la materia en sus cuadros, utilizando y mezclando pigmentos y materiales no convencionales con el fin de producir variados tipos de empastes, texturas y superficies.

El informalismo español fue el primer movimiento que 20 años después del golpe de Franco comenzó a resquebrajar la caparazón rígida y oscura de la cultura española. Surgió en 1948 en Barcelona donde los pintores Joan-Josep Tarrats, Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Ponç, junto a los escritores Joan Brossa y Arnau Puig, formaron el grupo Dau al Set. A este grupo se unió en 1949 el poeta, crítico de arte, mitólogo y músico español Juan Eduardo Cirlot. Una exposición de informalistas españoles presentada en Montevideo en 1960 tuvo una enorme repercusión entre los artistas locales.

Sin embargo, cinco años antes de esa muestra había llegado a estas costas un adelantado del informalismo por un camino muy diferente. Nacido en el pueblito de Tabernas de Isuela, en Huesca, **Agustín Alamán** (*Pintura*) había huído a Francia al finalizar la Guerra Civil, cuando sólo tenía 17 años. Allí vivió de cerca el surgimiento del informalismo francés de Jean Fautrier, Georges Mathieu, Jean-Paul Riopelle, Iaroslav Serpan, Henri Michaux y Jean Dubuffet. Influidos, además, por la obra de los catalanes Cuixart y Tàpies, Alamán se convirtió en uno de los más importantes impulsores de esta tendencia entre nosotros.

Si bien todo lo anterior es cierto, no deja de ser parte de la retórica propia de los catálogos de arte. Puesto de otra manera, el camino de Alamán podría ilustrar muy bien la realidad de los sinuosos derroteros de este tejido de relaciones desde abajo: Un adolescente campesino de un poblado muy pobre cruza la frontera escapando del terror y la miseria y es internado en un campo de concentración en el sur de Francia. Después de terminada la Segunda Guerra Mundial se radica en un pueblo del mediodía y trabaja como jornalero en mil cosas diversas. Al mismo tiempo se vincula con los artistas locales y se desarrolla de forma autodidacta. En los años siguientes tenemos razones para suponer que no lo pasó muy bien. La inmediata posguerra fue una época de hambre en Europa y la situación no puede haber sido fácil para un emigrado pobre y sin educación. Sabemos que realizó algunas exposiciones, que a principios de los 50 descubrió a los informalistas y comenzó sus propias búsquedas en el arte abstracto. También sabemos que se había hecho albañil y que ésa fue su principal fuente de ingresos. Cuando logra emigrar y llega a Montevideo, Alamán se ve obligado nuevamente a trabajar como albañil y pasa bastante tiempo antes de que pueda volver a pintar.

*De izquierda a derecha:*

Mauricio Flores Kaperotxipi  
Roberto González del Blanco  
Valentín de Zubiaurre  
Luis Graner  
Mariano Felez





Fotografías pertenecientes al archivo fotográfico del MNAV.



## Jorge Moreno

El MNAV se precia de poseer un no muy abundante número de obras de pintores españoles, pero no por ello subestimables.

Si las enumeramos desde un punto de vista cronológico, la más antigua correspondería a quién podríamos llamar el iniciador de la pintura moderna. El pequeño óleo atribuido a Goya “Episodio de la invasión francesa”, sin atreverme a afirmar su autenticidad, por sus calidades pictóricas, estilo, técnica, todo parece avalar a quienes lo consideran obra del maestro. Me limito a repetir lo que oportunamente señalaron otros autores; que Goya, tanto en sus pinturas como en sus dibujos y grabados sobre el tema de la resistencia a la invasión napoleónica, por primera vez sustituyó la tradicional exaltación del héroe oficial por la del pueblo anónimo, heroico protagonista.

Con los riesgos que comporta el intento de sintetizar históricamente en materia artística —dada la propia naturaleza de la obra de arte que escapa a los intentos clasificatorios simplistas— y excluyendo a esta pintura por pertenecer al primer cuarto del siglo XIX, es preciso referirse a la situación de la pintura en España durante el último tercio de ese siglo. Fue la época en que cronológicamente se ubican las más añosas pinturas hispánicas que posee el Museo.

Pervivían por aquellos tiempos formas acordes con el conservadurismo propio de las clases sociales dominantes, traducido por el mantenimiento

de un *eclecticismo* que buscaba conciliar lo clásico con lo romántico, y que a nivel oficial se manifestaba en el desarrollo de una pintura de *asunto histórico*, por lo general de grandes dimensiones, que mostraban, a veces con un rigor casi arqueológico, algún momento significativo del pasado del país. Junto a esa pintura hay que incluir también aquella que ilustra escenas provenientes de fuentes literarias.

