

J. TORRES  
GARCIA

1874-194

EXPOSICION  
ANTOLOGICA

8960

M. C. C.  
BIBLIOTECA

3960





# J. TORRES-GARCÍA

(1874 · 1949)

EXPOSICION ANTOLOGICA

SALAS DE LAS DEL MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO | MADRID | ABRIL-MAYO 1973

896c

# J. TORRES-GARCIA

(1874 · 1949)

EXPOSICION ANTOLOGICA

A. 33 651



*La Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, reúne por primera vez en España una selección de las obras de Torres García que ponen de manifiesto la evolución de su arte, dando preferencia en esta selección al período constructivista que fué el que le consagró como uno de los grandes creadores de la plástica del siglo XX.*



Après me tenir, bon ami Joan Calvet i Ponsat,  
travaillant et le fin ciel par la météo. Causa de  
nos travaux et la solennité, nous espérons à une  
fiesta de que triv en el nostre... Causa de  
aquest record de vostre amic et temps  
J. Torres - Javià  
Març 1918.

## EL FIN DEL SIGLO

Joaquín Torres García nació, en Montevideo, el 28 de julio de 1874. Su padre, catalán, era natural de Mataró, y su madre, uruguaya de nacimiento e hija de un oriundo de las Canarias y de una nativa.

El muchacho, de constitución enfermiza, frecuentó poco el colegio y aprendió mucho con la instrucción que le proporcionaron en casa y gracias a un insaciable afán de lectura que experimentó desde muy temprana edad. Pronto empezó a dibujar y a mostrar gran habilidad manual, sobre todo en las cuestiones de carpintería.

Los altibajos de fortuna de Joaquín Torres Fradera, que así se llamaba el progenitor del artista, le determinaron a repatriarse con toda la familia en 1891.

Primeramente se estableció en Mataró, en cuya escuela nocturna de Artes y Oficios, aquel muchacho de diecisiete años recibe lecciones de dibujo de José Vinardell, y, al cabo de pocos meses, los Torres García pasan a vivir en Barcelona. La capital catalana se halla en plena pujanza. Son los años de prosperidad que precedieron y siguieron a la Exposición Universal de 1888, cuando, tras el derribo de sus murallas, la población se expande por el llano barcelonés, el comercio y la industria están en pleno florecimiento y parece como si buena parte de sus habitantes estuvieran dominados por aquella «fiebre del oro», que es uno de los títulos más acertados que puso a una de sus obras Narciso Oller, el novelista catalán de la época. Torres Fradera se dedica con éxito a la especulación inmobiliaria. Su hijo, en cambio, se siente atraído por el aspecto menos material de Barcelona: su considerable vida cultural y artística. Joaquín Torres García, que, con gran contrariedad por parte de su padre, ha decidido ser

pintor, se matricula en la célebre Escuela de Lonja. Allí coincide con otros muchachos que luego serán figuras eminentes en el panorama de la pintura catalana del siglo actual: Joaquín Mir, Isidro Nonell y Joaquín Sunyer, intimando, sobre todo, con este último.

Torres García fue siempre un hombre de gran laboriosidad, muy poco propenso a perder el tiempo, y, como quiera que las clases de Lonja se daban a última hora de la tarde, asiste, antes de aquéllas, a una escuela privada de arte: la Academia Baixas. Por otra parte, ingresa como socio en el «Círculo Artístico de Sant Lluç», la entidad que habían fundado, en 1892, los hermanos Llimona, Alejandro de Riquer, Dionisio Baixeras y Antonio Gaudí, como gremio de artistas católicos que tienen por consiliario eclesiástico el futuro obispo de Vic, doctor José Torras y Bages, el cual, en 1896 y 1897, pronuncia en la entidad unas memorables conferencias de divulgación de la doctrina estética tomista que producen en el joven socio fuerte impacto. En la biblioteca de «Sant Lluç» y fuera de ella, Joaquín Torres García lee sin cesar libros de historia, arte y filosofía. También contempla con avidez las revistas ilustradas francesas, la mayoría picantes, que semanalmente llegan a Barcelona. Con su amigo Joaquín Sunyer comenta todos y cada uno de los dibujos coloreados de los colaboradores de aquellas hojas y, al igual que esos jóvenes artistas coetáneos suyos que literalmente están pendientes de lo que cada semana publica Steinlein, Forain y otros grandes ilustradores que constituyen sus modelos, casi sus ídolos. Sin el influjo de esas revistas gráficas francesas, no se explica la aparición, en la Cataluña de comienzos de siglo, de una importante promoción de dibujantes o de pintores: Ricardo Opisso, Pedro Ynglada, Pablo Roig, el propio Sunyer, Nonell...

Para procurarse unos ingresos con los que pueda demostrar a su progenitor que la vocación artística que él siente no es del todo improductiva, realiza, a lo largo de los años 1895,



1896 y 1897, una serie de ilustraciones para publicaciones católicas: *Revista Popular*, *Almanaque de Amigos del Papa*, *El Buen Combate*. Quizá su adscripción al núcleo de «Sant Lluç» le ha procurado tales encargos. El carácter piadoso y moralizador de las empresas en que colabora Torres García por aquella época no le impide, simultáneamente o poco después, enviar dibujos suyos a revistas frívolas de la Ciudad Condal, como *Barcelona Cómica*, *La Saeta*, *Iris*, o publicaciones más serias, como la barcelonesa *Hispania* y la madrileña *La Vida Literaria*, que dirige Jacinto Benavente. En estos semanarios ilustrados, Joaquín Torres revela especialmente la atracción que le producen los dibujantes forasteros conocidos a través de aquellos ejemplares de *L'Assiette au beurre* y de *Gil Blas*, que compra todas las semanas en Barcelona tan pronto llegan a los puestos de la Rambla. También denotan en Torres la admiración que siente por el máximo artista catalán del momento: Ramón Casas.

Se vive la gran época del cartel. En otoño de 1896, y en el único local de exposiciones regulares de la ciudad, el célebre «Salón Parés», se presenta una muestra seleccionada de las obras de los grandes cartelistas europeos: Mucha, Harsall, Grasset, Chèret, Forain, Steinlein, Toulouse-Lautrec, etc.

En 1897, Casas lanza el primer cartel de «Els Quatre Gats», al que siguen otros, anunciadores del mismo establecimiento o de algunas de sus actividades, y, al poco tiempo, triunfa en el concurso convocado por la casa del «Anís del Mono». Otra figura de peso: Alejandro de Riquer se acredita con sus excelentes trabajos en esa especialidad.

Nada tiene de extraño, pues, que los jóvenes artistas catalanes quieran destacar como cartelistas, y que, entre ellos, figure Joaquín Torres García, que en la III Exposición General de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona (abril-junio de 1896), el cual presentó cuatro proyectos de carteles

y realizó el que avisa de la inminente aparición de la revista *El Gato Negro*, exhibido antes en el salón de exposiciones del periódico *La Vanguardia*, en enero de 1898.

El uruguayo se ha adaptado a la tierra de su padre. Pronto habla el catalán y siente los mismos afanes de la juventud barcelonesa, devota del arte, de la literatura y de la música.

Comparte, con el sector más progresista de aquélla, el fervor wagneriano; frecuenta el local de «Els Quatre Gats» y traba amistad con muchachos llenos de inquietudes poéticas, como Eduardo Marquina, Luis de Zulueta o José Pijoan.

Son muchos los amigos que tiene con vocación para las artes plásticas. Además de los condiscípulos de Lonja, ya citados, intima con Ivo Pascual y Jaime Llongueras, que son socios del Círculo Artístico de «Sant Lluc», y con otros, de una religiosidad no tan explícita, como Manolo Hugué, los hermanos Juan y Julio González y Pablo Roig.

Este último, que también es un admirador de Steinlein, gana, a fines de 1898, el concurso organizado por el editor del populachero semanario *L'Esquella de la Torratxa* para seleccionar la portada del almanaque del siguiente año. Con el importe del premio, Roig decide emprender un viaje a Madrid y convence a su amigo para que le acompañe. Torres García queda, naturalmente, fascinado por el Museo del Prado, y es tal la impresión que le producen algunos maestros de la pintura en él representados, que, en los últimos años de su vida, de vuelta al Montevideo nativo, evoca, con una interpretación muy subjetiva, una Venus y el autorretrato de Ticiano y los de los genios del arte español: Velázquez, el Greco, Goya... Profesionalmente, Joaquín Torres García se abre camino con dificultad. Se dedica a la ilustración de libros y a la enseñanza del dibujo como maestro particular.

Por cierto que el ejercicio de la docencia artística le depara el conocimiento de una muchacha de especial sensibilidad



artística, Manolita Piña y Rubiés, de la que se enamora y de la cual es correspondido, aunque los jóvenes deben mantener ocultas sus relaciones por cuanto el padre de la alumna no acepta la idea de que su hija una sus destinos con los de «un bohemio sin porvenir». Joaquín y Manolita tendrán que esperar el fallecimiento del señor Piña para poder unirse en un matrimonio feliz, que sólo truncará la muerte del pintor. Las estrecheces económicas del uruguayo catalanizado seguirán por mucho tiempo antes del casamiento, y volverán a surgir alguna que otra vez, constituida ya la familia, afrontándolas siempre animosamente la pareja, unida por una sincera estima.

Hacia 1900, Torres García empieza a pintar al óleo jardines y paisajes poblados de figuras femeninas de aspecto melancólico.

Su arte ya no refleja la admiración que siente por Ramón Casas o los grandes ilustradores franceses. Diríase, más bien, que está influido por el misterio de las composiciones de Arnold Böcklin. Recibe otras inspiraciones, pero responde todavía a unos condicionamientos estéticos típicamente finiseculares.

## 2

### EL NOVECENTISMO

Poco a poco evoluciona hacia un clasicismo que, en la Cataluña de la primera década del siglo, se denomina mediterraneismo o novecentismo, el movimiento artístico y literario que surge paralelamente o que tal vez fue estimulado por los primeros triunfos políticos del regionalismo; una corriente cuyos precedentes se hallan en el rigor formal de la escuela poética mallorquina, cuya fuente de inspiración repetidamente invocada era el arte romano y, sobre todo, el helénico,



que las excavaciones de Ampurias iban revalorizando por aquella época y cuyo definidor máximo fue «Xenius» o, mejor dicho, Eugenio d'Ors, que en las páginas del *Glosari* y en las de *La Ben Plantada*, texto que en realidad era una recopilación de unas cuantas «glosas», acuñó y difundió profusamente las palabras «noucentisme» y «art mediterrani», prácticamente sinónimas.

Joaquín Torres García será durante unos años, el pintor novecentista por excelencia.

Sin embargo, antes de alcanzar una posición estética tan representativa, tendrá que abrirse camino con dificultad.

Hacia 1903 trabaja a las órdenes de Gaudí en la discutida restauración que hizo el genial arquitecto en la Catedral de Palma de Mallorca. Al parecer, Torres, que debió entablar relación con Antonio Gaudí en el «Cercle Artistic de Sant Lluç», se cuidó de las vidrieras laterales de la Seo mallorquina.

En 1906 empieza a tener a su cargo la educación artística de los niños que acuden a la institución escolar «Mont d'Or», que, con un criterio pedagógico muy moderno, ha fundado Juan Palau y Vera.

En 1908 parece ya decididamente orientada la vocación artística de Torres García hacia la pintura mural anunciada, tres años antes, por Eugenio d'Ors, cuando, con ocasión de celebrarse, en abril de 1905, una exposición en la Sala Parés de obras de Torres, junto con las de Pidelaserra, Ysern-Alié, Nogués, Junyer Vidal y Fontbona, escribió aquel crítico, en el semanario *El Poble Català*, y bajo el seudónimo de «Octavi de Romeu», que Torres García necesitaba vastos espacios para poder materializar sus tendencias a la monumentalidad plástica.

El uruguayo-catalán, que conocía indirectamente la obra del gran murallista francés Pierre Puvis de Chavannes (es posible

que asistiera, por ejemplo, a la sesión cronológica que le fue dedicada en el Círculo de «Sant Lluç», en el mes de noviembre de 1898), pudo contemplar, por fin, algunos de los trabajos del célebre decorador en el espacio de honor que se le reservó en la V Exposición Internacional de Arte, celebrada en Barcelona en la primavera de 1907.

El precedente del arte de Puvis estimuló, sin duda, la orientación de Torres hacia el muralismo, especialidad para la que estaba ciertamente dotado por su propensión a lo esencial en la plástica.

A comienzos de 1908 se le presenta la primera oportunidad para acreditar su vocación: la pintura de seis grandes lienzos con que decorar la capilla del Santísimo, de la Iglesia de San Agustín, de Barcelona, obra que deja ultimada a fines de mayo y que en 1936 desapareció con el derribo del edificio que siguió en los incendios revolucionarios de julio.

Con esas pinturas de San Agustín se iniciaba la serie de realizaciones decorativas de Torres García que habían de malograrse ya que, casi inmediatamente después de los plafones de tema eucarístico referidos, compuso, con la natural ilusión, más obras sobre la vida de San Francisco de Asís para el convento de la Divina Pastora, de Sarriá, que permanecerían poco tiempo en el lugar, para ser sustituidas por unas malas reproducciones de Fra Angélico, a pesar de la protesta de Juan Maragall y de las principales personalidades de «Sant Lluç».

Un amigo suyo de los años de juventud, el literato Pedro Corominas, que había adquirido una cierta aureola como víctima de una injusta persecución en la época del Proceso de Montjuich y que a la sazón estaba al frente de un departamento de Hacienda en el Municipio barcelonés, le encargó que decorara su despacho oficial con unas alegorías al comercio y a la industria de la ciudad. Cuando Corominas dejó el cargo

para dedicarse de lleno a la política dentro del sector izquierdista del catalanismo, la mayoría del consistorio, hostil a aquella tendencia, acordó la supresión de las pinturas de Torres, a pesar de una fuerte campaña de prensa, hábilmente dirigida por Eugenio d'Or.

El cuarto trabajo de Joaquín Torres García condenado a desaparecer —esta vez no por hostilidad o desagrado, sino por su condición, naturalmente, efímera— consistía en dos grandes lienzos, representativos de la Agricultura y de la Ganadería, que realizaban el pabellón del Uruguay en la Exposición Universal de Bruselas de 1910 y que le fueron solicitados por el gobierno de su país de origen gracias a los buenos oficios de un periodista argentino acreditado en Barcelona, Roberto J. Payró, con el que había trabado muy buena amistad debido a las clases de dibujo que daba a un hijo de éste.

El artista realiza gozoso aquel encargo, que, a más de unos ingresos nada desdeñables, le permite emprender, junto con su joven esposa, un viaje a la capital belga —donde pintará algunos óleos—, con una interrupción en París, que dedica a ver obras y monumentos (acudió, sin duda, al Panteón y a la Sorbona para contemplar de cerca las obras de su admirado Puvis) y a visitar sus viejos amigos Pablo Roig y Julio González, que residen en la Ciudad-Luz.

De regreso de Bruselas, y después de celebrar una exposición individual en Barcelona con diversos lienzos suyos —principalmente de tema belga—, se instala en Vilassar de Mar, una apacible población que dista una veintena escasa de kilómetros de la capital catalana.

En aquel lugar del Maresme, de paisaje suave, que ya le había cautivado durante su corta estancia en Mataró, el arte de Joaquín Torres García madura hacia un arcaísmo de inspiración mediterránea, con figuras de hombres y mujeres ocu-



pados en faenas del campo o situados en escenarios idílico como si se tratasen de deidades mitológicas. Una de esas composiciones de sabor clásico, *Palas introduciendo a la Filosofía en el Helikon como décima Musa*, es exhibida en la VI Exposición Internacional de Arte de Barcelona, durante la primavera de 1911, en la misma sala en que José Clarà presenta su obra escultórica de sabor helénico. La coincidencia es subrayada, como muy sintomática, por los críticos novecentistas como Joaquín Folch y Torres y Eugenio d'Ors, el más destacado de los escritores de su generación, que recientemente ha sido nombrado secretario general del «Institut d'Estudis Catalans», una de las fundaciones preferidas del político catalanista Enrique Prat de la Riba, que por aquel entonces está al frente de la Diputación Provincial de Barcelona, logra que Torres García done al «Institut» su lienzo alegórico.

Un día de aquel verano de 1911, D'Ors, Clarà, Folch y Torres y otros amigos visitan al artista uruguayo-catalán en Vilassar, y, en el curso de la conversación, se concreta la colaboración que el artista puede prestar a la tarea de ennoblecimiento del Palacio de la Diputación, que ha emprendido Prat de la Riba, al rescatar la parte de las dependencias del mismo que ocupaba la Audiencia Territorial.

Al principio, Torres proyecta unas vidrieras de colores representando personajes de la historia de Cataluña, con la técnica aprendida en Mallorca trabajando a las órdenes de Gaudí. Las vidrieras en cuestión constituyen otra de las realizaciones de Joaquín Torres García desaparecidas.

Después de aquel encargo, recibe ilusionado otro de gran empeño: la decoración del denominado Salón de San Jorge. La obra debe ejecutarla, además, por el procedimiento del fresco, que él no domina.

Es por ello que solicita a Prat de la Riba que le sufrague un viaje por Italia, que realiza en el verano de 1912, y durante el cual estudia las principales decoraciones murales del país y admira, con preferencia —según confesión propia—, las pinturas pompeyanas, los mosaicos romanos y la decoración de las catacumbas. Después de una corta estancia en Suiza, está de vuelta a fines de año, pero se instala en una casa solariega de las afueras de Tarrasa, donde ha sido trasladada la escuela barcelonesa de «Mont d'Or», de cuya sección de formación artística continúa ocupándose Torres García, mientras su esposa y su cuñada cuidan de los aspectos materiales de aquella institución, que funciona en régimen de internado. En la tranquilidad de su retiro tarrasense prepara su primer fresco del Salón de San Jorge: *La Cataluña eterna*, que empieza a pintar a fines de julio y deja ultimado a mediados de septiembre de 1913.

Naturalmente, el primero en contemplarlo es Prat, persona no demasiado sensible para las artes plásticas, pero de temperamento muy cauto, que se limita a decir a Torres García a modo de comentario: «Si usted está satisfecho de su obra, yo también lo estoy.» Lo cierto es que el fresco, excelentemente compuesto, es de un buscado primitivismo, que choca a las personas de gustos académicos.

Desde un semanario intitulado *La Actualidad*, su director, José Roca y Roca, desencadena una campaña de prensa



contra aquella pintura, «indigna —decía— del recinto donde se hallaba», y organiza una encuesta entre los artistas y críticos de tendencias más conservadoras, los cuales, naturalmente, se pronuncian en un sentido desfavorable a la realización de Torres García, mientras que salen a la defensa del uruguayo-catalán los políticos catalanistas y los pintores, escultores y literatos, partidarios de las corrientes más avanzadas. Sin embargo, en aquella ocasión, Eugenio d'Ors, que tan denodadamente había luchado en favor de Torres en 1910, cuando la remoción de sus composiciones decorativas del despacho de Pedro Corominas, que en 1911 y en las páginas de *La Ben Plantada* había citado más de una vez la pintura de Torres García como plenamente representativa del «nuevo espíritu mediterráneo», y que en enero de 1912 había escrito una introducción para el catálogo de la exposición que celebró en las «Galerías Dalmau» aquel pintor, que, a su entender, no sólo era un artista importante, sino que se había convertido en «una alta figura moral», hizo, respecto al fresco del Salón de San Jorge, una defensa tan tibia, que casi constituía una defeción en la amistad que les unía. La causa de aquel distanciamiento lo atribuyó Torres García a la susceptibilidad de «Xenius» al creer que el pintor le quería disputar la primacía que él mismo se había irrogado en la función de teórico de la estética novecentista. Dió prueba de ello a Torres cuando éste le entregó, con ilusión, uno de los primeros ejemplares del libro *Notes sobre art*, aparecido a mediados de septiembre de 1913 y que era una recopilación de una serie de artículos suyos en materia artística publicados en *La Veu de Catalunya*, obsequio al que Eugenio d'Ors correspondió displicentemente con un solo comentario sobre los grabados de Torres García que ilustraba el propio texto.

