

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Emigrantes uruguayos en la construcción de las mitologías urbanas barcelonesas: los casos de Joaquín Torres-García y Rafael Barradas.

Abelló Güell, Teresa (Universidad de Barcelona, España).

Cita:

Abelló Güell, Teresa (Universidad de Barcelona, España). (2007). *Emigrantes uruguayos en la construcción de las mitologías urbanas barcelonesas: los casos de Joaquín Torres-García y Rafael Barradas. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/429>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

EMIGRANTES URUGUAYOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS MITOLOGÍAS URBANAS BARCELONESAS: LOS CASOS DE JOAQUÍN TORRES-GARCÍA Y RAFAEL BARRADAS.

Dra. Teresa Abelló Güell
Profesora de la Facultad de Geografía e Historia.
Universidad de Barcelona.

“Si el estilo es el hombre, el arte es la ciudad” (R. Casellas)¹

La Barcelona que encuentran Rafael Torres García y Rafael Barradas es una ciudad que ingresa en el siglo XX con la apuesta de hermanar su vinculación filial con la capital mundial del arte, París, y un Mediterráneo, heredero del mejor helenismo, liberado ya de todo corsé patricial por las masas populares (a la inversa de lo que sucedería en la Italia de 1923). Es una ciudad plagada de contrastes: cosmopolita y arcaizante a la vez, wagneriana y de barrio, ansiosa buscadora de su capitalidad natural, más allá incluso de la propia Cataluña. Reseguir el rastro de los dos pintores de origen uruguayo, que recalaron en Barcelona en las primeras décadas del siglo XX: Joaquín Torres García y Rafael Barradas, permite observar la sociedad catalana con ópticas cambiantes en uno de sus momentos cruciales. Ambos están en los dos vértices del mandarínaje plástico. Uno, el primero, es el pintor de la Diputación de Barcelona, de la Mancomunidad de Prat de la Riba (el pintor virreinal), extemporáneamente apartado por el heredero de la institución; el otro, Barradas, es el retratista de la masa nueva (obrero, lumpen, consumista de recién aparición). Es el pintor del frenesí urbano que, paradójicamente, vive, o más bien malvive, apartado del bullicio urbano. Es también el pintor de los “artistas”, de los creadores (Lorca, el Dalí de la primera época, etc.); éstos lo veneran, pero no complace al público que ha de comprar sus obras. A la postre son dos pintores que plasmaron esta ciudad en su mayor reto metamórfico: des de los salones palaciegos (Salón Sant Jordi) y espacios señoriales (villa Mon Repòs), hasta el “atentillo” dominguero de la humilde casa de Barradas en Hospitalet de Llobregat. El peso de esta etapa es tan importante para ambos que, a la postre, no pueden ser genuinamente interpretados como artistas únicamente uruguayos.

¹ Raimon Casellas (1855-1910). Escritor, crítico de arte y eminente promotor del modernismo. Escribió en las más prestigiosas cabeceras de la Barcelona de su época, donde se consagró como referente del arte de su tiempo. Al final de su vida se acercó al *Noucentisme*. Se suicidó.

Notas del entorno historico.-

Las primeras décadas del siglo XX marcan en España una etapa de transformación de todos los factores sociales y económicos implicados en el proceso de cambio que, con grandes desequilibrios internos, había significado la nueva etapa de desarrollo industrial. Había comenzado en el siglo anterior con la subsiguiente segmentación y diferenciación social, crecimiento urbano y demográfico, incremento de la inmigración, aparición de nuevos medios de comunicación y transporte, etc., y comportando un cambio radical de la cultura técnica y productiva tradicional. El periodo se circunscribe entre dos hitos históricos fundamentales: el primero en clave interna marcado por la resaca y las consecuencias de la pérdida de los últimos reductos coloniales importantes, fundamentalmente Cuba. El segundo, influenciado por las consecuencias de la guerra y la posguerra europea y el inicio de la Revolución Soviética. Ambos sucesos son determinantes también en una sociedad como la catalana, desengañada de su relación con los sucesivos gobiernos de la Corona –entiéndase tanto los de la Regente Doña Maria Cristina como los de Don Alfonso XIII- que no han apostado de manera inequívoca por el desarrollo industrial que aquella impulsaba.

No vamos a detenernos en la constatación que Cataluña, con su capital indiscutible, Barcelona, había marcado el ritmo de la industrialización en España y engendrado la nueva sociedad moderna, pero es en este espacio en reelaboración continua en el que centraremos este trabajo.

El año 1888, culminando la etapa expansionista conocida como “*La Febre d’Or*” (La Fiebre por el Oro) se celebró en Barcelona una Exposición Universal. Este evento permitió a la burguesía barcelonesa mostrar a toda España sus triunfos, y la voluntad de hacer de la Ciudad una gran urbe industrial y cosmopolita. El impulso económico estimuló grandes cambios, toda vez que aceleró la implantación de una sociedad industrial plural y socialmente conflictiva.

Al empezar el siglo XX, Barcelona había delimitado su espacio. Con la anexión de los municipios próximos había ampliado su extensión y el crecimiento demográfico era imparable. Cada barrio de la ciudad estaba ligado a unas industrias determinadas, el uso residencial estaba definido y perfilado por estatus sociales. En estos años superaba el medio millón de habitantes, y en la fatídica fecha de 1936, la población se habrá duplicado y la ciudad habrá transformado todas sus estructuras, físicas, sociales y de servicios.

Si la burguesía constituía uno de los signos de identidad de esta Barcelona, el otro era la población obrera en continuo aumento y, cuanto menos, tan dinámica en su campo como la burguesía.

El espacio político-social cambió substancialmente en España en estos años, y este cambio, una vez más, tuvo como ámbito señero la sociedad catalana. A estas transformaciones no le era ajena la crisis política e ideológica que sucedió a la derrota militar de 1898 y la pérdida de la más preciada, y apreciada, de las pocas colonias que le quedaban a España, y sus consecuencias económicas.

En Cataluña, la crisis favoreció el fortalecimiento de las posiciones catalanistas más posibilistas que pugnaban por entrar en la brega política y luchar, desde la óptica del regionalismo, por hacer política. Estas posiciones las defendían dirigentes dinámicos, políticamente pragmáticos, con una idea aparentemente clara del país, y con apoyos sociales y culturales amplios. Los continuos fracasos de los partidos gubernamentales por hallar una salida al laberinto de la Restauración, favorecieron el acercamiento a los regionalistas del sector más dinámico de la burguesía catalana. Esta, pese al sacrosanto principio del orden, asumió el afán reformista del catalanismo y apostó por un cierto reformismo social que encajaba en el programa político del regionalismo y que incluía una cierta tolerancia paternal para con el obrero modoso.