Dentro de esa misma corriente ecléctica cabría ubicar también la *retratística*. El retrato en pose, preferido por la aristocracia y el mundo burgués. Escapando a ese eclecticismo el Museo cuenta con una excelente pintura de **Eduardo Rosales (1836-1873)**, “Saboyano”, pintada en 1863, durante la estada del pintor en Roma. Con exquisitas calidades del color, surgen, luminosas, desde el oscuro fondo matizado, las figuras del muchacho y el perro; digna pintura de sensibilidad romántica. Rosales fue valorado sobre todo por sus grandes pinturas de carácter histórico, v. gr. “El testamento de Isabel la Católica” o “La muerte de Lucrecia”. Sin embargo, de no haber sido por su muerte prematura, Rosales, que parecía encaminarse por otros derroteros, pudiera haber abierto nuevos caminos a la pintura española; ejemplo de ello es su “Desnudo de mujer”, hasta hace poco en el Casón del Buen Retiro, con un lenguaje que rompe con el de sus contemporáneos para ser totalmente moderno.

Paralelamente, continuando lo que genialmente Goya había alcanzado a comienzos del siglo pero sin llegar a aquellos niveles, la *pintura de*

*género* va adoptando un lenguaje que, sin desprenderse de sesgos románticos, cada vez más se inclina hacia un realismo de carácter popular. Dentro de esta pintura, adquiriendo en este caso junto a su carácter anecdótico un valor presuntamente simbólico, se encuentra “Los contrastes de la vida” del reusense **Mariano Fortuny (1838-1874)**. Fue pintado hacia 1870 en una de sus tantas estadias en Roma o en París, ciudad esta última donde ese mismo año había alcanzado su mayor éxito internacional con “La Vicaría”. Pese a su corta vida y a haber hecho concesiones al gusto de su clientela con pequeñas pinturas que volvían los ojos al pasado a la manera del pintor entonces de moda Meissonier, sin embargo, sus excelentes dotes de pintor y, sobre todo, su inquieta personalidad no conformista, lo habrían llevado por caminos más avanzados, como se atisba en sus últimos trabajos realizados en Andalucía, radiantes de luz y color.

Hacia finales del siglo se puede ya hablar dentro de esta pintura de género de un **realismo costumbrista**, que en muchos casos adquiere un claro sentido de crítica social, producto, entre otras causas, de los sacudimientos sociales que recorrían Europa desde las revoluciones de 1848, que habrían de culminar con la Comuna de París en 1870 y la revolución de 1873, instaurando la Primera República Española, de inmediato derrotadas ambas. Restaurados los Borbones, simultáneamente habían revivido los movimientos autonómicos, tales como el catalán. Esta situación se expresa en la pintura con diferentes aciertos, por medio de un regionalismo que integraba al hombre en su vida cotidiana con el paisaje de su comarca, alcanzando en oportunidades buenos valores pictóricos junto a una honesta autenticidad.

El gusto por la *pintura de paisaje* desarrollado en pleno romanticismo se mantuvo, pero los aspectos imaginativos son sustituidos por el afán de representar de manera más objetiva lo visualizado, aunque se cuidará la elección del lugar a pintar. Papel primordial tuvo el bruselés **Carlos de Ahes**, quién, desde su cátedra en la madrileña Academia de San Fernando, instituyó una corriente renovadora que rápidamente se expandió por distintas regiones. Otro foco renovador estuvo en Cataluña, donde los contactos directos de alguno de sus artistas con la pintura francesa —Corot, la Escuela de Barbizon y algún impresionista de la primera hora— se concretó en trabajos de valía como por ejemplo muchos surgidos de la llamada “Escuela de Olot”, por pintores atraídos por la belleza del paisaje de esa región gerudense. El resultado de esa observación directa de la naturaleza —que no impidió que muchas pinturas hubiesen sido producidas en el taller— fue la adopción de una paleta más clara, más luminosa, que habría de mantenerse ya avanzado el siglo XX.

De pintores de la primera época el Museo cuenta con una pequeña pintura del catalán **Baldomero Galofre (1849-1902)**, que conoció la pintura de Coubert y la Escuela de Barbizón por intermedio de su maestro R. Martí Alsina; más tarde, en Roma, estuvo en contacto con Fortuna de quién adoptaría su brillante luminosidad. Su “Costas rocosas” es un buen ejemplo. Pintor de paisajes y marinas, lo fue también de escenas de género. Fueron muy apreciados sus pasteles y vivaces acuarelas. **Luis Graner i Arrufí (1863-1929)** está representado por un cuadro de apreciable tamaño, “Efectos de luna”, nocturno con sugerentes reflejos aunque manteniéndose dentro de la corriente realista. Discípulo de su

coterráneo Meradé, estudió también en París, habiendo cultivado asimismo el retrato y la pintura de género.