Las distintas reacciones ante el primer fresco del Palacio de la Diputación no le arredran y prosigue su tarea.

Continúa preparando las demás pinturas objeto del encargo, en una ambiciosa «Escola de Decoració» que ha establecido,



en el otoño de 1913, en Sarriá, el municipio entonces todavía no agregado a Barcelona, si bien sigue habitando en Tarrasa. Al clausurarse, por razones económicas, la Escuela «Mont d'Ort», Torres García adquiere, en las inmediaciones de la masía donde funcionaba aquélla, una parcela sobre la que levanta un pequeño edificio, al que puso el nombre de «Mon Repòs» y que destina, a partir del verano de 1914, a vivienda de los suyos.

La unión de Joaquín Torres y de Manolita Piña fructificó, ya en Vilassar, con el nacimiento de una niña. Como quiera que el pintor se hallaba en pleno fervor clásico, se la bautizó con el nombre de Olimpia. Seguirá luego otra niña: Ifigenia, y dos varones, Augusto y Horacio...



«Mon Repòs» es decorado por su dueño con unos frescos que, por fortuna, todavía subsisten, a pesar de haber cambiado la casa de amo dos veces. Y en la vecina Tarrasa, un próspero fabricante, Emilio Badiella, aficionado a las bellas artes y que, en cierto modo, protege a Torres, le encarga que enriquezca su domicilio con pinturas al fresco y con plafones

al óleo, obras que hoy se hallan repartidas entre los descendientes del antiguo propietario. Mientras tanto, continúa trabajando en la ornamentación del Salón de San Jorge. A la composición sobre el tema *La Cataluña eterna* sigue otra —que deja ultimada a mediados de 1915—, inspirada en la leyenda de la Edad de Oro de la Humanidad, y una tercera con una alegoría de las Musas en el Parnaso.

Continúa con un fresco que sorprende a muchos por la caracterización y la ambientación actual que le da a los personajes en él representados y que responde a una tendencia a la que aludiré en breve, y otro más pequeño, con una figura de gigante o superhombre tocando una flauta, y que lleva en la parte baja de la composición un texto tomado del *Fausto* de Goethe, que alguien empezó a decir que era herético. Quizá motivado esto, pero más probablemente a causa de que el arte de Torres García no era del agrado de José Puig y Cadafalch, que sucedió a Enrique Prat de la Riba en el cargo de presidente de la Mancomunidad de las cuatro Diputaciones provinciales de Cataluña, la vieja aspiración del gran político que logró y puso en marcha eficazmente tres años antes de morir, en agosto de 1917, quedó paralizada la decoración del Salón de San Jorge, con el clásico pretexto administrativo de «falta de consignación».

De momento, Puig dispuso la cobertura de los frescos de Torres García con unos cortinajes. Cuando la Dictadura de Primo de Rivera disolvió la Mancomunidad, el conde de Montseny, presidente de la Diputación de Barcelona, dispuso una nueva ornamentación del recinto con unos lienzos de distintos pintores, alusivos a diversos episodios de la historia de España —una decoración, por lo general, desacertada— («Parecen los cromos de las cajas de habanos», dijo, a su respecto, Ramón Gómez de la Serna). Lo más lamentable es que cinco lienzos fueron colocados sobre los frescos de Torres, los cuales, hasta 1966, no han empezado a recuperarse.

### LA PINTURA DEL MUNDO ACTUAL

1917 es una fecha evocadora de grandes conmociones políticas y sociales en España. Por otra parte, la muerte de Prat de la Riba, acaecida en aquel mismo año, trajo como consecuencia para Torres García la pérdida del favor oficial, que determinaría un cambio de su quehacer y, dentro de poco, su decisión de abandonar Cataluña para siempre. Hacia 1917, su arte ha ido cambiando. Por consiguiente, no es aventurado considerar aquel año como muy significativo en la vida y en la producción del uruguayo-catalán.

La nueva orientación adoptada se caracteriza por su abandono del clasicismo postizo, por su renuncia a la pretensión de asemejarse a los antiguos. En 1916, en una revista barcelonesa de Arte, intitulada *Vell i Nou*, Torres García afirma que, finalmente, él ha comprendido que sólo se es clásico siendo actual, y dice que la obra *Bodas Aldobrandinas* —una de las piezas pictóricas que más admiró durante su estancia en Roma— no es más que una escena de costumbres. «El artista —añade— debe situarse siempre en su lugar y ambiente.»



Por aquel entonces empieza a captar escenas de la vida cotidiana: pinta hombres y mujeres con chaquetas, pantalones y faldas, como los que ve constantemente por las calles de Tarrasa o de Barcelona, y no personajes semienvueltos en túnicas, que antes situaba en paisajes de la Arcadia.

También se relaciona con Rafael Barradas, un artista uruguayo que ha ido a recalar en la capital catalana y que, algo influido por las teorías de Marinetti, quiere sugerir el dinamismo de las modernas ciudades con unas pinturas que él denomina «vibracionistas».

Torres, esencialmente, realiza cuadros de este tipo sobre temas que le sugiere el ajetreo de la vida barcelonesa.

«Por cada calle, miles de casas, miles de agujeros, vivienda de esos millares de individuos. Nuestra ciudad acabo de descubrirla. ¡Qué bella! Encuentro a un poeta. “¿Por dónde andará la poesía?”, me dice...»

Así se expresa en una conferencia que pronunció el 22 de febrero de 1917 en las Galerías Dalmau, con motivo de una exposición suya.

Consecuente con este pensamiento, pinta un fresco, en el Salón de San Jorge, con unos obreros y unas personas encumbradas en primer plano —financieros o políticos—, ya que visten de levita y aparecen tocados con sendas chisteras, distinguiéndose, en segundo plano, una locomotora, y en la parte superior de la composición, un avión. El contraste de esta obra con las precedentes no podía ser más detonante.

Conoce y trata asiduamente a Juan Salvat Papasseit, poeta de tendencias avanzadas, social y artísticamente, que edita la revista *Un enemic del poble*, subtitulada «Full de subversió espiritual», en la cual Torres García publica diversos textos y dibujos, y entre ellos un dibujo en el que quiere evocar,

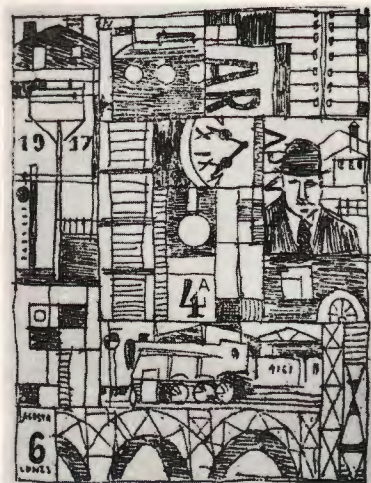
mediante una simultaneidad de imágenes, fragmentadas en un esquema ortogonal, el dinamismo de las calles de las modernas capitales, obra muy importante, por cuanto constituye un



antipo de una modalidad estilística que tardará años en adoptar.

También colabora en otra publicación de vanguardia, *Arc Voltaic*, que dirige Salvat, cuyo libro de versos futuristas *Poemes en ondes herzianes* ilustró Torres, el cual, asimismo, realizó algún esbozo para la «plaquette»: *Trossos*, que lanzó, en sucesivas ediciones, José María Junoy, amigo de Guillaume Apollinaire.

El propósito del uruguayo-catalán de realizar un arte actual, sin pretensiones de trascendencia, se tradujo igualmente en la confección de una serie de juguetes de madera en piezas combinables que expuso, por vez primera, en diciembre de 1918, en las «Galerías Dalmau», con gran éxito de crítica y de ventas, lo que le decidió a montar un negocio de fabricación de juguetes asociado a un carpintero de Sarriá, llamado Rambla, con el que pronto surgieron desavenencias. La acumulación de tantos desengaños y contrariedades determinó a Torres García a dejar su querida Cataluña, y creyendo ver



en América, y concretamente en los Estados Unidos, la tierra de promisión, el país donde podría triunfar con su nueva modalidad artística totalmente desligada del pasado, resolvió embarcar para Nueva York, después de un intento de establecerse en París, que pronto abandonó al ver que Pablo Ruiz Picasso, su viejo camarada de la época de «Els Quatre Gats», no le brindaba la ayuda que él le había solicitado.

La estancia en la gran metrópoli norteamericana de Joaquín Torres García, su esposa y sus cuatro hijos —el último varón todavía tardaría en nacer—, se extendería de mediados de julio de 1920 a mitad del año 1922. El bullicio de las calles neoyorquinas era exactamente lo que deseaba ver Torres en aquella etapa de su evolución pictórica, en que estaba fascinado por unos postulados estéticos emanados, en definitiva, de los teorizadores del movimiento futurista, y en este sentido su permanencia en Manhattan fue positiva por cuanto pintó unas cuantas telas y, sobre todo, llenó diversos álbumes de croquis representativos de aquella tendencia, ya insinuada en los últimos meses de su trabajo en Barcelona, en el mismo ambiente de los Barradas y de los Salvat Papasseit.

En cambio, en cuanto al éxito personal, el período estadounidense de Torres García representó lisa y llanamente un fracaso, porque, si bien participó en dos exposiciones colectivas en el «Whitney Studio Club», en mayo de 1921 y de 1922, no logró —como se había propuesto— realizar unas pinturas murales en la Catedral católica de San Patricio ni en la «Hispanic Society» (que antes había hecho un encargo semejante a Sorolla); pintó algunos retratos que no satisficieron, en modo alguno, a sus modelos; trabajó a destajo en un taller de escenografía y, cuando tenía la oportunidad de hacer algo original en el diseño del vestuario y en la decoración teatral de una opereta de ambiente español, la empresa se disolvió sin poder cobrar ni un centavo. Por dos veces trató de proseguir su negocio de juguetes, pero en una ocasión fue defraudado y en otra se declaró un incendio en el taller de carpin-

tería que realizaba las piezas que él diseñaba. Al crearse una nueva empresa de industria juguetera, los socios capitalistas de aquélla consideraron la posibilidad de que se aprovechara la mano de obra europea más barata, y, habiendo sido seleccionados unos carpinteros italianos, Torres García, pretextando la conveniencia de vigilar de cerca el trabajo de aquéllos, decidió volver a Europa con los suyos. El paréntesis neoyorquino se cerraba, y el artista volvía gustoso a aquella tradición de la que temporalmente se había apartado.

#### 4

### INTERVALO MEDITERRANEO

Primeramente fija su residencia en Fiésole y después en Livorno. Su tentativa de arraigo en Italia coincide con la instauración del régimen fascista. Sintiéndose incómodo, se instala, a fines de 1924, en Francia, en Villefranche-sur-Mer. En uno y otro país pinta poco, ya que dedica una atención preferente al negocio de juguetería, sin perjuicio que esculpa, en madera y para sí, algunas piezas de gran fuerza expresiva y ligeramente coloreadas, modalidad que ya había ensayado en Nueva York.

La escasa producción pictórica de la época parece haber sido estimulada por su presencia, junto aquel Mediterráneo que, durante el período más fructífero de su quehacer en Cataluña, inspiró su obra clásica, de tanta significación en el arte novecentista.

Se diría como si la brisa del Mar Latino reavivara en su espíritu el rescoldo de aquella tendencia arcaísta que aparentemente, estaba agotada al haber preferido Torres pintar lo cotidiano y lo dinámico.

En Livorno, pero sobre todo en Villefranche, el uruguayo-catalán vuelve a componer escenas de la Arcadia, como en sus mejores tiempos de su residencia en Vilassar, Barcelona o Tarrasa, inaugurando una tendencia que será muy caracte-







rística de su quehacer artístico: la recuperación de temas que parecían definitivamente abandonados, recurrencia de asuntos como la de los motivos melódicos en las grandes sinfonías musicales. En los últimos años de su existencia en Montevideo, el artista compone, a base de viejos apuntes, paisajes de Cataluña, vistas de Bruselas, de París o de Villefranche.

No son casos de repetición de sí mismo o de «remake», para decirlo en lenguaje cinematográfico; tampoco puede atribuirse a la nostalgia del pintor por aquellos ambientes donde había vivido y trabajado, sino más bien ejercicios de estilo en los que el artista tomaba como pretexto temas ya conocidos.

En 1925, Torres García envía, desde su residencia de la Costa Azul, dos frescos de corte clásico al «Salon d'Automne», de París, y, en junio del año siguiente, treinta y cuatro obras, que son expuestas en la «Galerie A-G. Fabre», de la Ciudad Luz. Su exposición individual parisiense comprende realizaciones variadas, desde apuntes callejeros tomados en Nueva York a los proyectos de sus murales en el Salón de San Jorge,

que por aquellas fechas están siendo cubiertos, por la Corporación Provincial de la Dictadura, con lienzos de muy desigual valor artístico. La buena acogida que tuvo su exposición parisiense y, sobre todo, los consejos recibidos de Vicente Blasco Ibáñez, que vivía en la próxima población de Menton, impulsaron a Torres García a establecerse en París, la capital del arte moderno.

Empieza una nueva etapa en la existencia y en la producción del uruguayo-catalán.

## 5

### LA ABSTRACCION

La extraordinaria inquietud artística que reina en la «Ville Lumière» en aquellos agitados años de entre-guerra constituye el mejor estímulo para el quehacer pictórico de Torres, aunque, en el aspecto material, la etapa parisiense de su vida fue más bien precaria. No llegó a conectar con ningún «marchand» que, en condiciones más o menos gravosas, le hubiera asegurado un relativo sosiego, al propio tiempo que, tal como era y sigue siendo habitual, hubiese cuidado de la promoción de su obra. Ignoramos si Torres García no pudo o no quiso —por orgullo— someterse a eso que en París se consideraba uno de los principales elementos del juego artístico. Se instala con su familia en un bloque de viviendas populares de la periferia, y, mientras trata de continuar en la capital francesa el negocio de juguetes de madera que había ido explotando, más mal que bien, en la Costa Azul, empieza a pintar con una gran libertad de concepto, influido por aquel ambiente donde florecen, fructifican y marchitan rápidamente toda clase de «ismos».

Algunas de las primeras obras parisienses de Torres denotan la seducción que sobre él ejercen las pinturas de los «fauves», aunque pronto su tendencia a la síntesis fue derivando hacia

una esencialidad tremendamente expresiva, como la de los objetos de arte negro, que, por aquel entonces, están de moda entre los círculos de «snobs». Sin embargo, el esquematismo le llevó, en determinadas ocasiones, a realizar obras casi cubistas.



Quizá por su condición de francotirador artístico, es decir, de pintor no adscrito a la organización comercial de ninguna galería determinada, situación que lógicamente debía hacer más acuciante su necesidad de proporcionarse ingresos, multiplica las exposiciones en París. En 1927 presenta dos: una, en junio, en la «Galerie Carmine», y otra, en diciembre, en la «Galerie d'Art de Montparnasse» y, a fines de 1928, una tercera en la «Galerie Zack», que casi coincide con la exposición individual suya en aquella Barcelona que había abandonado con cierta amargura y que abre en la sala que regenta en la Ciudad Condal un fiel amigo de la época de Tarrasa, el mueblista Antonio Badrinas. (Las ataduras de Torres García con la tierra natal de su padre no habían sido rotas, por cuanto siguió colaborando esporádicamente en alguna publicación barcelonesa y quiso exponer, en 1929, en las «Galerías Dalmau», la obra pictórica de sus tres hijos mayores.)

Volviendo a su etapa parisiense, diremos que participó en diversas manifestaciones artísticas colectivas, como la de los llamados «Salon des Independents» y «Salon des Superindependents», y, habiendo sido eliminado por el Jurado de admisión de la Exposición Oficial de Otoño de 1928, monta, con otros excluidos, una muestra de arte de tendencias avanzadas, exposición que lleva el título retador de «Cinq refusés par le Jury du Salon d'Automne».

Por aquel entonces, Torres se relaciona con los elementos más progresivos del ambiente artístico parisiense. Reanuda su contacto con Julio González, aunque fracase definitivamente su intento de consolidar su amistad con Picasso. Se trata con Georges Braque, Juan Gris, Amedée Ozenfant, Jacques Lipchitz, Hans Arp y, sobre todo, con Theo Van Doesburgh y Piet Mondriaan. Esos apellidos ya sugieren qué tipo de pintura seduce a Torres García y practica a fines de los años veinte: la plasmación de un arte ascético de raíz más intelectual que sensual, depurado casi al límite de la abstracción. Conoce a Marcel Seuphor, un joven escritor aficionado al arte moderno y partidario de aquellas formas austeras de expresión, y con él aglutina un núcleo entusiasta de creadores que están dispuestos a manifestarse colectivamente con una revista, *Cercle et Carré*, cuyos tres únicos números (15 de marzo, 15 de abril y 30 de junio de 1930) editan por la decisiva intervención de Torres y Seuphor y con una exposición en la «Galerie 23», así llamada por estar emplazada con el número 23 de la rue de la Boétie, que hizo sensación por la concurrencia de obras de Mondriaan, Doesburgh, Pevsner, Kandinsky, Arp, Lèger, Schwitters...

La muestra de *Cercle et Carré*, que se celebra en los meses de abril-mayo de 1930, constituye, en definitiva, el «canto del cisne» del grupo, que se liquidó por rencillas personales, aunque, en cierto modo, tuvo su continuidad en el núcleo «Abstraction-Création», formado a principios de 1931, al

que Torres continuó prestando el apoyo ilusionado que había dado al anterior.



Artísticamente, el uruguayo-catalán, con sus pinturas y sus construcciones en madera, está muy cerca de la abstracción geometrizable, y es por ello que cuando, muchos años después, Marcel Seuphor escribió un documentado libro sobre el arte abstracto y sus orígenes, tuvo que dedicar a Torres García una extensa y justa mención, a pesar de las diferencias personales que les habían distanciado.

Comoquiera que el mercado pictórico de París se resintió de la crisis mundial que siguió al «crack» de la bolsa de Nueva York, la situación económica de Torres empeoró y entonces pensó volver a España, pero estableciéndose en Madrid, confiado en las vagas promesas de su amigo de juventud Luis de Zulueta, que a la sazón se halla políticamente muy encumbrado, ya que era diciembre de 1931: se le había confiado la cartera de Estado.

A fines de 1932 se instala con los suyos en la antigua Villa y Corte, donde reside hasta abril de 1934, trabajando con denuedo en la línea de abstracción iniciada en París, con la que no logra atraer el interés del público ni de la crítica, a pesar de la exposición reiterada de sus obras, bien individualmente en el Museo de Arte Moderno, en marzo de 1933, y en el local de la «Sociedad de Artistas Ibéricos» en el siguiente mes, bien colectivamente en el «Salón de Otoño» del mismo año, al que concurre formando parte de un «Grupo de Arte Constructivo» que, desde luego, él había contribuido a crear. Forman parte de aquel núcleo Benjamín Palencia, Maruja Mallo, Alberto Sánchez y Angel Ferrant...

Y no acaba aquí su actividad. Pronuncia conferencias, en defensa del arte actual, en la Escuela Municipal de Cerámica, en el Ateneo, en la Escuela Superior de Bellas Artes, en el Instituto Escuela, en el mismo «Salón de Otoño» y en la residencia femenina de estudiantes, donde es presentado por su viejo amigo de los años de aprendizaje barcelonés Eduardo Marquina. Con ocasión de su conferencia en la Escuela de Bellas Artes conoció a Federico García Lorca y, a través de éste, a Manuel Altolaguirre y a José Moreno Villa, quienes descubrieron gozosos en el pintor el afán de renovación en la plástica que ellos sentían en el mundo de la poesía.