Por lo que toca a la clase obrera el reto en estos años era encontrar nuevas formas de organización que pasaron inexorablemente por la reorganización anarcosindicalista y la consolidación de la CNT. El obrerismo que se consolidó durante el período de la Guerra europea, se sentía también reflejado en nuevos prototipos de identidades que se fueron forjando durante estos años. Se manifestaba la voluntad de aceptar colectivamente un nuevo modelo ético y estético, el cual se construyó a partir de auto percepción de su individualidad como grupo, y la emergencia del líder de ámbito europeo de mayor proyección, Salvador Seguí

El proyecto político regionalista empezó a fraguarse a partir del momento en que sus representantes accedieron a las instituciones. En este aspecto el hombre paradigmático sería Enric Prat de la Riba, que desde su proclamación como presidente de la Diputación de Barcelona (1907-1917) empezó a pensar, y hasta donde era técnicamente posible a actuar, en clave regional.

Estas reflexiones del entorno peninsular-catalán no van a ir más allá del final de la segunda década del siglo XX. En el aspecto autonomista, a finales de 1918 se vivió una intensa campaña de intensa agitación, al amparo del proyecto de Estatuto de

Autonomía presentado por la Mancomunidad de Cataluña². El debate por la autonomía se solapó a la intensa etapa de conflictividad social que vivió Barcelona. A comienzos de 1919, el Gobierno incluso parecía esperar que el conflicto social barcelonés se acentuase y ayudase, así, a desencallar la complicada situación parlamentaria. Los enfrentamientos de clase, o si se quiere el debate derecha e izquierda acabó imponiéndose, repercutiendo en cualquier caso negativamente tanto en el debate autonómico como en desarrollo de un obrerismo que mantenía la cultura, y la fe, en la unidad de la clase obrera; un obrerismo con un poso ideológico y un modelo de anarquismo que entendían y asumían los máximos dirigentes cenetistas del momento (Salvador Seguí y su entorno), pero que en menos de quince años sería desterrado. Sean unas tendencias u otras las que personifiquen a la CNT, des de 1917 hasta el asesinato de Quico Sabaté³ sus siglas evocan uno de los capítulos emblemáticos de la liberación del siglo XX. A la postre acabó marcando el inicio del fin de una hegemonía.

Torres García: el constructor de la Cataluña “*noucentista*”⁴.-

Hablando en términos artísticos, a mitad de la primera década del siglo asistimos al ocaso del modernismo, a pesar de que marcará en el futuro la idiosincrasia de Barcelona.

La familia de Torres García había regresado a Cataluña, de donde habían emigrado tiempo atrás los abuelos maternos, siendo este un niño. Artísticamente se formó en el católico Circulo de Sant Lluç, pero convivió también con jóvenes pintores de la Barcelona libre y libertaria de finales del siglo XIX (Mir, Novell, Manolo Hugué, etc.). Se identificó con las inquietudes de sus coetáneos barceloneses más progresistas. Evolucionó paso a paso hacia un clasicismo mediterraneanista que, en la Barcelona de la primera década del siglo XX, se denomina “*noucentisme*”. Un movimiento artístico y literario que surge paralelamente, retroalimentándose, a los primeros triunfos políticos del regionalismo catalanista. La fuente de inspiración de esta corriente artística se encuentra en el mundo romano y, sobretodo, en el arte helénico (las excavaciones de Ampurias no hacían sino revalorizarlo). Su definidor máximo Eugenio D’Ors;

² Constituida en Abril de 1914, al amparo del R. Decreto (18-12-1913) que permitía a las diputaciones de las provincias colindantes, mancomunarse para la prestación de determinados servicios.

³ Guerrillero anarquista asesinado en 1962

⁴ Utilizamos la forma catalana de “*noucentisme*” i “*noucentista*” en vez de su traducción “novecentismo” y “novecentista” porque de este modo pretendemos resaltar su condición como movimiento cultural catalán. Fue difundido por Eugeni D’Ors desde 1906 como expresión máxima de un clasicismo racional, a menudo irónico, ligado al catalanismo político y a la política de la Mancomunidad. Tuvo su momento álgido hasta la década de los veinte, perviviendo hasta la Guerra Civil.

“Xenius”, difundió y definió los conceptos “*noucentisme*” y “arte mediterráneo”, convirtiéndolos en sinónimos.

Torres-García fue durante unos años, los que son objeto de este trabajo, el pintor “noucentista” por excelencia, y su medio indiscutible, el mural. Era un artista de espacios grandiosos como demostraron sus colaboraciones con Gaudí en las vidrieras de la Catedral de Palma de Mallorca, o los grandes lienzos que decoraron la capilla del Santísimo de la iglesia de San Agustín en Barcelona –destruidos durante la guerra Civil– y los del convento de la Divina Pastora de la misma ciudad, etc. Estas últimas pueden ser vistas como el primer ensayo de la nefasta incompreensión de la que su obra sería víctima en años sucesivos y que culminaría en 1917 con su ruptura con las nuevas autoridades de la Mancomunidad, hecho que le marcaría definitivamente. Las pinturas del convento no convencieron a los feligreses bienpensantes y fueron sustituidas rápidamente por otras consideradas más ortodoxas y manifiesta inferior calidad, a pesar de las protesta explicitadas por intelectuales como el poeta Joan Maragall, y las principales personalidades del círculo artístico “Sant Lluç”.

Los trabajos en espacios grandiosos aparecían como su medio natural; ya en el mes de Abril de 1905, con ocasión de celebrarse una exposición colectiva, con la participación de Torres-García, en la Sala Parés, Eugeni D’Ors (utilizando el pseudónimo de “Octavi de Romeo”) escribió en el semanario republicano, escrito en lengua catalana, “*El Poble Català*” que Torres García necesitaba vastos espacios para poder materializar sus tendencias a la monumentalidad plástica. D’Ors se sintió fascinado por el pintor que descubría; escribió: “la seva estètica es la estètica eterna (...) En ses obres lo protagonista no es una figura, ni un argument, sino un ritme ... Y es compren que per a somnis així, la tela, el marc, pintura de cavallet, el mateix ambient de una exposició de saló li estretejin”(sic)⁵.

Este año 1905, vital en la carrera de Torres García, se inician las obras de un espacio escénico-cultural emblemático de Barcelona desde su construcción, tanto por su estética como por su simbología: el Palau de la Música Catalana de l’Orfeó Catalá. El proyecto lo llevó a cabo el arquitecto Lluís Doménech i Montaner; para su decoración reclutó a la plana mayor de los artistas y artesanos barceloneses, pero Torres García, que se ofreció, fue rechazado. Es el primer rechazo institucional que sufre, pero lo que transmite el pintor no encaja con la filosofía de la obra; ésta es una de las últimas

⁵ “*El Poble Català*” (8-4-1905).

grandes obras civiles del modernismo, y Torres García ya está alineado con los críticos a esta corriente.

Parece que la polémica era inseparable del pintor. El literato Pere Corominas, por aquel entonces al frente del departamento de Hacienda del Ayuntamiento de Barcelona, le encargó la decoración mural de su despacho, con alegorías al comercio y 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 sustitución de los murales, a pesar de la fuerte campaña de prensa en defensa de las pinturas y del pintor, hábilmente promovida por D'Ors, que le dedicó una de sus célebres glosas⁶. Los de Barcelona no serían los únicos trabajos del pintor condenados a desaparecer, pero sí fueron aquellas destrucciones las que generaron polémica entre sectores político-sociales dirigentes, ideológicamente enfrentados.