Entre los años finales del S. XIX y el comienzo de la Gran Guerra, el Modernismo se había afianzado en Cataluña, sobre todo en Barcelona, apoyado por una burguesía industrial próspera que, quizá con una postura snob, lo estimuló como elemento diferenciador del resto de España, pero también como diferenciador social. En la arquitectura y las artes decorativas y aplicadas habría de tener su mejor campo de desarrollo, alcanzando en esas disciplinas un primerísimo lugar a un nivel internacional. Dentro de esta corriente, más que por su estética por su activa participación en actividades relacionada con el Modernismo, se ubican dos catalanes que habrían de pesar en la formación de muchos destacados pintores uruguayos. Se trata de **Santiago Rusinyol (1861-1931)** y **Hermenegildo Anglada i Camarasa (1873-1959)**. Rusinyol, perteneciente a un sector social acomodado, supo gozar de la vida con gran intensidad, sin perder por ello un permanente fondo sutilmente melancólico, que mantuvo ya fuese en sus finos retratos, imaginarios mundos modernistas o en sus plácidos paisajes. Habiendo compartido con Casas y Miguel Utrillo la vida bohemia de Montmartre, más tarde se estableció en Mallorca, donde nuestro Blanes Viale, en su primera estadía en la isla, pintase junto a él con admiración, en ésa y en otras ocasiones. Poeta y pintor, la estética de Rusinyol pudiera resumirse en su libro de poesías con reproducciones de sus pinturas de jardines: “Los jardines de España”. El cuadro que se expone, “Atardecer en el Generalife”—que, dicho sea de paso, se incorporó al acervo de nuestro Museo en el mismo año de su

apertura—, aún tratándose de una pintura realizada al aire libre, se aleja notoriamente de la factura de los impresionistas franceses que Rusinyol había frecuentado: hay una cuidadosa definición de las formas, una visión muy realista, que sin embargo transmite una melancólica poesía.

En lo referente a **Anglada**, su labor fue trascendente para la formación de muchos pintores uruguayos, ya fuese durante los veinte años de su permanencia en París, —enseñaba en la Academia Vity o bien en su propio taller— asistiendo a sus clases, entre otros, Cúneo, Arzadum y Figari, y posteriormente establecido en Pollenza donde concurrían Causa y Blanes Viale, este último en una de sus tantas estadías en Mallorca. Gran decorador, dominador del arabesco lineal y al mismo tiempo exuberante colorista, el cuadro aquí expuesto es un excelente testimonio de su maestría. Pleno de libertad y riqueza cromática, con sus ligeros empastes y una paleta clara, impacta con la fuerte luz mediterránea, aproximándose, por esa misma intensidad lumínica, a una abstracción en la que se diluyen las formas, aunque si se las observa cuidadosamente se pueden percibir fantasmales apariencias de distintos rostros, broma quizás del espíritu de quién pintaba libremente al margen de normas consagradas.

Dentro de esta pintura de paisaje, el Museo posee obras de otros catalanes: **Ricardo Urgell (1874-1924)** y **Baldomero Gilli Roig (1873-1926)**, ambos con una pintura que oscila entre naturalismo y pre-impresionismo al buscar efectos de luz natural. Ya sea la luminosidad crepuscular de **Urgell** en su “Jardines de Aranjuez” o en contraste con éste, el fuerte efecto de luz sobre el mar y la península poblada vistos desde un punto de vista elevado, de “Mar Azul”, de **Gilli Roig**.

Un hermoso óleo sobre cartón es “La carretera de Velilla” del zaragozano **Mariano Felez (1883-**

1942), que tras su paso por Madrid trabajó luego en Roma, Munich y Viena. Hay quienes observan en él la influencia de Sorolla. En este cuadro hay un feliz juego contrastado de luces y sombras logrado con un lenguaje moderno.