Además, dio la casualidad que resultó ser vecino de Torres García, en su domicilio de la calle de María de Molina, el futuro dramaturgo Alejandro Casona, con el que pronto intimó, al punto de ilustrar un poema suyo, *La flauta del sapo*, con unos dibujos todavía inéditos.

En Madrid, el uruguayo-catalán no podría haber trabado amistad con personas más inquietas artísticamente. Sin embargo, no llegó a hacer mella en el ambiente pictórico de la capital.

Descorazonado y sin esperar la concesión del cargo oficial que le tenían prometido, decide volver a su tierra de nacimiento.

## EL UNIVERSALISMO CONSTRUCTIVO

Para Torres García, la vuelta a su ciudad natal tuvo el carácter casi de un descubrimiento, no sólo por haber permanecido alejado de aquélla treinta y cuatro años, sino porque los contactos mantenidos con sus compatriotas en el extranjero habían sido muy escasos. Quedó agradablemente sorprendido por la belleza y la prosperidad material de Montevideo, pero, al propio tiempo, le chocó el concepto académico y tradicionalista que tenían de la pintura la mayoría de sus habitantes cultos. Por esto, al igual que hizo durante su estancia en Cataluña, en París o en Madrid, se lanzó a una intensa actividad para aleccionar a sus compatriotas acerca de la diferencia existente entre el arte periclitado y el arte vivo, publicando un sin fin de artículos y pronunciando conferencias (algunas a través de la radiodifusión) en cantidad impresionante, ya que a los diez años de su llegada ya había dado más de seiscientas. Su afán de proselitismo y sus dotes pedagógicas son tan considerables que, en 1935, funda una «Asociación de Arte Constructivo» que edita diez números de una revista intitulada *Círculo y Cuadrado*, que se define como continuadora de *Cercle et Carré*. Al cesar la hoja referida, Torres sigue divulgando sus ideas estéticas en veintiséis ediciones de la publicación llamada *Removedor*, subtitulada «Revista del taller Torres García», ya que, al cabo de muchos años de su efímera «Ecola de Decoració», puede volver a formar como discípulos unos cuantos artistas: sus dos hijos varones y Alpuy, Matto, Gurvich, Fonseca, Cullell...

Ni que decir tiene que multiplica las exposiciones de obras suyas en Montevideo: tres el mismo año de su llegada, y en 1935, 1936, 1940, 1941, 1944 (dos muestras), 1945 (tres), 1947, 1948 y 1949, que fue la última, por cuanto, celebrada ésta en el mes de julio, fallecía el artista el día 8 de agosto de 1949 (en 1942 había expuesto en Buenos Aires).



En 1938 realizó, tallado en piedra rosada, un *Monumento cósmico* para el Parque Rodó, de la capital uruguaya, y, en 1944, siete pinturas murales para el Hospital «Saint Bois», de Montevideo.

Aquel año recibía del Gobierno de su país el «Gran Premio Nacional de Pintura» y publicaba en una editorial bonaerense una voluminosa obra: *Universalismo constructivo*, recopilación de diversos artículos sobre artistas y arte contemporáneos y, a la vez, formulación de su credo estético, del mismo modo que, en 1939, había editado, a sus costas, un interesantísimo libro de memorias: *Historia de mi vida*.

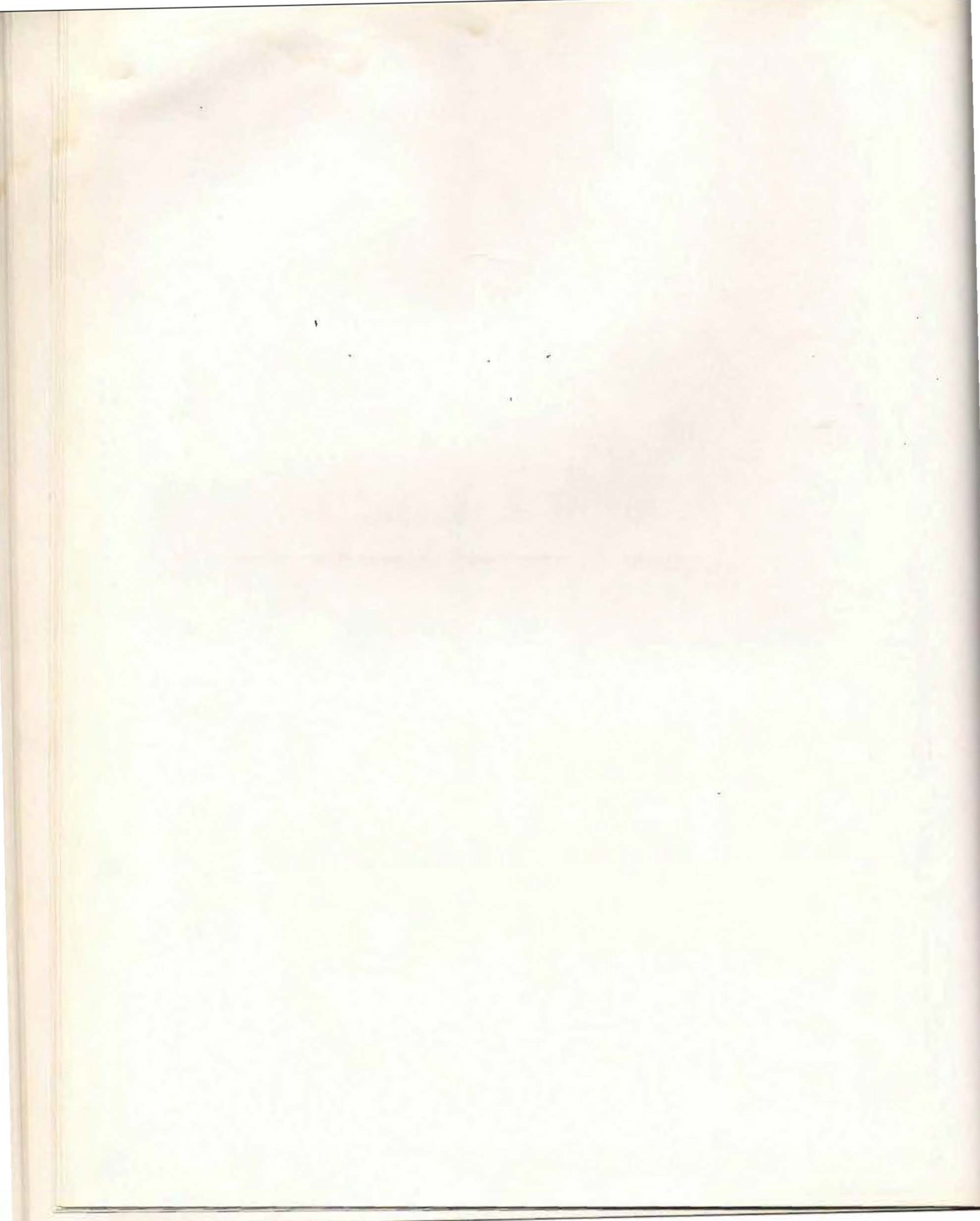
La última etapa de la existencia de Joaquín Torres García representó el período más fecundo de su arte, en el que dió a la abstracción, que había empezado a cultivar durante su estancia en París, un contenido humano, del cual él no podía abjurar, debido a su formación clásica. Su temperamento, inclinado a la síntesis y a la pintura a base de grandes masas (de ahí la sugestión ejercida por Puvis y su innegable disposición para el muralismo), no podía expresarse con un rígido geometrismo, aunque reconociera, como premisa de su quehacer artístico, que debe ser buscada primordialmente la estructura de las cosas y no su apariencia. Estaba convencido de que todo el mundo tiende a la unidad y que, por tanto, es misión de la plástica revelar esa secreta armonía que unifica lo diverso y particular, en otras palabras: llegar al universalismo por lo constructivo. Para ello rechaza la representación de la apariencia, prescindiendo de la perspectiva al colocar, en un mismo plano bi-dimensional, los objetos de la figuración. Estos no guardan entre sí otra jerarquía que la que viene determinada por el tamaño y el orden, lo que ya intuyó en 1917 con su dibujo publicado en *Un enemy del poble*.

La distinta intensidad de los colores o el claroscuro —otro elemento secundario en la representación—, que impide con-

templar las cosas con la visión unitaria que debemos tener, de acuerdo con la armonía cósmica, viene sustituido, en la postrer obra de Torres García, por la reestructuración de los colores en la composición ortogonal. Al color más fuerte le corresponde un espacio mayor en la cuadrícula. Ese «Universalismo Constructivo» que finalmente encontró al término de una incesante búsqueda y en el declinar de su curva vital —cerrada precisamente en el mismo lugar de su nacimiento y tras muchas peripecias y sinsabores en diversos puntos de Europa y América— no le absorbió del todo en los últimos años de su labor, por cuanto, con una suprema libertad del espíritu recompuso a su manera retratos de grandes hombres, o tomó como pretexto viejos apuntes de paisajes remotos para hacer ejercicios de estilo.

Y aquí acaba esta relación de la existencia y del esforzado quehacer de un pintor abierto a todas las inquietudes, que fue el primero en adoptar muchas innovaciones y que, dotado de grandes facultades, luchando con una incomprensión casi general, no pudo ver reconocida en Barcelona, en París, en Madrid, y a duras penas logró que le fuera en su Montevideo nativo, su calidad de artista extraordinario.

**ENRIC JARDI**





### LA IRRUPCIÓN DE TORRES GARCÍA EN SU PAÍS

Esta exposición, que se realiza en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, reuniendo cuadros y murales que Joaquín Torres García pintara en España —donde aprendió a pintar— y allí quedaron, dará un testimonio del resultado de sus primeras inquietudes, que es cuando se ensayan las punterías para elegir horizontes. No menos servirá para señalar, como ejemplo de actitudes a seguir, los nombres de las personas lúcidas en la percepción y que, poseedoras de espíritu de renovación y generosidad, creyeron en el arte de ese visionario en momentos de su juventud, cuando es de obligación, tanto de mayores como de coetáneos, denunciar los talentos en sus asomos iniciales.

Seguramente será la nota más atractiva, la presencia de los tres murales para la Sala de San Jorge, del Palacio de la Diputación de Barcelona, cuyas noticias de sus restauraciones se las ha seguido desde Montevideo con la correspondiente ansiedad.

Con ser este material de gran valor por sí mismo, dentro del cual se ha de festejar la recuperación de los citados murales, esta exhibición tiene además un importantísimo aspecto, que, a mi juicio, largamente la trasciende, pues plantea de muy eficiente manera, en la práctica, la restauración «in situ» de las relaciones hispanoamericanas en el arte, en un sitio que no es precisamente el de la nacionalidad del artista, si se la establece como es rutina hacerlo, referenciada

únicamente a los certificados de natalidad, los que obviamente no tienen en cuenta que es función del arte, y de los artistas que lo cumplen, acercar a los pueblos y no separarlos. Veo en este acto un hecho muy concreto y en gran medida nuevo: la atención hacia los aportes con que los americanos, en este caso un uruguayo, contribuyeron al arte europeo, representado en esta circunstancia por España. Exposición que me alegra revelarla con un futuro promisorio, cuando, viceversa, se confronte el arte español con sus prolongaciones americanas, de los mismos tiempos de Torres García y de los anteriores, donde con otros nombres de pintores que en nuestro continente trabajaron. Así se podrá ampliar la verdadera historia de evolución de sus ideas plásticas y enriquecer los elencos de sus señalables artistas con los que estableció una misma filiación indiscutible.

En realidad, de este tránsito de doble vía sólo hemos contralorado la enorme importancia de las mutuas contribuciones a partir de las grandes exposiciones internacionales de los años cincuenta de la actual centuria, cuando se confrontan en debida manera, vale decir, en intransigentes selecciones del arte viviente, a los pintores europeos y americanos.

Señálase como asombroso vacío, que en las historias del arte del occidente europeo fueron generales, o las parciales referidas a un país, no se haya tenido en cuenta lo que, con variantes distintivas pero no aislantes, son filiaciones incontestables que se anotan. Concretando más: en algunos



casos se ha olvidado por completo, o casi por completo, a los artistas americanos de alta obra, sus actuaciones como artistas de vanguardia en aquellos medios europeos donde fueron sumamente reconocidos por personalidades de responsabilidad en el pensamiento crítico de su momento y luego sus nombres se han borrado por el mero hecho de haber regresado a sus patrias. Nada extraño es que un extranjero tenga facilidades para encauzar renovaciones. «Renacimiento —dice Azorín— es la fecundación de lo nacional por lo extranjero.» Este actúa sin lastres, fácil al inconformismo, con cierto orgullo por sus temeridades en revancha de lo que en su propia patria era incapaz o timorato de expansionar, resignado al «status» que allí se le asignara.

La tan debatida «influencia europea», inexcusablemente existente, dadas las circunstancias de formación de naciones como las nuestras, no fue un vasallaje esterilizante, desdoroso, como con ligereza se sigue repitiendo por quienes muy curiosamente combaten la de ayer y la de hoy, luciendo, para contrarrestar las influencias denunciadas, la gran gala de un desfile erudito de términos de igual origen que lo que se pretende desdeñar. Europa, primero, educó, y luego permitió una lúcida coparticipación de las corrientes de su arte, que es de nuestro primer deber reconocer con agradecimiento, a la vez que quitando contratiempos ocurridos, esforzarnos por integrar la contribución americana, con sus peculiaridades distintivas a una historia más amplia de escuelas, estilos e ideas de las que se recibieron influencias y especialmente con ellos hubo fácil concordancia. Los hechos deforman; la historia corrige. Por el contrario, es absurdo y ridículo reivindicar valores

de nuestro arte nacional como surgidos por generación espontánea, y menos volverlas a presentar en algunos de aquellos ambientes culturales que fueron su fuente como un aislado acierto local.

Ha sido, pues, una iniciativa muy feliz de hacer en España, revalorizada por España la pintura que creara el uruguayo Joaquín Torres García para el arte de España, o más sencillamente, para el Arte. De no cumplirse estos deberes, sea por omisión o error de hábito de un lado, o del otro por vanidad nuestra, perdiendo el tiempo en disputas de nacionalidades, seguiríamos agregando deformaciones e. incomprensibilidad.

Si en lo que dejo expresado no pongo límites a la convicción de mi fe, una razón de prudencia hace que yo no aluda más específicamente a lo que será contenido de la exposición; pues pocas de esas obras tuve ocasión de enfrentar. Tampoco me corresponde considerar la actuación del pintor en España. En Madrid y Barcelona están los testigos directos o cercanos, la documentación original o de primera agua que permitirá dimensionarla en toda su extensión. Por lo contrario, pienso que la labor de prologuista que se me solicita la cumpla de la mejor manera refiriéndome a lo que del artista se le observó en Montevideo. Reiteradas veces me tocó también a mí, como a muchos otros críticos y escritores compatriotas, escribir sobre el artista y su descomunal acción. Ante el presente compromiso he vuelto a releer estos textos aparecidos en libros, periódicos o pronunciados en conferencias, como repaso de la memoria, incluso para mejor proyectar como



fondo a lo que en un comienzo pensé circunscribirme: a trazar el retrato de un recuerdo. Creo que pueden servir algunas transcripciones, quitándoles a los nuevos lectores las molestias de las propias referencias bibliográficas. Como incluso alguno de ellos son de redacción nueva, muy escasamente divulgadas, me pareció mejor darlos así, limpiamente transcritos, sin disfrazarlos de sinónimos para pasar por nuevos, y, desde luego, corrigiendo sus yerros.

Por lo pronto, confieso que yo también he sido de los que en nuestros medios se han sumado al error de escribir y hacer escribir sobre «el regreso de Joaquín Torres García a Montevideo». Y bien, la información de la vuelta a su ciudad natal, como regreso, lo que obviamente presupone una partida, es muy relativamente exacta, pues ninguna expectativa podía haberse creado ante quien, como artista, no había dejado recuerdo para que se creara el suspenso del retorno en el tiempo. Irrupción califica mejor la condición de la segunda etapa de su presencia. El que se había alejado no fue un artista, era simplemente un menor de edad que sus padres trasladaron consigo a radicarse en la tierra de origen; el que irrumpió en el umbral de la vejez era un notable cultor y propulsor de las artes modernas en Europa. El único Maestro de alta categoría del arte de Occidente, que vino hasta hoy a radicarse en Río de la Plata. Llegó a Montevideo porque era uruguayo; pudo en su país hacer su grande obra y poner en valor al arte americano —lo que, en definitiva, presupone, en cierto modo, un nuevo redescubrimiento de América— por lo que había aprendido en Europa desde su iniciación en España.



Aunque la vida del pintor Joaquín Torres García (nació en 1874) ha sido toda ella memorizada prolijamente por el mismo artista con cronología muy asegurada, tanto en los quehaceres y resultados fastos como en los nefastos, al rememorarla luego de más de veinte años de su desaparición —murió en 1949, a los setenta y cinco años de edad—, puede considerársela, por su excepcionalidad, instalada poéticamente en la leyenda. Nada se ha agregado posteriormente a los hechos cumplidos; ninguna taumaturgia en su herencia, sino reconocerlo en lo extremo de su ajetreo, de su afán, que, por lo insistido ya de artista como de predicador, semeja continuarse todavía.

Leyenda más que historia, puesto que su quehacer en todo el correr de su existencia fue de santo o héroe de la pintura, a la que se inmoló por entero. «Santo o héroe» de la pintura lo habíamos llamado en un artículo de 1950, por lo que de él observáramos en su tarea americana. Y agregábamos: «Este pintor, formado en los centros europeos y adherido a las corrientes que preconizaban la expresión universal y sin patrias, sólo al regresar a su país es que obtendrá la acústica necesaria para irradiar ecuménicamente su mensaje. Fue en los últimos años de su vida, y lo es ahora después de su muerte, que intensamente comienza a interesar, que París, Nueva York y España lo reclaman y exhiben como a un maestro; que desde Montevideo influye a Mario Sironi en Milán.»

Los que con anterioridad conociéronle en su larga residencia europea de cuarenta y tres años, ratificaron la calidad de su prolongada preocupación y su conquista final. Jean Cassou, en su



libro *Panorama des arts plastiques contemporains*, de 1960, dice: «Torres García, nacido en un continente nuevo, era un primitivo, de espíritu ingenuo, de alma de niño, de voluntad inflexible. De regreso en Montevideo, conoció la gloria; su patria supo ver en él uno de los maestros y guías a los cuales la América latina recurre para fundar su civilización y colocarla al nivel del humanismo internacional. Su revista *Cercle et Carré*, sus numerosas publicaciones, sus lecciones, en fin su obra, por la que, con una obstinación lúcida, verdaderamente heroica y santa, obliga al Arte a reencontrar sus fuentes, asignan a esta personalidad singular un sitio de primer rango en la gran aventura del constructivismo abstracto.»

Evocamos su imagen física extremadamente tenue, a punto tal que casi más conviene hablar de la atmósfera de su imagen. En los últimos años de su existencia, el mismo pintor había nimbado su rostro entre blanca cabellera y espesa barba; un halo de potente luz atrayente. Los fotografías documentaron, algunos de ellos con acierto notable, esa expansión toda blanca de su espíritu. Era de físico sutil, que los años fueron reduciendo y encorvando. Desasida de materia, su presencia en las exposiciones que abría, centraba una autoría espectral: una luz concentrante para mil miradas devotas.

