

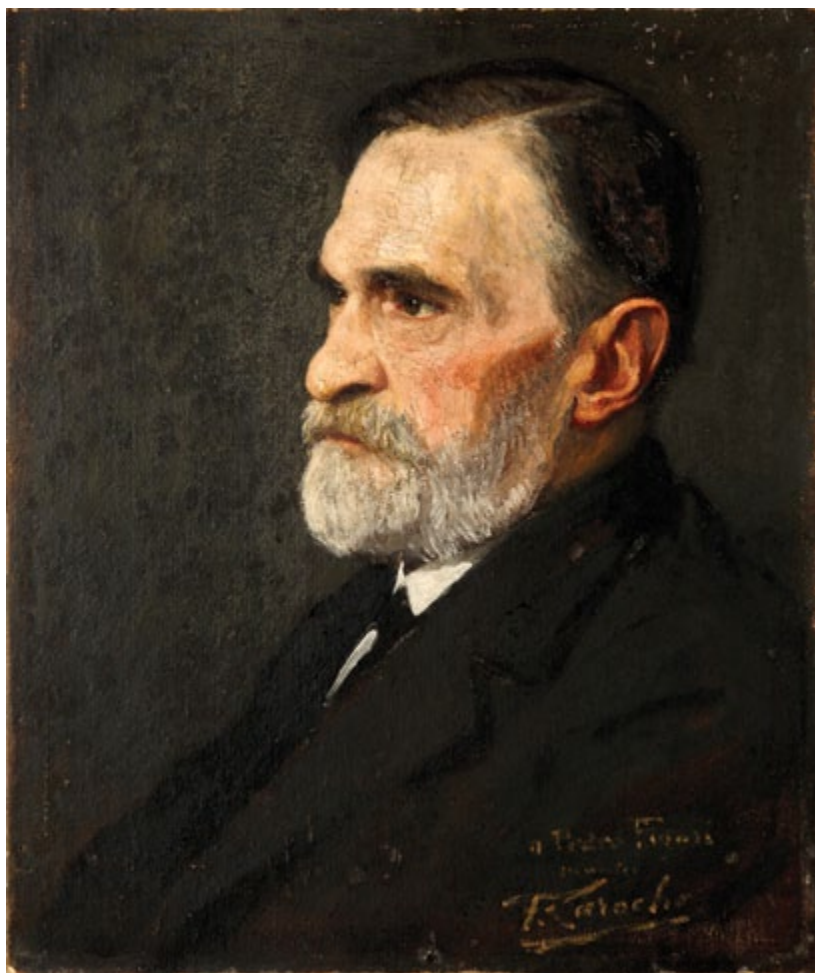
MILO BERETTA  
PEDRO<sup>y</sup> FIGARI

**Derroteros de una amistad**



Museo  
**Figari**

MILO BERETTA  
PEDRO<sup>y</sup> FIGARI  
**Derroteros de una amistad**



**Fernando Larroche**  
*Retrato de Pedro Figari*  
ó/cartón  
53 x 45 cm  
ca. 1923  
Cortesía Juan Olaso Figari

En setiembre de este año se cumplen 180 años de la creación del primer museo en la República Oriental del Uruguay. En el año 1837, por Decreto del Ministerio de Gobierno se creó una comisión a la que se le encomienda la organización de una Biblioteca y un Museo de Historia Natural. El entonces llamado Museo Nacional abrió sus puertas el 18 de julio de 1838, apenas siete años de jurada la constitución de la República.

Este año es, por tanto, de grata conmemoración y será motivo de importantes celebraciones en varios puntos del país. Se da la coincidencia, también, con otra fecha ilustre: hace 80 años, en el mes de julio de 1938, fallecía don Pedro Figari, personalidad cardinal de la artes y del pensamiento moderno en Uruguay. El Museo Figari ha dispuesto por ello una serie de exposiciones y actividades acordes a estos tiempos de reflexión y de memoria.

La exposición *“Milo Beretta y Pedro Figari. Derroteros de una amistad”* se ciñe a una línea evocativa como vindicación de un encuentro entre dos artistas que a principios del siglo xx compartieron su pasión por la pintura, por el diseño y por la educación artística.

La muestra se realiza en forma conjunta con el Museo Casa Quinta Vaz Ferreira, cuya decoración fue responsabilidad de Milo Beretta, y en estrecha colaboración con el Archivo General de la Universidad de la República y la Biblioteca Nacional del Uruguay. Esta mancomunada relación institucional, que abarca también el apoyo de galerías y coleccionistas privados, marca la pauta de la importancia del material pictórico y documental reunido: además de los amigos homenajeados, la muestra presenta obras de Rafael Barradas, Juan Carlos Figari Castro, Carlos Aliseris y Fernando Larroche entre otros artistas de renombre.

Saludamos la iniciativa del Museo Figari que contribuye con esta muestra a conocer más de la historia del arte en Uruguay y a entender cómo aquellos emprendimientos de hace un siglo y, en especial, las ideas que los sustentaron, perduran al día de hoy e incluso se proyectan al futuro con el vigor de las grandes gestas culturales.

Sergio Mautone

**Director de Cultura**

**Ministerio de Educación y Cultura**





Carlos Aliseris  
*Retrato de Milo Beretta, (detalle)*  
ó/tela  
80 x 67 cm  
1934  
Colección Biblioteca Nacional

## Milo Beretta y Pedro Figari. Derroteros de una amistad

Pablo Thiago Rocca

«Era por sí solo un verdadero ambiente de arte», escribió el crítico de arte José Pedro Argul en ocasión de la muerte de Milo Beretta (Montevideo, 1870 - 1935). La presencia de este artista en distintas tertulias montevideanas de principios del siglo xx lo colocan en un lugar de destaque en el advenimiento de la pintura moderna en Uruguay.

Pero el aporte de Milo Beretta no sólo se circunscribe a una producción pictórica que es, por otra parte, bastante exigua, sino que importa por el influjo de su colección de arte moderno europeo, por sus novedosas ideas como diseñador que lleva a la práctica con solvencia en dos casas de intelectuales uruguayos —Carlos Vaz Ferreira (Montevideo, 1872 - 1958) y Antonio Lussich (Montevideo, 1848 - 1928)—, y por el empeño que lo llevará a convertirse en lo que hoy denominaríamos un difusor cultural.

Acerca de la condición social de Milo Beretta, resume sin preámbulos José Pedro Argul: «Era hijo de ricos; no tuvo apremios de dinero. Soltero y educado en la prudente conservación de su fortuna, dispuso de su tiempo a voluntad. Lo consagró a las artes, en el ejercicio creador y en educar a su medio.»<sup>1</sup>

De niño asistió a la escuela Elbio Fernández en donde publicó, junto a José E. Rodó (Montevideo, 1871 - Palermo, Italia, 1917), un periódico escolar, *Los primeros albos*, en 1883.<sup>2</sup> La sensibilidad artística fue alentada por la familia que proporcionó al joven las primeras clases de pintura con Miguel Pallejá (Montevideo, 1861 - Barcelona, 1887) y de música con el italiano radicado en Montevideo Camilo Giucci (1850 - 1913).

1. *Las artes plásticas en Uruguay*, Barreiro y Ramos, Montevideo, 1988, pág. 141.

2. <http://www.elbiofernandez.eduuy/ex-alumnos/exalumnos-de-honor-o-destacados/> Consultado el 19/6/2018.



Hacia 1880 viajó a París para perfeccionarse en el estudio del piano con el célebre compositor Antoine François Marmontel (Clermont-Ferrand 1816 - París, 1898), pero terminó optando por aprender pintura.

*El pianista que existía en Milo perfeccionó técnica y conocimientos con el gran Marmontel, pero las clases no le tomaban largos horarios, de manera que en sus momentos libres, no pudo abstraerse de la enorme atracción del París artístico de aquella hora y así, en largas recorridas hilvanadas a diario desde su buhardilla, pasando por Montmartre por la rue Laffitte, entrando en cuanto escaparate y exposición se realizaba, fue vinculándose a los artistas que construían el momento para la historia, compartiendo con muchos de ellos inquietudes y desvelos y hasta los pesos de su pensionado, forjando un campo ideal de su opinión crítica, enriqueciendo su valiosa cultura y afinando su exquisita sensibilidad.<sup>3</sup>*

En uno de esos paseos conoció al escultor italiano Medardo Rosso (Turín, 1858 - Milán, 1928) quien, según cuenta Beretta en sus diarios, estaba deprimido por un entorno familiar hostil, al punto de haberse entregado a la bebida y pensar en abandonar la creación artística. Beretta, siempre según sus memorias, lo habría ayudado a salir del pozo anímico. La amistad se estrechó y continuó luego a través de la correspondencia hasta el final de la vida de Rosso. Milo se reconoce entonces como el único discípulo del italiano y se vincula a una serie de importantes artistas con cuyas obras comienza a forjar una selecta colección de piezas de arte que trae consigo a su regreso al Uruguay, en 1899.



Tertulia de artistas en La Giralda, circa 1924. Milo Beretta es el quinto de la derecha, de pie, entre Humberto Causa a su izquierda y seguido por Pablo Mañé. Foto gentileza de José Gómez Rifas.

3. Jorge Póez Vilaró, 13/02/1953, diario *El Bien Público*. Reproducido en el folleto de la muestra en Galería U, ZUM ZUM, Montevideo, setiembre-octubre 1969.

4. V. Figari y el Affiche, folleto de la exposición en el Museo Figari, Montevideo, diciembre 2015 - marzo 2016.

5. Conferencia del pintor Guillermo C. Rodríguez sobre la personalidad de don Pedro Figari dictada en Montevideo el 27 de agosto de 1938, a un mes de la muerte de Figari. Texto inédito gentileza de Guillermo Rodríguez hijo.

## Nace una amistad

Con las primeras exposiciones en su Montevideo natal, Beretta puede ser visto como uno de los introductores del impresionismo en Uruguay. Pero la certeza de esta contribución tardará en cristalizar, en primer lugar, por la sobria asimilación del propio artista a una corriente pictórica que en Europa ya se debatía frente al impulso arrollador de las vanguardias, y en segundo término, debido a las resistencias que le ofrece el provinciano ambiente local, moroso en asumir cualquier novedad o admitir siquiera un cambio de mirada, acostumbrado como estaba el público montevideano a los estilos académicos y naturalistas predominantes.

De hecho, será Pedro Figari (Montevideo, 1861 - 1938), diez años mayor que él, reconocido como eminente abogado y hombre de la cultura, uno de los responsables de que se lo comience a respetar como pintor. Se conocieron al año siguiente de que Beretta volviera al país. Relata en su diario, Beretta:

*En 1900 (...) Ildefonso García Acevedo me llevó a casa de Pedro Figari del cual me hice amigo enseguida. Precisamente había querido conocerme porque habiendo yo llegado de París hacía poco, pensó que sería un buen elemento para el jurado del concurso que se preparaba en el Ateneo de afiches.*

Se trataba del concurso de afiches promovido por Figari desde la presidencia del recién inaugurado Ateneo de Montevideo, certamen que ganará Carlos Federico Sáez (Mercedes, 1871 - Montevideo, 1901) poco antes de fallecer. Esta evocación de Milo Beretta, tomada de sus diarios, refiere a los encuentros que tuvo con el joven y talentoso artista mercedario.<sup>4</sup>



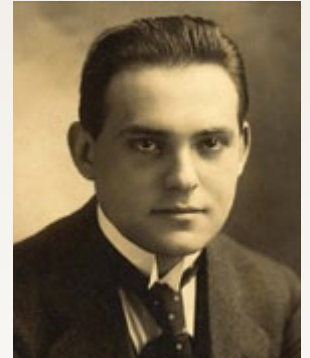
Monogramas de Juan Carlos Figari Castro, Pedro Figari y Milo Beretta

Figari tuvo siempre una actitud de decidido apoyo para con su amigo Beretta, situación que hará más ingratas, como veremos, las referencias negativas que de Figari escribe a la postre Beretta en su diario personal. Un joven amigo en común y precoz artista, Guillermo Rodríguez (Montevideo, 1889 - 1959), rememora los primeros pasos del segundo en el campo de la pintura.

*Es por ese entonces que el pintor Milo Beretta expone sus cuadros realizados en Malvín, Punta del Este y Punta Ballena, en la casa Moretti, Catelli y Mazzuchelli, ambiente de grata recordación. La prensa local es muy severa con el artista expositor y le dice entre otras cosas, que deje los pinceles que está maltratando la naturaleza (textual). La crítica pacata se ruboriza y Don Pedro Figari, que sabe que tiene la verdad de su parte, que aquello se abrirá camino, se ríe con fina ironía y poniendo el abogado a servicio del esteta, quiebra lanzas con éxito a favor del pintor amigo. Estas exposiciones se repiten con bastante frecuencia, pues Beretta, pasa por un período de gran actividad y nuevamente el moscardón de la crítica zumba y Don Pedro Figari, sin inmutarse, lo aplasta con su inteligente y bien orientado juicio. Este juego, inocente en el fondo, encanta al luchador que lleva dentro y lo tienta y ejercita nuevamente su prédica al arribar Blanes Viale, y exponer sus obras.<sup>5</sup>*

Precisamente junto con Pedro Blanes Viale (Mercedes, 1879 - Montevideo, 1926) —otro importante introductor del impresionismo en Uruguay, pero no aprendido en Francia sino por la vía del luminismo español—, Pedro Figari, Milo Beretta, y los entonces adolescentes Luis Mazzei (Montevideo, 1895 - 1983) y Juan Carlos Figari Castro (Montevideo, 1893 - París, 1927), acometen la aventura de pintar al aire libre.

El grupo de amigos recorre distintos parajes naturales en los días libres —en el estío Figari aprovecha la llamada “feria judicial”— para ir forjando o puliendo, según la etapa que cada cual cumpla en el proceso artístico, sus técnicas y maneras expresivas. El viejo Molino de Pérez en el barrio Malvín, los sauces llorones sobre el arroyo Miguelete



Juan Carlos Figari Castro  
ca. 1915. ARRIBA

Milo Beretta, ca. 1920  
CENTRO

Pedro Figari, 1924  
ABAJO





Fotografía de Pedro Figari y María de Castro en las caballerizas de la Quinta de Castro, copia en gelatina de plata. Montevideo, ca. 1900. Cortesía Teodoro Buxareo.

ARRIBA

Fotografía de las antiguas caballerizas de la Quinta de Castro en 2017.

ABAJO

y la quinta de Castro en el Prado —propiedad del suegro de Figari, don Carlos de Castro—, las rocas de Punta Ballena en Punta del Este —en donde Milo poseía una casita de verano—, son algunos de los paisajes ante los que el grupo se detiene a pintar.

Comparten mucho más que los momentos de distensión y comentarios de lo que acontece en ese convulsivo y modernizador momento del país, en las primeras décadas del siglo xx. En el arte, descubren juntos soluciones plásticas a los dilemas que les plantea el oficio, van en busca de un estilo propio pero transitando senderos semejantes, envueltos en aires postimpresionistas, influenciados por la nueva pintura francesa y española.

El cotejo de los cuadros de los dos amigos nos ofrece hoy un enorme campo de análisis y de especulación. En ocasiones presentan casi el mismo ángulo de visión, como si hubieran situado los caballetes lado a lado, lo que acrecienta la

posibilidad de estimar parecidos y apuntar las diferencias. Beretta, al pintar el Molino de Pérez, por ejemplo, respeta la impronta bucólica del paisaje y la atmósfera luminica de lo que era entonces una construcción solitaria entre dunas de arena. En su cuadro se reconocen claramente los colores al devenir de la luz solar y la consecuente proyección de las sombras. En ese sentido, su pintura se sitúa en la plataforma del impresionismo francés, no así en la mezcla de colores con gris que emplea a despecho de, por ejemplo, un Pedro Blanes Viale o de un Alberto Dura (Montevideo, 1888 - 1971), quienes trabajan más frecuentemente con los colores saturados, tal cual salen del pomo... práctica acostumbrada por Camille Pissarro (Saint Thomas, 1830 - París, 1903) y Claude Monet (París, 1840 - Giverny, 1926) al inicio de esa corriente.

Pero don Pedro Figari está en otra cosa: va en busca de una cualidad tonal y una atmósfera de ensueño. Los paisajes de esta época, ya desprendidos de llano naturalismo, se reducen a una paleta de tonos fríos, con abundancia de verdes menta y esmeralda, azules zafiros y ultramarinos, negros y blancos. El apaisado contorno del molino de Pérez es un ejemplo paradigmático de esa elucubración plástica. Es la etapa de Figari conocida como "luz de luna". En estos paisajes la realidad no importa salvo en la captación de los volúmenes y en la presencia misteriosa de los objetos. Interesa un clima colindante con lo onírico más que la copia del mundo real (mimesis) y por allí se aleja del impresionismo, pues, este movimiento si bien era antiacadémico, proponía, en esencia, un nuevo tipo de realismo. Es como si Figari presintiera que en un futuro no muy lejano —esta serie de cuadros llega hasta el año 1918 pero no volverá a ellos luego de su primera exposición en 1921— se dedicaría de lleno a evocar un pasado que acaso vislumbró en su niñez o que fue pergeñando en sus años de estudio. Un pasado alusivo, que en sus pinturas desvanecerá hasta las sombras de los personajes, vivaces y coloridos, como recortados del fondo mismo de la historia.