En la *retratística* el Museo cuenta con el retrato realizado por el valenciano **Joaquín Sorolla (1863-1923)**. Fechado en 1881, muy probablemente fue pintado en el estudio de su residencia madrileña en los meses no estivales; una pintura muy entonada cuya factura testimonia la maestría característica del maestro. Sin embargo, lo que debió darle fama internacional sería su pintura “a pleno aire”, que nada tiene que ver con el impresionismo francés y le llevó a ser considerado como jefe de la escuela luminista. Producto de sus estadias veraniegas en la playa levantina de Jávea, su soltura de ejecución y una paleta clara le permiten alcanzar efectos engeguedores propios de una playa mediterránea: juegos violentos de luces y sombras sobre las figuras humanas y los brillos sobre las pieles húmedas. De todo esto es feliz ejemplo “En la playa”, que se expone en el Palacio Taranco.

Ya en pleno siglo XX se puede incluir en esta categoría “Coqueta” del catalán **Vicente Puig (1882-1965)**, quien desarrolló una proficua actividad docente en nuestro país, su patria de adopción. Si bien por la atención prestada a la figura y a su entorno lindando con la llamada pintura de género, cuesta considerarla exclusivamente como retrato, es destacable la elegancia de la línea - como correspondía a un artista dominador del dibujo - y el fino equilibrio de colores puesto todo al servicio de su siempre cuidadosa composición.

Verdadero retrato es la “Salomé” de **Julio Romero de Torres (1880-1930)**. Con su estilo

realista muy conservador y sensual, solía utilizar diversos temas como simples pretextos para exaltar la belleza de la mujer cordobesa. Dos pinturas de valencianos de los años treinta: **Genaro Lahuerta (1905-1985)** el retrato del pintor Pedro Sánchez; contenida gama cromática y factura en la que se puede advertir la lección cézanniana. De **Pedro Sánchez (1863-1952)** una potente maternidad que participa del clasicismo picasiano de los años veinte. La pintura está fechada 1933. La monumentalidad, el modelado y claroscuro, el perfil clásico del rostro de la mujer, todo parece retrotraernos a la antigüedad por su sentido de abstracción, pero sin embargo se reconoce a una pintura del período de entreguerras cuando todavía se aspiraba a un equilibrio que, en realidad, ya no existía.

“Tentación” del eibarrés **Ignacio Zuloaga (1870-1945)**, exitoso retratista de la alta burguesía europea y norteamericana. La pintura expuesta se ubica a medio camino entre el retrato y la pintura costumbrista. Su oscuro tenebrismo acorde con la sordidez del tema representado, nada tiene que ver con el decorativismo y exuberante cromatismo característico del último período de la actividad del maestro. La pintura puede adscribirse también a esa “España Negra” que Zuloaga pintase con un lenguaje casi expresionista —sobre todo las figuras del segundo plano—. Para la mujer que domina la composición predomina la elegancia de la línea.

La *pintura de género* que había pasado por lo que llamamos realismo costumbrista, ya se ha transformado en un verdadero regionalismo.

**Mauricio Flores Kaperotxipi (1901-1997)**, formado con Zuloaga, fue autor de una serie de retratos de personas pueblerinas, inmersas en su paisaje aldeano sobre el que se recortan con

fuerte dibujo dominando gran parte de la tela. “La mujer del sacristán”, ingresada a la colección del Museo en 1930 participa de esas características; de colorido agrio, quizá esté acorde con la persona retratada.

De origen vizcaíno, aunque nacido en Madrid donde su padre era músico de la Capilla Real, **Valentín de Zubiaurre (1879-1963)** vivió mucho tiempo en Segovia. Es un claro representante de la pintura costumbrista, desarrollando escenas populares rurales, principalmente vascas y castellanas. El sentimiento triste y doloroso de “Tuli y Chume”, figuras y paisaje, hace trascender la humanidad de estos dos pobres “cómicos de la legua”.

Finalmente, “Un jueves en Compostela” del gallego **Roberto González del Blanco (1877-1959)**, pintura de gran tamaño, cuyo detallismo y cuidado anecdótico prevalecen sobre los valores estrictamente pictóricos.

El acervo de pintura española del MNAV prácticamente se cierra, como se ha visto, con realizaciones que no van más allá de los años treinta del siglo pasado. Lamentablemente se carece de las pertenecientes a los movimientos de vanguardistas surgidos en España por los años veinte, cuyo desarrollo, dado el estancamiento cultural de entonces, se limitó a círculos restringidos. Los españoles que aportaron significativamente a la “Vanguardia histórica” anticipada en el tiempo a la que se produjo en España, lo hicieron, precisamente, fuera de fronteras, en la llamada “Escuela de París”, donde, junto a artistas provenientes de las más diversas regiones, encontraron un lugar propicio para el intercambio de experiencias, desarrollando, al mismo tiempo, sus propias e intransferibles personalidades. El “españolismo”, si es que pudiera llamársele así, en un concepto

reductor debido a las diversidades que ofrece España, alcanzó entonces su universalidad.