Acaba la primera década del siglo XX y Torres-García ha evolucionado hacia un arcaísmo de inspiración mediterránea en el que trata las figuras que representan escenas cotidianas como deidades mitológicas. Los críticos “*noucentistas*” como Joaquim Folch i Torres, y Eugenio D'Ors, se sentían fascinados. En 1911, éste último había sido nombrado secretario general del “*Institut d'Estudis Catalans*”, magna academia para la lengua y la cultura catalana, institución referente del político catalanista Enric Prat de la Riba, por aquel entonces presidente de la Diputación de Barcelona, y será D'Ors el que propiciará este mismo año la contratación del pintor por parte de la institución barcelonesa. Es el inicio de la colaboración efectiva entre Prat de la Riba, símbolo de las aspiraciones y del modelo político del catalanismo regionalista conservador, y Torres García, que lo plasmará en los murales que aquel le encargará, convirtiéndose en icono de un proyecto ideológico, político y social. El propio pintor será muy explícito al relatar su vida, respecto a su misión a partir de aquel momento: “Aunque no se formuló el propósito, se trataba en suma, de trabajar por Cataluña, al lado de Prat de la Riba”⁷.

Prat de la Riba estaba enfrascado en la restauración del histórico edificio de la Audiencia, ocupado desde 1907 por la Diputación provincial de Barcelona. Prat era consciente del valor simbólico del edificio, y la restauración se llevaba a cabo en nombre de la conmemoración de una idea: la Cataluña soberana, por eso el edificio se denominó *Palau de la Generalitat*, aludiendo a la más alta institución de gobierno de la

⁶ “*La Veu de Catalunya*” (24-12-1910).

⁷ Cit. en: Torres García, J.: *Historia de mi vida*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 103.

Cataluña independiente⁸. Los primeros trabajos que se le encargaron fueron unas vidrieras que habrían de representar los reyes, sabios, poetas, guerreros y santos de Cataluña, de los que sólo se llegó a realizar un ventanal que representaba al rey Pedro IV, al almirante Roger de Lluria y al filósofo humanista Luís Vives. A partir de aquí vino el gran encargo: decorar al fresco el vasto espacio del que se llamaría Salón Sant Jordi del Palau de la Generalitat. Para inspirarse y también para prepararse técnicamente, Torres García viajó sufragado por Prat de la Riba por Italia y Suiza (1912).

El primer fresco “La Cataluña eterna”, se empezó a pintar a finales de julio de 1913 y dos meses más tarde estaba terminado. Las pinturas chocaban con el academicismo más estricto y las críticas no se hicieron esperar. Prat, político ecléctico y hombre cauto con sagacidad para calibrar el valor histórico-artístico de las cosas, comentó al pintor cuando este le preguntó si le satisfacían las pinturas: “Eso es lo que yo debo preguntar a usted y no usted a mí. ¿Está usted satisfecho de su obra?”, y ante la respuesta afirmativa del artista añade: “Yo no soy técnico y mi juicio no debe importar nada. Personalmente yo admiro su obra, pero eso tampoco importa ahora, lo que tiene valor es lo que usted me dice, de que le satisface su obra, y esto me tranquiliza por completo. Puede usted seguir y que acierte otra vez”⁹.

El director del semanario “*La Actualidad*”, José Roca y Roca, desencadenó una campaña de prensa contra aquella pintura “indigna del recinto donde se hallaba”¹⁰, y movilizó a los críticos más conservadores en un sentido desfavorable a la realización de Torres- García.

Por el contrario, des del también semanario “*Catalunya*” consideraba que las pinturas en cuestión “universalizaban Catalunya”¹¹, y en defensa del pintor se manifestaron políticos catalanistas, artistas y escritores partidarios de las corrientes más avanzadas. El propio Prat de la Riba intervino para que la prensa que le era afín se manifestase a favor, y sugirió a Torres García que se mantuviera en silencio mientras arreciaban las críticas¹². “*La Veu de Catalunya*”, el periódico de la Lliga Regionalista, el

⁸ Cit. Manuscrito, Corominas, P.: *Enric Prat de la Riba*, Barcelona, 1935 (Biblioteca de Catalunya, Fondo “Prat de la Riba”, Carp. 32, Ms. 2657-2671).

⁹ Cit. en Torres García, J.: *Historia de mi vida*, p. 116.

¹⁰ “*La Actualidad*” (1-11-1913).

¹¹ “*Catalunya*” (1-11-1913).

¹² Carta de E. Prat de la Riba a J. Torres García (Barcelona, 26-11-1913). Reproducida en: García-Sedas, P.: Joaquim Torres-García. Epistolari Català, 1909-1936, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, 1997, pag. 32.

partido de Prat, no cesará en los elogios a Torres García¹³, al igual que el republicano “*La Publicidad*”¹⁴. Sin embargo Eugeni D’Ors, que tanto le había apoyado anteriormente, se mostró ahora tibio en su defensa. Torres-García lo atribuyó a la susceptibilidad de aquel al creer que el pintor le quería disputar la primacía que el mismo se había otorgado en la función de teórico de la estética “*noucentista*”. Esta actitud la había percibido Torres cuando le había entregado uno de los primeros ejemplares del libro “*Notes sobre art*”¹⁵, aparecido a mediados de septiembre de 1913, y que era una recopilación de una serie de artículos publicados por el pintor en “*La Veu de Catalunya*”. D’Ors acogió el regalo con displicencia; sin duda los celos artísticos, posiblemente por ambas partes, se ponían de manifiesto.

Torres García, enormemente dolido y con un resentimiento que le perseguirá durante toda su vida, no se defendió al momento de las críticas recibidas. Participará de manera subliminal en la polémica con un elogioso artículo dedicado al pintor madrileño Darío de Regoyos¹⁶ y sólo se manifestará abiertamente sobre su obra en una entrevista en el periódico “*El Día Gráfico*” en la que explicará el significado de sus pinturas: “No quiero que vea nadie en mis frescos la representación concreta de nada. Hay quien ha visto en mi fresco las cuatro provincias catalanas. ¡Quizás sí! Pero yo no me he preocupado de ello; las cuatro doncellas representan cuatro modalidades del alma catalana, cuatro regiones si se quiere, pero conste que pinte cuatro como podía haber pintado veinte. Las pinturas del medio punto son una simbolización de la tradición, con el árbol de la tradición y la llama pura e inextinguible de la lengua, y la Cataluña renaciente. En la parte alta se representa la Raza, y lo eterno de la Raza por el agua que fluye siempre, y en los lados inferiores, el Trabajo manual y el Trabajo intelectual”.¹⁷

A pesar de las críticas recibidas ante la exhibición del primer fresco, Torres García siguió con los trabajos de decoración del Salón Sant Jordi. A la composición “*La Cataluña eterna*” le siguió otra, acabada en 1915, inspirada en la “*Edad de Oro de la Humanidad*”, y una tercera sobre “*Las Musas en el Parnaso*”. Continuó con “*Las Artes*” y “*Lo temporal no es más que símbolo*” que incluye un párrafo del Fausto de Goethe, tildado por algunos de sus críticos de herético.