Desde el punto de vista estrictamente pictórico Milo Beretta nunca abandonará la pintura de género, cultivando



Milo Beretta  
*El Molino de Pérez*,  
ó/tela, 61 x 61 cm, s/f  
Colección particular

ARRIBA

Fotografía del viejo  
Molino de Pérez  
en 2018 ABAJO

el paisaje, el desnudo, el retrato y las escenas de costumbres y del *bon vivant*. Figari, en cambio, más veterano pero también más osado en su apuesta artística, “inventará” los temas: la *leyenda rioplatina* que comprende gauchos, indios y negros, sus celebraciones y desnudos, la historia sin historia de los animales domésticos que se entreveran en las fiestas de sus dueños, las danzas criollas, los velorios, las visitas galantes, los ritos gregarios del patriciado, los bailes de salón en los tiempos de la colonia... También pinta al hombre de las cavernas y a los jugadores de bochas, y hasta piedras enormes a las que coloca rasgos antropomórficos. Todos asuntos inéditos en la pintura uruguaya.

### Encuentros y desencuentros

La novedad de Figari no será comprendida por su amigo Beretta, quien malinterpreta el camino artístico, lo considera falso. Tal vez, porque él mismo está demasiado asido a una forma del gusto y del pensamiento *fin de siècle* que en Uruguay hace real eclosión en la aurora del siglo xx.

Ambos artistas se podrían adscribir, como hizo con Figari el historiador de las ideas Arturo Ardao (Minas, 1912 – Montevideo, 2003) a la generación del Novecientos: modernista en el plano literario y positivista en el filosófico. Es digno de señalar que Ardao sitúa a Figari no sólo como uno de los integrantes de dicha promoción sino como «una de sus primeras figuras aún en el *campo de la inteligencia*», a la par de los que considera sus principales exponentes, José Enrique Rodó y Carlos Vaz Ferreira.<sup>6</sup> Justamente se trata de dos personalidades muy cercanas a Milo Beretta: Rodó es aquel compañero de escuela con quien comparte sus primeros devaneos intelectuales, y Vaz Ferreira, el gran amigo que le encarga la decoración de su nueva casa quinta, como veremos más adelante.

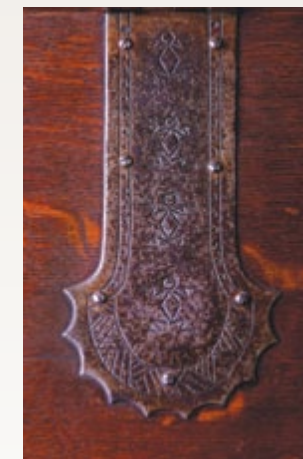
En cambio, se puede decir que Pedro Figari trasciende a su generación y salta a la siguiente: comulga con escritores jóvenes como los poetas Fernán Silva Valdés (Mon-

tevideo, 1887 – 1975) y Pedro Leandro Ipuche. (Treinta y Tres, 1889 – Montevideo, 1976) o el poeta y narrador argentino Ricardo Güiraldes (Buenos Aires, 1866 – París, 1927), quienes, subyugados por el ultraísmo y las vanguardias europeas, dirigen sus ojos al terruño e intentan una nueva literatura campera. Beretta ve en esto una impostura ideológica, acomodaticia. Así lo confesará años después en sus memorias:

*No recuerdo bien, pero no debería faltar (en aquel hotel) seguramente el par de saliveras rococó de loza calzada de relieves dorados que señoreaban de antaño a los lados del sofá. Detalle que seguramente no habría desdeñado Figari en sus cuadros soidisant coloniales por más que nunca se vieran en el país, ni en ninguna época tantos negros juntos como se ven en sus cuadros. Sin embargo esos cuadros fueron del sumo agrado de los señores poetas nativistas, ciertamente debido a que por ellos se hacían la ilusión de rivalizar con Norteamérica. En cambio a mí me avergonzó siempre su aspecto Yankilandia por falso y contrario a la verdad histórica. –Pero así se escribe la historia, no cabe la menor duda.<sup>7</sup>*

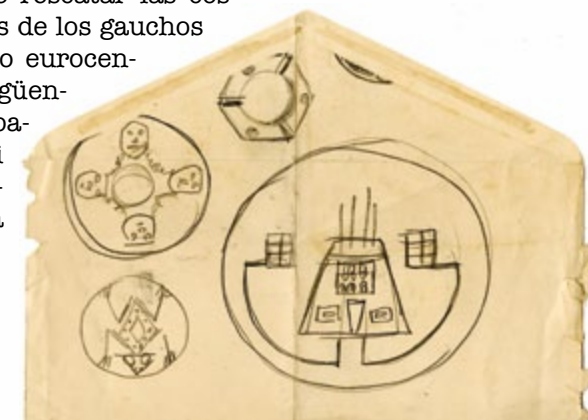
La cita dice más de Beretta que de Figari. A decir verdad, este último nunca recreó multitudes y se limitó a representar las costumbres de pequeños grupos de esclavos y libertos con una fidelidad histórica que hoy también se le reconoce desde la academia.<sup>8</sup> El vuelo de la fantasía don Pedro lo reservó para la ilusión del movimiento en la resolución “abocetada” de sus motivos, algo que no le impedía respetar la veracidad de las poses del baile, los instrumentos musicales empleados y la esencia de las tradiciones evocadas.

Es la decisión ideológica de Figari de rescatar las costumbres afro-americanas, así como las de los gauchos y de los indios, aquello que el prurito eurocentrista de Beretta no tolera y lo “avergüenza”. No puede asimilar el cambio de paradigma del que ni Norteamérica ni los poetas nativistas serían los únicos portavoces: es la modernidad la



Detalle de herraje en un mueble de la Quinta Vaz Ferreira, 1918.

Bocetos de Pedro Figari y Juan Carlos Figari Castro de la ENAO, 1916-17. Colección particular.



6. Ardao, Arturo. “Figari en la generación uruguaya del 900” en *Etapas de la Inteligencia uruguaya*, universidad de la República, Montevideo, 1968, p. 310.

7. Diario de Beretta, 1933-C6, pág. 82.

8. Los trabajos de la musicóloga Olga Picún en torno al candombe lo confirman, también desde una perspectiva histórica y antropológica en los estudios de Renzo Pi Hugarte y Daniel Vidart, entre otros.



9. Citado en *Milo Beretta*, libro-catálogo de Tejería Lopacher, realizado al cuidado de Arturo Lezama Montoro, Montevideo, 1998, pág. 43.

10. Véase "Puentes entre naturaleza y cultura: El imaginario prehispánico en la obra de Pedro Figari" de Rocca en *Imaginario Prehispánico en el Arte Uruguayo: 1870-1970*, MAPI, Montevideo, 2006, págs. 20-21.

11. Para una lectura en profundidad de este tema véase *Pedro Figari: Americano Integral* de Luis Víctor Anastasia, (Ediciones del Sesquicentenario, Montevideo, 1975), *Pedro Figari: Arte e Industria en el Novecientos* de Gabriel Peluffo Linari (Ministerio de Relaciones Exteriores-Universidad del Trabajo del Uruguay, Montevideo, 2006 y *El obrero-artesano: la reforma de Figari de la enseñanza industrial*, Museo Figari, Montevideo, 2015.

12. Op. Cit, *El obrero artesano*, 2015.

que llama a las puertas del nuevo siglo y obliga a negociar la construcción de las identidades nacionales con diferentes visiones del pasado colonial e indígena. Figari impele con sus temas a rever el dilema sarmientino de «civilización y barbarie» pero no ya en un plano de confrontación cerrada. Milo se resiste a admitir el coraje de su amigo a incorporar esos motivos "primitivos" al repertorio de lo pictóricamente significativo, a la vez que Figari, en una atrevida maniobra simbólica, los sustrae del universo de lo meramente "pintoresco" y decorativo. De hecho, hay un ejemplo que revela esta divergencia. En 1918 Beretta estaba decidido a pintar con sus propias manos unas guardas prehispánicas en el cielorraso de la sala escritorio de Vaz Ferreira, siguiendo las directivas estéticas que Figari instruyó en la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO) un año antes, y así lo hizo. Pero, aunque hubiera realizado tal acción "decorativa" no estaba dispuesto a avalar que esos mismos motivos precolombinos constituyeran el centro de una estrategia discursiva para la prestigiosa pintura de caballete.

*Ahora que (Joaquín) Torres García ha llegado a su país; que por fuerza tendrá que ver su amplio cielo y sus puestas de sol y su luz única y su campaña verde de invierno y seca de verano, me pregunto si no le vendrán tentaciones de pintar para decir eso que nadie antes había visto hasta ahora. ¿Preferirá embadurnar la tabla y divertirse a cubrirla de jeroglíficos que los indios han hecho hace miles de años de manera más ingenua, recia y primitiva que él? Yo creo que si consigo hacerle visitar el Museo de La Plata y el Etnográfico de Buenos Aires, esa chiñadura le pasará pronto, porque no conduce a ningún lado. Es decir, conduce a empezar de nuevo y en ese caso dentro de veinte siglos nos volveríamos a hallar en el punto al que hemos llegado. ¿Valdría la pena intentarlo? <sup>9</sup>*

Recordemos que en 1916 Beretta había viajado junto con Pedro Figari, Luis Mazzey y otros docentes y alumnos de la ENAO, al Museo de La Plata y el Etnográfico de Buenos Aires.<sup>10</sup> La visita a aquellos museos se hizo a instancias de Figari con el fin de estudiar sus colecciones de cerámi-

cas y tejidos precolombinos, ya que a partir del análisis de este repertorio iconográfico intentarían crear un diseño industrial y artesanal sustentado en criterios americanos. Eran ocurrencias de Figari, quien antes (1915) había invitado a Beretta a que lo secundara como profesor de composición decorativa, cuando fue convocado por el presidente Feliciano Viera a dirigir la ENAO.

Siguiendo una aspiración redactada como proyecto de ley en 1910, Figari llevó a cabo un lustro después una importante reforma educativa en la ENAO que involucraba tanto aspectos programáticos —nuevo sistema de externado, ampliación del número de talleres incorporando de mujeres y mixtos, eliminación de castigos, entre otros—, como contenidos formales —observación de la flora y la fauna autóctona, estudio de las fuentes prehispánicas—. <sup>11</sup> Investigaciones recientes<sup>12</sup> realizadas en las libretas de anotaciones de Figari, revelan que él había llegado a sugerir el nombre de Beretta como director o como inspector técnico de la ENAO, proposición que finalmente no fue adoptada.<sup>13</sup>

Fue en esos años en que ambos trabajaban juntos en la ENAO cuando comenzaron las confrontaciones y los roces, con la aparición de un tercero en discordia. En estos precisos términos lo detalla Milo en sus cuadernos manuscritos:

*Nuestro resentimiento con Figari provenía de que él había aceptado la Dirección de la Escuela Industrial a la única condición de que yo lo ayudaría. Pero una vez totalmente transformada de cárcel o correccional de menores que era, en Escuela Industrial Modelo, donde se aplicaban los métodos más modernos de enseñanza práctica, aprovechando todas las materias primas que se encuentran en el país para crear riqueza, recién entonces su hijo Juan Carlos había encontrado cómodo de intervenir en su dirección y desde ese momento era lógico que Figari ayudara a su hijo. Yo no le tenía por eso ningún rencor, pero estaba bien decidido a no reanudar una relación que había quedado terminantemente anulada.*" <sup>14</sup>

13. «17 de Mayo 1915: Hablé con el Dr. Amézaga. Tiene encargo del Sr. Presidente de presentar un proyecto. Se haría un Consejo de Administración, primeramente, dejando facultades extraordinarias al comisionado. Me dijo que yo sería "ideal" para comisionado pero que no se atrevía a ofrecérmelo en atención a mi entidad. Auguraba obra es importante. Le hablé de Beretta para Director o Inspector técnico de la escuela y aceptó. 19 Mayo- El Sr. Viera ratifica. 12 julio- Hablé con el Sr. Viera y me dijo: que le habían pedido insistentemente que nombrara interinamente a Alfredo Samonati a lo cual no accedió, prefiriendo que sea yo quien vaya al interinato desde que voy a ir a la efectividad. Por la tarde el Dr. Amézaga me dijo si prefería ir yo al interinato o si prefería otro: que podía ir el Sr. Amézaga, respecto del cual no había temor de que quisiera quedarse por tener sueldo más importante como oficial mayor. Yo le contesté: eso lo decidirá el Sr. Ministro. No, replicó, eso lo decide ud: Entonces, dije yo, acepto el interinato como medio de preparar mejor el plan de reforma.» Libreta de tapa de cuero color caoba de Pedro Figari, 1915. Medidas: 8 x 13,5 cm. Colección Museo Histórico Nacional. Ver reproducción en pág. 19.

14. Op. cit., *Milo Beretta*, 1998, pág. 37.

Resentimiento es una palabra clave para entender la reacción de Beretta ante la obra de Figari. A partir de esta situación de tirantez, y tal vez sin que el propio Figari fuera demasiado consciente —ya que no contamos con elementos de confrontación o descargo de su parte—, Beretta no dejará de distanciarse de su viejo amigo. Celos profesionales —también respecto a otros colegas pintores—, falta del añorado reconocimiento como artista y una insatisfacción en distintos aspectos emocionales de su vida salen a relucir en los diarios.

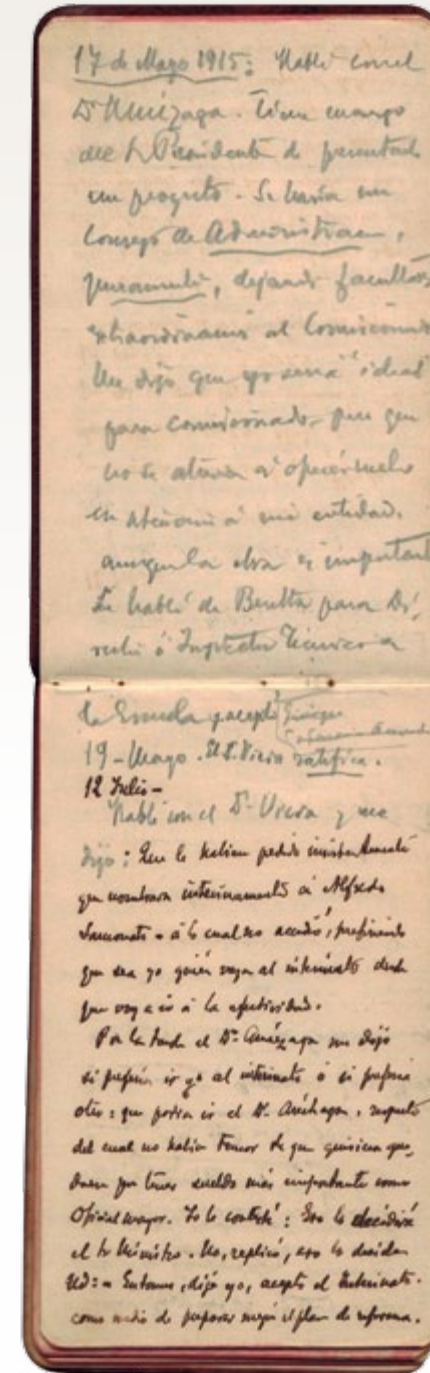
Escritos en los últimos tres años de su vida, entre 1932 y 1935, estos diarios personales sirven también para la rememoración completa de una vida. Nada falta allí, desde las historias domésticas más nimias hasta su definición del Arte y del Amor, con mayúsculas. Con sus luces y sus sombras, con sus curiosidades y desplantes, los cuadernos de Beretta constituyen un testimonio único que revela los entretelones de una época y de un grupo social en particular.

Milo dejó establecido que a su muerte los cuadernos —17 de 80 hojas cada uno— fueran dejados en manos de su amigo Carlos Vaz Ferreira. Los manuscritos conocieron un intrincado periplo, pero los actuales propietarios pensaron que sería un buen gesto entregárselos a los descendientes de Vaz Ferreira, para que, con el apoyo del Archivo General de la Universidad de la República, los digitalizaran e hicieran accesibles a todo público <sup>15</sup>

Beretta poseía una pluma mordaz, elegante y despiadada, y así como admiraba sin cortapisas a sus amigos Carlos Vaz Ferreira, Antonio Lussich y Jules Supervielle (Montevideo, 1884 - París, 1960) no perdía oportunidad de criticar a los antiguos colegas. A Figari le dedica muchas páginas, ora para amonestar la calidad estética de su pintura, ora para mofarse de las cualidades éticas del “viejo trucha”, tal el apelativo con el que lo desprecia.