El único ejemplo que se puede incluir como perteneciente a estas vanguardias es Ana María Gómez González, conocida por su pseudónimo **Maruja Mallo (Vivero, Lugo 1902-Madrid 1995)**. Integrante de la Primera Escuela de Vallecas, en 1932 se unió en París a los surrealistas, transformando totalmente su pintura. De vuelta en España, manteniendo su amistad con figuras tales como Rafael Alberti, Buñuel o García Lorca, se comprometió políticamente y muy activamente con la República, participando en las Misiones Pedagógicas. Al caer la República, su amiga Gabriela Mistral, entonces embajadora de Chile, le ayuda a emigrar a Buenos Aires (vivió también en Uruguay). Regresó a España en 1965, donde su obra había sido totalmente destruida, permaneciendo prácticamente desconocida hasta casi el fin de su vida, cuando recién se le hizo el debido reconocimiento. El óleo sobre fibra “Naturaleza Viva” realizado en 1942, es un precioso ejemplo de pintura surrealista.

Por su condición de artistas nacidos en España pero radicados en Uruguay, y por tratarse de figuras conocidas por el público, sólo serán enumerados: **Melchor Méndez Magariños (1885-1945)** nacido en Galicia, llegó al Uruguay siendo muy niño. Autodidacta, atraído por distintas temáticas, está representado por un buen paisaje otoñal pintado en 1915. **Augusto Torres (1913-1992)**, con una composición tridimensional pero concebida pese a su pequeño tamaño como un elemento a ser integrado a un muro. Fuertemente estructurado, con rigor geométrico y colorido casi tenebrista, constituye un ejemplo del arte del Taller Torres García. **Manuel Pailós (1914-2005)**: “Construcción” en

madera pintada. Depurados planos pintados con diferentes matices de grises, en un esquema de aparente primitivismo pero que llega a una abstracción despojada de todo elemento superfluo. Nació en Corme, provincia de La Coruña y vino al Uruguay siendo niño. **Agustín Alamán (1921-1995)**, aragonés. Vino al país en 1955, nacionalizándose en 1964, regresando más tarde a España. Informalista matérico, próximo al brutalismo, obtiene excelente resultado con las cualidades corpóreas del material y el colorido pobre, no decorativo sino ascético, que nos obliga a ver más allá de la pintura.

•••

Durante la dictadura en España surgió el informalismo, junto al característico expresionismo español pero ahora exacerbado al extremo como forma de protesta ante la situación que vivía el país. La censura franquista, por otra parte, era incapaz de comprender el mensaje de rebeldía que aquel arte entrañaba; pero, al mismo tiempo, su lectura se hacía difícil para un público que hubiese sido relativamente amplio, por lo que fue conocido sólo en círculos minoritarios. Se crearon grupos inconformistas como “Dau al Set” en Barcelona, “Pórtico” en Saragoza, “Parpalió” en Valencia y ya en 1957, en la propia Madrid, “El Paso”. Hubo entonces figuras excepcionales tales como, por citar algunas, Tapies, Guinovart, Canogar y otros, cuya obra sobrevive por su valor universal, más allá del momento circunstancial en que surgieron.

La muerte de Franco a fines de 1975 puede ser tomada como una fecha simbólica para marcar un punto de inflexión definitiva. A partir de entonces, y a medida que la democratización se

fue afirmando, se llegó a la llamada “generación de los ochenta”. Como reflejo de las transformaciones políticas, sociales y culturales, el arte se renueva bajo muy distintas tendencias, asimilándose con lo que ocurre internacionalmente. Se percibe en muchos casos una voluntad de ruptura con la obra de los “mayores inmediatos”; vuelve la figuración neoexpresionista junto con el realismo, el informalismo o la abstracción geométrica. Se nota la presencia de nuevos grupos e individualidades independientes, que no pocas veces dejan de practicar un arte comprometido que, ante la nueva realidad que se vive, será un arte sin la preocupación por compromisos ideológicos. Al haberse transformado a nivel universal la creación artística en una inversión económica, se torna difícil fundamentar los reales valores de las obras recientes por no contar con la debida perspectiva histórica para su mejor apreciación. Lo que queda claro entonces es el carácter restringido de la presente muestra y el deseo de que el MNAV pueda disponer en un plazo no muy lejano de algunas obras representativas de la pintura española de las últimas décadas.