¹³ Un ejemplo, J. Folch i Torres: “A l’entorn d’una pintura den Torres García”, *La Veu de Catalunya* (4-12-1913).

¹⁴ Vease: “*La Publicidad*” (4-12-1913), (18-12-1813).

¹⁵ La Biblioteca de Catalunya conserva un maravilloso ejemplar dedica por el autor a Prat de la Riba.

¹⁶ “*La Veu de Catalunya*” (20-11-1913).

¹⁷ “*El Día Gráfico*” (24-12-1913).

Esta etapa de las pinturas coincidió con la muerte de Prat de la Riba (Agosto 1917); su sucesor en el cargo paralizó las obras pretextando falta de presupuesto. El año 1917 evoca grandes conmociones políticas y sociales en España, y en el mundo. Para Torres- García significó, con la muerte de su mentor, la pérdida del favor oficial, que determinaría su postergación endémica y, a la postre, su decisión de abandonar Cataluña¹⁸.

Es en estos momentos cuando empieza su relación personal con otro artista uruguayo recién instalado en Barcelona, Rafael Barradas, que quiere imprimir en sus pinturas el dinamismo de la ciudad moderna –lo que él llamara el “vibracionismo”.

Torres seguirá realizando cuadros sobre temas que le sugiere el ajeteo de la vida barcelonesa, como más tarde hará con Nueva York. En una conferencia que pronunció en las Galerías Dalmau (febrero 1917) pronunciaba las siguientes palabras que expresan su énfasis profético: “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.... “¹⁹.

Desde que empezara a pintar el Salón Sant Jordi, la pintura de Torres ha cambiado. Al final de la obra el autor ha renunciado a la estética más clásica. Pinta personajes cotidianos en ropajes vulgares, y no semienvueltos en túnicas y situados en paisajes de la Arcadia. Consecuente con su evolución, en los frescos de ésta época representa obreros, industriales, financieros y políticos; y también elementos técnicos: locomotoras y aviones. El contraste con los primeros es brutal.

Es también en esta época en la que se trata con el poeta Salvat Papaseit y con su compatriota Rafael Barradas, que había llegado de Uruguay tras pasar por París. Los tres constituyeron uno de los grupos más incisivos de las vanguardias catalanas, al que nos referimos más tarde.

Para Torres García es también el comienzo de un período de amarga espera para que “lo suyo”, es decir la liquidación de su contrato con la Mancomunidad y la ocultación de las pinturas, fuese repuesto. Esto no se produciría; el nuevo presidente de la Mancomunidad, J. Puig i Cadafalch, artísticamente en las antípodas de Torres García, no sólo despreciaría a éste y sus frescos, sino que fue apartando de la institución activos culturales que la Catalunya “noucentista” requería (D’Ors, etc). El ostracismo

¹⁸ Para una explicación detallada de la relación entre Torres García y Prat de la Riba, y del gran proyecto que significó del Salón Sant Jordi, vease: Sureda Pons, J.: *Torres García. Pasión Clásica*, Akal, Madrid, 1998.

¹⁹ Ít. , ant. p.22

institucional le ha llenado de decepción, y el pintor aparca momentáneamente las lógicas pretensiones de trascendencia, e incluso trabaja en juguetes, lo que se convertirá en su *modus vivendi*.

La correspondencia que mantuvo durante estos años con Barradas, instalado momentáneamente en Madrid, revela que se siente maltratado y desencantado, y desprecia a los que ahora ocupan su lugar : “Más que nunca en Barcelona falta ambiente, porque todo lo llena el pseudoarte oficial, que ellos llaman arte catalán, y es una de las tantas rutinas. Me hallo, pues, muy solo, sin nada que me aliente a trabajar y con exceso de trabajo material que me ocupa más de lo que quisiera”²⁰. Des de hace años se plantea abandonar la Ciudad y, lleno de amargura lo hace en 1920. Una vez más Barradas, le escribe mostrándole su respeto y su afecto: “Aquí en Barcelona he podido ver que se le quiere, Torres. A pesar de todo, se le quiere; y ahora que Vd. se fue, muchos se dan cuenta de lo que vale Vd. es así Torres. Yo creo que tenemos que querer mucho a Cataluña, por arriba de esas cosas, que sobre todo a Vd. le han hecho sufrir. Pero Cataluña es Cataluña. Yo por mi parte la querré siempre, y seguramente cada vez más, aunque me vaya muy lejos”²¹ . Torres García no regresaría a Cataluña hasta los años treinta, sin embargo nunca perdió el contacto con el que había sido su entorno barcelonés.

Las vanguardias culturales y la ciudad trabajadora.-

Al acabar la Guerra europea, culturalmente se ha superado el debate entre modernistas y “*noucentistas*”. La concepción del artista y del intelectual, su función con respecto al poder, se han modificado substancialmente. La ciudad, en este caso la ciudad de Barcelona, se convierte en tema de novelistas y poetas, de pintores y arquitectos que piensan en ella como un proyecto, como algo por hacer. La ciudad como escenario en el que los poderes encuentran el marco adecuado, construido para desarrollar sus propósitos o sus proyectos, y también como lugar en el que se desarrolla el drama vital de la transformación de la sociedad. El gran personaje pasa a ser la ciudad. Es necesario reflexionar, criticar sus limitaciones, su miseria, dolerse ante la frustración por una ciudad socialmente escindida, pero también hay que imaginarla enfrentando su provincianismo, asumiendo un cosmopolitismo recién adquirido, sentirla y vivirla; en

²⁰ Torres García a Rafael y Antnio Barradas (22-2-1919). Rep. En García-Sedas, P.: *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*, Barcelona, Pub. De l'Abadia de Montserrat, 1994, pag. 121.

²¹ Barradas a Torres García (14-9-1920). Rep. En id. ant. , pag. 161.

definitiva, plasmar, la nueva cultura urbana de la gran ciudad. Aunar viejas tradiciones y formas inmigradas, clasicismo y nuevas realidades, son algunos de los elementos que determinan la nueva cultura urbana que impondrá la transformación experimentada por la sociedad.