Eso no fue óbice, como ya vimos, para que se sirviera de las ideas de Figari en el diseño integral de la casa quinta de Carlos Vaz Ferreira, realizado hace exactamente un

15. En esta exposición se exhiben por primera vez los cuadernos originales y se reproducen fragmentos inéditos. Ver págs. 78-95



Libreta de tapa de cuero color caoba de Pedro Figari, 1915, donde Figari sugiere la posible designación de Milo Beretta como director de la ENAO. Colección Museo Histórico Nacional. Ver cita en pág. 17



siglo. Un diseño en el que, por todo lo demás, Beretta despliega una fina sensibilidad para la decoración y el manejo de diferentes técnicas y materiales, no sólo pictóricos sino también y sobre todo, textiles, con una impronta muy personal y más que atendible.<sup>16</sup>

### Parte del ambiente

A esa altura queda en evidencia que el aporte de Milo Beretta a la cultura artística de nuestro país excede con creces su actividad como pintor. Era un hombre refinado, con conocimientos del arte europeo y relacionado socialmente con un grupo importante de artistas e intelectuales. Y aunque nunca tomó partido por algún sector político o ideológico en el sentido partidario de estos términos, siempre estuvo cerca de agrupaciones de artistas, que ayudó a consolidar. Fue uno de los socios fundadores de la Agrupación de Artistas Uruguayos en 1914, de la que Figari era socio honorario ya que había redactado los estatutos. Entre los socios fundadores comparecen las firmas de Milo Beretta, Guillermo Rodríguez, Bernabé Michelena (Durazno, 1888 - Montevideo, 1963), José Cuneo (Montevideo, 1887 - Bonn, 1977), Pablo Mañé (Montevideo, 1880 - 1971) y Carlos Alberto Castellanos (Montevideo, 1881 - 1945).<sup>17</sup> En el café La Giralda sobre la Avda. 18 de Julio, Milo tenía su propia tertulia y organizaba muestras: «convirtió un café en la más deliciosa galería de exposiciones», apunta Argul.<sup>18</sup>

Más tarde, en 1931, en su atelier de la calle Lugano al 3483 en el Prado de Montevideo, que hacia el final de su vida sería ampliado por el arquitecto Román Fresnedo Siri (Salto, 1903 - Montevideo, 1975), se creó la sociedad Amigos del Arte, de gran dinamismo en el siglo pasado.

Ese taller de Lugano era un lugar natural de reunión para los artistas ya que allí se exhibía la famosa colección de piezas modernas europeas compuesta por obras de Pierre Bonnard (Fontenay-aux-Roses, isla de Francia, 1867 - Le Cannet, Provenza, 1947), Édouard Vuillard (Cuiseaux,

16. Véase en este catálogo el ensayo de Jorge Schinca, "El mobiliario de la Quinta Vaz Ferreira. Colección patrimonial".

17. Sanguinetti, Julio María. *El doctor Figari*, Aguilar, Montevideo, 2002, pág. 130.

18. *Proceso de la Artes Plásticas del Uruguay*, Barreiro y Ramos, Montevideo, 1975, pág.141.

19. El artista José Gómez Riffas, compañero de Aliseris, nos ha alcanzado gentilmente estos documentos, entre los cuales destaca el catálogo de la *Exposición de Pintura Moderna Europea* (Amigos del Arte, Montevideo, 1935). Allí se identifican doce pinturas y una escultura de la colección de Milo Beretta: dos obras de Pierre Bonnard ("Chez la Crémère", "Nu"), dos de Constantine Guys ("2 lavis", "Lavis"), cuatro de Ibels ("Le mendiant", "Le pêcheur", "Le cirque", "Blanchisseuses"), una de Vincent Van Gogh ("Les diligences de Tarascon"), dos de Edouard Vuillard ("Les Tuileries", "Malade lisant") y la escultura de Medardo Rosso ("L' enfant malade").

Saône-et-Loire, 1868 - La Baule, 1940), Constantin Guys (Flesinga, 1802 - París, 1892), Henri-Gabriel Ibels (París, 1867 - 1936), Vincent Van Gogh (Zundert, 1853 - Auvers-sur-Oise, 1890) y varias esculturas de Medardo Rosso, que les fueron robadas, y este suceso es motivo de recurrente lamentación en sus diarios.

El tiempo ha transcurrido y no es sencillo determinar con exactitud qué obras de estos artistas eran las que poseía Milo, y por ende, en qué medida ejercieron su influjo sobre los artistas locales. Gracias a la memoria de Carlos Aliseris (Montevideo, 1898 - 1974) que legó un plano del viejo atelier con la disposición de las piezas, y otros documentos valiosísimos, como las fotografías de las esculturas de Medardo Rosso, hoy podemos reconstruir poco a poco el "ambiente" con el que Beretta engalanaba estas tertulias.<sup>19</sup>

La historia del cuadro de Vincent Van Gogh que poseía Beretta, y del que se conserva una copia fiel de manos del artista uruguayo, merecería un capítulo aparte.<sup>20</sup> Junto con los cuadros de Bonnard y Vuillard y las esculturas de Medardo Rosso, el cuadro *La dirigencia de Tarascón* (óleo sobre tela, 71,4 x 92,5 cm) pintado en Arles en octubre de 1888 por el famoso holandés en el mismo mes que lo visitara Paul Gauguin (París, 1848 - Autona, 1903), constituía el principal foco de atención para los artistas locales, entre ellos Rafael Barradas (Montevideo, 1890 - 1929) y Pedro Figari.

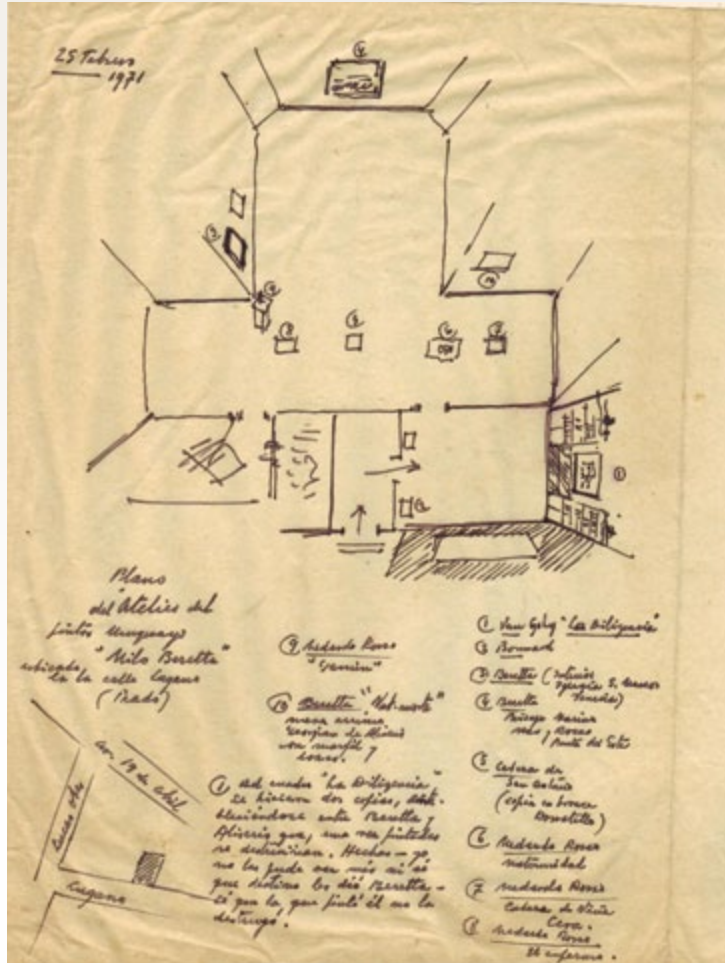
Cuenta Beretta en sus diarios que al recibir un crítico extranjero en su taller de la calle Lugano, intrigado como estaba este crítico por conocer el origen del "estilo" de Figari, al ver la colección con el Van Gogh, los Vuillard y los Bonnard, exclamó: «Ya no necesito que Ud. me diga una palabra más. Ya veo que Figari sale de esos tres cuadros que acabo de ver.»<sup>21</sup>

Otra vez, la anécdota dice más del sujeto enunciador que del enunciado. Sin despreciar el influjo que pueda haber tenido la colección montevideana de Beretta, la forma-

20. La reciente correspondencia con el Museo de Arte de la Universidad de Princeton, donde actualmente se encuentra la pieza original de Van Gogh, aclara el recorrido que hubo de hacer desde su ejecución hasta el actual destino: «Theo van Gogh (1857-1891) tiene la obra hasta 1891, cuando la da en consignación a Julién (Père) Tonguy (1825 - 1894) quien la tiene desde 1891 a 1895. Hacia el año 1895 la tiene Ambroise Vollard (1868 - 1939) con el objeto de exhibirla en una exposición. Habría sido cedida a Vollard por Medardo Rosso (1858-1828) quien la tuvo hasta el año 1895. En 1895, pasa a manos de Milo Beretta, quien la tiene hasta su muerte, en 1935. El patrimonio de Beretta pasa a manos de seis herederos que la venden el 8 de mayo de 1946 a Paula Koenisberg de la galería La Passe Ltd. de Buenos Aires. En junio de 1950 Paula Koenisberg la vende a Henry y Rose Pearman, New York. Hoy, la Fundación Pearman forma parte de Princeton University Art Museum.» Correspondencia electrónica del día 26 de abril de 2018.

21. Op. cit., *Milo Beretta*, 1998, pág. 38.

Carlos Aliseris.  
Dibujo de planta del  
atelier de MB en la calle  
Lugano, Montevideo,  
tinta/papel,  
23 x 30 cm, 1971.  
Cortesía José Gómez  
Rifas



ción de Figari se fraguó en el conocimiento de los museos europeos —antes y después de conocer la colección beretiana—, de variadas lecturas y viajes, incluyendo el interior del país. Finalmente, Figari conquistó su estilo y sus temas rioplatenses con un enfoque que era inédito para su época, también en Francia, donde fue elogiado por Bonnard y Vuillard.<sup>22</sup>

Dicho esto, vale la pena reconocer las trazas que este célebre cuadro de Van Gogh dejó en la producción de nuestros

22. Sanguinetti, op. Cit, pág. 237.

artistas y la posible conexión formal entre los más grandes pintores uruguayos de la época. Pedro Figari poseía un sistema mnemotécnico muy peculiar y desarrollado en el que basó su operativa pictórica. No olvidemos que ejecutó la inmensa mayoría de sus cuadros de temática campera, en el centro urbano de Buenos Aires y en París, sin modelos vivos ni fotográficos a su alcance, y sin realizar bocetos previos, componiendo con el pincel y la espátula directamente sobre el cartón crudo, auxiliado, si se quiere, por las solas herramientas internas de su memoria y de su imaginación.

Las diligencias que concibió —y hay varias— ingresan dentro de una categoría que podríamos denominar “pintura de carros”, junto con las carrozas de las visitas al gobernador, los cortejos fúnebres, las carretas solitarias en la pampa, las del éxodo oriental y de la serie de *Las Quitanderas*, cada tipo de transporte con sus características definidas. Para las pinturas de diligencias y carros de posta, Figari suele simplificar el motivo enseñando la estructura lateral del vehículo o perfilando una vista de tres cuartos, con tres invariables ventanucos, ruedas de frente y de atrás de distintos tamaños, los bultos de la encomienda encima, los caballos desenyuntados, en suma, una diligencia similar, en sus aspectos más sobresalientes, a la famosa de Vincent. Hay que señalar, además, que las diligencias que circularon en el siglo XIX en nuestro territorio —y hay documentos fotográficos que lo prueban— no necesariamente eran parecidas a ese modelo francés recreado por Van Gogh.

Curiosa es también la hermosa pintura *La diligencia* de Rafael Barradas, que seguramente guarda conexión con el cuadro perteneciente a Beretta. El retrato de Barradas realizado por este último atestigua el apego entre ambos artistas. Pese al gran formato, es un retrato intimista —oscurecido por un barniz de baja calidad, que ha sufrido el paso del tiempo— realizado un año antes de la partida de Barradas hacia Europa, en donde él joven pintaría, siete años después, esta colorida diligencia en una perspectiva de fuga.



Catálogo de la  
Exposición Pintura  
Moderna Europea,  
Amigos del Arte,  
Montevideo, 1935



23. Miguel Carbajal, *Milo Beretta y el coleccionista Arturo Lezama*, diario *El País*, Montevideo, 8/11/1998.

24. Esta circunstancia alienta aún más la tesis de algunos investigadores acerca de que las manos impiadosas que destruyeron la versión de Aliseris no fueron otras que las del propio Beretta, deseoso de eliminar toda posible comparación. La versión habría sido sugerida por el propio Aliseris a José Cómez Riffas, quien nos ha proporcionado documentación sobre la obra de Milo Beretta y de Carlos Aliseris. De cualquier manera, fallecidos los protagonistas directos de aquellos sucesos, la anécdota se anega en el terreno de la presunción.

Se conoce que Carlos Aliseris, a quien debemos, además de los documentos antedichos, el fino retrato de Beretta exhibido en esta muestra, había realizado al igual que Milo una copia al óleo de la “diligencia” de Van Gogh.<sup>23</sup> Manos impiadosas destruyeron esa copia y ahora que el original de *La diligencia de Tarascón* de Van Gogh se halla en un museo en el extranjero, solo resta en Uruguay la versión pintada por Beretta.<sup>24</sup>

### A modo de epílogo

Para concluir, cabe consignar que Pedro Figari y Milo Beretta comparten ese contexto artístico fermental de las primeras décadas del siglo xx, parte del cual ha quedado registrado en los diarios de Milo. Estos diarios arrojan una nueva luz sobre los hechos vividos por ambos, pero debemos tomarlos con cautela. No todo lo que se piensa se dice, no todo lo que se dice se escribe y aquello que se escribe no coincide necesariamente con lo que se pensó y con lo que se actuó. Existe una distancia en verdad suspicaz entre lo que Milo manifiesta en sus cuadernos, cargados de natural subjetividad, con su obra plástica y decorativa, que es tangible e irrefutable. Milo fue, ante todo, un orientador del gusto de los sectores intelectuales de la época. Y un refinado amante de la cultura.



**Rafael Barradas**  
*La diligencia*  
ó/tela, 1919  
51,5 x 50,5 cm  
Colección particular

**Milo Beretta**  
*Retrato de Rafael Barradas*  
ó/tela  
88 x 68 cm  
1912  
Colección particular



Copia fotográfica del cuadro *La Diligencia de Tarascón* de Van Gogh tomado por Carlos Aliseris con anotaciones en reverso, Montevideo, 1972. Cortesía José Gómez Riffas.

Falleció tres años antes que Figari. Al morir don Pedro, hace 80 años, dejó 2306 obras suyas para sus hijos, más 193 obras de Juan Carlos y diez obras de pintores colegas, dos de las cuales eran pinturas de Milo Beretta. Con sus diferencias y sus aproximaciones ambos artistas forjaron un camino por el que muchos artistas más tarde transitaron. La presente exposición busca, por tanto, recuperar esa atmósfera cultural, ese “ambiente” que devino también un sello de distinción de toda una época.