Francisco de Goya, (Fuendetodos, Zaragoza 1746 – Burdeos, Francia, 1828)  
Episodio de la invasión francesa. Óleo sobre tabla. 25,5 x 32 cm.



Eduardo Rosales, (Madrid, 1836 – Madrid, 1873)  
Saboyano, 1863. Óleo sobre tela. 100 x 75 cm.



Mariano Fortuny, (Reus, 1838 – Roma, 1874)  
Los contrastes de la vida, c.1870. Óleo sobre tela. 103 x 177 cm.



Baldomero Galofre, (Reus, 1849 – Barcelona, 1902)  
Costas rocosas, 1932. Óleo sobre tabla. 32 x 48 cm.



Antonio Pérez Barradas, (Badajoz, 1860 – Montevideo, 1898)  
Naturaleza Muerta. Óleo sobre tela. 51 x 32 cm.



Santiago Rusiñol, (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931)  
Canal del Generalife (Granada). Óleo sobre tela. 100 x 125 cm.



Joaquin Sorolla y Bastida, (Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)  
Retrato, (Alejandra de Signorini). Óleo sobre tela. 227 x 130 cm.



Luis Graner, (Barcelona, 1867 – Barcelona, 1929)  
Efecto de luna. Óleo sobre tela. 120 x 180 cm.



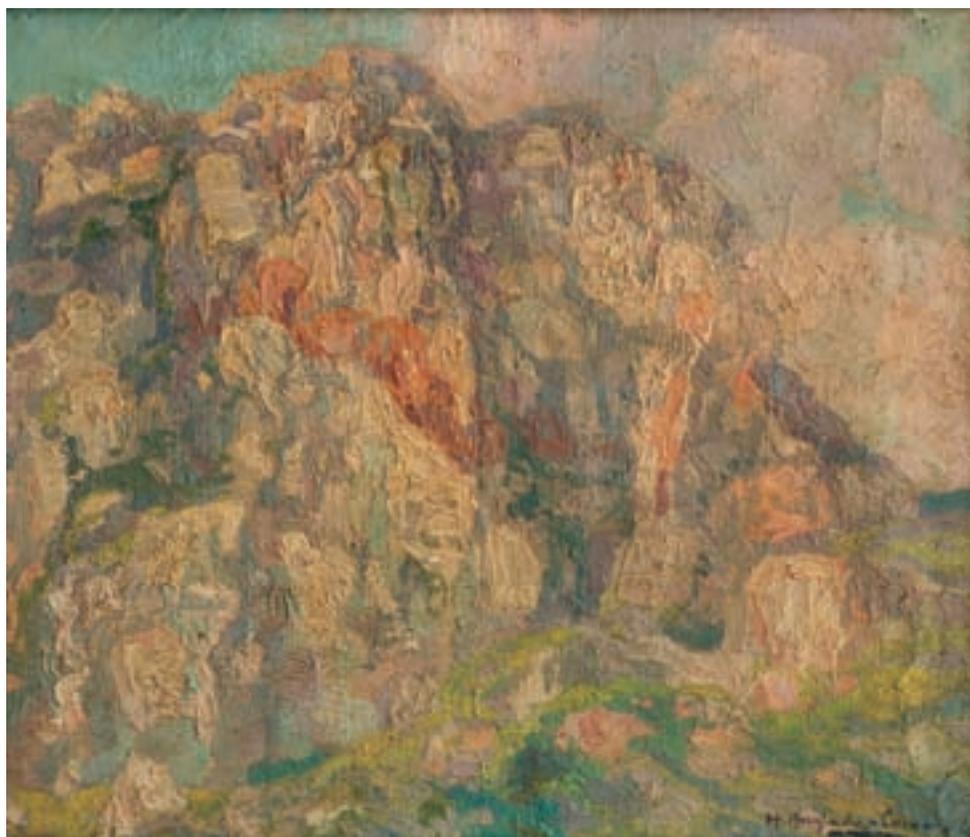
Ignacio Zuloaga, (Eibar Guipúzcoa , 1870 – Madrid, 1945)  
Tentación. Óleo sobre tela. 98,5 x 178 cm.



Baldomero Gilli Roig, (Lérida, 1873 – Barcelona, 1926)  
La hora azul. Óleo sobre tela. 80 x 139 cm.



Hermenegildo Anglada Camarasa, (Barcelona, 1873 – Puerto Pollensa, 1959)  
Paisaje de Mallorca. Óleo sobre tela. 44 x 53 cm.



Ricardo Urgell, (Barcelona, 1874 – Barcelona, 1924)  
Jardines de Aranjuez. Óleo sobre tela. 144 x 94 cm.