Fue núcleo de un clan que se amplió en círculos desde su hogar, bloque familiar, que siempre movióse de un país a otro unido: el artista con su mujer, doña Manolita Piña, comprensiva, vivaz e inteligente, con sus dos hijos, destacados pintores ambos —Augusto y Horacio—, y sus dos

hijas, una casada con el escultor Eduardo Díaz Yepes. Luego, sus consecuentes discípulos, igualmente apóstoles, comentaristas y estudiosos de su obra, escritores de casi un solo tema. Familia, discípulos, glosadores concentrados en única misión: la propagación del padre y maestro.

En una conferencia, refiriéndose Torres García a José Batlle y Ordóñez, personalidad que dominó la política del país durante muchos años, declara con candor: «¿Saben lo que más admiro de Gatlle? La sugestión que ejerció en este pueblo. Hizo obra en el corazón de todos, y por esto perdura.» Pintor el uno, político el otro, conjugaban en imposición; y en derredor del plástico se tejió un haz indestructible, mas también incontaminable. Por lo que sabemos, no hay en la historia de las artes de los países suramericanos un caso de semejante cohesión. Admirable es la convicción, y en algún aspecto provocativamente risueña, como cuando los discípulos, concurriendo a las exposiciones colectivas, hacían ostentación de mirar sólo lo que de su grupo se hallaba exhibido.

Torres García educaba para la intransigencia, para la que no se estaba preparado a enfrentar por aquella época del 30, por aquel 1934 en el que vuelve a su ciudad, Montevideo, en la que naciera. Reclama adhesiones totales sin dobleces ni reserva alguna, y las obtiene. Quisquilloso, irritable al extremo, el artista se aísla para dominar. Esa certeza suya no incomoda y las adhesiones le llegan cada vez más numerosas. En un momento dado, su predominio es completo. Eclipsa a otras tendencias, impone lo suyo: un arte en el cual también lo personal cuenta mucho.

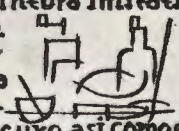
de elegancia) gruesos de color (debilidad que quiere ser fuerza). Total: desfachatez, desvergüenza, grosería, vulgaridad.

Todo esto sin comprender que la Pintura (así como también el Arte, que la comprende en su gran curva) radica: en como se representa; es decir, que radica en los elementos plásticos, el tono, el color, la luz; la síntesis visual en equilibrio con la emoción del pintor.

Sin comprender esto, tampoco pueden interpretarse los grandes maestros del segundo Renacimiento (los maestros propiamente de la Pintura, no del Arte) seis: Tintoretto, Veronés, Tiziano, el Greco, Velázquez, Goya.

Así modernamente se ha comprendido la Pintura (la pintura, pintura, la pintura a secas, sin alanzas con nada, pintura de pintor). La pintura imitativa no tiene que ver con esto.

En el buen pintor la luz es inseparable del tono (la luz no es el claroscuro, así como el



Conviene analizar este fenómeno. Siempre estuvo presente junto a su obra. Más que explicar, predica. Predicando sin descanso de palabra «vis a vis» a un nuevo contemplador de sus cuadros, pero en ningún momento —débase señalar— ha regustado en un cuadro un hallazgo de su genio. No es, por tanto, el narcisista que se admira, sino el anfitrión dadivoso que desea copartícipes de lo que es suyo, de lo que ha obtenido. Por eso no comprende que puedan existir discrepancias sobre lo que de continuo ofrece con palabra y obra: «estructura», «abstracción», «medida», «regla de oro», «plano ortogonal», «pintura-pintura», son las constantes obsesivas de su prédica. Para el mayor número de copartícipes creó su Arte Constructivo, un arte de fundamentos sencillos, de práctica nada complicada. La intencionalidad generosa se le reconoce, y los que se le han acercado bendicen la suprema bondad de este irritable.

Michel Seuphor, que lo trató muy de cerca, pues entre ambos fundaron en 1939 la citada revista *Cercle et Carré*, primera publicación de arte abstracto aparecida en París, en el libro *La peinture abstraite*, de 1963, en un juicio excesivamente abreviado para tratar una personalidad tan polifacética, lo trata de «cargoso» que le abrumaba a cartas, buscando la polémica, exponiéndole en multiplicada correspondencia de la que guarda un gran legajo un pensamiento «tohu bohu», es decir, confuso. Le reconoce amistad, aunque de una susceptibilidad enfermiza. «Era derecho —dice Seuphor— de buena fe. Un hidalgo de sangre india. Buscaba adeptos para su arte; un alfabeto rudimentario permitiendo expresar todo con los medios más reducidos.»

Vayamos por partes, completando estas declaraciones de un antiguo cofrade de Torres, que, por lo que declara, guardaba latente sus reservas. Ya antes del pintor y crítico francés, los escritores españoles recordábanle como «discutidor», polemizador constante. Había extrañado sin duda el Maestro que, en la América de su nueva residencia, la polémica fuera de las habituales disputas, provocadas por competencias de premios o concursos, no se hallara en la costumbre.

El artista compatriota suyo poco usa de la palabra para defender sus credos. Por lo contrario, él no deja ningún reparo que la crítica le formula sin contestar. En ocasiones, sus fieles discípulos toman la tercería ya más duramente. La susceptibilidad extrema que advierte Seuphor es verdadera, los contratiempos lo enferman, así como alarma a los médicos amigos que cuidan celosamente los nervios de una salud ya desgastada.

El libro autobiográfico *Historia de mi vida*, del año 1939, señala, con fechas muy exactas, un peregrinaje de disgustos y sus destierros voluntarios de países o ciudades cuyos reveses no ha podido superar, aunque en todos ellos sirvió su arte noble. En España, donde llegó a los diecisiete años, comenzó sus estudios académicos hasta lograr ser colaborador de Gaudí en la ejecución de vitrales para la Catedral de Mallorca, y culmina su reconocimiento con la decoración mural del Salón de San Jorge, del Palacio de la Diputación de Barcelona, ejecutados al fresco entre los años 1913 y 1917. Reconocimiento momentáneo, pues pronto serán cubiertos por otras pinturas de más vulgar gusto que encima de los frescos se pegaron. Esta exposición de hoy los ha de mostrar



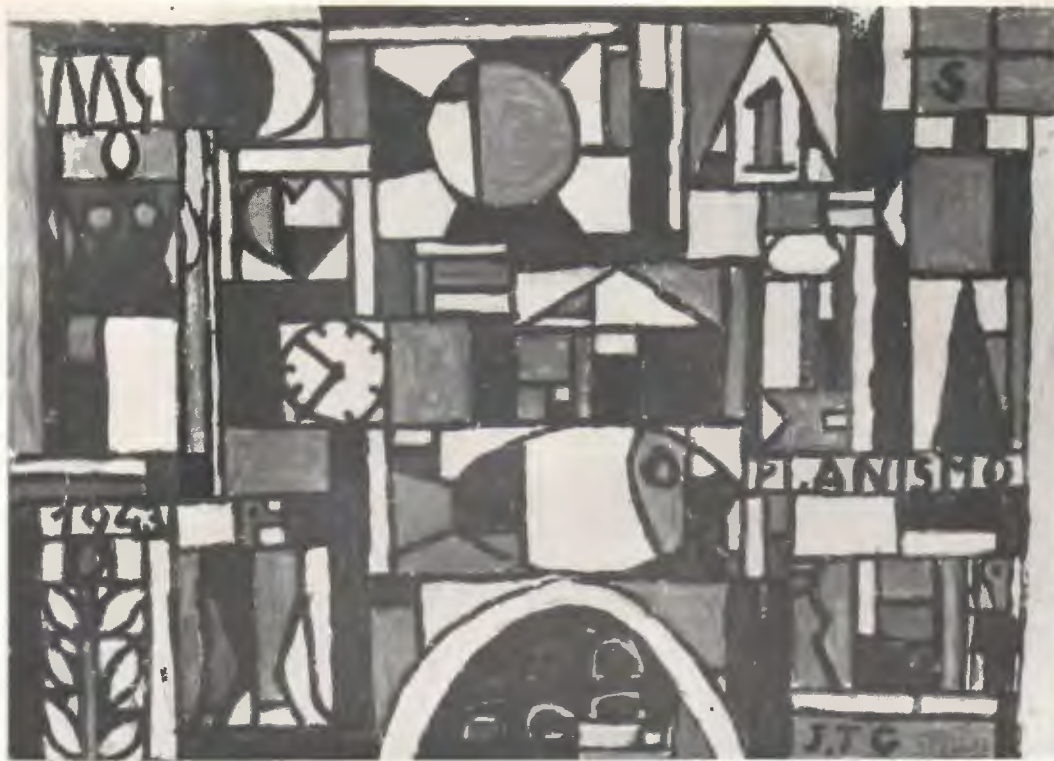
resucitados. Se instalará luego reiteradamente en Francia, en cuyo laboratorio pictórico de nuevas expresiones se inscribirá como inquieto investigador. Irá a Nueva York, donde no cosecha dinero ni otras riquezas que la inspiración de la vertiginosa vida ciudadana que apunta en dos carnets de memorables dibujos acuarelados. Luego, retornos a Francia, España, Italia. Después de tantos vaivenes, vuelve a su ciudad natal al cumplir sesenta años. Quince en Montevideo de labor exorbitante, como pintor, enseñante y conductor.

¿Cuál fue el diálogo de la ciudad de Montevideo con ese hijo que tanto se había prodigado en otras capitales ofreciendo ideales superiores y sus buenos cuadros de «pintura-pintura» que él proclamaba sin cesar? Pintura-pintura. Era necesario y llegaba oportuno que esa palabra pintura se repitiera, porque la fe en ella se iba perdiendo en muchos artistas envueltos en el escepticismo sobre su destino. Culpábase a mediados de los años del 30 de la decadencia del interés por la pintura a la cada vez mayor atracción del cine, que velozmente progresaba en técnicas deslumbrantes. No eran pocos en el medio intelectual que acreditaban al llamado séptimo arte el primer sitial entre las manifestaciones artísticas visuales. Entre ellos hallábanse los mismos cultores de la pintura, fatigados y aburridos, reiterando paisajes y figuras típicas que ya se habían hecho mejores en anterior período. Una catarsis se hacía necesaria.

Defendíanla los pintoresquistas de brava pincelada, de enérgico brochazo: sus orgullosas facultades conseguían la consagración oficial, pero los artistas de más finas antenas y mayor pesquisa

comprendían que el ciclo de una pintura con anexa preocupación de conocimiento localista había perdido vigencia. Poco antes de la llegada de Torres, como en un pacto convenido, Figari y Cúneo, máximos artistas de una definición o comprensión armónica de las imágenes del Uruguay, habían cesado sus trabajos. Pedro Figari —ya anciano— dejó definitivamente de pintar; José Cúneo, más joven, terminaba en 1933 las series de hurgación del paisaje nativo.

Los pintores jóvenes de renovación, recién llegados de París de cumplir becas en el preferido taller neocubista de André Lhote, mostraban sí paisajes, figuras, objetos reproducidos pero transformados en conos, esferas y cilindros. Habían completamente abandonado el aire libre, el colorido brillante de sus antecesores y no concebían que se aceptara otra representación que no fuera dominada claramente por los valores plásticos. Del nervioso violeta de cobalto o del verde veronés se había virado la paleta a los terrosos colores constructivos. Mas los nuevos cimeros de mayor talento tuvieron muy escasa salud física, con sendos y graves males los tres más relevantes, Gilberto Bellini, Carlos Prevosti y Carmelo Rivello, por lo que sin corresponderle a Torres García la condición de ser el primero que abrió una nueva orientación a la pintura, la disimilitud entre la potencialidad de obra e influencias le hacen incuestionable fundador de un período. En definitiva, este período de las artes suramericanas en el Uruguay de preeminencia de los valores plásticos, de concepto por ende universalista, lo vuelve a fundar Torres García en su peculiaridad personal. Fue una inserción brusca que cubrió como un manto tendido con su tono grave y bajo, aun cuando



ensayare su constructivismo con los tres colores fundamentales, más el blanco y el negro, que ocultó por su ritmo avasallante la actividad que se iba cumpliendo postergando otras expresiones que sólo años después de su muerte pudieron surgir y que se consideraban en los ambientes vecinos como de más común desarrollo americano, así el auge del concretismo. Fue también la irrupción de Torres, observada en generalización, un impulso a nuevas concepciones de mayor grandeza que inspirara este «hidalgo de sangre india», como le llamó el comentado texto de Seuphor.

«Hidalgo de sangre india». Dentro de esta metáfora que busca ser definidora pueden considerarse los propósitos americanistas del pintor. En arte, primero la sujeción de los pintores a los hechos históricos de las nuevas naciones en la época documental inmediata a sus independencias, y luego ese pintoresquismo, igualmente bravucón que superficial —gauchismo de unos lugares e indigenismos en otros— nos había separado demasiado a los de nuestras diversas regiones.

En palabras de una de las conferencias de 1942, el artista abogaba la causa americanista desde sus fuentes: «Si queremos hallar altura, nobleza, medida, orden, es decir, lo que llamamos cultura, podemos hallar eso en la cultura arcaica del continente; todo eso que podría elevarnos, regenerarnos, limpiarnos ... limpiarnos de vulgaridad y chabacanería.» Luego, agregaba: «En otras tierras de esta parte sur de América, ya van sacudiéndose todo esto y van reivindicando lo indígena, porque van descubriendo bajo el aluvión la roca viva de la raza; sustancia ya no compuesta,

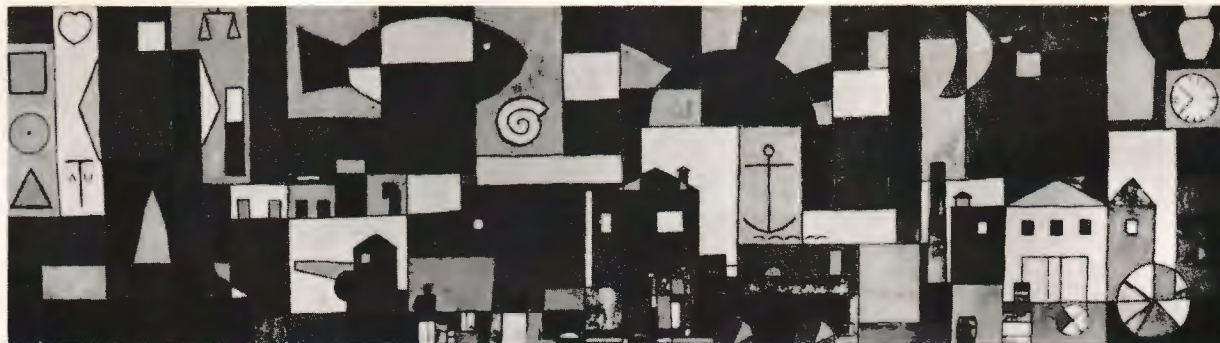


sino en su estado nativo, puro. Fuésemos, pues, como fuéremos, puros o compuestos, con sangre o no indígena (él no la tenía), por el hecho de haber nacido aquí nuestra consigna debiera ser, fuésemos de Chile o de México, del Plata o de Brasil: buscar a América; profundizar en la viva entraña de la tierra, arraigar definitivamente en ella; crecer; existir para este suelo, y ya, sin más veleidades europeas, construir..., formarnos..., crear.»

Tales palabras las pronunciaba un hombre de cultura europea que, no sabemos por qué arcanos en su larga permanencia en el Viejo Mundo, más que hacerse reconocer sin claudicaciones en su nacionalidad, esgrimía como una condición casi profesional la de ser pintor uruguayo, pintor de un país en el que la raza aborigen estaba prácticamente desaparecida desde un largo siglo antes.

En otra conferencia del mismo año 1942 exulta la condición de aquellas culturas: «Cuna del arte más estupendo, equilibrio no igualado; canto el más grande a la geometría, cantando el espíritu; misterio y luz: plástica ... Momento de géometras, de signos y de sistemas; de cabalistas y alquimistas.»

Configurando al hombre abstracto en imagen geométrica con trazos mensurados a compás, encuentra la semejanza de su concepción mítica de la inteligencia en la perennidad indoblegablemente estilística del hechicero arte antiguo de América. A la vez, la piedra ciclópea continental le da inspiración para unas composiciones no representativas. «Aquí y allá —dice el profesor argen-



tino Julio E. Payró en su último trabajo sobre Torres— encontramos composiciones no figurativas, hechas de puros trazados geométricos, y otras que juegan fingidos sólidos de diversos tamaños tridimensionales. El efecto estético de estos cuadros es parecido al que se produce en el espectador al contemplar la trabazón de sillares de ciertas murallas, tales como las incaicas del Cuzco. En la última evolución a partir de la época de París, pero más acentuadamente en la fase final de Montevideo, siéntese que su espíritu estaba agitado por inquietudes artísticas suscitadas por las tradiciones de la América precolombina.»

Despierta el Maestro una curiosidad por ese antiguo arte americano que sólo muy esporádicamente se ejercía entre nosotros, y sus discípulos y adeptos comienzan sin solución de continuidad a remontar las rutas andinas para sostener sus firmezas. Es de entre ellos que surge la iniciativa de crear un museo de arte precolombino —Museo Matto Vilaró— abierto al público, el primero en su género en Uruguay. Hasta la venida de Torres García, la grandiosidad del antiguo arte americano y sus figuras míticas, únicamente habían servido en el Río de la Plata como exóticos ingredientes para cuadros, espeluznantes decorados de piezas teatrales o terroríficos restaurantes que pretendían revivir el arte indígena en sus murales.

En el proceso del arte de Torres, cuando, luego de sus estudios en la academia, comienza a señalar sus buenas condiciones de artista, lo hace en la corriente lateral del modernismo finisecular,

desde uno de sus más fuertes baluartes, Barcelona, la española ciudad influida por París, pero más cautelosa e intermedia en sus gustos que su preocupante modelo. Intermedia es, por consecuencia, la situación del modernismo finisecular barcelonés, cuyo recinto artístico era la tertulia de «Els Quatre Gats», el café de Pedro Romeu, a donde también asistía el joven Pablo Ruis Picasso ¿Era ese modernismo una renovación? Hasta cierto punto, pues, desgajándose de la Academia, no toma la gran senda de la historia del Arte, por la que ya había andado el impresionismo, sino que se desvía para fluctuantes y contradictorias metas, y no pocas veces caerá en el ridículo de lo que se ha inspirado en la moda del momento, porque no se puede dejar de advertir que esos modernistas, en sus mejores deseos son cronistas de elegancias y extravagancias de una época despreocupada y ligera. Torres García participa de esas complacencias colectivas con un mundanismo desenvuelto, y las líneas de su dibujo serán también de largo talle, flexible como el floreal gusto del «Art nouveau», revelándose a veces como algo más salvaje, que es donde se identifica.