En este ámbito, como en otros, también la fecha de 1917, nos sirve como punto de referencia. Temma Kaplan, en un ambicioso libro que desde nuestro punto de vista no colma las expectativas generadas con su atractivo título²², constata que la transformación vivida por Barcelona en sentido amplio, a causa de los sucesos locales – con ecos internacionales- de 1917, dejaría como legado una virtual guerra civil entre pobres y ricos, que ya no se superaría. Involucrando a Picasso, ocasionalmente presente en la ciudad, como icono vanguardista y espectador de la transformación ciudadana, y a la postre mito del siglo XX, apunta: “Picasso debió darse cuenta, como cualquier otra persona en la ciudad, de que los conflictos económicos y las refriegas sociales de este año no eran más que un adelanto (...) Pablo Picasso, que apenas había visitado la ciudad entre 1904 y 1917, se vio envuelto en un torbellino a su regreso. En el contexto de cultura cívica que había caracterizado los años de cambio de siglo, republicanos, anarquistas y artistas bohemios habían hablado un mismo lenguaje. Las fiestas con cierto contenido subversivo, como el carnaval, habían servido a un mismo tiempo, de válvula de escape para la disputa social y de marco de ensayo para la misma. (...). Sin embargo, llegadas a 1917, las masas hablaban con una nueva voz. Seguí, Pestaña y la CNT ofrecían una nueva visión de la sociedad. Las huelgas generales que anhelaban trascendían con mucho los rituales cívicos que tanto había adorado Picasso durante su juventud barcelonesa”²³.

Indudablemente la evolución urbana ha modificado la valoración cultural de paradigmas éticos y morales, y ha cambiado también la visión y la representación de la ciudad obrera. En el último cuarto del siglo XIX el obrerismo, y de manera muy concreta el anarquismo barcelonés, intentaba crear un espacio cultural propio del que tenemos múltiples referencias y estudios. Asimismo, al invocar visiones de aquella Barcelona obrera, acuden a nuestra mente las imágenes de tristes niñas-adolescentes ante el telar, o los retratos de las luchas callejeras, como el célebre óleo de Ramón Casas "La Carga", plasmando los altercados callejeros producidos en la huelga de 1902.

²² T. Kaplan : *Ciudad roja, periodo azul. Los movimientos sociales en la Barcelona de Picasso (1888-1939)*, Barcelona, Península, 2002

²³ id., p. 240

Aquí deseamos apuntar otro aspecto. Queremos destacar puntos de encuentro entre aquel obrerismo, puntero y tan vital, de la segunda década del siglo XX y las vanguardias culturales, que tanto esplendor alcanzaron en aquellos mismos años. Así, nos encontramos con pintores que son capaces de plasmar la nueva realidad social de la ciudad, sin establecer planos excluyentes. Entre ellos destacan Joaquín Torres García y Rafael Barradas. Estos fueron capaces de mostrar como ningún otro, de una manera orgánica, la condición de metrópoli que adquiriría la Ciudad.

Los años de la Guerra europea y posteriores son trascendentales en este sentido. En 1914 llega a Barcelona Rafael Barradas con todo el ímpetu de las vanguardias europeas; inmediatamente formará tandem con su compatriota Torres-García, que muy pronto, como ya se ha apuntado, abandonaría en el terreno de la plástica el clasicismo “*noucentista*” al tiempo que evolucionaba intelectualmente hacia la izquierda. Este intuyó los cambios que la civilización de la técnica estaba produciendo en el mundo, y lo que empezó a plasmar –como haría muy pronto Barradas- no era ya el melancólico mundo rural, sino el de la ciudad. Esta evolución la experimentó en una Barcelona que respiraba transformación de una manera intensa, que empedraba calles, que abandonaba el gas por la iluminación eléctrica, la tracción animal por la mecánica, que se llenaba cada vez más con miles y miles de individuos con otras tantas aventuras personales a sus espaldas, que tanto él como Barradas se dedicaron a evocar. En este ámbito ambos se identificaron en una nueva realidad urbana y con el tiempo compartirían unas experiencias artísticas cuyas necesidades ya fueron apuntadas por Torres García en un escrito publicado en 1916, “El descubrimiento de sí mismo”, en el que decía: “por aquel tiempo ni un solo pintor se había atrevido con la ciudad, y menos con su aspecto moderno. Todos iban al campo o al mar, o se quedaban encerraditos en su taller”²⁴.

Barradas y Salvat Papasseit: poética de barriada y vanguardia.-

Rafael Barradas es un caso lacerante. Todos los creadores de la época que le conocen, perciben su talento, sin embargo, no consigue triunfar. Barradas llega a Barcelona el año 1914 después de haber transitado por Italia, París y Suiza, meses antes que lo hiciesen muchos otros artistas franceses que llegarían huyendo de la guerra. Vivió una larga etapa en Madrid, para, finalmente, instalar-se en la localidad de Hospitalet de Llobregat, muy cerca de Barcelona. España fue fundamental en su

²⁴ Terrassa, Morral, 1916.Cit. J. Corredor-Matheos : “Balanz i valoració de l’avantguarda catalana” en *Avantguardes a Catalunya. 1906-1939*, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992, p.73

pintura, tal y como él mismo reconoció en una entrevista que publicada en el periódico "El Plata" a su regreso a Montevideo:

"Sólo al llegar a España me sentí ambientado en una atmósfera consonante con mi sensibilidad, después de haber dado tumbos por otros pueblos de Europa"²⁵

Barradas trabajó como ilustrador en numerosas revistas. Recién llegado a Barcelona colaboró como dibujante en la revista satírica "*L'Esquetlla de la Torratxa*"²⁶. Durante los meses de Junio y Julio de 1914, aparecieron una serie de dibujos suyos, que revelan ya una manera peculiar de entender el arte. La viñeta tenía como objetivo transmitir información a base de plasmar emociones, i, en este campo, Barradas, se reveló ya como un maestro. Su colaboración como ilustrador y dibujante humorista en la prensa catalana se mantuvo con los años. Dibujó para las revistas "*Alegria*" (subtitulada, "Nuevo semanario infantil") de Terrassa (1925-1928), y "*Hèlix*" (1929), que publicaba en Vilafranca del Penedes, Joan Ramon Masoliver. También participó activamente en "*La Mainada*" (1921-1923) y en la "*Revista de Oro*", subtitulada jocosamente "El mundo en auto".

El pintor uruguayo fue uno de los elementos más innovadores e interesantes del vanguardismo barcelonés de la época. Hizo una de las contribuciones artísticas más originales al representar en un todo, forma y fondo, movimiento y dinamismo, es decir llevar al cuadro lo que se ha denominado una "vibración de las ideas", o como él escribía, una traslación de la "proporción geométrica de las cosas", elementos que dio a conocer en las exposiciones de su obra hechas en las Galerías Dalmau de Barcelona (1917) y en la Sala Mateu de Madrid (1919). Estas características se reflejan en la originalidad e intensidad de su trabajo, su vinculación con el mundo literario, su propia obra intelectual, y sus contactos externos. De la misma manera que había sucedido durante su estancia en Madrid, como vanguardista comprometido, muy pronto entró en contacto con los escritores y las publicaciones más progresistas y rompedoras del momento.

La época Barcelona fue clave en su vida, y él fundamental para la representación urbana de la Ciudad. Cuando él llegó, Barcelona empezaba a consolidarse como centro de vanguardia. Su primera participación en una exposición tiene lugar en 1917. El galerista Josep Dalmau, con motivo de celebrarse la Exposición de Arte Francés en el Palacio de Bellas Artes, organizó un homenaje a los artistas franceses. Barradas

²⁵ "El Plata" (21-12-1928). Cit. García Sedas, P.: *Joaquín Torres-García y*, pag. 44.