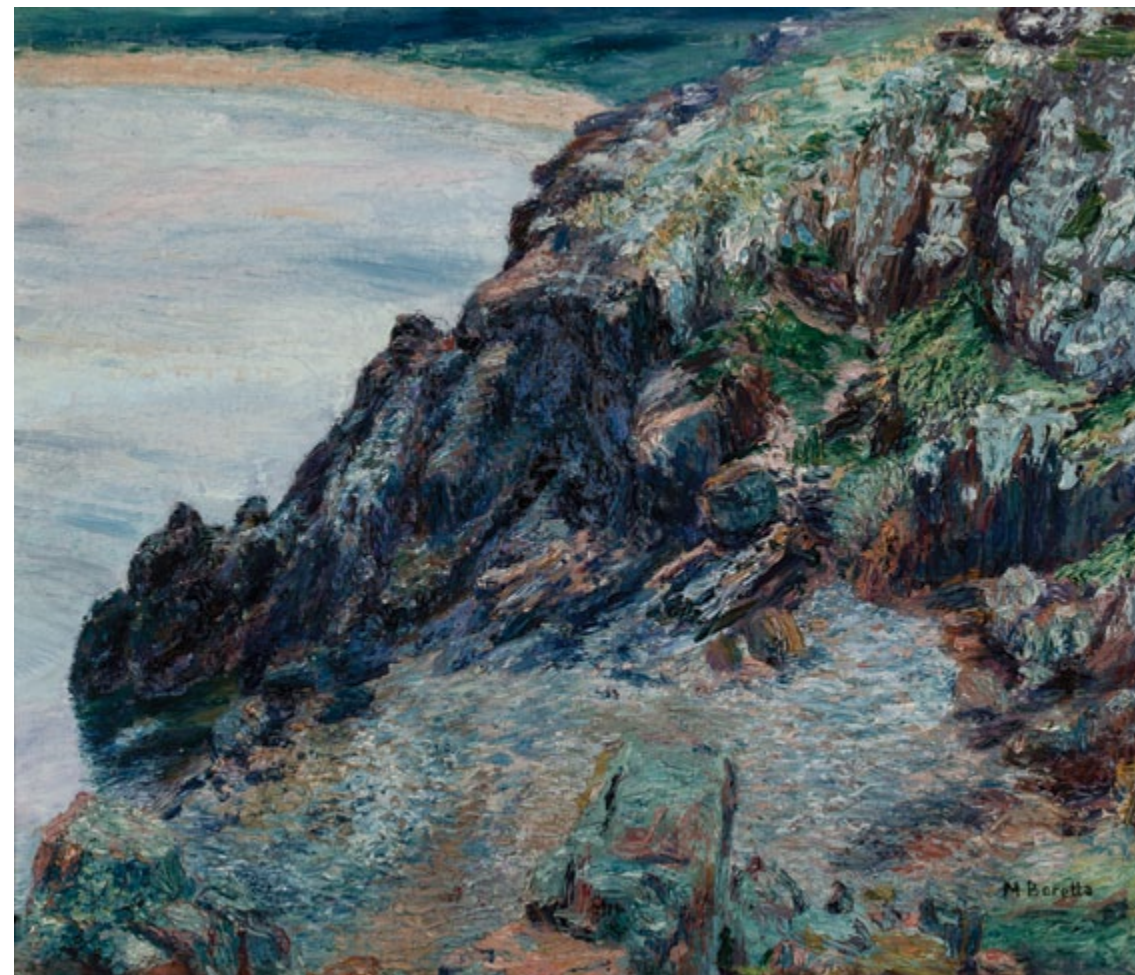


Pedro Figari  
*Punta Ballena*  
ó/cartón  
23 x 32,5 cm  
s/f  
Cortesía José Olaso y familia  
Olaso Figari





Milo Beretta  
*Paisaje de Punta Ballena*  
ó/tela  
35,5 x 55 cm  
s/f  
Colección particular



Milo Beretta  
*Portezuelo de Punta Ballena*  
ó/tela  
66 x 77,5 cm  
s/f  
Colección particular



**Pedro Figari**  
*Miguelete*  
ó/cartón  
38,5 x 37,5 cm  
s/f  
Galería Sur



**Juan Carlos Figari Castro**  
*Paisaje*  
óleo s/cartón  
24,5 x 31,5  
s/f  
Museo Figari





Milo Beretta  
*Sauces del Miguelete*  
ó/tela  
40,5 x 60,5 cm  
s/f  
Colección particular





Pedro Figari  
*Quinta de Castro*  
ó/ sobre cartón  
31 x 49 cm  
s/f  
Galería Sur



Milo Beretta  
*Santa Rita*  
ó/tela  
51 x 65 cm  
s/f  
Colección particular





**Pedro Figari**  
*En la pampa*  
ó/cartón  
67 x 97 cm  
1923  
Museo Figari



**Milo Beretta**  
*Luna de oro*  
ó/tela  
67 x 78 cm  
1927  
Colección particular



**Pedro Figari**  
*La diligencia*  
ó/cartón  
48 x 62 cm  
ca.1927  
MNAV



**Milo Beretta**  
*La diligencia de Tarascón*  
(copia del cuadro homónimo de Van Gogh)  
ó/tela  
72 x 91 cm  
s/f  
Colección particular





Pedro Figari  
*El Molino de Pérez*  
ó/tela  
25 x 64 cm  
s/f  
Galería Sur





Small white label with text, likely identifying the artwork.



Small white label with text, likely identifying the artwork.



Small white label with text, likely identifying the artwork.



Small white label with text, likely identifying the artwork.



Small white label with text, likely identifying the artwork.







## El mobiliario de la quinta vaz ferreira

### COLECCIÓN PATRIMONIAL

Este trabajo trata sobre la autenticidad del mobiliario de la Quinta Vaz Ferreira. Se enmarca dentro del objetivo de la Fundación Vaz Ferreira - Raimondi de preservar y difundir los valores patrimoniales que custodia.

Surgió como consecuencia del estudio realizado cuando se ajustó el inventario existente a las pautas exigidas por el Sistema Nacional de Museos que requieren definir con confiabilidad los datos sobre autor, realizador y fecha de creación de cada objeto.

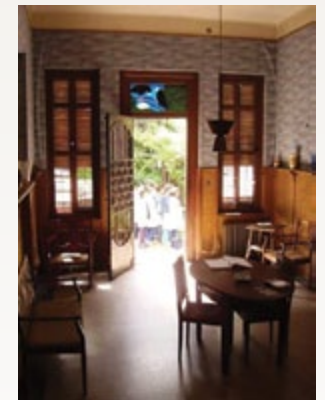
Se contó con el importante acervo documental del archivo Vaz Ferreira dentro del cual se ubicaron testimonios de primera mano sobre la colección con la que se estaba trabajando.

**JORGE SCHINCA**

El mobiliario de la Quinta Vaz Ferreira fue concebido por Milo Beretta (Montevideo, 29 de diciembre de 1870 - 27 de diciembre de 1935) como un diseño global de interiores. Interpretó, en su propuesta, los postulados sostenidos por Pedro Figari (Montevideo, 29 de junio de 1861 - 24 de julio de 1938) sobre el arte industrial entrando en abierta discrepancia con los valores artísticos aceptados en la época.

Las piezas diseñadas por Beretta fueron materializadas en su totalidad en talleres nacionales. Cuando se debió incorporar el equipamiento musical existente, procedente del exterior, lo modificó en sus terminaciones y accesorios permitiendo así su integración coherente con la totalidad del diseño.

El propósito del presente trabajo es poner de manifiesto los valores patrimoniales de ese equipamiento y dar cuenta de los testimonios que permiten establecer la autoría de Milo Beretta y la realización de sus diseños en talleres



**PÁG OPUESTA:**  
**Genicero de pie.**  
**Metal y piedra, 1926.**  
**Diseño Milo Beretta**  
**Colección Fundación Vaz**  
**Ferreira Raymondi**

nacionales, que prueban en conjunto y de forma indiscutible la originalidad y autenticidad de esta colección patrimonial.

Las distintas piezas que forman la colección fueron realizadas entre 1918 y 1929 coordinadas con la construcción de la vivienda de la familia Vaz Ferreira - Raimondi, ubicada en la calle Dr. Carlos Vaz Ferreira 3610 esquina Juan José Arteaga, barrio Atahualpa de la ciudad de Montevideo, según proyecto de Alberto Reborati.

Constituyen el equipamiento destinado al uso cotidiano de la familia desde su creación hasta el año 1997 cuando el edificio deja de ser vivienda. El estado de conservación, aunque da cuenta de su prolongado uso, puede ser considerado de bueno a muy bueno.

La familia conservó hasta el presente la colección inmodificada e indivisa tal como puede verificarse al comparar la actual situación con antecedentes fotográficos que se inician en 1920.

Se conservaron, además, las facturas de compra de la casi totalidad de las piezas permitiendo establecer con total precisión la fecha de ejecución y el realizador de cada una de ellas.

Desde el año 2007, a solicitud de la familia Vaz Ferreira, esta colección cuenta con la protección de la Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, que la declaró Patrimonio Histórico considerando que los bienes muebles que se encuentran en la Quinta Vaz Ferreira conforman, con el bien, una unidad que debe ser preservada.





## Sobre Pedro Figari

Antes de comenzar con el estudio de la colección en sí corresponde realizar algunas consideraciones sobre Pedro Figari y sus ideas sobre el «arte industrial». Ideas que son el sustento del diseño del mobiliario y resultan fundamentales para adjudicarle valor patrimonial.

Entre 1900 y 1925 Figari produjo una serie de obras escritas en las que fue definiendo su pensamiento sobre la necesidad de industrializar el país y cómo ir logrando una cultura que lo permitiese.

La experiencia de transformación de la Escuela Nacional de Artes y Oficios realizada bajo su dirección entre agosto de 1915 y abril de 1917 es aplicación y expresión de estas ideas que señalan un camino para hacer avanzar al país, reafirmando su identidad a partir de una autonomía material y de pensamiento.

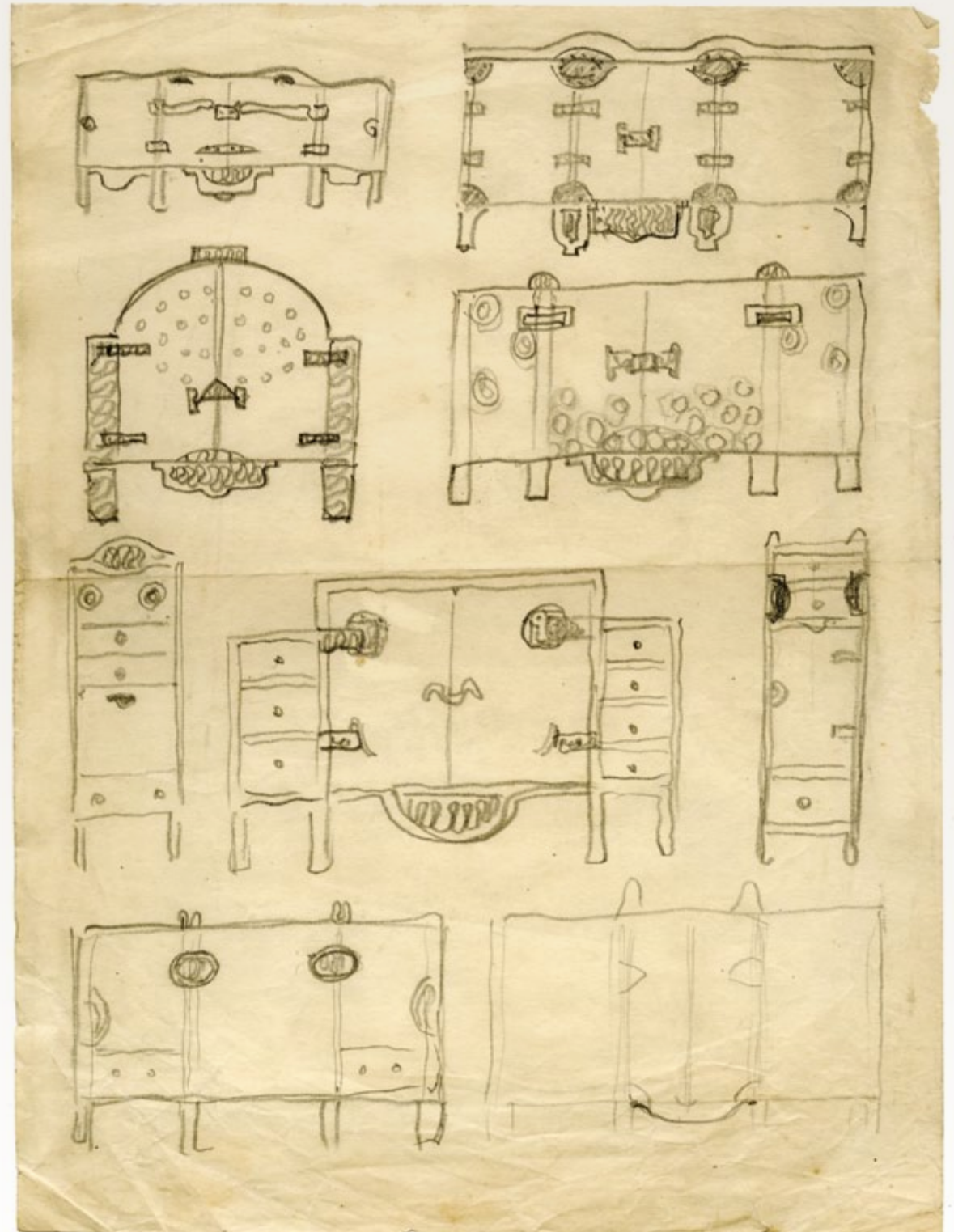
Además de ser sustento de la enseñanza de dicha escuela, estas ideas fueron aplicadas por Milo Beretta, como trabajo profesional, en los interiores de la Quinta Vaz Ferreira.

De la valiosa experiencia realizada en la Escuela Nacional de Artes y Oficios, si bien existen testimonios gráficos y escritos, los objetos producidos se remataron en 1917 al final del mandato de Figari, provocando su dispersión y en consecuencia el escaso conocimiento de los mismos.

El mobiliario, conservado completo e incambiado de la Quinta Vaz Ferreira, adquiere así una gran importancia como documento que da cuenta de las posibilidades de aplicación que tenían las ideas de Figari al uso doméstico y de la calidad de sus posibles logros.

Para expresar la importancia de esos planteos sobre creación y producción entendemos que lo mejor es recurrir al prólogo con el que Arturo Ardao presenta una recopilación de escritos de Figari publicada con el título *Educación y Arte*.

PÁG OPUESTA:  
Bocetos de mobiliario  
de Pedro Figari para la  
ENAO, ca. 1916.  
Colección particular.



*La autonomía debía comenzar por la puesta en valor productivo de las materias primas nacionales. Es ésta una constante idea directriz de Figari, que recorre todos sus escritos educacionales. En el informe de 1903, fundamentando el proyecto de Escuela de Bellas Artes, piensa en “las riquezas aún inexploradas e inexploradas del territorio”. En el proyecto de 1910 destaca “la conveniencia de preparar el fomento y desarrollo de las industrias relacionadas con nuestras riquezas naturales y con las materias primas de producción nacional”, porque “lo primordial es prepararnos para utilizar nuestras riquezas, las que se exportan para ser transformadas en el extranjero y devueltas a veces a nuestro país valorizadas por la mano de obra y por el ingenio de otros pueblos”. En el memorándum de 1915 y en el plan de 1917, se extiende sobre este punto, que fue, además, uno de los fundamentales de su acción práctica cuando su reforma de la enseñanza industrial.*

*Sobre esa autonomía material, la espiritual, por la afirmación de la originalidad o individualidad del tipo humano nacional. Es también una idea ya contenida en aquel inicial informe de 1903, preciosa simiente de todo su ideario posterior. Entre los bienes que esperaba de la nueva enseñanza estaba, el de que “vendría a completar auspiciosamente la cultura del país, haciendo que nuestro tipo, en vez de tributario de otras civilizaciones, por deslumbrantes que fueren, encuentre dentro de sí los elementos y recursos necesarios para determinar su propia individualidad moral, una individualidad superior y bien adaptable al medio”. (p XXII)*

*Dos capítulos de su Plan de 1917 se titulan respectivamente así: “Debe aprovecharse de la virginidad de América como de un tesoro”; “Por el solo hecho de producir en un sentido autóctono se duplica el valor y la entidad de nuestra producción”. En esos capítulos se completa la formulación de su paideia americanista.*

*Al primero pertenecen estas palabras: “no incorporar al organismo nacional más de lo que le conviene por estricta adecuación, lo que supone naturalmente dejar de lado las rémoras, por sugestivas que fueren, y esto nos permitirá perfilar con*

*carácter franco y propio nuestra individualidad, al mismo tiempo que nuestra producción”.*

*Al segundo, el siguiente pasaje puntualizador del sentido de su regionalismo artístico:*

*“Cuando se habla de arte autóctono, se comprende que tal cosa no quiere ni puede significar, tanto menos en nuestros días, una cultura exclusivamente nacional o regional, sino el estudio del medio, el producto de la observación y de la experimentación hechas en el mismo, y la asimilación de todo lo conocido, previa selección hecha en conciencia, vale decir, tomando nota del ambiente propio con un criterio autónomo, y esto, conviene repetirlo, es lo único que podemos hacer sensatamente, puesto que lo demás es pura afectación que raya en lo simiesco. Perdemos nuestro carácter”. (p XXIII-XXIV)*

*En el inmediato ensayo sobre Educación Integral, aquella pedagogía nacional es preconizada para todo el continente: “Para que esta obra pueda sernos honrosa y de provecho, debe ser dirigida por nosotros sobre el substrátum americano genuinamente regional, y dentro de un plan que, como sistema óseo, sirva de base al ordenamiento cultural... Hay que esmerarse, no sólo en multiplicar las culturas productoras, sino en encaminarlas bien, a fin de imprimirles el sello de nuestra individualidad americana, poniendo a contribución nuestras aptitudes imaginativas y nuestro ingenio. Hay que hacer valer nuestra fauna y nuestra flora, tan generosas, y nuestra rica arqueología, virgen -lo cual por sí solo centuplica su valor-; hay que estudiar las condiciones de nuestras materias primas, para darles la aplicación más hábil y más provechosa; hay que poner en fermentación todas las savias constructivas de la raza haciendo de modo que se conserve lo que de ella está más identificado con el ambiente americano; y así mediante estas disciplinas, entonces, sí, es de esperar que estas razas vivaces de Sud América hagan proezas, puesto que asimilan admirablemente y tienen gran imaginación”.<sup>1</sup>*

1. Ardao, Arturo, *Educación y Arte*, en la Colección Clásicos Uruguayos, volumen 81, Montevideo, 1965, p. VII a XXVI.



## MILO BERETTA

Milo Beretta fue un artista uruguayo que en 1888 viajó a Europa con la finalidad de perfeccionar su formación musical, sin embargo, influido allí por el escultor impresionista Medardo Rosso, retornó como artista plástico.