Siguiendo los puntos culminantes de su desarrollo de pintor, observado a través de las retrospectivas que él mismo organizara, lo encontramos con una preferente preocupación por la decoración mural, con un enamoramiento de la Grecia antigua y la armonía mediterránea. Apoya su composición en las helénicas visiones de Puvis de Chavannes, de clasicismo ecléctico, Torres García interpretando sobre un modelo formal y de gusto propio le endurece y le afaceta las morbideces neoclásicas. Es una segunda versión de Puvis más enérgica y ruda en mostrar sus intenciones



estructurales en el planteo compositivo. Su línea no hará desde entonces, como en algunos de sus dibujos modernistas, ni cabello, ni músculo, túnica o follaje, sino trazo, grafismo de gran condición expresiva, de gran belleza abstracta, afeando, si se quiere decir así; es decir, la antinomia a lo «bonito» del modelo, embelleciendo, empero, con una nueva decisión, su pintura. Casi simultáneamente demuestra su interés por el aprovechamiento de imágenes ya constructivas del paisaje urbano, acentuando en sus cuadros y decoraciones los planos de los edificios, como aparecen en su fresco de la casa Badiella, de Tarrasa, año 1917. Acentuación de una construcción mental sobre una construcción objetiva. Esto también lo ha de reiterar en todo período posterior. Desde Puvis de Chavannes hasta Rouault, como se comprobaba en sus bastantes frecuentes retrospectivas, Torres ha observado mucho pintor famoso y elegido obras de arte de otros artistas como base de su producción. Desde el neológico pintor del Panteón de París hasta el expresionista del «Miserere» hay en muchos de sus cuadros reminiscencias de antecedentes; no se piense, a pesar de ello, en adhesiones platonistas. En lo que interesó a Torres García —he escrito en otras ocasiones— en el valor estilístico, la diferencia es señalada. El cuadro del maestro anterior será tomado como un motivo externo o punto de apoyo para construir con él otra expresión, la suya. Por el año 1939, hará el juego más audaz de estas transcripciones plásticas: la serie de «Monstruos» y «Hombres célebres», tomados incluso de autorretratos famosos, en los que ahínca y subraya los valores plásticos, interpretándolos y deformándolos casi con violencia a su instinto estructural, a su grave tono, presentándolos además con el agobio de una sobresaturación

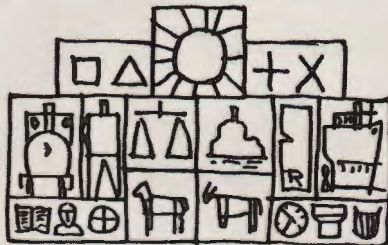
intelectual que el mismo pintor debió soportar. En esos retratos, como en sus otros temas predilectos de barcos y barrios portuarios, ya fuesen sus pinturas sugeridas por otras obras de arte como la realidad misma, Torres García ordena el esquema que inmoviliza la anécdota. Este estatismo, nacido de la preeminencia estructural, lo aparta de toda posibilidad dinámica. La tonalidad es, más que densa, gravitante. Quedan fuera de foco los intentos de evasión y elevación que puedan hacer pie en la atmósfera del objeto representado; la fantasía está excluida de sus dominios.

Como ninguno es, de poco alado, su arte; por el contrario, tiene la mística de la materia y de la pujanza de su tono. Fue un maestro, en las tendencias puristas de la plástica, por la perfecta sumisión a su predicado de «pintura-pintura», de una pintura pura de incontaminaciones extraplásticas. Para producir sugerencias literarias se confía en la palabra pintada: «Café», «Tabac», etcétera, que aparecen muchas veces en sus cuadros.

Ese fue su arte y ésa fue su excelencia reconocida. La magia de este pintor estuvo también en su increíble don de valorar calidades en las materias. No necesitaba que éstas fueran ni brillantes ni lujosas. Torres García buscaba mostrarse en el ascetismo. Lo fue desde el color por el predominio de negros y grises; lo fue tanto en la pintura de caballete como en sus hermosos juguetes de incalculable sencillez o en sus esculturas trabajadas en materiales que muestran humildad, y en los libros y catálogos, tan generosos de encantos, a pesar de estar editados en ordinarios papeles, al facsímil de su escritura muchos de ellos.

# NUEVA ESCUELA DE ARTE DEL URUGUAY.

THE NEW ART SCHOOL  
OF URUGUAY.  
NOUVELLE ÉCOLE D'ART  
DE L'URUGUAY.



PINTURA Y ARTE CONSTRUCTIVO.  
PAINTING AND CONSTRUCTIVE ART.  
PEINTURE ET ART CONSTRUCTIF  
CONTRIBUCION AL ARTE DE LAS  
TRES AMERICAS.  
CONTRIBUTION TO THE ART OF THE THREE AMERICAS  
CONTRIBUTION A L'ART DES TROIS AMERIQUES  
MONTEVIDEO

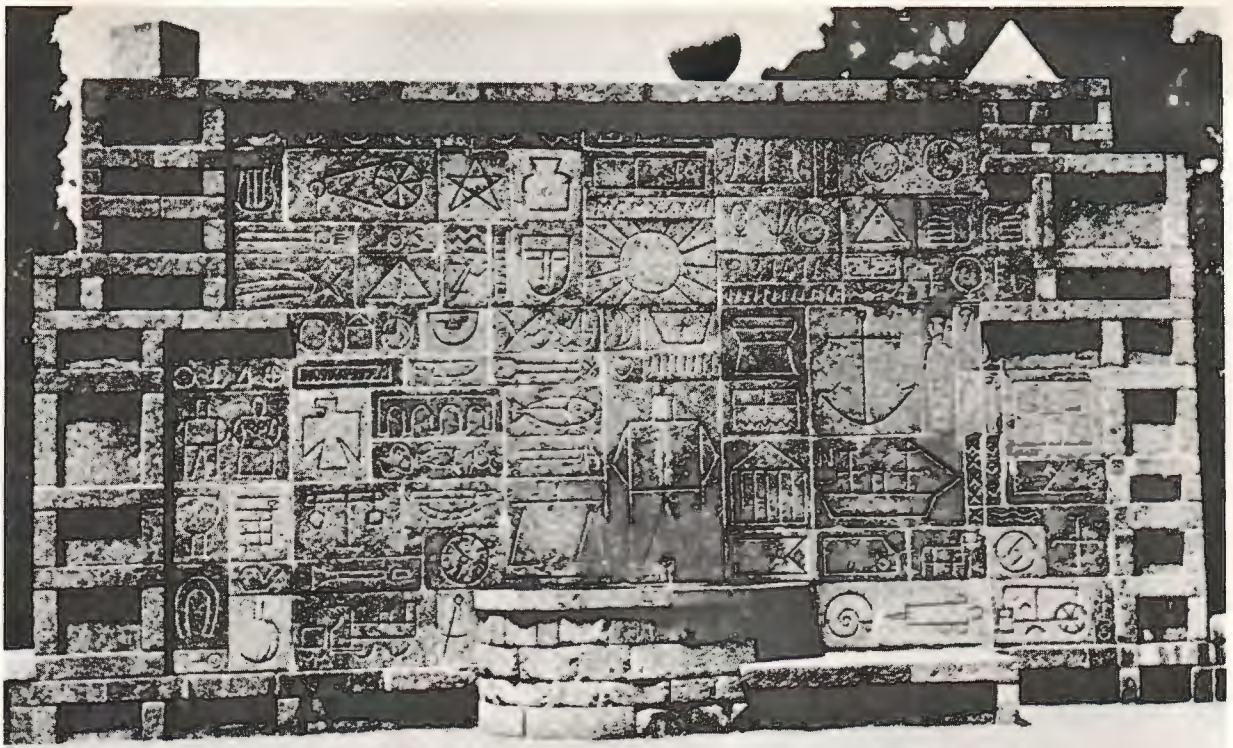
El Arte Constructivo es la etapa final de la evolución de Torres García, el encuentro definitivo del pintor con su estilo, cuando todos los elementos creativos de un artista se conciertan en una cita afortunada. Mas también tuvo la fortuna de ser reconocido en su país, tal como lo reafirma Cassou. Para ese Arte Constructivo en Montevideo, sin más antecedentes ni fundamentos que en la creencia en el pintor, se le dieron muros del Estado, los del Hospital de Bacilares Saint Bois, que ejecutó acompañado de sus discípulos, así como se le concedió un predio en el Parque Rodó para que en él levantara el *Monumento cósmico*, el monumento que le era más querido y donde grabó en la piedra perdurable el grafismo de esa tendencia.

El Arte Constructivo resume y exalta los valores de su creador. Puestos más al desnudo por la dura austeridad y la falta de oropeles que rigen a este arte, se valorizan los dos grandes méritos del mismo: la suprema densidad tonal de su paleta y el grafismo sumamente expresivo que hace sugestión con cualquier signo suyo, pero que, a la vez, hay que reconocerlo como muy personal, por lo que se aparta considerable y fundamentalmente, se distingue, es decir, se aparta con jerarquía propia del grupo holandés neoplasticista «De Stijl», con el que a menudo se le relaciona en comentarios, con el que se creyó bastante unido y que ejercía el anonimato de la mano, del cual se dedujo mucho arte posterior; separación abismal, aunque aparentemente pequeña.

En sus escritos traza la historia de la creación del orden que enseña y practica en su pintura constructiva. El vio el arte de la Grecia arcaica como vio en el arcaico americano una perfecta sere-

nidad, un sentido de eternidad, absoluto, universal. Estático, sublime, sin resabios subjetivos, puro y perfecto. «Momento cumbre del arte que, bastardeado, llega a nosotros», dice. «Tal sentido de lo puro estético se recupera por la vuelta a la estructura por la que clamaba Cézanne y que luego tiene eco al aparecer el arte negro y es base para el cubismo. Fue una virada en redondo: pasa el arte de lo sensorio y subjetivo a la construcción. Será Cézanne el que da el golpe de gracia: un principio constructivo se introduce en el cuadro. Se volvió nuevamente a la forma clásica de ayer —una estructura—, pero salió al paso la expresión romántica superrealista. Entonces, entre el círculo de amigos, di la voz de alarma, fundando *Cercle et Carré*: Por esto, en 1928 y 1929, pude formular la teoría del Arte Constructivo, y entonces en un plano universal. La aparición del cubismo —agrega— puede remontarse a 1912 (se refiere cuando el cubismo está ya bien definido), como el neoplasticismo a 1918 (cuando realizan la primera exposición en París). En sus exposiciones se habló mucho de medidas, pero en general todo se hacía a ojo ... aquí nosotros hemos sido más ortodoxos.»

Su Arte Constructivo estuvo impuesto y defendido en manera múltiple por su forjador. Cabe, en primer término, citar, por la importancia de su labor, la creación del «Taller de Arte Constructivo», del que aquí sólo diremos que creó discípulos que lo fueron no solamente en el respeto más dogmático de las normas estéticas del Maestro, sino en la adopción de un género de vida abnegada, de sacrificio completo por el arte que contradecía los generales hábitos de molición del



medio ambiente intelectual y de la juventud estudiosa, descreída y escéptica, que concontrara en su país. El predicador, en su cátedra, le requiere una no menor atención: su palabra hablada reitera sus convicciones en conferencias en la Universidad, en el Ateneo, SODRE, Amigos del Arte, inaugurando exposiciones por doquier, pues todos los institutos culturales él los dispone a voluntad. Es lugar propicio para su batallar continuo, y allí está, una y otra vez y cientos de veces. Lejos todavía de finalizar su labor de conferenciante, se le publica en folleto, como marcando una dimensión del esfuerzo, la 500.<sup>a</sup> Conferencia de Joaquín Torres García. En el año 1944, la Editorial Poseidón reúne las que en Montevideo pronunciara hasta esa fecha en un denso volumen de 1.000 páginas, *Universalismo Constructivo*, ornado con sus dibujos a pluma. Fue un notable escritor de arte. Es de clara crítica en la comprensión de otros autores y muy certero observador de las diferentes herramientas que intervienen cuando un ambiente de arte actúa en plenitud. Creemos que esta condición de conocer y destacar tan sabiamente la personalidad de un artista y el análisis de sus obras como el utillaje que debe moverse en derredor de ese artista y de su obra no es de todos, sino, por el contrario, muy excepcional. Cuando directamente trata su Arte Constructivo es cuando su frase se hace más tajante, ya sea en la afirmación o negación por su propensión rápida a conceptualizar. A veces, su deseo de adoctrinar, su entusiasmo conceptualista, sin grandes fundamentos teóricos, le hicieron invadir en sus discusiones los campos de otras actividades que no son la de su muy sabio conocimiento de la pintura. En *Universalismo Constructivo* incursiona en la política, en sociología, en religión, pero Torres García ya lo había



advertido en la *Tradición del hombre abstracto*: «Doctrina Constructiva: algo que no tiene que interesar más que a los artistas, y por mi parte no desearía que fuese tomada en consideración por filósofos y estetas, así como por poetas y músicos.» Las contradicciones, sus desbordes de conquistador, no lo detienen: embiste y vence. El conquista, por admiración a su voluntad, un privilegio único: los practicantes del Arte Constructivo se multiplican.

Estos cuadros y murales del Arte Constructivo están formados por el equilibrio de horizontales y verticales, desarrollo del plano ortogonal, de cuyos enlaces surgen casilleros que luego se rellenan con representaciones sumarias, esquemáticas y, en algunos casos, un si no es añada de los objetos, que, colocados al solo arbitrio de la composición, se desnaturalizan. El Arte Constructivo fija sus fundamentos en la medida. De la red fundamental de aquellas verticales y horizontales, armónicamente calculadas, contrastando su primordial rigidez con la diversidad de sus signos encasillados y con el trazo poco tenso, surge un encanto especial, calidad particular del dibujo constructivista de Torres García, que se le aprecia y se admira sin que se necesite entrar en la comunión doctrinaria.

En las exposiciones del grupo o taller de Arte Constructivo, el matiz servía para distinguir al Maestro. En este arte, de apariencia tan simple y de tan fácil copia exterior, que Torres García los predicó de práctica universal, podían apreciarse o advertirse, al igual que en la tendencia de los

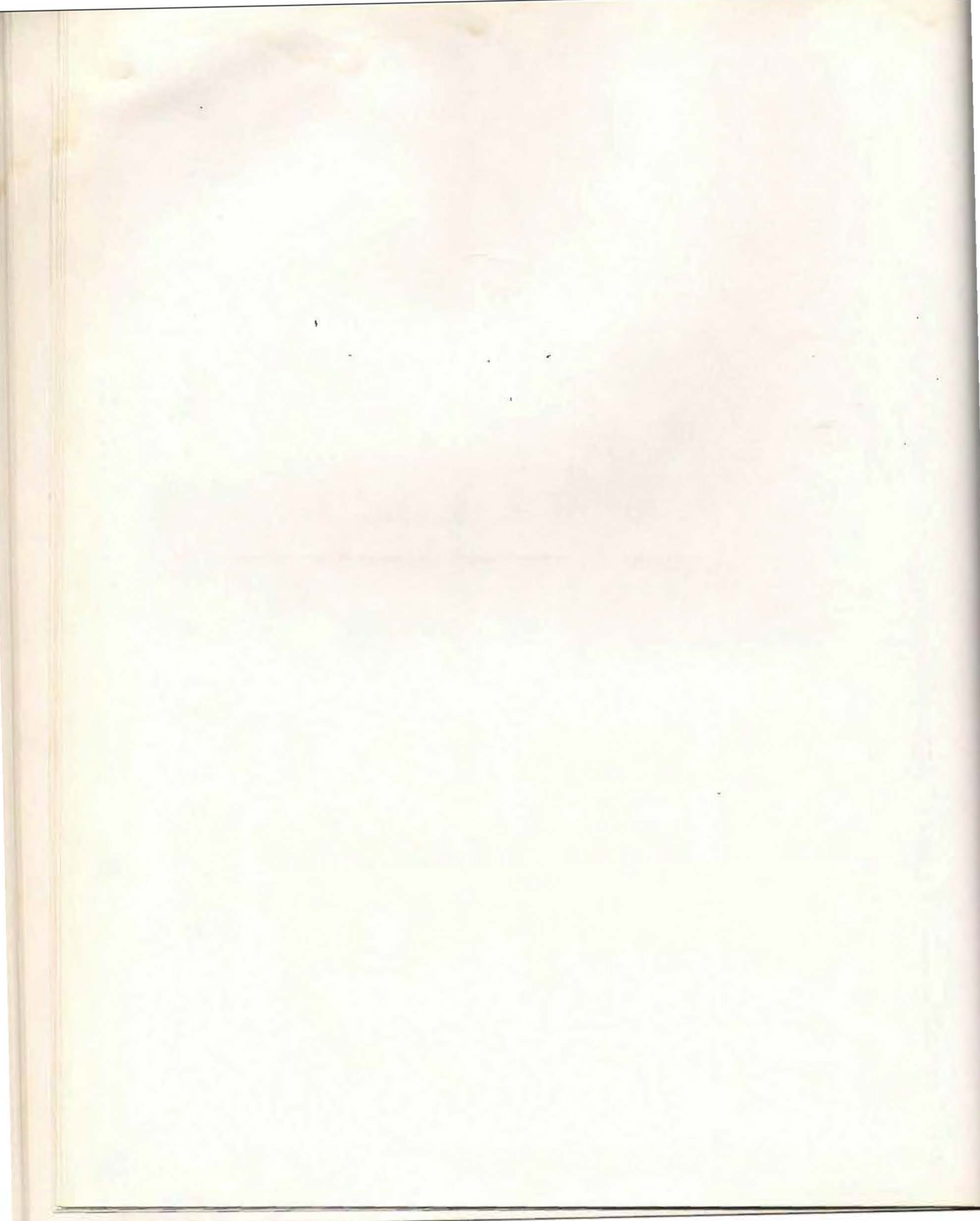


figurativos, los méritos del creador, los tanteos de los discípulos, la vacuidad del que sin entendimiento repite, sin que la posición mental en la que alegaban colocarse estos autores, y que sus detractores consideraban estrechos, pudieran anular una bella condición, pero tampoco ocultar un defecto y una ausencia espiritual.

Alternando unas y otras búsquedas, a veces su constructivismo y otras un llamado naturalismo que en él era la fijación estructurada de un motivo reconocible, en todos sus períodos, a veces volviendo a momentos anteriores, Torres García ha dejado numerosa pintura que aquí se la ha inscrito enteramente como de creación local. Pero aún reconociendo su amor a la tierra natal, su ferviente deseo de predicar el antiguo arte americano y comprobando en algunas de sus magistrales composiciones la fuerza de imposición de una piedra ciclópea continental, difícil es pensar que una obra como la suya pudiera haberse dado en una existencia totalmente americana, y menos uruguaya. Queda ella, y esto es lo que importa, como un norte al que, en último término, siempre se aspira llegar, y al cual, comprendiéndolo o no enteramente, se le respeta aquí como excepcionalmente valioso. Fue de los que acostumbran a un pueblo a respetar sus grandes hombres.

**JOSE PEDRO ARGUL**

Montevideo, enero de 1973.



## OBRAS DE TORRES GARCIA

Notes sobre Art. Gerona, 1913.

Diàlegs. Tarrasa, 1915.

Un ensayo de clasicismo. La orientación conveniente al arte de los países del mediodía. Tarrasa, 1916.

El descubrimiento de sí mismo. Cartas a Julio que tratan de cosas muy importantes para los artistas. Gerona, 1917.

L'Art en relació amb l'Home etern i l'Home que passa. Barcelona, 1919.

La regeneració de sí mateix. Barcelona, 1919.

Historia de mi vida. Montevideo, 1939.

Universalismo Constructivo. Buenos Aires, 1944.

La Recuperación del Objeto. Montevideo, 1952.

## BIBLIOGRAFIA SUMARIA

F. RAFOLS (Josep): Torres García. Monografies d'Art. Edicions Quatre Coses. Barcelona, 1926.

J. PAYRO (Roberto) y DE TORRE (Guillermo): Torres García. Imprenta Graphia. Madrid, 1934.

CACERES (Alfredo): Joaquín Torres García. Montevideo, 1941.

SCHAEFFER (Claude): Joaquín Torres García. Biblioteca Argentina de Arte. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1945.

PODESTA (José María): Joaquín Torres García. Monografias de Arte. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1946.

CASSOU (Jean): Torres García. Fernand Hazan. París, 1955.

DE CACERES (Esther): Vida de un artista uruguayo: Joaquín Torres García. Consejo de Enseñanza Primaria y Normal. Montevideo, 1957.

PAYRO (Julio E.): Torres García. Pinacoteca de los Genios. Editorial Codex. Buenos Aires, 1966.

ARGUL (José Pedro): Arte de las Américas: Joaquín Torres García. Editorial Mosca Hnos. Montevideo, s/d.

JARDI (Enric): Torres García. Biblioteca de Arte Hispánico. Ediciones Polígrafa, S. A. Barcelona, 1973.