²⁶ "*L'Esquetlla de la Torratxa*", 19 y 26 de Junio, y 3, 10, 17 y 31 de Julio.

colaboró en esta exposición con dos dibujos. Su participación pasó desapercibida para la crítica, pero el momento fue trascendente pues además de al galerista, conoció a dos personas que serían fundamentales en su vida: Torres García y el poeta Joan Salvat-Papasseit. Participó en las tertulias que su compatriota organizaba en su casa “Mon Repòs”, y allí alternó y forjó amistad con Salvat y otros poetas y artistas.

En la etapa 1917-1919, a pesar de no vivir en Barcelona, participó, junto a Torres García, en las revistas de Salvat Papasseit "*Un Enemic del poble*"²⁷ y "*Arc Voltaic*"²⁸, en la que también colaboró el pintor Joan Miró, y en la ilustración del libro futurista de Salvat, "*Poemas en ondes herzianes*". Trabajó como ilustrador para la conocida editorial Muntañola ("*Histories per a nois*")²⁹. El mismo reconocía: "al margen de mi pintura soy escritor de historietas para niños. Llevo como un lastre sentimental que me hace aspirar a ser su Rey Mago".

La publicación "*Un enemic del Poble*", con el subtítulo de "Hoja de subversión espiritual", se inició en Marzo de 1917 (como especificará en la cabecera, el "año IV de la era del crimen", en referencia al año que comenzó la Guerra europea), apareciendo con una periodicidad intermitente. Era una publicación marcada por el futurismo de Salvat-Papasseit, con clara intencionalidad política. En ella se refleja el interés de algunos destacados miembros de las vanguardias culturales por el trasiego socio-político de aquellos años. Torres García manifestaba: "El deure de tothom és donar el millor que tingui de si mateix: la seva bondat, les seves idees, els seus braços o els seus punys. I portar l'acció seva allà on convingui i en el moment oportú (...) No sabem trobar en la revolta al que després de la revolta pugui servir per a educar als nins"³⁰.

Torres García y Barradas establecieron una gran conexión intelectual y poética con Salvat-Papasseit y éste último los invitó reiteradamente a participar en sus revistas. Salvat llevó a la literatura y la poesía el mismo espíritu que Torres-García y Barradas transmitieron al dibujo y a la pintura, la misma fascinación por Marinetti, los futuristas

²⁷ Núm. 1(marzo 1917). Lleva como subtítulo "Hoja de subversión espiritual", escrito en catalán.

²⁸ Núm. 1(Enero 1918), con el subtítulo "Plasticidad del vértigo - Formas en emoción y evolución - Vibracionismo de ideas - Poemas en ondas Hertzianas".

²⁹ En una carta a Torres García (24.2.1920), Barradas ponía de manifiesto las magníficas relaciones que mantenía con el editor: "Muntañola ayer me escribió interesado en trabajar. Muntañola es un hombre estupendo. Yo estoy muy contento con esta casa y con los grandes amigos que tengo en ella. Tengo tanto que hacer, querido Torres (...)". Rep. : García-Sedas, P.: *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg...*, pag. 155.

³⁰ J. Torres García, "«Som atents !»", *Un Enemic del Poble*, 5 (Agosto 1917).

y Apollinaire, la misma visión de un mundo en transformación y la misma conciencia por lo que a los cambios sociales se refiere³¹ (cubo-futurismo).

Salvat-Papasseit se había ido acercando a la filosofía socialista desde muy joven. Aquí no pretendemos hacer una crítica literaria de la obra de Salvat, simplemente resaltar los elementos que le acercan a esta nueva sociedad obrera que emerge con fuerza en la segunda década del siglo XX. Salvat será en gran medida autodidacta, como tantos otros jóvenes de una generación marcada por la rebeldía y el entusiasmo por aprender. El escritor Emili Salut, en su crónica de la vida popular y proletaria barcelonesa, hablando del popular dirigente cenetista, Salvador Seguí, manifiesta que sus universidades fueron el Café Español, la cárcel Modelo y el Ateneo Enciclopédico Popular, una entidad que hizo de la libertad bandera y de la cultura una mística³². Las de Salvat-Papasseit fueron: la calle, el puerto, las paradas de libros de la calle de Santa Madrona, el bar del Centro, el Ateneo Enciclopédico Popular ...³³. Del Ateneo Enciclopédico, un joven Salvat utilizó con profusión su biblioteca, con infinidad de lecturas anarquistas, y asistió a las numerosas conferencias que allí se celebraban.

Salvat se sintió pronto llamado a una misión regeneradora, en un momento en que el catalanismo conservador de la Lliga Regionalista había tomado el control político de la sociedad catalana y desarrollaba una intensa labor cultural diseñada por los hombres del “*Noucentisme*”. En sus primeros escritos, publicados a partir de 1911, Salvat se rebela contra las injusticias, las guerras, etc. Empieza a utilizar el seudónimo “Gorkiano”, evidentemente en honor a Máximo Gorki, al que le unen, más allá de su rebeldía, sus orígenes humildes, la condición de huérfano a una muy temprana edad, o la ejecución de diferentes oficios para sobrevivir. “Gorkiano” clama contra la guerra, primero contra la de Marruecos, después contra la Guerra europea: critica el orden establecido y se hace revolucionario, pasando del socialismo a defender posiciones anarquistas.

El contacto entre la intelectualidad bohemia, más o menos comprometida socialmente y sectores obreros tenía unos espacios urbanos señalados. El Bar del Centro, situado en la parte central de las Ramblas, era un punto neurálgico frecuentado

³¹ Op. cit. J. Corredor-Matheos, p. 74.

³² El AEP había sido fundado en 1902 por obreros y jóvenes intelectuales progresistas, con fines culturales y como entidad abierta a todo el mundo. Destacó en la vida de la ciudad por sus actividades consistentes en conferencias, cursos, excursiones, campañas cívicas, etc. Tenía una importante biblioteca, y se convirtió en escuela, tribuna pública y centro de recreo. Véase las obras de : Solà i Gussinyer, P. : *Els ateneus obrers i la cultura popular a Catalunya. L'Ateneu Enciclopèdic Popular*, Barcelona, 1978, y Aisa, F. : *Una història de Barcelona, Ateneu Enciclopèdic Popular, 1902-1999*, Barcelona, Virus, 2000.

³³ Cit. : F. Aisa y R. Morros : *Joan Salvat-Papasseit. L'home entusiasta*, Barcelona, Virus, 2002, p. 45

por sindicalistas, revolucionarios, periodistas, poetas, intelectuales y aspirantes a todo eso, y también por personas del mundo del espectáculo y la farándula, mezclados con otros de baja ralea. Todos tenían un espacio en la bohemia de la Barcelona de la segunda década del siglo XX. El bar servía de redacción a periodistas como los del semanario revolucionario “*Los Miserables*”³⁴, con los que colaboraba “Gorkiano” entre 1914-1916, y fue testigo de los avatares y luchas sociales que marcaron la Barcelona de estos años³⁵.