Luego de siete años de estadía en Europa se radicó nuevamente en Montevideo abriendo su taller en la calle Lugano, en el Prado, donde estableció una muestra permanente de ceras y bronce de Medardo Rosso, obras de Édouard Vuillard, Pierre Bonnard, Sisley y *La diligencia de Tarascón* de Van Gogh, entre otras.

Beretta se convierte además de pintor y coleccionista en difusor cultural ya que su taller, en el que se hizo habitual la realización de tertulias, fue una referencia como centro de divulgación de las artes plásticas. Allí se creó en 1932 la Sociedad Amigos del Arte.

En 1915, convocado por Pedro Figari, pasó a integrar el cuerpo docente de la renovada Escuela Nacional de Artes y Oficios con el cargo de profesor de composición decorativa. Fue una figura decisiva en las concreciones logradas.

Cultivó una larga y sincera amistad con Carlos Vaz Ferreira (Montevideo, 15 de octubre de 1872 - 3 de enero de 1958) y su familia. Comprometió a los integrantes de la familia en decisiones de diseño y en la ejecución de algunos objetos tales como las alfombras cuya lana tiñeron y tejieron Elvira Raimondi (Montevideo, 14 de julio de 1876 - 22 de octubre de 1946) y sus hijas. No sólo proyectó el mobiliario sino que además intervino en la definición de detalles de la construcción de la casa aplicando los mismos conceptos que en el mobiliario.

Fue, sin duda, quien materializó con mejor diseño los postulados de Figari. En la Quinta Vaz Ferreira demostró capacidad para realizar un diseño ambiental integral con cuidado y calidad en la definición de detalles. También gestionó la realización del mobiliario logrando una excelente calidad de ejecución que no sólo supo transmitir los diseños pedidos sino que también involucró al ejecutor con las pautas propuestas.

En la resolución de la sala de recibo, destinada al uso de Elvira Raimondi, se aparta de la estricta estética que inspiró el resto de los ambientes, pero aparece también su capacidad de diseño y sensibilidad para la resolución de detalles.

Toda su producción supera en calidad de diseño y ejecución a los objetos, conocidos por fotografías, que fueron realizados siguiendo las mismas pautas en la Escuela Nacional de Artes y Oficios.

## CARACTERÍSTICAS DEL MOBILIARIO

El informe realizado en julio de 1917 por el Arq. Carlos Herrera Mac (Montevideo, 8 de marzo de 1889 - 29 de abril de 1971) resulta un apoyo de primera calidad para poner de manifiesto cuáles son las características de las distintas piezas del mobiliario de la Quinta Vaz Ferreira que permiten afirmar que el diseño de Beretta se vincula a las ideas de Figari.

En 1917 el recién designado Consejo Superior de Enseñanza Industrial presidido por el Luis C. Caviglia solicita a la Facultad de Arquitectura y al Círculo de Fomento de Bellas Artes sendos informes sobre la actuación de Pedro Figari como director de la Escuela.

Herrera Mac Lean, formando parte de la comisión *ad hoc* del Círculo de Fomento de Bellas Artes, es el único que se manifiesta de acuerdo con la orientación impulsada por Figari. En su informe en minoría señala las características que tuvo la producción realizada en los talleres de la Escuela encontrando que las mismas son las convenientes para la obra de arte industrial en nuestro país.

Gabriel Peluffo en *Pedro Figari Arte e Industria en el Novecientos*<sup>2</sup> reproduce el texto del informe que a continuación se cita parcialmente.

*1. Se aparta de la absurda rutina de copiar las formas de estructura que han de satisfacer nuestras necesidades, con moldes de estilo que servían para satisfacer necesidades distintas y en épocas distintas.*

2. Peluffo Linardi, Gabriel, *Arte e Industria en el Novecientos*, Consejo de Educación Técnico Profesional, Montevideo, 2006. p.128 - 137

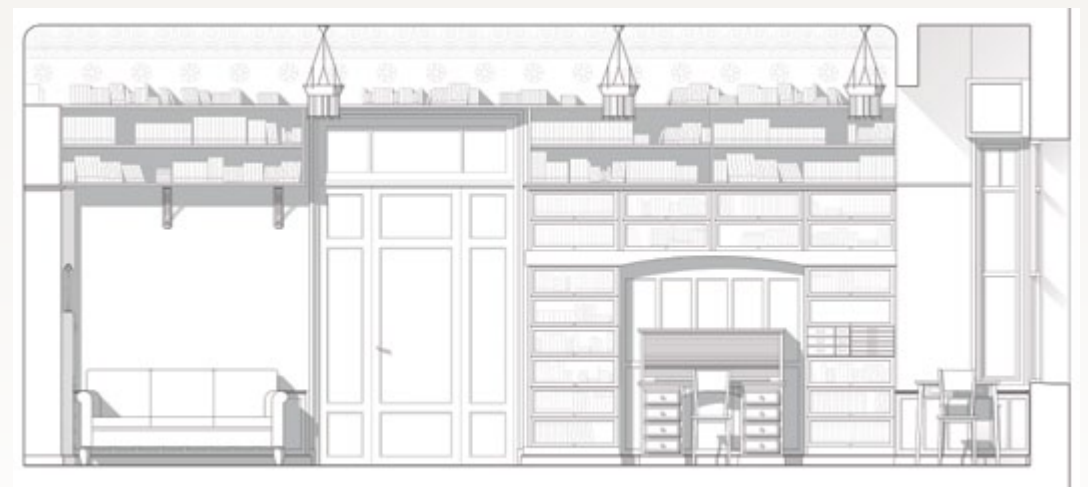
2. Destierra la copia indigna del ornamento...
3. Llena la primera necesidad, la de adecuar el objeto a su finalidad, de pensar en el esqueleto de la obra y en el material que lo constituirá, antes de saber que revestimiento ha de llevar. Subordina la forma a la estructura...
4. El empeño tenaz en la utilización de los materiales de nuestro suelo, o los fácilmente a nuestro alcance.
5. El estudio y la aplicación de las formas naturales nuestras, simplificadas o estilizadas, formas de decoración que siempre tienen un significado para nuestro espíritu, y que no son ni una vanidad ni una mentira en la obra.
6. La sobriedad y la serenidad en la aplicación del ornato, claro, sin abigarramientos, sin contradecir las formas de la estructura, mas bien acusando y revelando las funciones principales que cumple el objeto.
7. Una especial atención en hacer sufrir a cada material las funciones que le corresponden de acuerdo con las distintas razones de trabajo, de esfuerzo o de destino.
8. La sinceridad en la estructura y en la adopción del material...
9. Igual sinceridad en la verdadera expresión del ornamento ...
10. La adecuación del ornamento al tipo de material ... en vez de ser esta decoración la que torture la materia ...
11. El empleo del color, lujoso y brillante...
12. El empleo de ciertos elementos ornamentales de arte americano...
- 13.- Una tendencia a resucitar la cerámica americana primitiva...
- 14.- Un esfuerzo manifiesto en prever las distintas necesidades del hogar y del confort moderno y satisfacerlas creando objetos sencillos y agradables.
- 15.- Una unidad de concepción que hace armónicos todos los objetos en el conjunto y en sus menores detalles

A partir de estos puntos definimos las características que identificaremos en los objetos para poder concluir que fueron proyectados y ejecutados dentro de las pautas propiciadas por Figari:

- La eliminación de todo lo superfluo.
- La sobriedad en la decoración.
- La valoración estética de los elementos constructivos.
- La formalización inspirada en elementos naturales y con referencias a las culturas autóctonas.
- La preferencia por los materiales producidos en la región.
- El diseño global del ambiente, la armonía del conjunto.

*1.- La eliminación de todo lo superfluo. La sobriedad en la decoración. La valoración estética de los elementos constructivos*

Los objetos se proyectan y construyen atendiendo a las características del material que se usa y a la función que deben cumplir. La formalización realza el sistema constructivo y la función del objeto. La decoración no está superpuesta a la forma básica, es resultado de la propia construcción.



Dibujo del interior de la residencia de Carlos Vaz Ferreria por Vanessa Scarenzio



*El escritorio principal.* Si lo primordial en la funcionalidad del objeto es tener una amplia superficie para escribir y tener al alcance materiales de ayuda, se realza esa función a partir de la materialización de esa superficie, una gruesa tabla, como un elemento importante del diseño. Se le da valor plástico al sistema constructivo dejando expuesto el entramado de madera que forma la estructura del mueble.

Para obtener una decoración sobria, racional, se recurre únicamente al uso, como elementos decorativos, de aquellos elementos que son necesarios para la construcción y el funcionamiento del mueble: conectores entre tabla y base, bisagras, manijas.

*Las lámparas colgantes del comedor.* La elección del material usado para formar la pantalla, una delgada lámina de madera, lleva a una forma constituida por superficies planas. La lámina se cala y se le incorporan vidrios de color para que la luz no solamente se difunda hacia abajo.

El diseño utiliza como elementos decorativos las cadenas de colgado y el cable eléctrico, que se resalta y no disimula (criterio de practicidad, simplicidad constructiva y decoración racional). No se agregan elementos de ornato.

*2. La formalización inspirada en elementos naturales y con referencias a las culturas autóctonas*

En pequeños objetos el proyectista no sólo se limita a dar cuenta de la practicidad y la simplicidad constructiva. Para la forma busca inspiración en elementos naturales.

*La lámpara de escritorio y herrajes varios.* La utilización de formas naturales estilizadas están presentes en estos objetos. Los herrajes pasan a ser el elemento único y sustantivo de la decoración del mobiliario.

*La decoración del cielorraso, alfombras y visillos.* Su diseño refiere a grafismos que provienen de las culturas americanas prehispánicas. Teniendo en cuenta la fecha de su realización es posible suponer que la aproximación a esos diseños fue solamente formal con desconocimiento de sus calidades simbólicas.

*3. La preferencia por los materiales producidos en la región*

Dos de los objetos en los que se puede apreciar con total claridad esta opción son:

*La papelera.* Su construcción es muy simple: una estructura metálica soporta al recipiente que se realiza en cuero vacuno natural sin tratamientos superficiales.

*El cenicero de pie.* Estructura metálica que, como contrapeso estabilizador, tiene una piedra de ágata engarzada en la parte inferior, es una solución similar a la usada en la lámpara de escritorio.

*4. El diseño global del ambiente, la armonía del conjunto*

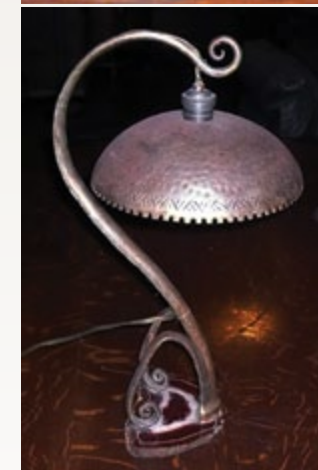
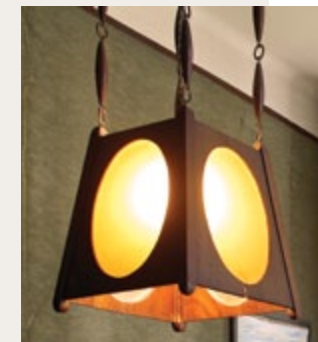
Dentro de las características de la producción de la Escuela Nacional de Artes y Oficios que señala Herrera Mac Lean aparece «Una unidad de concepción que hace armónicos todos los objetos en el conjunto y en sus menores detalles.»

En los tres ambientes principales: el escritorio, el comedor y la sala de recibo la armonía del conjunto se refuerza con el cuidadoso diseño y la coherencia en los detalles:

*Las manijas de los muebles del escritorio.* Un mismo diseño de manija se usa con variaciones en distintos muebles de este ambiente, en algunos casos varía el tamaño y en otros la adaptación significa una distorsión de la forma básica pero no cambia ni el diseño de los agarres al mueble ni la parte por la cual se toma la manija.

*La columna torneada.* En varias piezas del equipamiento del escritorio aparece un elemento recto de hierro, en todos los casos el mismo está formado por una varilla de sección cuadrada torsionada.

*La guarda geométrica.* La misma guarda geométrica formada por líneas a 45° que se suceden perpendiculares aparece en varios objetos y en herrajes (tintero, lámpara colgantes del escritorio, varios herrajes)



Detalles del mobiliario de la residencia de Carlos Vaz Ferreira diseñados por Milo Beretta, ca 1918-20

## AUTENTICIDAD DE LA COLECCIÓN

En este caso se entiende por autenticidad de la colección el más amplio sentido del término: además de su permanencia tal cual fue concebida, que fue realizada a pedido sobre un diseño original y que su autor participaba de las ideas de Figari sobre arte industrial.

## EL AUTOR

La autoría de Milo Beretta aparece como indiscutible. Tres testimonios directos, de Carlos Vaz Ferreira y de dos de sus hijas, la confirman.

Dijo Carlos Vaz Ferreira en una entrevista: «Todo esto es obra de Milo Beretta. Nada escapaba a su comprensiva mirada de artista»<sup>3</sup>.

Escribió Matilde Vaz Ferreira (Montevideo, 29 de abril de 1909 - Buenos Aires, 28 de marzo de 1971) «(...) el pintor Milo Beretta había aplicado el Arte en su hermoso dormitorio (el de Vaz Ferreira) como en todos los demás muebles de la casa (...)»<sup>4</sup>.

Escribió Sara Vaz Ferreira (Montevideo, 9 de octubre de 1906 - 4 de noviembre de 1997): «Milo Beretta (...) dirigió el mobiliario y decoración de la casa de Vaz Ferreira en Atahualpa.»<sup>5</sup>

También existen facturas de compra de distintos elementos del equipamiento que están dirigidas a Milo Beretta, algunas con errores ortográficos en el nombre.

## LOS REALIZADORES

El archivo Vaz Ferreira consta de diversos fondos, dentro de ellos está el formado por una gran cantidad de facturas de compra de diversos artículos que hicieron a la vida doméstica así como los gastos referidos a la construcción de la casa, desde los permisos de construcción y los pagos de las correspondientes tasas a boletas de pagos a la empre-

3. Pinto, Ernesto, Vaz Ferreira en tres momentos de intimidad, revista Anales, Montevideo, 1937.

4. Vaz Ferreira, Matilde, Recuerdos de mi padre. Los últimos días de mi padre, Monteverde y Cia. SA, Montevideo, 1981, p.19.

5. Sara Vaz Ferreira, Carlos Vaz Ferreira - Maestro de conferencias, Universidad de la República, Montevideo 1984, p. 39.

6. Op. Cit., Peluffo Linardi, C., p. 109. Todos los objetos mencionados por Peluffo existen y han sido identificados. En la actualidad no se puede ubicar el archivo de la firma de rematadores Comensoro y Castells que realizó el remate referido, se cree que fue destruido.

sa constructora y materiales de construcción y los pagos a subcontratos.

En las muy detalladas facturas de carpinterías, de herrerías y otros afines consta la casi totalidad de las piezas que conforman el mobiliario.

De estas facturas surge que el listado de talleres que intervinieron en la confección del mobiliario patrimonial es el siguiente:

Taller de muebles y tapicerías Girola y Seregni, ubicado en la calle Mercedes N° 1182, intervino entre 1918 y 1921.

Taller de herrería Juan Ferraudi, ubicado en la calle Lucas Obes N° 37, intervino entre 1918 y 1924.

Taller de herrería José Poiasina, ubicado en el camino (Av.) Millán N° 326-328, intervino en 1921.

Selasco y Clingo, decoraciones, ubicado en la calle (Av.) Uruguay N° 774, intervino entre 1921 y 1924.

Ebanistería y carpintería de obra Miguel Clingo Suglia ubicada en la calle (Av.) Uruguay N° 1728, intervino entre 1924 y 1929.