Valentín de Zubiaurre, (Madrid, 1879 – Madrid, 1963)  
**Tuli y Chume.** Óleo sobre tela. 94 x 80 cm.



Julio Romero de Torres, (Cordoba, 1880 – Cordoba, 1930)  
Salomé. Óleo y temple sobre tela. 71 x 92 cm.



Vicente Puig, (Barcelona, 1882 – Barcelona, 1965)  
Coqueta, 1924. Óleo sobre tela. 116 x 89 cm.



Mariano Felez, (Zaragoza, 1883 – Zaragoza, 1942)  
La carretera de Velilla. Óleo sobre cartón. 37 x 48 cm.



Melchor Méndez Magariños, (Pontevedra, 1885 – Montevideo, 1945)  
Otoñal, 1915. Óleo sobre tela. 66 x 76 cm.



Roberto González del Blanco, (León, 1887 – Santiago, 1959)  
Un jueves en Compostela. Óleo sobre tela. 202 x 232 cm.



Mauricio Flores Kaperotxipi, (Zarautz, Guipúzcoa, 1901 – Zarautz, Guipúzcoa, 1997)  
La mujer del sacristán, Óleo sobre tela, 79 x 64 cm



Maruja Mallo, (Viveiro,Lugo, 1902 – Madrid, 1995)  
Naturaleza viva, 1942. Óleo sobre fibra. 40 x 32 cm.



Pedro Sánchez, (Valencia, 1903 – Valencia, 1971)  
Madre latina, 1933. Óleo sobre tela. 110 x 100 cm.



Genard Lahuerta, (Valencia, 1905 – Valencia, 1985)  
Retrato del pintor Pedro Sánchez, 1932. Óleo sobre tela. 100 x 94 cm.



Augusto Torres, (Tarrasa, Barcelona, 1913 – Barcelona, 1992)  
Construcción, 1963. Óleo sobre tabla. 69.5 x 51.5 cm.



Manuel Pailós, (Galicia, 1918 – Montevideo, 2004)  
Construcción, c.1960. Madera pintada. 66 x 40 cm.



Agustín Alamán, (Aragón 1921 – Madrid, 1995)  
Pintura. Medios combinados. 132 x 103 cm.





## Obras expuestas pertenecientes a la colección del MNAV

Francisco de Goya, (Fuendetodos, Zaragoza 1746 – Burdeos, Francia, 1828)

Episodio de la invasión francesa. Óleo sobre tabla. 25,5 x 32 cm.

Eduardo Rosales, (Madrid, 1836 – Madrid, 1873)

Saboyano, 1863. Óleo sobre tela. 100 x 75 cm.

Mariano Fortuny, (Reus, 1838 – Roma, 1874)

Los contrastes de la vida, c.1870. Óleo sobre tela. 103 x 177 cm.

Baldomero Galofre, (Reus, 1849 – Barcelona, 1902)

Costas rocosas, 1932. Óleo sobre tabla. 32 x 48 cm.

Antonio Pérez Barradas, (Badajoz, 1860 – Montevideo, 1898)

Naturaleza Muerta. Óleo sobre tela. 51 x 32 cm.

Santiago Rusiñol, (Barcelona, 1861 – Aranjuez, 1931)

Canal del Generalife (Granada). Óleo sobre tela. 100 x 125 cm.

Joaquín Sorolla y Bastida, (Valencia, 1863 – Cercedilla, Madrid, 1923)

Retrato, (Alejandra de Signorini). Óleo sobre tela. 227 x 130 cm.

Luis Graner, (Barcelona, 1867 – Barcelona, 1929)

Efecto de luna. Óleo sobre tela. 120 x 180 cm.

Ignacio Zuloaga, (Eibar Guipúzcoa, 1870 – Madrid, 1945)

Tentación. Óleo sobre tela. 98,5 x 178 cm.

Baldomero Gilli Roig, (Lérida, 1873 – Barcelona, 1926)

La hora azul. Óleo sobre tela. 80 x 139 cm.

Hermenegildo Anglada Camarasa, (Barcelona, 1873 – Puerto Pollensa, 1959)

Paisaje de Mallorca. Óleo sobre tela. 44 x 53 cm.

Ricardo Urgell, (Barcelona, 1874 – Barcelona, 1924)

Jardines de Aranjuez. Óleo sobre tela. 144 x 94 cm.

Valentín de Zubiaurre, (Madrid, 1879 – Madrid, 1963)

Tuli y Chume. Óleo sobre tela. 94 x 80 cm.