Los cafés de la Rambla, El Paralelo y el colindante barrio chino el (distrito V) eran un hervidero. Otro de los más concurridos era el café Español, en el Paralelo, donde algunos dirigentes obreros como Seguí, realizaban auténticos mítines ante la nutrida clientela.

Salvat-Papasseit escribe, lee, se rebela... Paulatinamente agudizará su sensibilidad pasando de la prosa al verso, y se manifestará ácrata. Escribirá una poesía urbana, condenada por el sistema: el puerto, lo femenino, la Barcelona popular, será lo que exaltará su imaginación. A partir de 1917, desengañado por la actitud de los socialistas durante la guerra, se aleja definitivamente del partido, y se acercará al anarquismo: “Jo no vull allistarme sota de cap bandera. Son el ver distintiu de les grans opresions. Adhuc el socialisme n’és una nova forma d’opresió, perquè és un estat nou seguidor de l’Estat. Seré ara el glosador de la divina Acràcia, de l’Acràcia impossible en la vida dels homes, que no senten desig d’una Era millor”³⁶.

En junio de 1918 Salvat Papasseit publica el libro “*Humo de Fábrica*”³⁷, ilustrado por Barradas. Es una recopilación de sus artículos en los periódicos “*Los Miserables*” (Barcelona), “*La Justicia Social*” (Reus) y *Sabadell Federal* (Sabadell) con el seudónimo "Gorkiano". Son escritos marcados por el pensamiento anarquista, cuya recopilación coincidirá con el momento álgido de la reorganización de los sindicatos anarco-sindicalistas en Cataluña. En estos textos Salvat da una visión topográfica y temática de la ciudad: nos habla de las fábricas, de los trabajadores, de las ilusiones y del destino de las gentes:

³⁴ Era un periódico crítico contra el sistema. Inicialmente llevó el subtítulo de “Eco de los que sufren hambre y sed de justicia”, después “Diario de extrema izquierda”, más tarde “Diario Republicano de extrema izquierda” y, finalmente, “Periódico republicano independiente”.

³⁵ Una descripción del ambiente en, Emili Eroles :*Memòries d’un llibre vell*, Barcelona, Pòrtic, 1971, p. 145.

³⁶ J. Salvat-Papasseit : “La nostra gent”, *Un Enemic del Poble*, 8 (1917).

³⁷ J. Salvat-Papasseit: *Humo de fábrica*, Barcelona, Galeries Laietanes, 1918.

"Salían lentamente de la fábrica y yo leí sus odios y sus buenos amores, su hambre y su miseria. Y así leí también que eran los productores, aquellos desdichados. Y me junté con ellos, porque su aspecto era de bondad y dulzura y porque son el símbolo, por este padecer de la evolución firme y creadora.

“Mientras las chimeneas humeantes dibujan cabezas de rabias comprimidas y de angustias y muertes: Eran la gran visión de la terrible nube que traerá la lluvia, la tempestuosa lluvia que les liberará. La lluvia que es la masa que lo produce todo y carece de todo. Aún me fui bendiciéndoles por aquella tragedia de sus vidas, porque les hará dueños de todos los destinos de la tierra: Cada uno que muera en la lucha sublime por un mejor mañana, producirá en su tumba a ras de tierra una rosa de fuego que consumirá un mundo de injusticias sociales”³⁸.

Esta misma visión la transmite en otro texto:

"Humean chimeneas, y la gente parece que así desesperándose cumpla un fin que este lejos de ser la explotación de unos por otros. ¡Ah, cobarde ciudad, que chupas tanta sangre y aún haces pasar hambre a los que te la ofrecen! Ya no estoy en mi ambiente”³⁹.

En estos artículos reflexionará sobre los temas candentes del momento y nos hablará de la España de comienzos de siglo. Es un retrato, como escribirá el crítico Ricard Salvat, marcado por el candor y la ingenuidad: "La ingenuidad es una de las constantes del libro y puede observarse que el autor vive en la contradicción que comporta el hecho de haber llegado al mundo de la cultura y de la política, sin ningún tipo de preparación tradicional o académica y que, sin embargo, poseía una información de la historia de su tiempo bastante amplia, algo no demasiado normal entre los intelectuales de su tiempo. A medio camino entre un socialismo entendido de una manera mesiánica y un anarquismo sentido apasionadamente y vivido desde el ángulo más romántico, Salvat-Papasseit nos da una reflexión sobre la situación de España y expresa, de manera lúcida y casi me atrevería a decir algo alucinada, la miseria moral y material en que se encontraba inmerso el Estado español en el momento en que fueron escritos sus artículos (...) Salvat-Papasseit, menospreciado y olvidado por sus compañeros "noucentistes", se halló más cómodo en unas posiciones modernistas, al encontrarse éstas mucho más cercanas al pueblo”⁴⁰.

³⁸ J. Salvat-Papasseit: "Humo de fábrica", en *Humo ...*, p. 8.

³⁹ id.: "Bella maña de mayo", en *Humo ...*, p. 69.

⁴⁰ Ricard Salvat, en Prólogo a : J. Salvat-Papasseit : *Humo de Fabrica*, Barcelona, Galba Edicions, 1977,

Salvat-Papasseit no es sólo importante por el papel que desempeña dentro de la literatura catalana. Es el poeta popular por excelencia, desde un punto de vista que va más allá del populismo místico del sacerdote Mosén Jacint Verdaguer y del hombre de bien que representaba Joan Maragall.

Madrid: viaje de ida y vuelta.-

El verano de 1918, Barradas, cansado de luchar inútilmente por el reconocimiento de su pintura, y apremiado por las penurias económicas que siempre arrastraría, se traslada a Madrid. En la primera de aquel mismo año había expuesto en la Galerías Laietanas, y con descaro había escrito en el catálogo unas frases que tenían algo de epitafio social: “El que me contradice me complementa. Sólo existe algún crítico que pueda interesarme. Por lo demás tampoco me interesa la chusma intelectual”⁴¹. La opinión de la mayor parte de la crítica no le interesaba, como bien manifiesta, pero si la de un artista que se dedicaba a la crítica, la del futuro renombrado ceramista Joseph Llorens Artigas. Este admiraba el potencial expresivo de Barradas y lo veía como un puntal imprescindible de las modernas vanguardias⁴².

Este es el momento del "vibracionismo". Sus telas están llenas movimiento. Durante este período (1918-1921). Barradas conoce a Gregorio Martínez Sierra y se instala temporalmente en Madrid, donde colabora en la nueva revista "*Mundo Nuevo*"; en esta revista publica las "Aventuras de Panchulo" e ilustra libros y carteles teatrales. .