Taller de herrería F. Larrea y A. Folco, ubicado en la calle Bernabé Caravia N°4, intervino en 1926.

Mueblería y tapicería Francisco Dubini, ubicado en la calle (Av.) Uruguay N° 1091-1095, intervino en 1929.

Se han seleccionado para este trabajo las facturas que son más significativas por contener los objetos más importantes de la colección.

Se hace la salvedad que existen piezas del mobiliario que según Gabriel Peluffo fueron compradas en el remate de objetos realizados en la Escuela Nacional de Artes y Oficios en 1917:

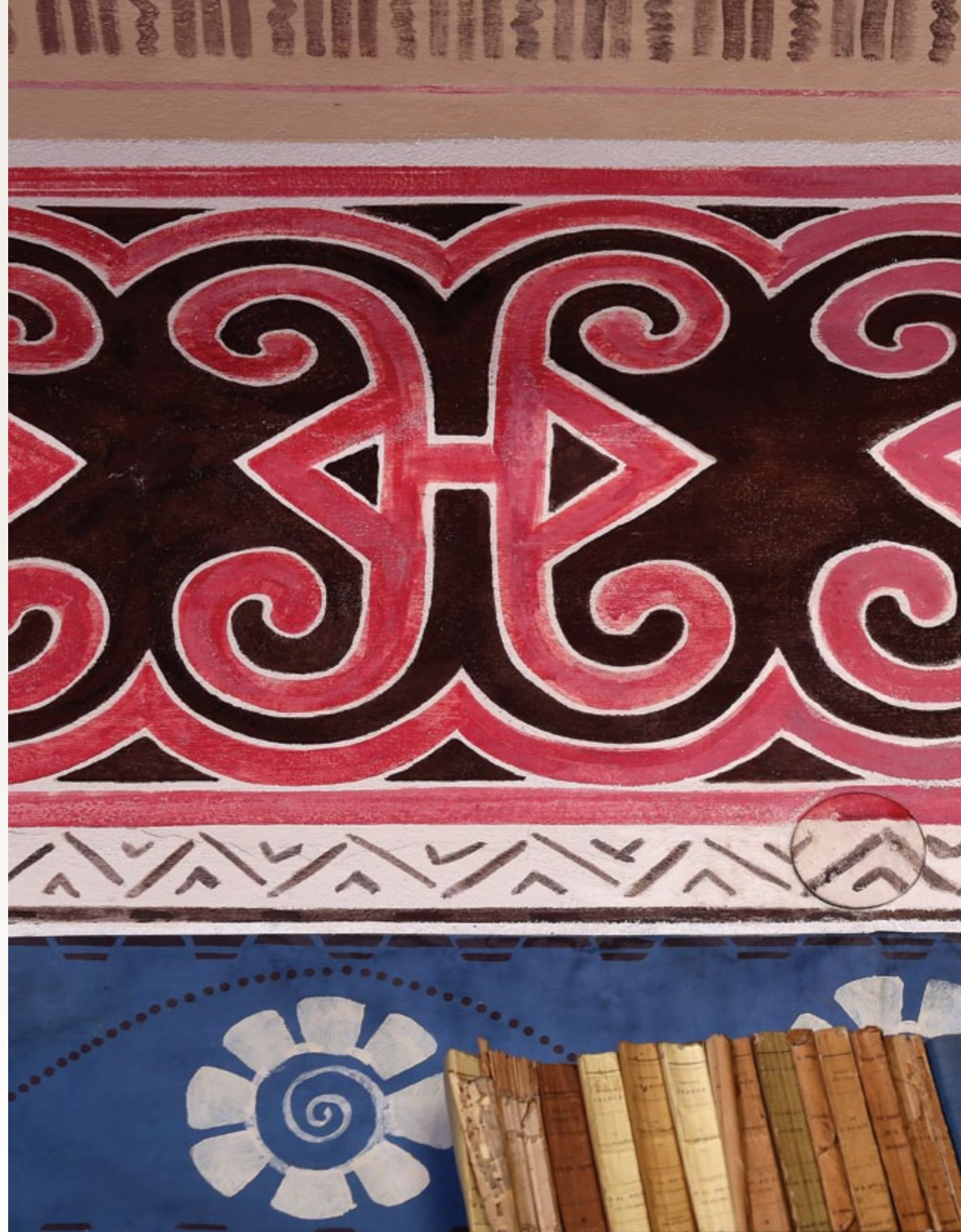
*El doctor Carlos Vaz Ferreira adquirió en esa subasta - de acuerdo al inventario del rematador - un ropero de tres cuerpos, un mueble "tocador", un diván, un sillón, dos mesas, dos sillas y dos hojas de vitraux con motivo de pájaros.*<sup>6</sup>





ARRIBA: Copia esquemática del diseño del cielo raso en la Quinta de Vaz Ferreira pintado por Milo Beretta en 1918. Dibujo cortesía de Vanessa Scarenzio. ABAJO: Fotografía del interior de la residencia de Carlos Vaz Ferreira, 1920. Pág. opuesta: Detalle de interior de la casa de Carlos Vaz Ferreira, 2018.

MILO BERETTA Y PEDRO FIGARI: Derroteros de una amistad





### Facturas de talleres de carpintería

1.- *Factura del Taller de muebles y Tapicerías Girola y Seregni* fechada el 20 de noviembre de 1918, primera hoja, cubre el período de fabricación entre julio y octubre.

En esta factura consta la realización de: un escritorio de roble con tapa corrediza y cantos redondos (renglón 1), 15 metros de estantería y una biblioteca de varias secciones de pared a pared (renglones 13 y 14) y juego de comedor con el aparador cristalero, mesa de coliza con cinco tablas, doce sillas tapizadas en cuero, mesa de té (renglones 19 a 20). Estas piezas son claramente identificables en el escritorio y en el comedor de la Quinta Vaz Ferreira.

2.- *Factura del Taller de muebles y Tapicerías Girola y Seregni* fechada el 20 de noviembre de 1918, segunda hoja, cubre el período de fabricación de octubre.

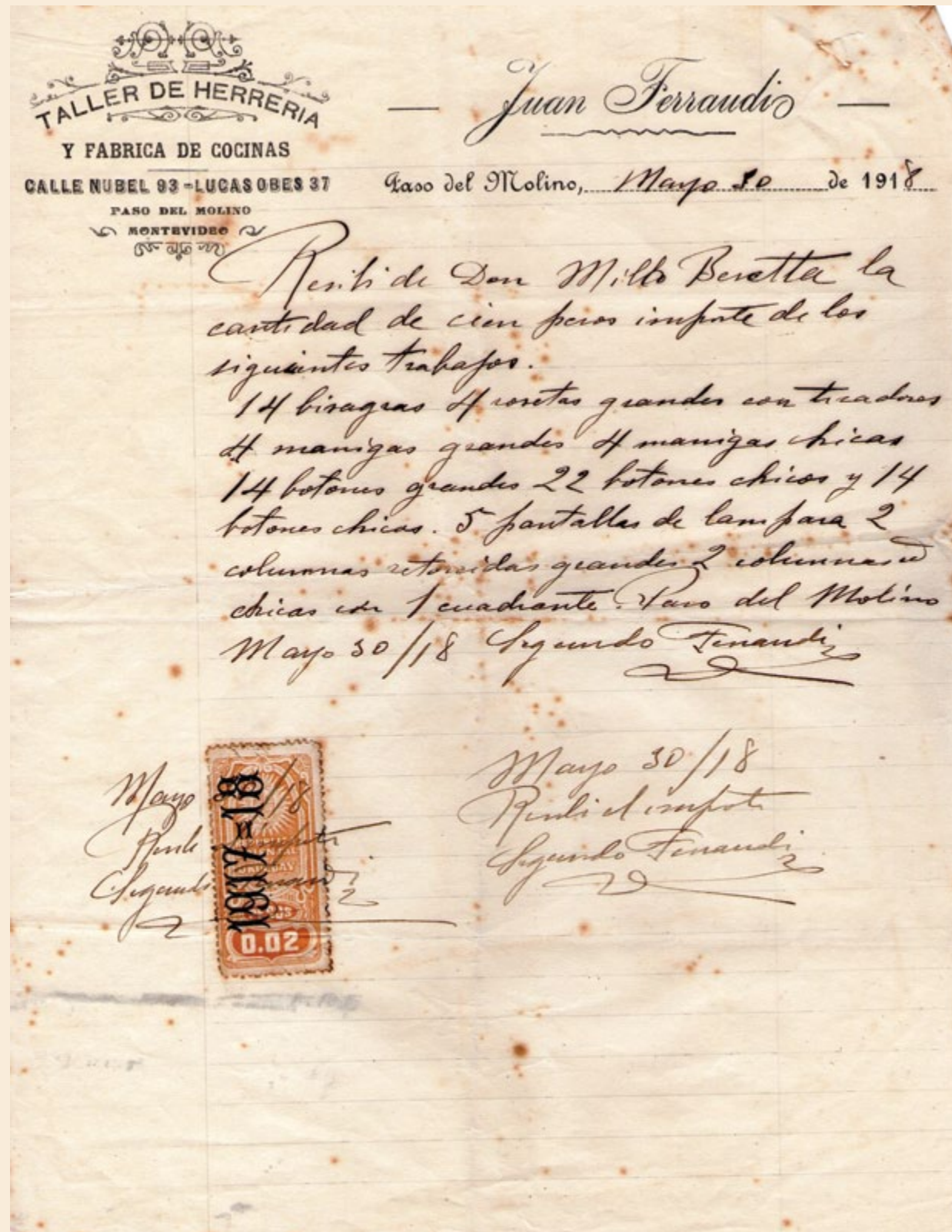
En ella se encuentra: colocación de la estera en el lambriz del *hall* (renglón 2), sofá para comedor tapizado en cuero (renglón 3) y arreglo y lustre de dos bibliotecas (renglón 4).

Estas bibliotecas modulares que eran preexistentes son reubicadas en la nueva casa e integradas al diseño global de ambiente que realiza Beretta.

3.- *Factura del Taller de muebles y Tapicerías Girola y Seregni* fechada el 19 de diciembre de 1919, cubre el período de fabricación entre noviembre de 1918 y diciembre de 1919.

Se incluyen: faroles y accesorios para el comedor (renglón 5) hacer ocho pies de sofá y sillones (renglón 7), un sillón de hamaca de roble esterillado (renglón 14) y un mueble trinchante comedor mármol Porto Venero (renglón 21).

Un sofá de tres cuerpos y un sillón individual forrados en cuero fueron adquiridos por Vaz Ferreira el 7 de diciembre de 1917 en la mueblería Howard y Hobbs, antes de comenzar la construcción de su casa y según Gabriel Pelluffo compró en el remate de los objetos producidos en la Escuela Nacional de Artes y Oficios un diván. Los pies de sofá y sillones a que se refiere la factura de Girola y Seregni se interpreta como una decisión de Beretta de unificar





el diseño de los pies de los tres muebles en favor del que pertenecía al diván comprado en la Escuela Nacional de Artes y Oficios.

4.- *Factura del Taller de muebles y Tapicerías Girola y Serregni* fechada el 26 de mayo de 1921, primera hoja, cubre el periodo de fabricación entre febrero y octubre de 1920.

La pieza más significativa que aparece en esta factura es: un escritorio de roble (renglón 7) fabricado en mayo de 1920, se trata del escritorio principal que es quizás la pieza en la que se expresan con mayor claridad los postulados seguidos por Beretta en el diseño del equipamiento.

5.- *Factura del Taller de muebles y Tapicerías Girola y Serregni* fechada el 26 de mayo de 1921, segunda hoja, cubre el periodo de fabricación de ese mes.

Describe los trabajos completos realizados para la sala de recibo, el revestimiento de paredes y cielorraso y la totalidad el equipamiento.

6.- *Factura de la Mueblería y Tapicería Francisco Dubini* fechada el 25 de marzo de 1929.

Aparece descrita la totalidad del equipamiento del entrepiso, denominado por la familia como «la galería» que forma parte de la ampliación a la casa realizada por Bello y Reborati en el año 1928.

Se aprecia en este equipamiento la valoración estética de los elementos constructivos, en las mesas se saca partido a las chavetas de madera que fijan los tirantes horizontales a las patas. También se reconoce la preferencia por la utilización de materiales nacionales, los asientos de las sillas, las banquetas y los sillones son tejidos en cardo.

#### Facturas de talleres de herrería

7.- *Factura del Taller de herrería Juan Ferraudi* fechada el 30 de mayo de 1918

Incluye los herrajes destinados a varios muebles del es-

critorio que son el único elemento decorativo que usó Beretta fiel al precepto de eliminación de todo lo superfluo y que le permiten reafirmar la unidad del conjunto. También incluye las partes metálicas de las lámparas colgantes del mismo local.

8.- *Factura del Taller de herrería Juan Ferraudi* fechada el 25 de julio de 1918.

Se refiere al armazón de hierro de la papelera (renglón 4) y a la argolla de toma para la bolsa de cuero.

9.- *Factura del Taller de herrería Juan Ferraudi* fechada el 23 de abril de 1919.

Dice por un tintero y la lámpara. El tintero es una bandeja con dos asas unidas, se complementa con dos tinteros de vidrio. La lámpara es la de uso sobre el escritorio, existen otras dos facturas de fechas próximas que se vinculan a este objeto: una de Augusto Wild Importador, calle 25 de Mayo 681, del 13 de febrero de 1919 por un aprieta papel de ágata y otra de Langguth y Haar Ingenieros, calle Uruguay 1039, del 25 de marzo de 1919 por un portalámparas y una perilla y su empabonado.

10.- *Factura del Taller de herrería F. Larrea y A. Folco* fechada el 9 de octubre de 1926.

Por un cenicero, es de pie con un contrapeso estabilizante formado por una piedra de ágata. La constancia de pago del ágata es del 7 de setiembre de 1926, está firmada por E. Ganiero.

#### Facturas por transformación del equipamiento musical

Obligado a integrar como piezas del mobiliario aparatos de ejecución y reproducción de música, Beretta toma decisiones para integrarlos a su diseño global.

En las facturas que siguen se da cuenta de las decisiones tomadas y de los elementos utilizados para lograr esa integración.

11.- *Modificación del armonio.* Factura del Taller de herrería Ferraudi fechada el 8 de noviembre de 1921.

Si bien no existen otras facturas que señalen transformaciones tal como sucede con el piano y la vitrola también el armonio, en los hechos, fue enchapado en roble.

La factura de Ferraudi, por tres bisagras y dos manijas, es adjudicable a los herrajes de este equipo ya que es el único mueble con un número impar de bisagras.

12.- *Compra y transformaciones en el piano Steinweg.* Factura de Carlos Ott fechada el 6 de setiembre de 1923, factura del Taller de herrería Ferraudi fechada el 29 de enero de 1924 y factura de Selasco y Clingo Decoraciones fechada el 12 de abril de 1924.

La factura de Carlos Ott establece que el piano es de caoba, la factura de Ferraudi es por dos columnitas de hierro, seguramente torneadas, que se repiten en otros muebles del mismo local y por último en la factura de Selasco y Clingo figura el enchapado, en roble que lo uniformiza con el resto del mobiliario.

13.- *Modificaciones en la vitrola.* Factura del Taller de herrería Ferraudi fechada el 3 de noviembre de 1924, factura de la ebanistería y carpintería de obra Miguel Clingo Suglia fechada el 10 de diciembre de 1924, y factura de Augusto Wild fechada el 31 de agosto de 1926

La factura de Ferraudi incluye los nuevos herrajes, las dos manijas y cinco tiradores para los pequeños cajones y puertas del parlante, la de Clingo Suglia solamente señala transformaciones sin especificarlas, se puede suponer que sea el enchapado en roble al igual que los otros equipos musicales, finalmente la de Wild, dos años posterior, es por dos bochas de ágata que se corresponden con las que aparecen en la manija de la cuerda de esta vitrola y en la de otra ubicada en la sala de música.

## Facturas por transformaciones en elementos constructivos

Comparando la «Memoria descriptiva y pliego de condiciones» y elementos gráficos de Alberto Reborati (Génova, 1º de abril de 1893 – Montevideo, 18 de noviembre de 1954) con la real construcción de la casa se advierten variantes en algunos elementos. Las soluciones adoptadas en esos cambios permiten suponer con alto grado de certeza que fueron aconsejadas por Beretta.

Estos cambios pasan así a integrarse al conjunto de elementos que testimonian la aplicación de las ideas de Pedro Figari.

### 14.- Cambio del revestimiento del vestíbulo de acceso

La memoria de Reborati preveía un revestimiento de mayólicas de un metro de alto, (renglones 17 y 18), sin embargo, existe un revestimiento de esterillas dentro de un entramado de roble.