Julio Romero de Torres, (Cordoba, 1880 – Cordoba, 1930)

Salomé. Óleo y temple sobre tela. 71 x 92 cm.

Vicente Puig, (Barcelona, 1882 – Barcelona, 1965)

Coqueta, 1924. Óleo sobre tela. 116 x 89 cm.

Mariano Felez, (Zaragoza, 1883 – Zaragoza, 1942)

La carretera de Velilla. Óleo sobre cartón. 37 x 48 cm.

Melchor Méndez Magariños, (Pontevedra, 1885 – Montevideo, 1945)

Otoñal, 1915. Óleo sobre tela. 66 x 76 cm.

Roberto González del Blanco, (León, 1887 – Santiago, 1959)

Un jueves en Compostela. Óleo sobre tela. 202 x 232 cm.

Mauricio Flores Kaperotxipi, (Zarautz, Guipúzcoa, 1901 – Zarautz, Guipúzcoa, 1997)

La mujer del sacristán, Óleo sobre tela, 79 x 64 cm

Maruja Mallo, (Viveiro, Lugo, 1902 – Madrid, 1995)

Naturaleza viva, 1942. Óleo sobre fibra. 40 x 32 cm.

Pedro Sánchez, (Valencia, 1903 – Valencia, 1971)

Madre latina, 1933. Óleo sobre tela. 110 x 100 cm.

Genard Lahuerta, (Valencia, 1905 – Valencia, 1985)

Retrato del pintor Pedro Sánchez, 1932. Óleo sobre tela. 100 x 94 cm.

Augusto Torres, (Tarrasa, Barcelona, 1913 – Barcelona, 1992)

Construcción, 1963. Óleo sobre tabla. 69.5 x 51.5 cm.

Manuel Pailós, (Galicia, 1918 – Montevideo, 2004)

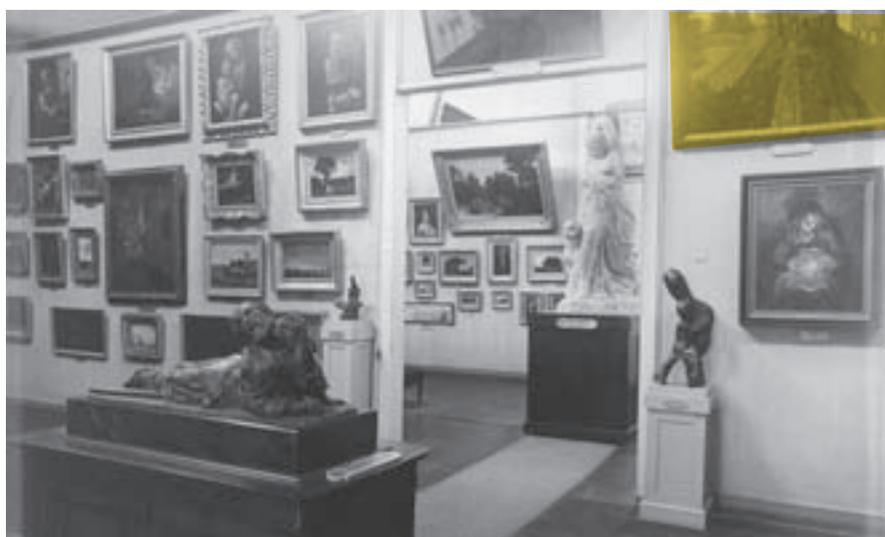
Construcción, c.1960. Madera pintada. 66 x 40 cm.

Agustín Alamán, (Aragón 1921 – Madrid, 1995)





Santiago Rusiñol  
Canal del Generalife (Granada).  
Óleo sobre tela. 100 x 125 cm.





**mnav**

Museo Nacional de Artes Visuales

Tomás Giribaldi y Julio Herrera y Reissig

(598 2) 711 60 54 / 711 61 24 - 27

[secretariamnav@gmail.com](mailto:secretariamnav@gmail.com)

[www.mnav.gub.uy](http://www.mnav.gub.uy)

Montevideo Uruguay

Líneas de ómnibus:

17 / 116 / 117 / 128 / 145 / 149 / 157 / 174

182 / 192 / 199 / 300 / 405 / 407 / 522 / 582

Horario del Museo:

Martes a domingo de 14:00 a 19:00 horas

Este catálogo ha sido publicado en ocasión de la exposición  
Pintura española en la colección del MNAV  
que incluye 25 obras de su acervo.  
Desde el 26 de febrero hasta el 21 de marzo de 2010.