HAN COLABORADO EN EL LOGRO DE ESTA EXPOSICION:

EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE BARCELONA

MUSEO DE ARTE MODERNO (Barcelona)

MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORANEO (Madrid)

ANTONIO ARGIZLOL

MANUEL BARBIE

BIBLIOTECA DE CATALUÑA (Barcelona)

JUAN CARIM

GUSTAVO CAMPS

JOSE MARIA CATA

JUAN B. CENDROS

CARMEN COROMINAS DE HERRERA

EMERICH GALLERY

JOSE GUDIOL

MONTSERRAT ISERN

ENRIC JARDI CASANY

LA POLIGRAFA, S. A. (Barcelona)

JUAN MAS ZAMMIT

JORGE MERCADE

RENE METRAS

JORGE MOLETI

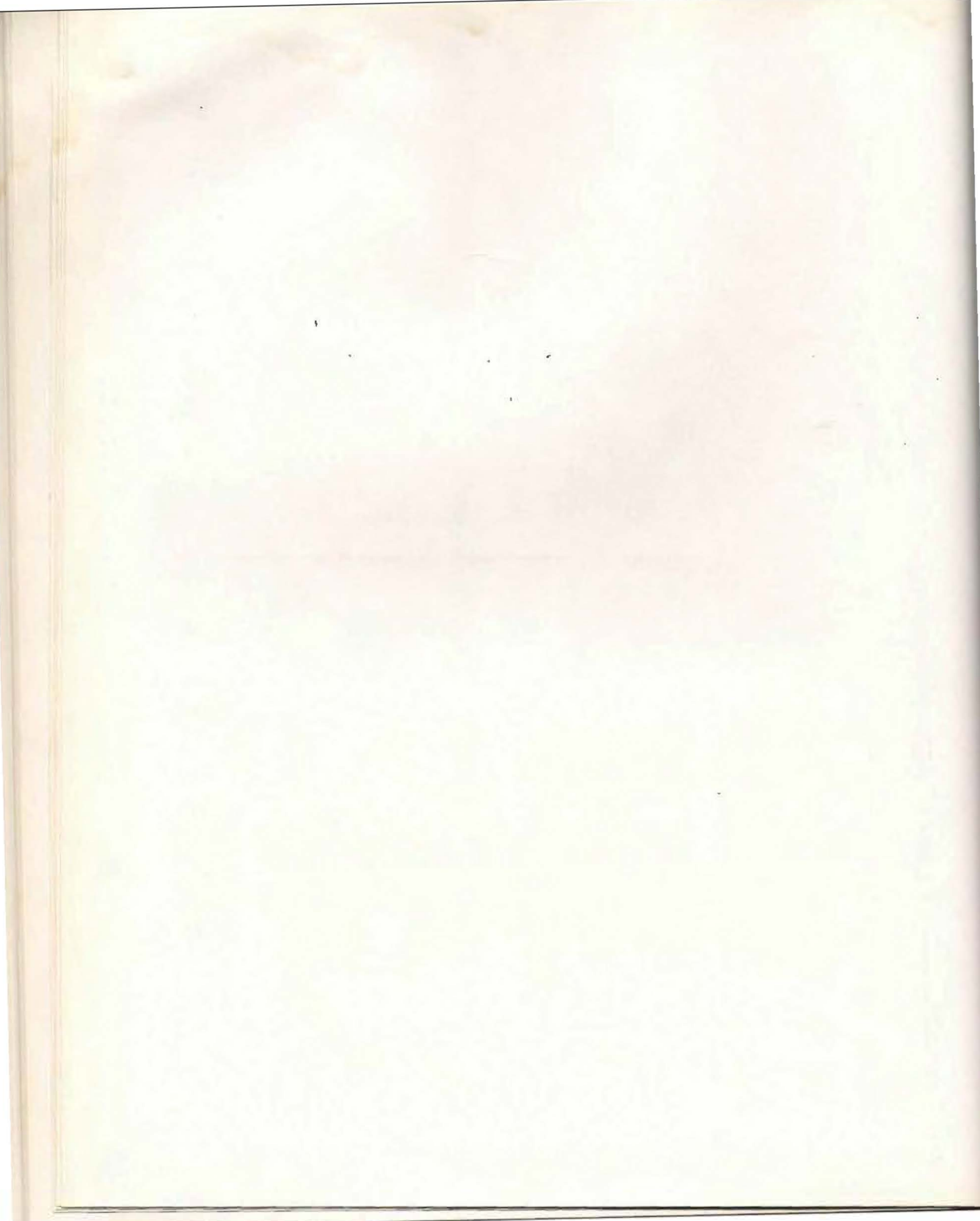
VALENTINA RENART

FANNY Y SALVADOR RIERA

RAUL ROVIRALTA

MIGUEL UTSET

CATALOGO



1. **Inés, hermana del pintor (1893-95)**  
Acuarela: 35 × 22 cm.
2. **Calle (1897)**  
Oleo sobre tela: 20 × 15 cm.
3. **Paseo al atardecer (1898)**  
Oleo sobre tela: 31 × 27 cm.
4. **Mujer leyendo (1899)**  
Oleo sobre tela: 17 × 24 cm.
5. **Retrato de José Pijoán (1908 ?)**  
Oleo sobre tela: 50 × 43 cm.
6. **Dones a la font (1908)**  
Oleo sobre tela: 38 × 50 cm.
7. **Figura en un paisaje (1910)**  
Oleo sobre tela: 32,5 × 25,5 cm.
8. **Vista de Bruselas (1910)**  
Oleo sobre tela: 27 × 35 cm.
9. **Porte de Hal (Bruselas, 1910)**  
Oleo sobre tela: 31 × 39 cm.
10. **Bosque de Soigne (Bélgica, 1910)**  
Oleo sobre tela: 32 × 49 cm.
11. **Dos figuras junto a un manantial (1911 ?)**  
Oleo sobre cartón: 32 × 50 cm.
12. **Mujeres de pueblo o Tres figuras femeninas (1911)**  
Oleo sobre tela: 74 × 100 cm.
13. **La Filosofía introducida en el Parnaso como la undécima Musa (1911)**  
Oleo sobre tela: 124 × 385 cm.
14. **Escenas de la Arcadia (1912)**  
Oleo sobre tela: 37 × 49 cm.
15. **Figura clásica (1913 ?)**  
Oleo sobre tela: 38 × 38 cm.
16. **Mon repos (1916)**  
Oleo sobre tela: 40 × 28 cm.
17. **Bodegón (1916)**  
Oleo sobre tela: 54 × 65 cm.
18. **Fragmento de pintura al fresco (1916 ?)**  
154 × 77 cm.
19. **Plafón decorativo (Hombres trabajando en una alfarería) (1916 ?)**  
Oleo sobre tela: 51 × 200 cm.
20. **Plafón decorativo (Mujeres recogiendo naranjas) (1916)**  
Oleo sobre tela: 51 × 254 cm.
21. **Fontada o Pastoral (1916)**  
Oleo sobre tela: 34 × 40 cm.
22. **Fresco «La edad de oro de la Humanidad»**  
(Diputación Provincial de Barcelona) (1916 ?)  
860 × 405 cm.
23. **Fresco «Cataluña trabaja»**  
(Diputación Provincial de Barcelona) (1916 ?)  
860 × 410 cm.
24. **Fresco «Lo temporal no es mes que simbol»**  
(Diputación Provincial de Barcelona) (1917 ?)  
860 × 335 cm.
25. **Fragmento de pintura al fresco (Diputación Provincial de Barcelona) (1917 ?)**  
420 × 735 cm.
26. **Paisaje con puente y pinos (1917)**  
Oleo sobre tela: 39,5 × 32,5 cm.
27. **Entoldado o La Feria (1917)**  
Oleo sobre tela: 51 × 72,5 cm.
28. **Paisaje con una lavandera (1917)**  
Oleo sobre tela: 33,5 × 43,4 cm.
29. **Retrato del poeta Joan Salvat Papasseit (1917 ?)**  
Dibujo a lápiz: 32 × 26 cm.
30. **Calle de Barcelona (1917)**  
Oleo sobre tela: 61,5 × 72,4 cm.

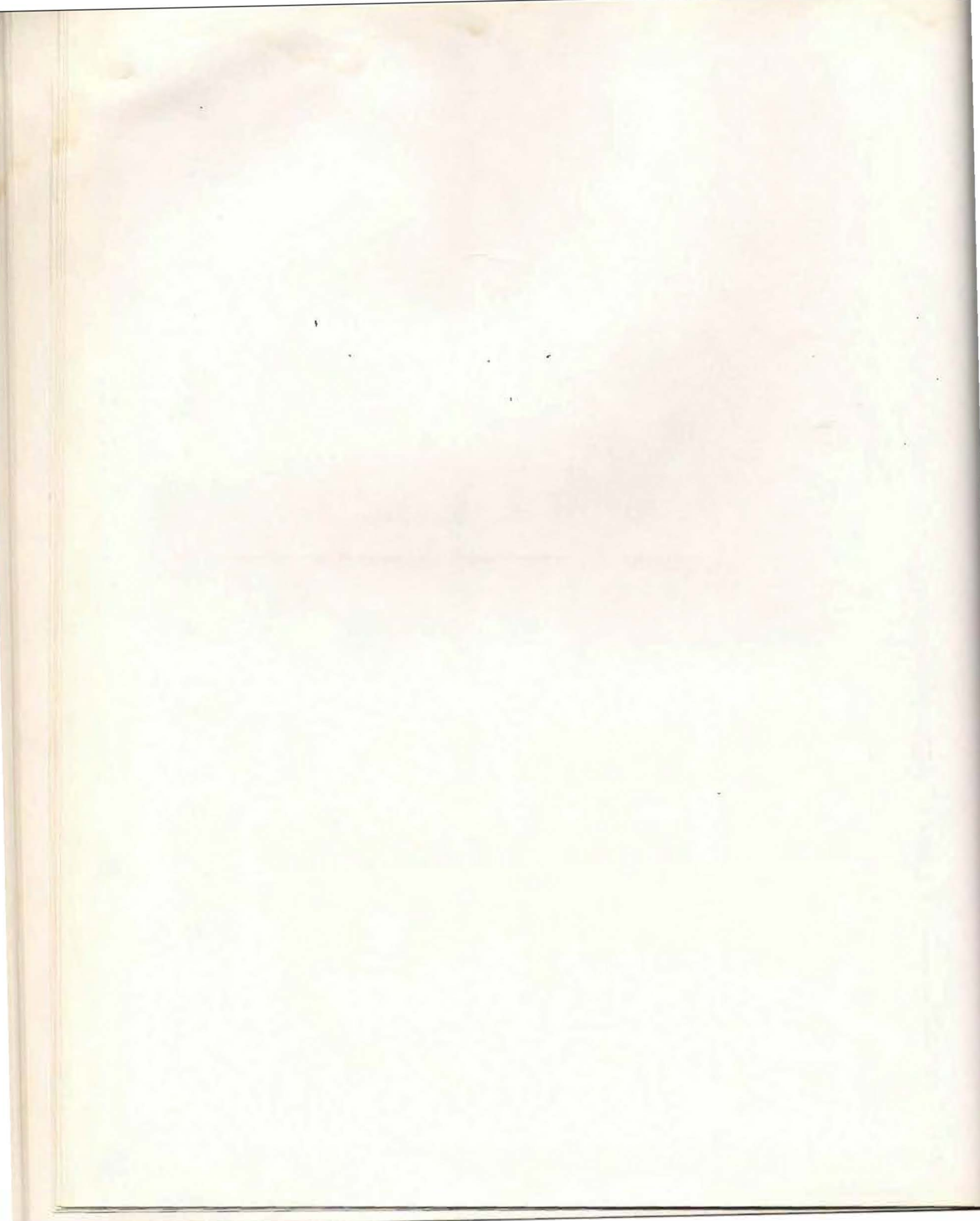


31. **Naturaleza muerta con frutas** (1917 ?)  
Oleo sobre tela: 33 × 43 cm.
32. **El sombrero** (1917)  
Oleo sobre tela: 49 × 37 cm.
33. **Plafón decorativo**  
(Jardín con figuras y autorretrato del pintor) (1918)  
Oleo sobre tela: 98 × 400 cm.
34. **Estación de tren** (1918 ?)  
Oleo sobre cartón: 31 × 46 cm.
35. **Canal holandés** (1918 ?)  
Oleo sobre cartón: 35 × 43 cm.
36. **Escena portuaria o Rincón del puerto** (1918)  
Oleo sobre cartón: 52 × 72 cm.
37. **El puerto de Barcelona o Barco español** (1919)  
Oleo sobre cartón: 52 × 36 cm.
38. **Escena de calle**  
(Nueva York, 1920)  
Dibujo a la tinta china:  
22 × 28 cm.
39. **Autorretrato** (1920)  
Dibujo a la tinta china:  
19 × 15 cm.
40. **Retrato de la esposa del artista** (1920)  
Oleo sobre tela: 26 × 24 cm.
41. **Escena de calle** (Livorno, 1922)  
Oleo sobre papel: 45 × 76 cm.
42. **Escena bucólica** (1922)  
Oleo sobre cartón: 46 × 65,7 cm.
43. **Paisaje con un puente o Paisaje del Segre** (1923)  
Oleo sobre cartón: 43 × 31 cm.
44. **Puerto o Le Havre** (1924)  
Oleo sobre cartón: 49,5 × 34 cm.
45. **Copa con libros** (1924)  
Oleo sobre cartón: 48,5 × 36 cm.
46. **Escena de la Arcadia** (1925)  
Oleo sobre tela: 37 × 54 cm.
47. **Campos Eliseos** (1925)  
Oleo sobre tela: 25 × 39 cm.
48. **La Española** (1926)  
Oleo sobre tela: 64 × 44 cm.
49. **Jugadores de naipes** (1927)  
Oleo sobre tela: 80 × 100 cm.
50. **Bodegón** (1927)  
Oleo sobre lienzo: 45 × 31,5 cm.
51. **Café de París** (1928)  
Oleo sobre tela: 26 × 40,5 cm.
52. **Paysage à petite maison blanche** (1928)  
Oleo sobre cartón: 26,5 × 37,5 cm.
53. **Locomotive noire** (1928)  
Oleo sobre cartón: 26 × 37,8 cm.
54. **Nature morte avec tasse bleu** (1928)  
Oleo sobre cartón: 30 × 35 cm.
55. **Carrito con casas** (1928)  
Oleo sobre cartón: 32 × 40,5 cm.
56. **Nature morte avec bouteille** (1928)  
Oleo sobre cartón: 26 × 36,5 cm.
57. **Deux figures abstraites** (1928)  
Oleo sobre cartón: 38 × 36,5 cm.
58. **Paisaje urbano** (1928)  
Oleo sobre cartón: 53 × 38 cm.
59. **Locomotora en la estación** (1928)  
Oleo sobre cartón: 29,5 × 35 cm.
60. **Barco negro con chimenea roja** (1928)  
Oleo sobre tela: 38 × 46 cm.
61. **Figures en rouge et noir** (1928)  
Témpera sobre cartón:  
46 × 38 cm.
62. **Gran barco negro** (1928)  
Oleo sobre cartón: 53 × 75 cm.

63. **Figura abstracta (1928)**  
Oleo sobre cartón: 36 × 23,5 cm.
64. **Composición cubista (1928)**  
Oleo sobre cartón: 50 × 30 cm.
65. **Dos negros en rojo (1928)**  
Oleo sobre lienzo: 65 × 54 cm.
66. **Estructura con figuras (1929)**  
Oleo sobre tela: 24 × 35 cm.
67. **Composición portuaria (1929)**  
Oleo sobre lienzo: 49,5 × 60,5 cm.
68. **Paysage avec maison blanche o Tres figuras primitivas (1929)**  
Oleo sobre lienzo: 37,5 × 46,5 cm.
69. **Jarra constructiva (1930)**  
Oleo sobre tela: 35 × 26,5 cm.
70. **Figuras (1930)**  
Oleo sobre madera: 33 × 17 cm.
71. **Maison metaphysique (1930)**  
Oleo sobre cartón: 42 × 33 cm.
72. **Bouteille et coupe (1930)**  
Oleo sobre cartón: 35 × 27 cm.
73. **Puerto constructivo con cielo azul (1930)**  
Oleo sobre lienzo: 51 × 61 cm.
74. **Máscara constructiva (1930)**  
Oleo sobre lienzo: 59,5 × 59,5 cm.
75. **Formas abstractas metafísicas (1930)**  
Oleo sobre lienzo: 146 × 114 cm.
76. **Constructivo en rojo y ocre (1931)**  
Oleo sobre lienzo: 86,5 × 58,5 cm.
77. **Constructivo a doble línea (1931)**  
Oleo sobre lienzo: 81 × 49 cm.
78. **Composición constructiva (1932)**  
Oleo sobre tela: 81 × 60 cm.
79. **Composición simétrica en rojo y blanco (1932)**  
Oleo sobre lienzo: 128 × 79,5 cm.
80. **Pintura constructiva (1932)**  
Oleo sobre lienzo: 73 × 60 cm.
81. **Constructivo de la eclíptica (1932)**  
Oleo sobre lienzo: 34 × 77 cm.
82. **Composición constructiva en blanco y negro (1933)**  
Gouache sobre cartón:  
72,5 × 52 cm.
83. **Formas trabadas (1934)**  
Oleo sobre cartón: 73 × 53 cm.
84. **Bodegón con flores y reloj (1934)**  
Oleo sobre cartón: 28 × 31 cm.
85. **Figura de mujer sentada (1936)**  
Oleo sobre cartón: 49 × 39,5 cm.
86. **Arte constructivo (1936)**  
Oleo sobre tabla: 41,5 × 29 cm.
87. **Grafismo en blanco y negro con planos de color (1936)**  
Oleo sobre cartón: 34,5 × 50 cm.
88. **Composición constructiva (1937)**  
Oleo sobre tela: 45,5 × 85,5 cm.
89. **Relieve constructivo en blanco y negro (1937)**  
Oleo sobre cartón:  
101,5 × 81,5 cm.
90. **Composición espiral (1938)**  
Oleo sobre cartón: 81 × 47 cm.
91. **Formas anímicas en rojo y negro (1938)**  
Témpera sobre cartón:  
81 × 51 cm.
92. **Construcción en blanco y negro (1938)**  
Oleo sobre tablex: 81 × 103 cm.
93. **Perfil de hombre entre casas (1940)**  
Oleo sobre cartón: 47 × 28,5 cm.
94. **Cabeza de sacerdote (1940)**  
Oleo sobre cartón: 48 × 44 cm.