En Madrid Barradas se relaciona con el movimiento ultraísta, convirtiéndose en uno de sus principales dibujantes. Se hace adicto a las tertulias del Café Colonial, centro de reunión de los impulsores de la revista "*Grecia*"; a la Sagrada Cripta de Pombo, fundada por el escritor Ramón Gómez de la Serna, y del Café de Oriente, otro nido de poetas. Fue en estos ambientes donde conoció a los que se convertirían en dos grandes artistas: Federico García Lorca y Salvador Dalí. Barradas colaboró entusiásticamente con el teatro lorquiano diseñando los figurines zoomórficos de “El maleficio de la mariposa”, que a la postre fue fatídicamente el fracaso teatral más sonado de Lorca.

Aquí no podemos establecer un grupo vanguardista como el que había creado en Barcelona con el trío Torres-Barradas-Salvat. Los parámetros culturales de los tres artistas que coinciden en Madrid son muy diferentes, pero ahí también la simbiosis

p. XIX.

⁴¹ Cit. por Jardí, E.: *Rafael Barradas a Catalunya i altres artistes que passaren la mar*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Comissió Amèrica-Catalunya, 1992, pag. 32.

⁴² “*La Veu de Catalunya*” (8-4-1918).

pintura-literatura fue innegable. Este era un hecho que Barradas ya había constatado en su colaboración con Salvat-Papasseit. Mantuvo siempre una relación directa con la poesía y él mismo afirmaba: “Nunca he sido un pintor puro. Tengo raíz poética. Pero aspiro a otra cos. Llevo un lastre sentimental”⁴³.

Esta opinión que de si mismo tenía Barradas la reafirmaban otros contemporáneos suyos. El crítico de arte y espectáculos barcelonés, y admirador rendido del uruguayo, manifestaría: “Rafael Barradas era un poeta, un autentico poeta. Todos sus actos, su conversación millonaria en imágenes, sus maravillosos poemas, que sólo sus amigos íntimos conocíamos, reflejaban claramente la exquisita calidad del sentimiento poético que anidaba en lo más hondo de su ánima. Una insobornable vocación de pintor le había empujado a cubrir superficies blancas de líneas y colores, y ese lirismo se ponía de manifiesto en todos sus lienzos”⁴⁴.

En 1922 habían empezado a manifestarse los síntomas de la tuberculosis que a acabaría con su vida. Para recuperarse se trasladó de Madrid a Luco de Jiloca, una pequeña localidad de la provincia de Teruel. Recuperado, momentáneamente, regresó a Barcelona y se instala en la vecina localidad de Hospitalet de Llobregat.

Ahora pintará la ciudad. Barradas con un extraordinario sentido de la masa pintó de Barcelona el ir y venir de las gentes en la céntrica calle Pelayo, el bullicio de las Ramblas, de los cafés cercanos a la Universidad, etc., de la misma manera que de Madrid le había fascinado el estruendo de la estación de Atocha.

En su nueva residencia, en una pequeña y lóbrega casa, los domingos por la tarde tenían lugar unas tertulias en las que confluían la música, la literatura, la poesía y la pintura. Barradas, arropado por sus amigos artistas, inmortalizó aquellas tertulias con un anagrama, un Pegaso inspirado en uno de los caballitos de juguete diseñado y comercializado por Torres García.

El grupo del atentillo era muy heterogéneo; en general lo formaban artistas de formación bilingüe, y las tertulias se acabaron convirtiendo en centro de peregrinaje obligatorio para todo aquel artista que viajase a Barcelona. A pesar de relacionarse con los sectores más vanguardistas Barradas no abandonó nunca la relación con Torres García, al que siguió mostrando respeto y admiración. En febrero de 1928 le escribía hablando del “Atentillo”: “Aquí formamos, unos cuantos hombres independientes, un

⁴³ Entrevista a Rafael Barradas, “*La Razón*”, Montevideo, 1928. Cit. “*Salvador Dalí i Federico Garccía Lorca. La persitencia de la momòria*”, Barcelona, Museo d’Història de Catalunya, 2004, pag. 174.

⁴⁴ Gash, S.: “Hurgando en el recuerdo. El Atentillo de Hospitales”, “*Diario de Barcelona*” (1-12-1962).

grupo que hacemos las cosas fervorosamente, como Dios manda; es natural que los otros, los que Vd. bien conoce y bien desprecia son los mismos que nosotros bien conocemos y bien nos tienen sin cuidado. En este Atentillo –entre estos 20 hombres-, Torres-García es el mismo, es más grande (siéndolo ya mucho desde siempre cada día). Se le venera como en los gloriosos tiempos de Mon Repòs y se le comprende”⁴⁵. Por allí pasaron: Josep M. De Sucre, Joaquín Torres-García, el poeta Gutiérrez Gili, el escultor madrileño Angel Ferrant –al igual que Barradas muy identificado con la sociedad catalana-, Guillermo Diaz Plaja, Cuyàs, Alsamora, Lorca, Dalí y un largo etcétera. Pero su fiel admirador S. Gasch, da un testimonio paralelo al de la riqueza artística de las tertulias, que resulta estremecedor, y pone de manifiesto la catastrófica situación económica de Barradas que, a menudo, sobrevivía alimentado por su vecino panadero : “Nunca vimos una miseria tan atroz y soportada con tanta fortaleza de ánimo, con tanto estoicismo, con tanto heroísmo y, sobre todo, de un modo tan discreto y callado”⁴⁶.

Finalmente el 5 de Noviembre de 1928, muy enfermo, regresó a Uruguay. Tres meses más tarde moría. Cuando la noticia llegó a Barcelona, los componentes del "Ateneillo", celebraron su particular ceremonia fúnebre: se trasladaron al puerto y desde el extremo más meridional de la escollera lanzaron flores al mar en memoria suya.

Un año después Federico García Lorca visitó su tumba. Una de las personas que lo acompañó lo relata: “el poeta en silencio fue arrojando un puñado de humildes florecillas. Ninguna solemnidad, ni el menor aparato, sino un sencillo acto de recordación y de meditación”⁴⁷. La emoción que sin duda sintió Federico la expreso a un compañero de viaje a su vuelta a España: “¿Sabe usted lo que pensaba en Montevideo mientras los fotógrafos me enfocaban y los periodistas me preguntaban? ... Pues en Barradas, el gran pintor uruguayo a quien uruguayos y españoles hemos dejado morir de hambre... Me dio una gran tristeza el contraste... Todo ese que me daban a mi se lo negaban a él”⁴⁸.

⁴⁵ Carta de Barradas a Torras García (Febrero 1928). Rep. en García-Sedas, P.: *Joaquim Torres-García i Rafael Barradas. Un diàleg escrit...*, pag. 209.

⁴⁶ Revista “San Jorge” (Abril 1955). Cit. en *Rafael Barradas a Catalunya i altres artistes que passaren la mar*, pag. 42.

⁴⁷ Mora Guarnido, J.: *Federico Garcia Locar y su mundo*, Buenos Aires, Losada, 1958.

⁴⁸ Suero, P., “Crónica de un día en barco con Federico G.L.”, “Noticias Gráficas”, B. Aires (14-10-1933).