La solución adoptada se integra al diseño de este local que en el proyecto de Beretta estaba equipado con sillones de mimbre, material que también conformaba la luminaria central.

La documentación se complementa con la factura de Giro la y Seregni del 20 de noviembre de 1918 en cuya hoja 1 aparece en el último renglón la colocación del entramado de roble (dice lambriz) y en la 2, en el primer renglón, la colocación de la esterilla.

En un listado, en hoja membretada de Alberto Reborati encabezado por «A deducir de la cuenta de adicionales» aparece en los renglones 13 y 14: «Friso de mayólica del hall no colocado m 18 a \$5».

15.- *Cambio de material para la escalinata de acceso.* Este rubro no aparece en el texto de la memoria, pero existen dos testimonios que hacen presumir un cambio. En la acuarela atribuida a Reborati que muestra la fachada principal de la casa y que se puede considerar parte de la documentación gráfica producida por él como expresión



de su proyecto la escalinata de acceso aparece de color blanco sugiriendo posiblemente el uso del mármol como era habitual en la época.

En la liquidación de adicionales aparece en el renglón 5 el rubro «Diferencia costo escalinata».

La solución adoptada, bloques de granito rojo, uno por cada escalón, refiere a la propuesta de Figari de priorizar el uso de materiales nacionales.

*16.- Cambio de la puerta de acceso.* Se repiten las condiciones de documentación del caso anterior y se debe hacer referencia a la acuarela de Reborati, en ella la puerta de acceso es una abertura de dos hojas de madera al uso de la época.

Se posee como documentación que da cuenta del cambio la factura del Taller de herrería de José Poiasina fechada el 1 de octubre de 1921: «Por una puerta artística de hierro».

Además, la observación directa pone en evidencia que el marco de madera actual está superpuesto al original.

El cuidadoso diseño de la herrería, cuyas espirales hacen referencia a un elemento vegetal, permite presumir la actuación de Beretta.

### PERMANENCIA DE LA COLECCIÓN

La permanencia con continuidad de la colección desde su origen resulta evidenciada en testimonios fotográficos pertenecientes al Archivo Vaz Ferreira. La comparación entre el origen y la actualidad muestra que ha permanecido completa e incambiada, tal como la memoria familiar lo consigna.

### CONCLUSIÓN

Beretta protagonizó en la Quinta Vaz Ferreira una experiencia de diseño, de singulares características, concibiendo cada ambiente como un conjunto con cualidades propias, integrado por piezas originales, únicas.

Su capacidad creativa, apoyada por artesanos capaces de interpretar el diseño, produce un resultado de gran calidad. Maneja un dominio respetuoso de la tecnología, tanto a nivel global como en los detalles.

En 2007 este mobiliario fue declarado Monumento Histórico Nacional por constituir un ejemplo único en el país, de la expresión de ideas sobre diseño de la corriente artístico-filosófica iniciada hacia 1912 por Pedro Figari que, enmarcada en la vanguardia moderna y en la generación del 900, apuntaba a abrir el camino del desarrollo industrial del país, teniendo como meta el progreso social y el afianzamiento de la identidad nacional.

Para esta declaración fue decisivo el compromiso de la familia propietaria que ha conservado la colección y documentos afines durante cien años.

















Sobre los últimos años de su vida, entre 1932 y 1935 Milo Beretta llevó un diario personal que es también una evocación de su vida. Nada falta allí: desde las historias domésticas más nimias hasta su definición del Arte y del Amor, con mayúsculas.

Beretta dejó establecido que a su muerte los cuadernos -17 de 80 hojas cada uno- fueran dejados en mano de su amigo Carlos Vaz Ferreira. Los manuscritos tuvieron su intrincado periplo, pero los actuales propietarios pensaron que sería un buen gesto entregárselos a los descendientes de Vaz Ferreira, para que, con el apoyo del Archivo General de la Universidad de la República, los digitalizaran y se hicieran accesibles a todo público. ([www.anaforas.fc.edu.uy](http://www.anaforas.fc.edu.uy))

En esta exposición se exhiben por primera vez los cuadernos originales y se reproducen fragmentos de su interior. Beretta posee una pluma despiadada, y así como admira sin cortapisas a sus amigos Carlos Vaz Ferreira y Antonio Lussich, no pierde oportunidad de criticar a sus colegas artistas e incluso denostar a antiguos amigos como Figari, a quien le ha tomado idea desde los tiempos de la Escuela de Artes y Oficios. Con sus luces y sus sombras, con sus curiosidades y desplantes, el diario de Beretta constituye un testimonio único que revela los entretelones de una época y de un grupo social particular.

AMATEURS

ROBO



Con este monograma marco todos los libros de mi biblioteca, algunos encuadernados con ricos cueros y hasta con borde de plata. Los nacionales me están dedicados casi todos con dedicatorias de valor.

Con esta señal marcaré el principio y fin de todo lo párrafo que tengan relación con el arte.

Con este mismo monograma que tengo en un anillo de oro blanco y madera pongo mi carta.

No. 8				
THE 'KENSINGTON' SERIES				
NO.	INS.	M/M	PAGES	
1	4 x 2 $\frac{1}{2}$	102 x 70	112	
2	4 $\frac{1}{2}$ x 3	115 x 76	112	
3	5 $\frac{1}{2}$ x 3 $\frac{1}{2}$	134 x 83	160	
4	6 $\frac{1}{4}$ x 4	159 x 102	160	
5	7 x 4 $\frac{1}{2}$	178 x 115	160	
6	8 x 5	203 x 127	160	
7	8 x 6 $\frac{1}{4}$	203 x 165	160	
8	9 x 7	229 x 178	160	
9	10 x 8	254 x 203	160	

J. W. & CO. LTD. LONDON

Tercer VOLUMEN  
DE

MIS APUNTES

1932





Al escribir este diario creí que solamente se trataba de una función fisiológica como cuando uno tiene ganas, pero la cosa es más complicada y ahora tengo que confesar que el placer es una necesidad tan fisiológica como cualquier otra y principal pues de él derivan las otras. Al volver de Europa me encontré en una situación por la cual no debe de haber pasado ningún hombre todavía. Después de haber vivido siete años en París, con facultad de gastar sin límites, pues cuando tenía vergüenza de ir a pedir más dinero a lo de mi comisionista iba al Banco Rothschild y con mi firma me daban el dinero que pedía. Al llegar aquí después de haberme hecho creer que podía dedicarme al arte porque tenía mi vida asegurada, se me dice: si quieres gastar dinero lo ganas, aquí tienes tu casa para comer y dormir; por lo demás te arreglas porque ya se ha gastado bastante. Entonces comprendí que el móvil de todas las acciones humanas que es el amor (de cualquier cosa), si quería llevar una vida normal me hubiera hecho hacer barbaridades cada vez mayores. Tenía que optar entre el amor como lo entienden los demás hombres o el amor al arte. Yo preferí a este último. Seguramente porque mi físico no atrae a las mujeres. Entonces suprimí el amor y me quedé con el amor al arte. La función fisiológica continuó sin amor y sin mujeres que me hubieran hecho gastar el dinero que no tenía, pues yo sabía que no se iban a entregar por mi linda cara y siempre con la esperanza muy problemática de que eso se arreglaría un día. ¿Cómo? Una vez creí que iba a poder contar con un puesto de profesor de composición decorativa de la Escuela Industrial, cuyos talleres estaban desde su fundación, bajo mi dirección; desgraciadamente era una ilusión, pues yo no era más que el instrumento que servía intereses personales muy inferiores por cierto. Cuando creí que mi puesto que ocupaba hacía año y medio gratuitamente se haría efectivo, tuve que retirarme de la escuela y apenas a tiempo pues a los dos o tres meses hacía lo mismo su director pero en condiciones morales muchísimo peores. Así continuó siempre mi situación de persona que no sabe ganarse la vida y seguirá hasta que me muera. ¡Cómo comprendo a [Vincent] Van Gogh que se suicidó para no seguir siendo una carga para su hermano pobre! Una vez la madre de una joven que yo quería y a la cual nunca me atreví a hablar seriamente por el motivo que me ocupa me dijo: Cuando una persona tiene una profesión que no le da para poder vivir, la cambia. Pero para eso tendría que volver a nacer. Si yo hubiera nacido comerciante a estas horas hubiera podido ganar una fortuna, pero en cambio nací artista, yo no tengo la culpa. Esa joven se casó con un médico y se guardó muy bien de exigirle que cambiara de profesión ni se lo exige ahora. Sin embargo ese buen señor ya le había comido su parte antes de casarse con ella y ahora sé que ella misma fabrica y vende polvo insecticida.

(1932 - C1, p. 95-96, CXII y XIX)



CXII — ENTRE DOS VIAS —

Feb 20 - ~~Al escribir este diario creí~~ Al escribir este diario creí que solamente se trataba de una función fisiológica como ~~cuando uno tiene ganas~~ cuando uno tiene ganas, pero la cosa es más complicada y ahora tengo que confesar que el placer es una necesidad fisiológica como cualquier otra y principal pues de él ~~que~~ derivan las otras. Al volver de Europa me encontré en una situación por la cual no debe de haber pasado ningún hombre todavía. Después de haber vivido siete años en París, con facultad de gastar sin límites, pues cuando tenía vergüenza de ir a pedir más dinero a lo de mi comisionista iba al Banco Rothschild y con mi firma me daban el dinero que pedía, al llegar aquí después de haberme hecho creer que podía dedicarme al arte porque tenía mi vida asegurada, se me dice: si quieres gastar dinero lo ganas. Aquí tienes tu casa para comer y dormir; por lo demás te arreglas porque ya se ha gastado bastante. Entonces comprendí que el móvil de todas las acciones humanas que es el amor (de cualquier cosa), si quería llevar una vida normal, me hubiera hecho hacer barbaridades cada vez mayores. Tenía que optar entre el amor como lo entienden los demás hombres o el amor al arte. Yo preferí a este último. Seguramente porque mi físico no atrae a las mujeres. Entonces suprimí el amor y me quedé con el amor al arte. La función fisiológica continuó sin amor y sin mujeres que me hubieran hecho gastar el dinero que no tenía, pues yo sabía que no se iban a entregar por mi linda cara y siempre con la esperanza muy problemática de que eso se arreglaría un día. ¿Cómo? Una vez



La prueba de la evolución rápida que noto en [Carlos] Aliseris está en que cuando [César] Pesce Castro le hizo un retrato con luz artificial le dije que estaba seguro que llegaría el día que no lo podría ver más y ya hace un año que lo quitó del hall para poner un cuadro suyo en su lugar.

Hoy al entrar en su comedor que tenía siempre atestado de cosas y tapizado de cuadros, noté con agrado que había quitado todo y no había dejado más que un cuadro suyo en cada pared. De manera que también se va depurando de esa manía de la mayoría de la gente de ir llenando la casa de cuanto chuchería inútil pueden pescar por allí, hasta convertirla en verdadera casa de compra-venta o de remate. Cuán difícil es llegar a contentarse de lo estrictamente necesario, pero eso es bien personal, naturalmente. ¡En la mayoría de las casas ni se sabe por dónde caminar, ni dónde poder sentarse ni siquiera dónde poder posar la vista para poder descansar un instante siquiera!

Otra idea que me molesta frecuentemente es el no saber si uno está en un salón, boudoir, comedor o dormitorio por no notar ningún contraste ni característica a ninguna de las piezas de la casa. La limpieza que hizo Aliseris en el comedor ha sido general, no solo quitó muchísimos cuadritos, sino espejos, cerámicas, lámparas y sin fin de cosas más.

(1932 - C3, p. 87)



CXXIII

de esa manera — La prueba de la evolución rápida que noto en Aliseris está en que cuando Pesce Castro le hizo su retrato con luz artificial le dije que estaba seguro que llegaría el día que no lo podría ver más y ya hace un año que lo quitó del hall para poner un cuadro suyo en su lugar.

Hoy al entrar en su comedor que tenía siempre atestado de cosas y tapizado de cuadros, noté con agrado que había quitado todo y no había dejado más que un cuadro suyo en cada pared. De manera que también se va depurando de esa manía de la mayoría de la gente de ir llenando la casa de cuanto chuchería inútil pueden pescar por allí, hasta convertirla en verdadera casa de compra-venta o de remate. Cuán difícil es llegar a contentarse de lo estrictamente necesario, pero eso es bien personal, naturalmente. En la mayoría de las casas ni se sabe por dónde caminar, ni dónde poder sentarse ni siquiera dónde poder posar la vista para poder descansar un instante siquiera!

Otra idea que me molesta frecuentemente es el no saber si uno está en un salón, boudoir, comedor o dormitorio por no notar ningún contraste ni característica a ninguna de las piezas de la casa. La limpieza que hizo Aliseris en el comedor ha sido general, no solo quitó muchísimos cuadritos, sino espejos, cerámicas, lámparas y sin fin de cosas más.



El otro día hablando con Aliseris le dije que siempre había tenido la intuición de que cuanto más grandes eran los cuadros, más angosto debía ser el marco, que no me lo había podido explicar todavía, pero que ahora veía claro el porqué. Un cuadro chico abarcando poco espacio es difícil aislarlo de todo lo que lo rodea, de allí la necesidad de un marco relativamente ancho. Un cuadro grande que hace panneuax, se aísla solo porque la vista no alcanza a abarcar toda su superficie, de manera que el marco está casi de más. Hoy llevé a Aliseris a lo de [Carlos] Vaz Ferreira para que le pidiera de pasar para que le haga el retrato. El entusiasmo de Aliseris de hacer retratos a todos es muy grande. Me dijo que las alfombras que yo creé, son mucho mejor de día que de noche. De día tienen una fineza de color que la luz artificial destruye completamente hasta darle una coloración vulgar. De día son muchísimo más interesantes. Es siempre la misma cuestión. La noche embellece lo que es trivial y destruye lo que es fino, ¿y qué se va a hacer? ¡Esperar! Algún día se llegará a encontrar una luz artificial que no altere en nada los colores, ya creo que se está bien cerca de eso.

(1932 - C3, p.91)



CXXXI

Ángel y otras muy bellas, que no pueda encontrar más. El otro día hablando con Aliseris le dije que siempre había tenido la intuición de que más los cuadros eran grandes, más el marco debía de ser angosto, que no me lo había podido explicar todavía, pero que ahora veía claro el porqué. Un cuadro chico abarcando poco espacio es difícil aislarlo de todo lo que lo rodea, de allí la necesidad de un marco relativamente ancho. Un cuadro grande que hace panneuax, se aísla solo porque la vista no alcanza a abarcar toda su superficie, de manera que el marco está casi de más. Hoy llevé a Aliseris a lo de Vaz Ferreira para que le pidiera de pasar para que le haga el retrato. El entusiasmo de Aliseris de hacer retratos a todos es muy grande. Me dijo que las alfombras que yo creé, son mucho mejor de día que de noche. De día tienen una fineza de color que la luz artificial destruye completamente hasta darle una coloración vulgar. De día son muchísimo más interesantes. Es siempre la misma cuestión. La noche embellece lo que es trivial y destruye lo que es fino, ¿y qué se va a hacer? esperar! Algún día se llegará a encontrar una luz artificial que no altere en nada los colores, ya creo que se está bien cerca de eso.



Vaz Ferreira pretende no entender de pintura, y sin embargo en muchos de mis cuadros encontró detalles que no he querido pintar pero que el cuadro puede perfectamente sugerir al que lo entienda y que yo había sentido sin sabérmelo explicar. En "Luna de Oro" dice que los árboles del fondo dibujan un gigantesco elefante que avanza por la selva virgen de las Indias. Una mujer del pueblo que ha vivido en las Indias y que oía criticar la luna de ese cuadro porque nunca la habían visto así les dije que en las Indias se ve así todos los días en el campo. En el cuadro de la "Cascada del Penitente" ve la cascada como un esqueleto sentado. La sensación que quise dar con ese cuadro es la de algo que se disgrega. En el cuadro del Jardín Botánico de Río encontró una cabeza de indio cascado que emerge de entre las strelitzias. Yo que he pintado todos esos cuadros solo encontré el equivalente o me lo supe explicar, en el "Portezuelo de Punta Ballena". Hacía un mes que tenía el cuadro clavado en una pared de mi dormitorio en el rancho que yo ocupaba, cuando me di cuenta de que la impresión de temor que sentía ante lo que estaba pintando, era pero tan intensa que parecía que ya no llegaría más a tiempo de poder huir de donde me encontraba, provenía de que la punta de rocas que se interna en el mar tenía la forma de un antediluviano que iba a beber en el río. El hocico, ojos, orejas, cuello, patas y lomo del animal son perfectamente visibles. Pero sólo las he visto un mes después que el cuadro estuvo pintado.