95. **Paisaje constructivista (1940 ?)**  
Oleo sobre cartón: 38,5 × 48,5 cm.
96. **Paisaje urbano (1940 ?)**  
Oleo sobre cartón: 38,5 × 48,5 cm.
97. **Universus compositum constructivista (1942)**  
Oleo sobre cartón: 85,5 × 100 cm.
98. **Puerto con cuatro figuras universales (1942)**  
Oleo sobre cartón: 80 × 102 cm.
99. **Puerto con cuatro figuras universales (1942)**  
Oleo sobre cartón: 80 × 102 cm.
100. **Calle constructiva en verde, rojo y gris (1943)**  
Oleo sobre cartón: 56 × 71,5 cm.
101. **Composición metafísica (1943)**  
Oleo sobre cartón: 28 × 49 cm.
102. **Ferrocarril constructivo sobre puente metálico (1943)**  
Oleo sobre cartón: 50 × 69 cm.
103. **Uruguay, construcción (1943)**  
Oleo sobre cartón: 46,5 × 54 cm.
104. **Ritmo constructivo en la ciudad (1943)**  
Oleo sobre cartón: 61 × 75 cm.
105. **Arte constructivo o Tren Río Negro (1943)**  
Oleo sobre cartón: 51 × 71 cm.
106. **Estructura con serrucho (1943)**  
Oleo sobre cartón: 42,5 × 35 cm.
107. **Constructivo con formas sobre planos de color (1943)**  
Temple sobre cartón: 42 × 56 cm.
108. **Constructivo con formas estructuradas (1943)**  
Oleo sobre cartón: 47 × 44 cm.
109. **Pintura constructiva (1943)**  
Oleo sobre cartón: 53 × 74 cm.
110. **Ferrocarril constructivo (1943)**  
Oleo sobre cartón: 50 × 69,5 cm.
111. **Grafismo constructivo (1943)**  
Oleo sobre cartón: 51 × 70 cm.
112. **Barco constructivo (1943)**  
Oleo sobre cartón: 50 × 61 cm.
113. **Homo sapiens (constructivo en cinco tonos) (1945)**  
Oleo sobre cartón: 54 × 85 cm.
114. **Arte constructivo (1946)**  
Oleo sobre cartón: 38 × 47 cm.
115. **Tres figuras constructivas (1946)**  
Oleo sobre cartón: 31 × 31 cm.
116. **Dos figuras y un perro (1946)**  
Oleo sobre cartón: 38,5 × 31 cm.
117. **Constructive Harbor o Montevideo 46 (1946)**  
Oleo sobre cartón: 53 × 85 cm.
118. **Naturaleza muerta (1947)**  
Oleo sobre cartón: 35 × 43 cm.
119. **Naturaleza muerta en siete tonos (1947)**  
Oleo sobre cartón: 35 × 43 cm.
120. **Naturaleza muerta en siete tonos y con objetos trabados (1947)**  
Oleo sobre cartón: 48 × 48 cm.
121. **Arte constructivo con sol y estrellas (1948)**  
Oleo sobre cartón: 90 × 89 cm.
122. **Constructivo con dos figuras (1948)**  
35,5 × 47,5 cm.

## ILUSTRACIONES





4



8





9



17

1916

J. K. ...















J. Torres-Sandía  
1917



31







J. Thomas Savini  
New York  
19 Settembre 1920

---



45



47













687





71



94



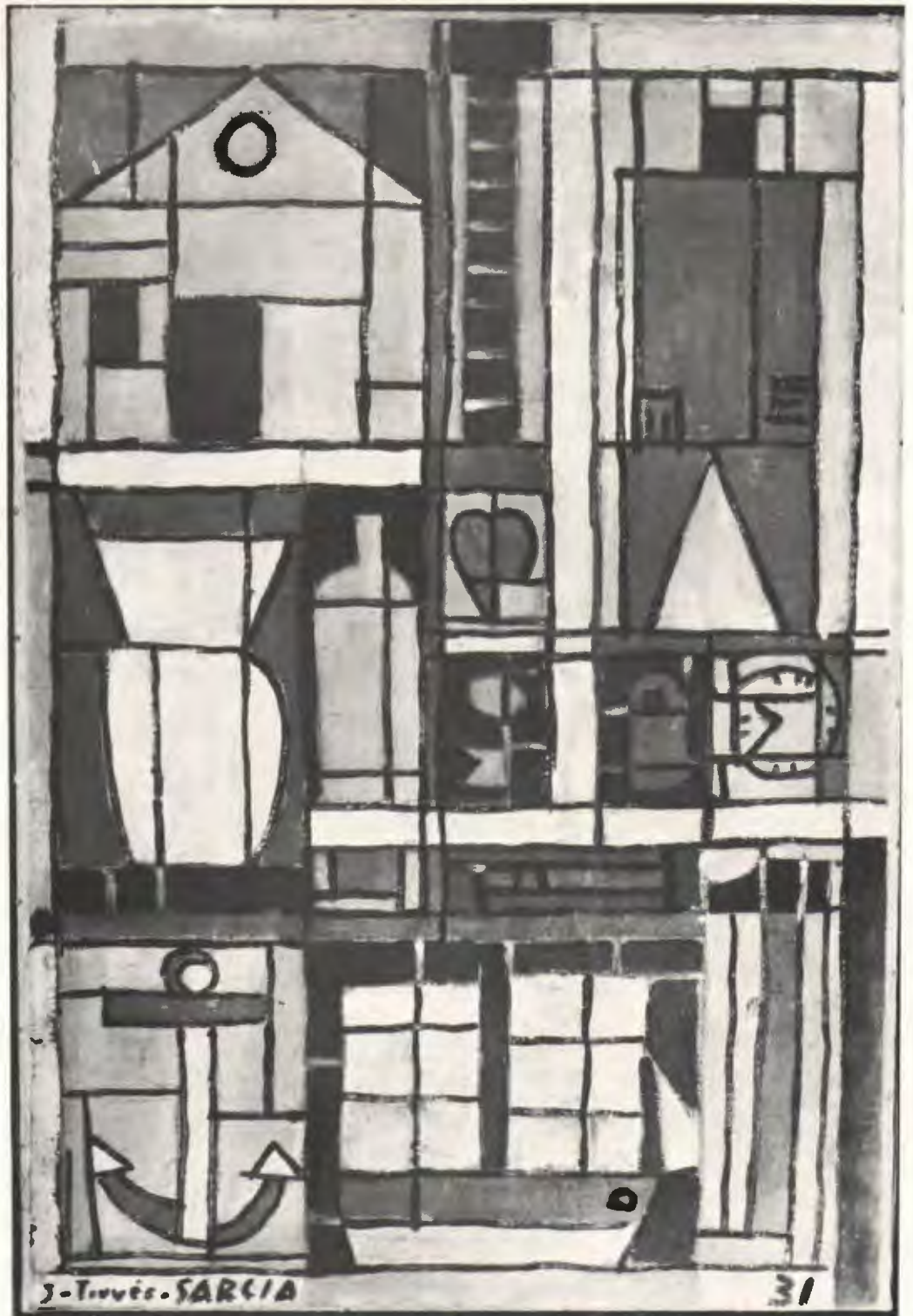
73



96







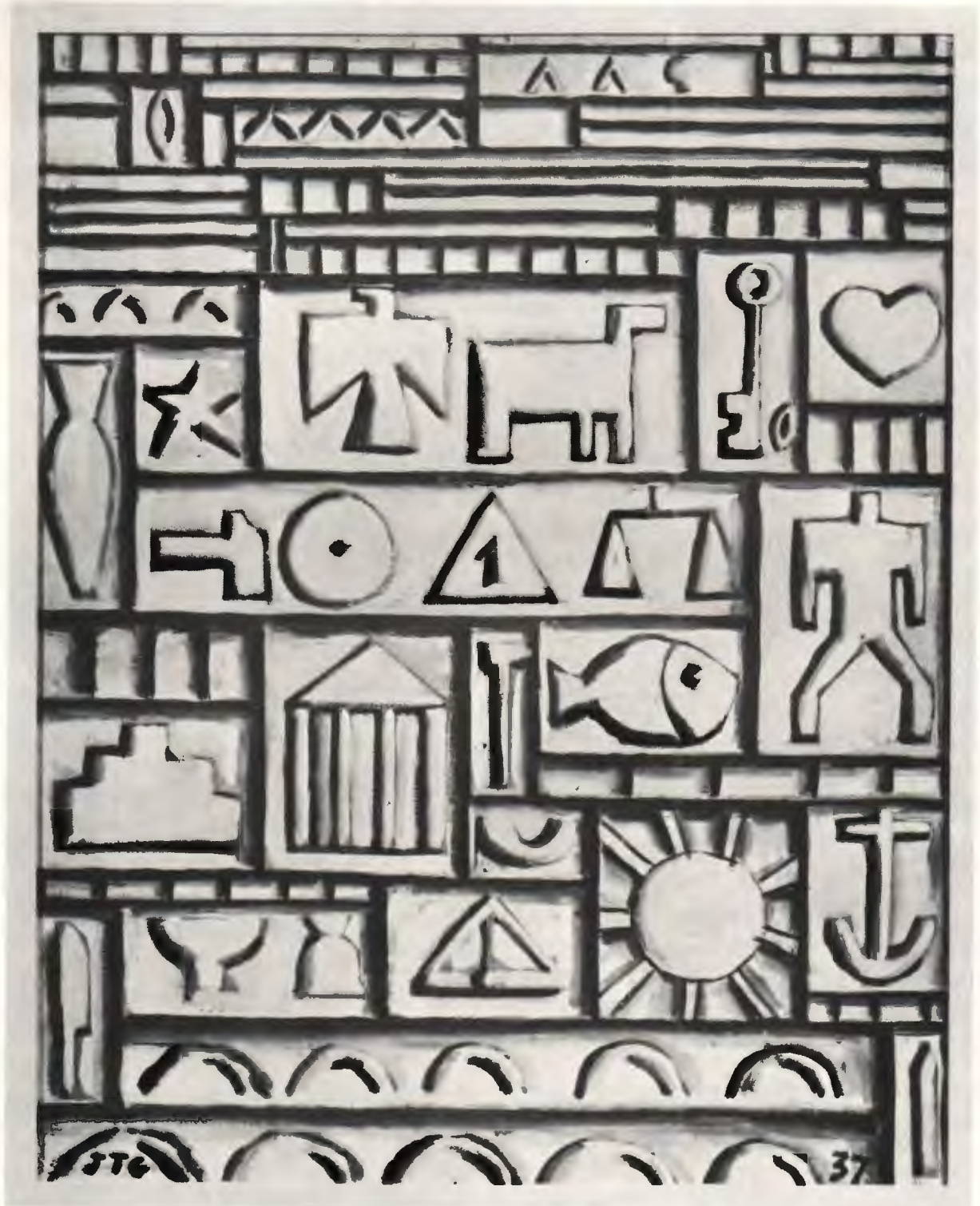














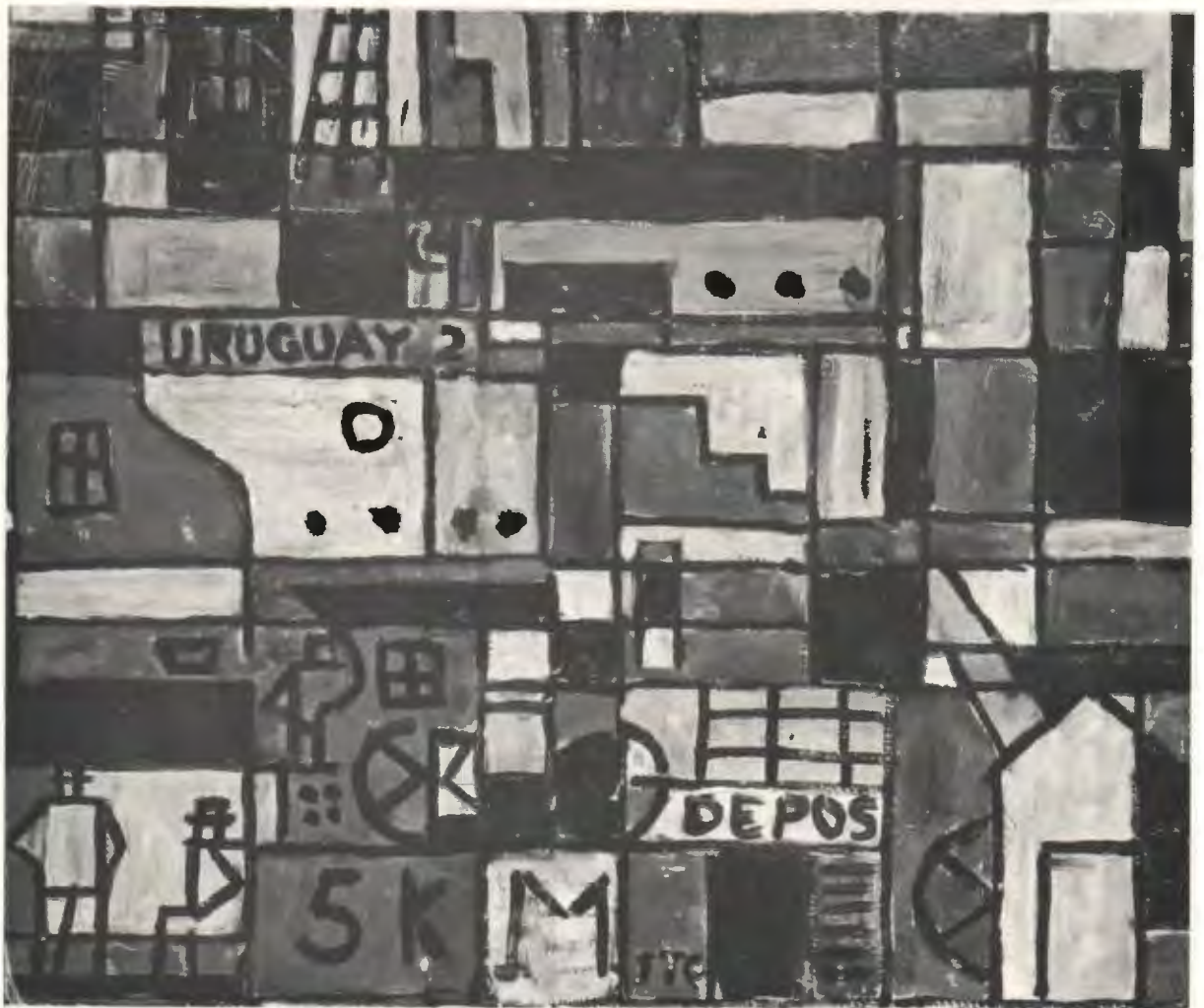














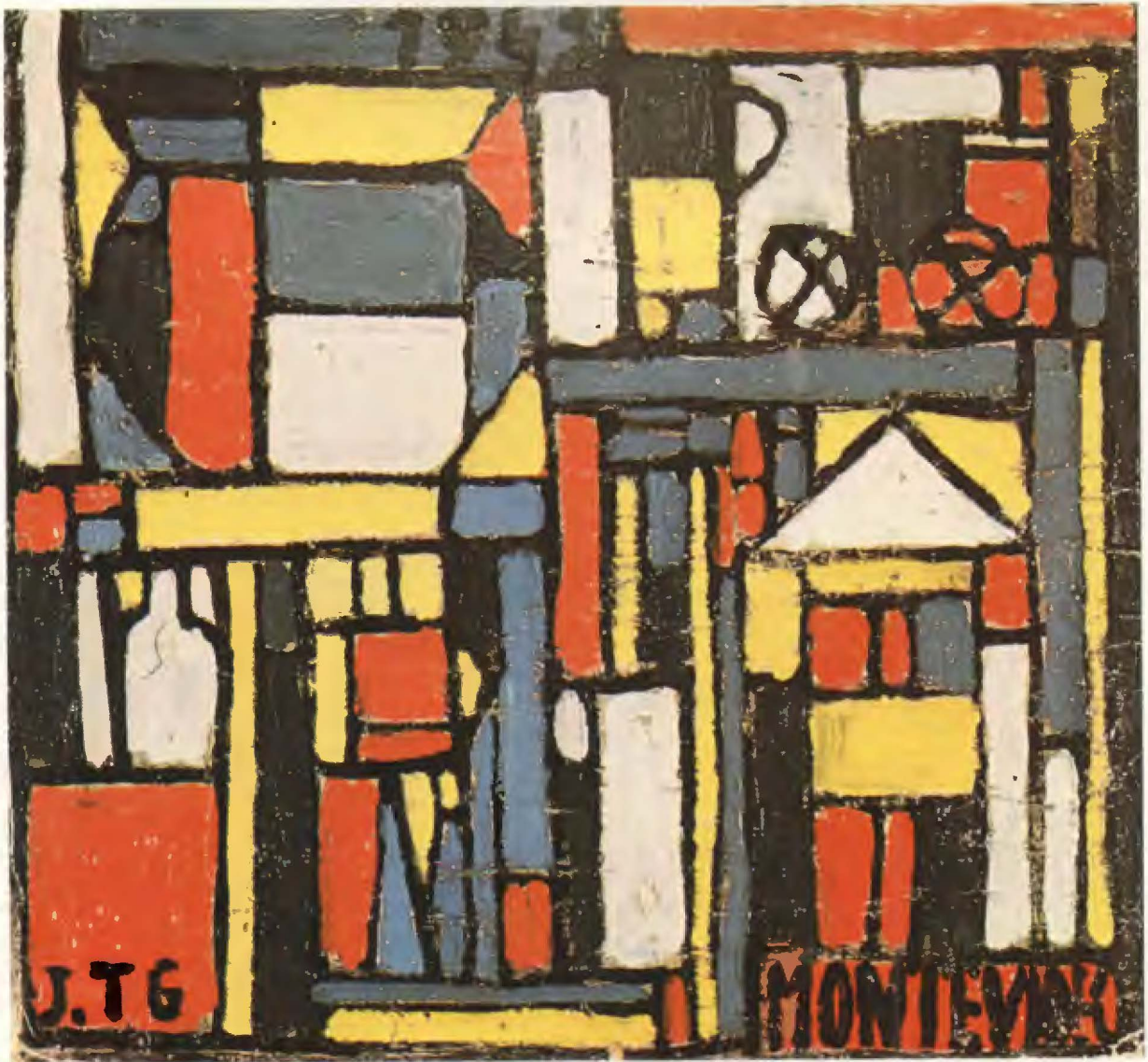






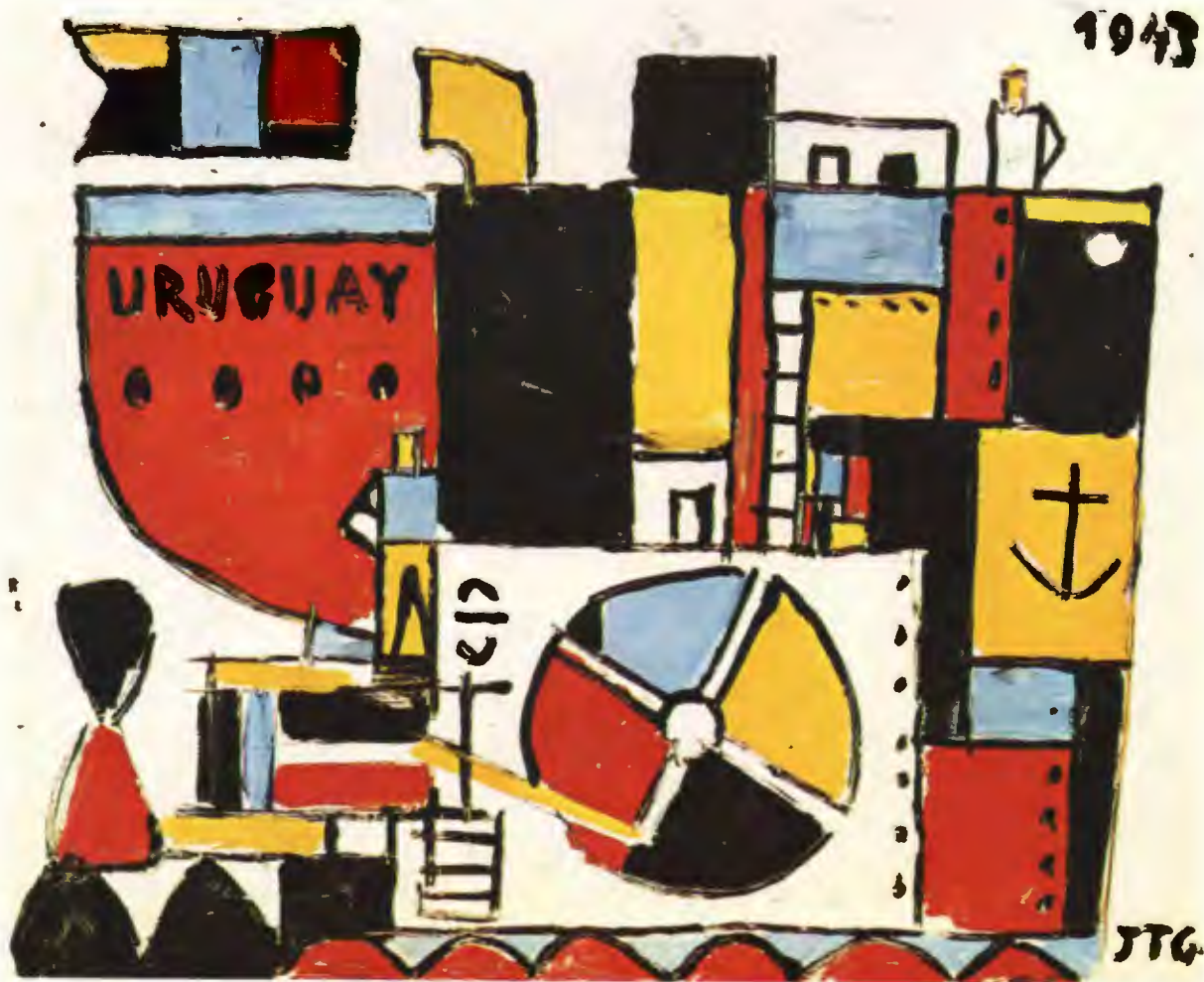
107

























## PUBLICACIONES DE LA DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES

«Bellas Artes 73» (Revista bimestral).

### ARTE DE ESPAÑA:

- «Vázquez Díaz, vida y obra», por Angel Benito Jaén.
- «Juan Grla», por Daniel-Henry Kahnweiler.
- «La música en el Museo del Prado», por Federico Sopeña y Antonio Gallego.

### ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS:

1. «Joaquín Rodrigo», por Federico Sopeña.
2. «Ortega Muñoz», por Antonio Manuel Campoy.
3. «José Lloréns», por Salvador Aldana.
4. «Argenta», por Antonio Fernández-Cid.
5. «Chillida», por Luls Figuerola-Ferrettl.
6. «Luis de Pablo», por Tomás Marco.
7. «Victorio Macho», por Fernando Mon.
8. «Pablo Serrano», por Julián Gállego.
9. «Francisco Mateos», por Manuel Garcia-Viñó.
10. «Gulnovart», por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
11. «Villaseñor», por Fernando Ponce.
12. «Manuel Rivera», por Cirilo Popovici.
13. «Barjola», por Joaquín de la Puente.
14. «Julio González», por Vicente Aguilera Cerni.
15. «Pepi Sánchez», por Vintila Horia.
16. «Tharrats», por Carlos Areán.
17. «Oscar Domínguez», por Eduardo Westerdahl.
18. «Zabaleta», por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
19. «Failde», por Luis Trabazo.
20. «Miró», por José Corredor Matheos.
21. «Chirino», por Manuel Conde.
22. «Dali», por Antonio Fernández Molina.
- 23.

24. «Tapiés», por Sebastián Gasch.
25. «Antonio Fernández Alba», por Santiago Amón.
26. «Benjamin Palencia», por Ramón Faraldo.
27. «Amadeo Gabino», por Antonio Garcia-Tizón.
28. «Fernando Higuera», por José de Castro Arines.
29. «Miguel Fisac», por Daniel Fullaondo.
30. «Antoni Cumella», por Román Vallés.
31. «Millares», por Carlos Areán.
32. «Alvaro Delgado», por Raúl Chávarri.
33. «Carlos Maside», por Fernando Mon.

### EN PREPARACION

- «Cristóbal Halfter», por Tomás Marco.
- «Eusebio Sempere», por Cirilo Popovici.
- «José M.º de Labra», por Raúl Chávarri.

### CUADERNOS DE ACTUALIDAD ARTISTICA:

- «La nueva liturgia en las Iglesias tradicionales», por Francisco Iñiguez Almech.
- «Defensa del Patrimonio Artístico y Cultural de Europa» (Conferencia Internacional de Bruselas, noviembre 1969).
- «Problemas actuales de la Educación Musical en España» (Decena de Música en Toledo, 1969).
- «UNESCO» (Conferencia sobre Políticas Culturales. Venecia, agosto-septiembre 1970).
- «Conversaciones de Música de América y España» (I Festival de Música de América y España).
- «Problemas actuales de la Educación Musical en España» (La Música en la Universidad. Decena de Música en Sevilla, 1969).
- «Protección del Patrimonio Artístico Nacional».

## CATALOGOS DE EXPOSICIONES

- Tapices franceses contemporáneos.** — Presentación: Jean Coural. Madrid, abril 1969. Barcelona, mayo 1969. Bilbao, junio 1969 (agotado).
- Joaquín Peinado.** — Presentación: Julián Gállego. Madrid, mayo 1969. 50 ptas.
- Marsha Gayle.** — Presentación: José María Alonso Gamó. Mayo-junio 1969. 50 ptas.
- Pintura flamenca.** — Estudios: Diego Angulo Iñiguez, José Manuel González Valcárcel y M. Paul Eeckhout. Toledo, mayo-junio 1969. 100 ptas.
- Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo.** — Estudio: José Hernández Díaz. Mayo-junio 1969 (agotado).
- Concursos Nacionales de Bellas Artes.** — Madrid, mayo-junio 1969. 75 ptas.
- Primeras experiencias españolas de tendencia abstracta.** — Toledo, julio-agosto 1969. 50 ptas.
- El modernismo en España.** — Estudios: Juan Ainaud de Lasarte, Joaquín de la Puente, Alexandre Cirici Pellicer, Juan Bassegoda y Nonell. Madrid, octubre-diciembre 1969. Barcelona, abril-mayo 1970. 200 ptas.
- Donación Vázquez Díaz.** — Presentación: Luis González Robles. Madrid, 1969. 50 ptas.
- Donación Vitórica (Eugenio Lucas).** — Estudio: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 50 ptas.
- V Centenario del matrimonio de los Reyes Católicos.** — Estudios: María Elena Gómez Moreno, Joaquín de la Puente y Amando Represa. Valladolid, 1969. Madrid, 1970 (agotado).
- El retrato español.** — Introducción: José Camón Aznar. Bruselas, 1969-1970 (agotado).
- Arte gráfico alemán contemporáneo.** — Presentación: Joachim Büchner. Sevilla, Valencia, Barcelona, Madrid, 1969-1970. 50 ptas.
- Dibujos románticos españoles.** — Toledo. Diciembre 1969, febrero 1970. Las Palmas, diciembre 1970 (agotado).
- El retrato.** — Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 50 ptas.
- La naturaleza muerta.** — Presentación: Luis González Robles. Ensayo: José María Iglesias. Madrid, 1969. 50 ptas.
- El paisaje.** — Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969 (agotado).
- La figura.** — Presentación: Luis González Robles. Ensayo: Joaquín de la Puente. Madrid, 1969. 50 ptas.
- I Exposición Internacional de Experiencias Artístico-Textiles.** — Presentación: Luis González Robles. Madrid, diciembre 1969. Barcelona, enero 1970. 50 ptas.
- Exposición mundial de fotografía.** — Presentación: Heinrich Böll y Karl Paweck. Sevilla, Valencia, Barcelona, Granada, Madrid, 1970 (agotado).
- Julio Antonio.** — Estudio: Rafael Santos Torroella. Tarragona, Barcelona, Sevilla, Valencia, Madrid, 1970-1971 (agotado).
- Ingeniería del siglo XX.** — Ensayo: Arthur Drexler. Bilbao, Santander, Oviedo, Madrid, Sevilla, Valencia, Barcelona, 1970. 50 ptas.
- Ortega Muñoz.** — Presentación: Florentino Pérez-Embld. Madrid, Barcelona, Sevilla, 1970. 125 ptas.
- III Exposición internacional del pequeño bronce.** — Textos: Luis González Robles, Guartiero Busato, Rafael F. Quintanilla, Raymond Cogniat, Marco Valsecchi, Fortunato Bellonzi, Sabine Marchano y Juan Ignacio Macua. Madrid, 1970. 100 ptas.
- Pintura italiana del siglo XVII.** — Estudio: Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid, mayo-junio 1970. 900 ptas.
- Olivetti, investigación y diseños.** — Textos: Giovanni Giudici. Madrid, 1970 (agotado).
- Concurso de pintura joven (convocado por «Blanco y Negro»).** Madrid, 1970 (agotado).
- Alberto Sánchez (1895-1962).** — Textos: Picasso, Neruda, Alberti y Luis Lacasa. Madrid, Sevilla, 1970. 100 ptas.
- Pintura china contemporánea.** — Presentación: Marcela de Juan. Valencia, Sevilla, Madrid, 1970. 50 ptas.
- Bernardo Márquez (1899-1962).** — Presentación: Fernando de Azevedo. Madrid, mayo-junio 1970 (agotado).

- Francisco de Zurbarán.—Estudio: José Hernández Diez. Las Palmas, mayo 1970. Tenerife, junio 1970 (agotado).
- Exposición de las últimas adquisiciones del Museo de Bellas Artes de Sevilla.—Presentación: Florentino Pérez-Embid. Sevilla, mayo-junio 1970. 100 ptas.
- Dibujos y grabados de Fortuny.—Ensayo: Joaquín de la Puente. Toledo, abril-junio 1970 (agotado).
- Vicente Vela.—Presentación: José Hierro. Madrid, junio 1970 (agotado).
- Luis Lasa.—Presentación: Julio Trenas. Madrid, junio 1970. 50 ptas.
- Arte español.—Presentación: Florentino Pérez-Embid. Estudios: Carlos Kanki y Joaquín de la Puente. Tokyo, Kyoto, 1970 (agotado).
- Santa Teresa y su tiempo.—Estudios: José Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, Antonio Jiménez Landi y Joaquín de la Puente. Avila, 1970. 100 ptas.
- Santa Teresa y su tiempo.—Estudios: José Camón Aznar, P. Efrén de la Madre de Dios, Antonio Jiménez Landi y Joaquín de la Puente. Madrid, 1971. 200 ptas.
- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo.—Barcelona, Bilbao, Madrid, Sevilla, Valencia, 1970. 100 ptas.
- Exposición antológica de artistas premiados por la Fundación Rodríguez Acosta (1957-1970).—Presentación: Miguel Rodríguez-Acosta Carlström. Madrid, octubre 1970 (agotado).
- Los estudios de paisaje de Carlos de Haes (1829-1898). Estudio: Joaquín de la Puente. Toledo, 1971. 150 ptas.
- Urculo.—Por Vicente Aguilera Cerni. Madrid, noviembre 1970 (agotado).
- Francisco Peinado.—Por Venancio Sánchez Marín. Madrid, noviembre 1970 (agotado).
- Eugenio Lucas (1870-1970).—Por Joaquín de la Puente. Alcalá de Henares, 1970. 50 ptas.
- XIX Salón de Grabado.—Por L. Figuerola Ferretti. Madrid, noviembre 1970. 100 ptas.
- Maestros del arte moderno en Italia (1910-1935) (Colección Matloli).—Presentación: Luis González Robles. Estudio de Franco Russoli. Madrid, Barcelona, 1970 (agotado).
- Arte y cultura china.—Madrid, noviembre-diciembre 1970 (agotado).
- Madrid por Delapiente.—Por José Camón Aznar. Madrid, noviembre-diciembre 1970. 50 ptas.
- Isabel Pons.—Por Carlos Areán. Madrid, diciembre 1970. 50 ptas.
- Eduardo Maldonado.—Por C. G. Argan y Nello Ponente. Madrid, diciembre 1970. 50 ptas.
- Monumentos históricos de Alemania y su restauración. Textos de Luitpold Werz y Werner Bornheim. Madrid, diciembre 1970. 50 ptas.
- Constant Permeke (1888-1952).—Estudio: W. Van den Bossche. 100 ptas.
- Alvaro Delgado.—Por José Corredor-Matheos. Madrid, marzo 1971 (agotado).
- Agustín Celis.—Por Santiago Amón. Madrid, marzo 1971 (agotado).
- Testimonio 70.—Madrid, marzo 1971. 100 ptas.
- Alberto Durero (1471-1528).—Textos de Mathias Winner y Hans Mielke. Madrid, marzo, 1971. 100 ptas.
- Los impresionistas franceses.—Por Hélène Adhemar. Madrid, abril 1971. 200 ptas.
- José Dámaso.—Por José Hernández Perera. Mayo 1971 (agotado).
- Ceferino Moreno.—Por José María Moreno Galván. Mayo 1971 (agotado).
- Hilario Telxelra.—Por Mario de Oliveira. Mayo 1971 (agotado).
- Dario Villalba.—Por Venancio Sánchez Marín. Mayo 1971 (agotado).
- Enrique Salamanca.—Por Vicente Aguilera Cerni. Junio 1971. 50 ptas.
- Joaquín Mir (1873-1940). Exposición antológica.—Textos de José Luis de Sicart, Juan A. Maragall, José Amat, Santos Torroella, Teresa Basora Gruañas. Junio 1971 (agotado).
- Dibujos de Rosales.—Texto: Francisco Javier Rocha. Julio-septiembre 1971. 50 ptas.
- Concursos Nacionales de Bellas Artes 1971.—Madrid, junio 1971. 100 ptas.
- Pablo Gargallo (1881-1934). Exposición antológica.—Textos de José Camón Aznar, Cecile Goldscheider, Jean Cassou y Rafael Santos Torroella. Octubre 1971. 150 ptas.

- Cincuenta años de pintura vasca (1885-1935). Exposición antológica.—Por Manuel Llano Gorostiza. Octubre 1971. 200 ptas.
- Pancho Cossío (1898-1970). Exposición antológica.—Un soneto de Gerardo Diego y un texto de José Hierro. Octubre 1971 (agotado).
- Carlos Lezcano (1870-1929). Exposición antológica.—Textos del Marqués de Lozoya, Manuel Sánchez Camargo, Luis Moya, Fernando Chueca Goltia, Aurora Lezcano y numerosos juicios críticos. Octubre 1971 (agotado).
- Grabados japoneses en madera.—Por Brasil Gray. Octubre 1971 (agotado).
- Xilografías de artistas de Europa.—Por José María Iglesias. Octubre 1971. 50 ptas.
- Xilografías de artistas de América.—Por José María Iglesias. Octubre 1971. 50 ptas.
- Xilografías de artistas de Oriente.—Por José María Iglesias. Octubre 1971. 50 ptas.
- El diseño gráfico.—Por José María Iglesias. Octubre 1971. 50 ptas.
- Acuarelas de grandes maestros (reproducciones).—Por Ramón Faraldo. Octubre 1971. 50 ptas.
- Grabado español actual.—Por Raúl Chávarri. Octubre 1971. 50 ptas.
- Pintura española actual. II.—Por Raúl Chávarri. Octubre 1971. 50 ptas.
- Viola.—Por Aldo Pellegrini y Fernando Quifones. Diciembre 1971. Enero 1972 (agotado).
- La joya como diseño.—Por Luis González Robles. Diciembre 1971. Enero 1972. 100 ptas.
- Vaquero Turcios.—Texto del artista. Diciembre 1971. Enero 1972 (agotado).
- Elena Colmelro.—Textos de Giulio Zauli. Diciembre 1971. Enero 1972. 50 ptas.
- Lloréns.—Texto de Enrique Lafuente Ferrari. Enero-febrero 1972. 125 ptas.
- Vaquero Palacios, (Exposición antológica).—Texto de Alberto Sartoris. Enero-febrero 1972 (agotado).
- Echaz.—Texto de José R. Alfaro. Enero-febrero 1972. 50 ptas.
- Suárez.—Numerosos juicios críticos. Enero-febrero 1972. 50 ptas.
- San José en el arte español.—Por Florentino Pérez-Emblid. Enero-abril 1972. 300 ptas.
- Canogar.—Texto de Vicente Aguilera Cerni. Febrero-marzo 1972 (agotado).
- Amáiz.—Textos de José María Moreno Galván, José R. Alfaro, José de Castro Arines, Mariano García Landa. Febrero-marzo 1972. 50 ptas.
- Francisco Hernández.—Texto de Antonio Segovia Lobillo. 50 ptas.
- Grabados ingleses contemporáneos (1960-1970).—Texto de Christopher Finch. Febrero-marzo 1972. 125 ptas.
- Paul Klee.—Por W. Schmalenbach. 200 ptas.
- Gustavo Bacarisa.—Por José Hernández Díaz. 125 ptas.
- Arte de los siglos XVII y XVIII en Santa Fe de Bogotá. Por María Victoria Aramendia. 100 ptas.
- Arte Maya.—Por Ibáñez Cerdá (agotado).
- Orfebrería prehispánica colombiana.—Por José Tudela. 125 ptas.
- XX Salón del Grabado. 100 ptas.
- Caligrafía japonesa actual.—Por Mitsuharu Yamamoto, San-U Aoyama, Shunkei Iijima, Ôtei Kaneko, Joryu Matsuy, Togyo Matsumaru, Sesson Uno. 50 ptas.
- Exposición Internacional de Xilografía.—Por José María Iglesias. 100 ptas.
- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo (Fases regionales), 1972. 150 ptas.
- 25 aguafuertes de Solana.—Por M. Sánchez Camargo. 100 ptas.
- Manuel G. Raba.—Por Santiago Amón. 50 ptas.
- Senén Ubiña.—Por Raúl Chávarri. 50 ptas.
- Francisco Castillo.—Por José Hierro. 50 ptas.
- Waldo Balart.—Por Manuel Conde y José María Iglesias. 50 ptas.
- El simbolismo en la pintura francesa.—Por Rafael Benet, G. Lacambre, Ph. Jullian y J. Vergara. Madrid, octubre-noviembre. Barcelona, diciembre 1972. 250 ptas.
- Antonio Sacramento.—Por José Camón Aznar. Madrid, noviembre, 1972. 125 ptas.
- Enrique Brinkmann.—Por Rafael Pérez Estrada. Madrid, noviembre, 1972. 50 ptas.
- Arturo Pacheco Altamirano.—Por Gil Fillol y Jacobo Nazare. 50 ptas.
- Oswaldo Guayasamin.—Textos de Carlos de la Torre Reyes. Noviembre 1972. 50 ptas.
- Objetos Actuales Artísticos de Norteamérica (Colección Johnson).—Texto de Lee Nordness. Diciembre 1972. 275 ptas.
- Exposición Nacional de Arte Contemporáneo 1972.—Textos de A. M. Campoy. Diciembre 1972. 100 ptas.
- Carmelo Cappello.—Textos de Lara-Vinca Maslari. Diciembre 1972. 50 ptas.
- Musíc.—Por Raúl Chavarrí. Enero-febrero 1973. 50 ptas.
- Agustín Riancho (1841-1929).—Texto de José Simón Cabarga. Madrid, febrero-marzo 1973 (agotado).
- Pintura contemporánea de Pakistán.—Texto de Luis González Robles. Madrid, febrero-marzo 1973. 75 ptas.
- Pablo Serrano.—Texto de Eduardo Westerdahl. Madrid, febrero-marzo 1973 (agotado).
- Albiac, Virgilio.—Texto de José Camón Aznar. Madrid, febrero-marzo 1973. 50 ptas.
- Ángel Ubeda.—Texto de Santiago Amón. Madrid, febrero-marzo 1973. 50 ptas.
- César Montaña.—Texto de Juan García Ponce. 125 ptas.
- Eufemiano.—Texto de Luis González Robles. 50 ptas.
- José Aguilar.—Textos de José Camón Aznar, Enrique Lafuente Ferrari, José de Castro Arines, Ramón Faraldo y Tomás Borrás. 150 ptas.

**Edita:** Comisaría de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes  
**Maqueta:** Julián Santamaría  
**Imprime:** ARO Artes Gráficas - Josefa Valcárcel, 24 - Madrid-27  
**Depósito Legal:** M. 5.616 - 1973



**MINISTERIO DE EDUCACION Y CIENCIA  
DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES  
CORTESIA  
DE LA  
COMISARIA GENERAL DE EXPOSICIONES**

3960