(1932 - C2, p. 96-97)



XCVI

Comprado

En malas condiciones de conservación lo había mandado resaurar y ya le habían dado tres manos de aceite por la parte posterior y estaba desentelado. Le rogué que por favor no permitiera que siguieran con ese método. Lo que me hubiera debido hacer era confiármelo a mí, pues nadie podía tener más interés que yo para dejar el cuadro en buenas condiciones. Me prometió que dentro de dos o tres días me prestaría el cuadro. Ese cuadro no me fue pago ni siquiera el marco. Lo vendieron junto con otras cosas por \$100 <sup>una copia de compra-venta</sup> el que lo vendió no dejó que a él tampoco todavía le había sido pago. De manera que sigue pasando de mano en mano sin ser abonado nunca. Ahora cuando lo vea, en qué estado me lo voy a encontrar? — Vaz Ferreira pretende no entender de pintura, y sin embargo en muchos de mis cuadros encontró detalles que no he querido pintar pero que el cuadro puede perfectamente sugerir al que lo entienda y que yo había sentido sin sabérmelo explicar. En "Luna de Oro" dice que los árboles del fondo dibujan un gigantesco elefante que se avanza por la selva virgen de las Indias. Bueno, una mujer del pueblo que ha vivido en las Indias y que oía criticar la luna de ese cuadro porque nunca la habían visto así les dije que en las Indias se ve así todos los días en el campo. En el cuadro de la Cascada del Penitente ve la



Me causa la mar de gracia leer en **La Mañana** de hoy una carta de Pedro Figari enviada desde París a un amigo, llena de alabanzas al Presidente Terra, de alabanzas que deja ver a las claras que están hechas con la esperanza de que se le ofrezca un buen puesto para hacer el anticipo de regresar a la patria. No en balde lo llamaban el viejo trucha. ¡Quién hubiera dicho cuando se hacía el batllista fanático que un día escribiría esa carta adulando al nuevo mandatario, fresquito recién nacido! Estamos dice: "desencantados y hartos de política politiquera: queremos la gran política, la más sana y eficaz., e.t.c., e.t.c. [...] Pero de aquí entonces quien sabe cuántas veces habrá cambiado de parecer el viejo trucha!

(1933 - C7, p. 19)



## XV CARTA FIGARI

acuarelado como otras cosas que he visto de él sobre seda. ▽

— Me causa la mar de gracia leer en **La Mañana** de hoy una carta de Pedro Figari enviada desde París a un amigo, llena de alabanzas al Presidente Terra, de alabanzas que dejan ver a las claras que están hechas con la esperanza de que se le ofrezca un buen puesto para <sup>hacer el sacrificio de</sup> regresar a la patria. No en balde lo llamaron el viejo trucha ¡Quién hubiera dicho cuando se hacía el batllista fanático que un día escribiría esa carta adulando al nuevo mandatario fresquito recién nacido! Estamos dice "desencantados y hartos de política politiquera: queremos la gran política, la más sana y eficaz. Et. etc. La actitud del Dr. Terra al afrontar las dificultades derechamente es mucha mejor y esperanzadora que se comprenda claramente para que sea sostenida y secundada por todos los que aman al país etc. Naturalmente sabe que Carlos Ruyffers vino aquí llamado para ocupar el puesto de Secretario de Terra que después se le cambió por Maestro de conferencias. Espera que con él se haga también justicia, pero si tiene que atenerse a la ley que obliga a residir en el país a los pensionados y jubilados y no recibe opresimiento alguno que le parezca a él aceptable, quisiera saber si entonces estaría de acuerdo con lo escrito. Pero de aquí a entonces quien sabe cuántas veces habrá cambiado de parecer el viejo trucha!

— El día 3 de este mes, el chico vecino que me prometió que iría al colegio me trae una cuenta del colegio de curas cobrando ade=

▽ ver pag XXX



El caso Figari como arterioesclerótico perdido es curioso. Figari Pedro tomaba tanto café como [Honoré] Balzac y con el cigarrillo por terminar encendía uno nuevo. Se quejaba de fuertes dolores en la pierna derecha que le impedían caminar, al punto que en nuestros paseos por Punta Gorda con el Dr. Aicardi teníamos que pararnos para que pudiera descansar. Eso le hizo descubrir a Aicardi que Figari tenía arteriosclerosis. [...] Le prohibió el cigarro y el café y la carne y cuando hacía quince días que estaba a tratamiento severo, le da un ataque. Lllaman a Ricaldoni y este dice a la señora que es un ataque de angina al pecho, producido por envenenamiento. [...] Con el mismo signo de este rol vuelta aquí del tabaco. Estando en cama se le ocurre su libro **Arte, Estética e Ideal**. [...] Cuando Ricaldoni le dijo a la Señora que era un envenenamiento del tabaco, la señora le contestó que era imposible por cuanto precisamente desde hacía quince días no fumaba más. "¿Y no cree que en quince días se cura lo que se ha estado almacenando durante años y años? Tal vez eso de haber suprimido el fumar haya sido la razón de que haya podido soportar el ataque." [...] Pues tanto el Dr. Aicardi como Ricaldoni hacen muchos años están muertos y el Dr. Figari con su arteriosclerosis se fue a París, y no sólo publicó su libro de crítica, sino que se volvió pintor y después de haber pretendido matarle los puntos a los críticos y a los pintores realizando exposiciones con mucho bombo, ¡también quiso matarles los puntos a los poetas publicando poesías! Y todavía ahora todo encorvado y arrastrando los pies, anda por allí en París y manteniendo voluminosa correspondencia para impedir que se olviden de él.

(1933 - C8, p. 73-75)



XXC

Cuando Ricaldoni le dijo a la S<sup>ra</sup> que era un envenenamiento del tabaco, la S<sup>ra</sup> le contestó que era imposible por cuanto precisamente desde hacía quince días no fumaba más. ¿Y no cree que en quince días se cura lo que se ha estado almacenando durante años y años? Tal vez eso de haber suprimido el fumar haya sido la razón de que haya podido soportar el ataque. Desde entonces yo temo el encargo en caso de que el ataque le repitiera estando con mígo, de romper un tubo que la S<sup>ra</sup> le había cosido en el foro del chaleco sin que él se diera cuenta, y hacerle leer su contenido en el paréntesis. Porque estaba siempre bajo la amenaza de un nuevo ataque. Pues tanto el Dr. Dr. Aicardi como Ricaldoni hace ya muchos años que están muertos y el Dr. Figari con su arteriosclerosis se fue a París, y no sólo publicó su libro de crítica, sino que se volvió pintor y después de haber pretendido matarle los puntos a los críticos y a los pintores realizando exposiciones con mucho bombo, también quiso matarles los puntos a los poetas publicando poesías! Y todavía ahora todo encorvado y arrastrando los pies, anda por allí en París y manteniendo voluminosa correspondencia para impedir que se olviden de él — <sup>XXC por otro caso pag. 218 y vuelta</sup> — en esta epístola figura la carta que desde París envió a un amigo con motivo del nombramiento de Zena a Presidente de la República. Ya escribí Zena mano de él cuando



[Antonio] Lussich siempre decía que le perdonaba a Figari la jugada que le hizo aquel día, de presentarse a las once con cuarenta personas para almorzar allí, únicamente porque gracias a esa ocurrencia me conoció a mí. La Sra. Lussich me decía que se las había visto en figurillas para dar de comer a todo el pueblo de Punta del Este sin haber estado avisada de antemano.

Cuando llegamos Don Antonio Lussich que conocía mi familia me empezó a hablar en genovés y yo sin inmutarme le contesté del mismo modo. Quedó tan encantado que me pidió que fuera a pasar una semana con él. Una vez allí, a los pocos días, le dije que tenía que irme a Piriápolis llevando una carta de don Francisco Piria para que los hijos estuvieran alojados con ellos en su castillo. ¡Nunca se lo hubiera dicho! ¿Entonces tú crees que ellos te van a tratar mejor que nosotros y que vas a estar mejor alojado que aquí? Etc, etc. Tuve que prometer que no iría.

Desde entonces, pasé más de un año en ese paraíso terrenal. Concluí por modificarle toda la casa haciendo de arquitecto, constructor, carpintero, pintor, ingeniero paisajista, etc. A un momento dado era más árbitro allí que su propio dueño, de lo que nunca se me ocurrió sacar provecho, como lo mismo hice cuando estuve en la Escuela Industrial como secretario particular del director Figari.

(Carta, 1933 - C9, p.121-122)





Las otras noches he visto una vista de biógrafo que me habían ponderado mucho, porque estaba hecha por los **soviets**. Fui a verla en la creencia de que fuera algo extraordinario. No se puede decir que estuviera mal, pero no era tampoco nada extraordinario. Nosotros aquí en Montevideo, y hace más de diez y seis años hemos hecho la misma experiencia que en esa vista de "El camino de la vida" en la Escuela Industrial que de cárcel que era cuando se llamaba Escuela de Artes y Oficios, se transformó en externado, se admitieron todos los niños del asilo Larrañaga, y a todo el público que deseaba seguir cualquier curso, se instalaron talleres de cestería, mueblería, marquetería, fundición de bronce, atelier de composición decorativa, encuadernación, en fin, se trató de dar la enseñanza más práctica posible tratando de aprovechar de todas las materias primas del país. El resultado fue inesperado. Las exposiciones de fin de año fueron el asombro de cuánto cuenta Montevideo de más inteligente y preparado. De todo eso ya no queda casi ni el recuerdo, porque al irse Pedro Figari, después de que yo abandoné la Escuela tomó la dirección Hermenegildo Sábat y un Consejo y no se ha hecho sino administración. Cosa bien distinta a aplicar los métodos más racionales y modernos de pedagogía aprovechando de las ideas de [John] Ruskin, etc. Los muchachos llegaron a demostrar tanto entusiasmo por el trabajo y tanto estímulo se propagaba por todos los talleres, que llegaron a pedir que se les permitiera trabajar también de noche y hasta llegaron a pedir que se les permitiera trabajar el domingo de tarde.

(Carta, 1933 - C9, 133-134)



XCVI

Escuela de Artes y Oficios, se transformó en externado, se admitieron todos los niños del Asilo Larrañaga, y a todo el público que deseaba seguir cualquier curso, se instalaron talleres de cestería, mueblería, marquetería, fundición de bronce, atelier de composición decorativa, encuadernación en fin se trató de dar la enseñanza más práctica posible tratando de aprovechar de todas las materias primas del país. El resultado fue inesperado. Las exposiciones de fin de año fueron el asombro de cuánto cuenta Montevideo de más inteligente y preparado. De todo eso ya no queda casi ni el recuerdo, porque al irse Pedro Figari después de que yo abandoné la Escuela tomó la dirección Hermenegildo Sábat y un Consejo y no se ha hecho sino administración. Cosa bien distinta a aplicar los métodos más racionales y modernos de pedagogía aprovechando de las ideas de Ruskin etc. Los muchachos llegaron a demostrar tal entusiasmo por el trabajo y tal estímulo se propagaba por todos los talleres, que llegaron a pedir que se les permitiera trabajar también de noche y hasta llegaron a pedir que se les permitiera trabajar de domingo de tarde. No digo hablando más de esta nobilísima experiencia malograda por la falta absoluta de seriedad en la administración del Dico



## OBRAS Y DOCUMENTOS EXPUESTOS

### MILO BERETTA (MB)

#### PINTURAS:

1. *El Molino de Pérez*, óleo sobre tela (ó/tela), 61 x 61 cm, s/f, colección particular (col. part).

2. *Sauces del Miguelete*, ó/tela, 40,5 x 60,5 cm, s/f, col. part..

3. *Paisaje de Punta Ballena*, ó/tela, 59 x 94 cm, s/f, col. part.

4. *Luna de oro*, ó/tela, 67 x 78 cm, 1927, col. part.

5. *Sin título*, ó/tela, 36 x 45 cm, 1917, col. part.

6. *Retrato de Rafael Barradas*, ó/tela, 88 x 68 cm, 1912, col. part.

7. *Paisaje sin título*, ó/tela, 35 x 44 cm, s/f, col. part.

8. *Paisaje de Punta Ballena*, ó/tela, 35,5 x 55 cm, s/f, col. part.

9. *La Basílica de San Marcos*, ó/tela, 41,5 x 34,5 cm, 1913, col. part.

10. *La diligencia de Tarascón*, ó/tela, 72 x 91 cm, s/f, col. part.

11. *Portezuelo de Punta Ballena*, ó/tela, 66 x 77,5 cm, s/f, col. part.

12. *Santa Rita*, s/f, 51 x 65 cm, col. part.

#### DOCUMENTOS:

1. Diario personal de MB, 4 cuadernos manuscritos con tapa de marroquí: vol. I (1932), vol. II (1932), vol. IV (1933) y vol. X (1933-34), col. part.

2. Facturas de objetos adquiridos para la decoración de la casa de Carlos Vaz Ferreira: 2 del Taller de muebles y tapicería Girola y Seregni, 20 de noviembre de 1918 y 19 de diciembre de 1919, 2 del Taller de herrería Juan Ferraudi – 30 de mayo y 25 de Julio de 1918, 2 de Casa Importadora Langguth y Haar – 19 y 25 de marzo de 1919. Cortesía Fundación Vaz Ferreira.

3. Gigantografías que muestran el interior de la Quinta Vaz Ferreira decorada por M.B. MVD, abril 2018, 5 fotos de Pablo Bielli.

4. Catálogo de la exposición Pintura Moderna Europea, Amigos del Arte, MVD, 1935. Montevideo. col. part..

5. Catálogo Milo Beretta, Nuevo Salón Caviglia, s/f. M.F.

6. Fotografías de 7 esculturas de Medardo Rosso pertenecientes a MB. Cortesía José Gómez Rifas.

7. Reproducción de una carta de Vicent Van Gogh a su hermano Theo Van Gogh con un boceto de *La Diligencia de Tarascón*, Arles, 1888. Princeton University Art Museum.

### PEDRO FIGARI (PF)

#### PINTURAS:

1. *Quinta de Castro*, óleo sobre cartón (ó/cartón), 31 x 49 cm, s/f, Galería Sur.

2. *El Molino de Pérez*, ó/tela, 25 x 64 cm, s/f, Galería Sur.

3. *Miguelete*, ó/cartón, 38,5 x 37,5 cm, s/f, Galería Sur.

4. *En la pampa*, ó/cartón, 67 x 97 cm, 1923, Museo Figari (MF).

5. *La diligencia*, ó/cartón, 48 x 62 cm, ca.1927, MNAV.

6. *Entrando al templo*, ó/cartón, 40 x 49 cm, ca. 1925. MNAV.

7. *Punta Ballena*, ó/cartón, 23 x 32,5 cm, s/f. Cortesía José Olaso y familia Olaso Figari.

#### DIBUJOS:

7 bocetos de muebles, herrajes, lámparas y motivos decorativos (rana). Lápiz/papel. Medidas variables, Ca. 1915-17. Cortesía Luis del Castillo.

#### DOCUMENTOS:

Fotografía de Pedro Figari y María de Castro en las caballerizas de la Quinta de Castro, copia en gelatina de plata. MVD, ca 1900. Cortesía Teodoro Buxareo.

### CARLOS ALISERIS

1. *Retrato de Milo Beretta*, ó/tela, 80 x 67 cm, 1934, col. Biblioteca Nacional (BN).

2. Dibujo de planta del atelier de MB en la calle Lugano, MVD, 1971, 23 x 30 cm. Cortesía José Gómez Rifas.

#### DOCUMENTOS:

1. Copia fotográfica del cuadro *La Diligencia de Tarascón* de Van Gogh tomado por C. Aliseris con anotaciones en reverso, MVD, 1972. Cortesía José Gómez Rifas.

2. Milo Beretta, muestra en su taller de la calle Lugano Catálogo-Invitación personalizado para Aliseris y familia, (n° 083/550) MVD mayo, 1932. Cortesía José Gómez Rifas.

3. Carta de Milo Beretta a Carlos Aliseris, MVD, 12/2/1933. Cortesía José Gómez Rifas.

### JUAN CARLOS FIGARI CASTRO

1. *Paisaje*, óleo s/cartón, 24,5 x 31,5 s/f. MF.

2. Bocetos de carruaje, lápiz/ papel, s/f, 31 x 26 cm. Cortesía Juan Olaso Figari.

### RAFAEL BARRADAS

*La diligencia*, ó/tela, 1919. 51,5 x 50,5 cm. Col. part.

### FERNANDO LAROCHE

*Retrato de Pedro Figari*, ó/ cartón, 53 x 45 cm, ca. 1923. Cortesía Juan Olaso Figari.



## Museo Figari

DIRECCIÓN

**Pablo Thiago Rocca**

ADMINISTRACIÓN

**Nelly Mozzo**

CONSERVACIÓN

**Alicia Barreto**

GESTIÓN DE PÚBLICO

**Paola Puentes**

ARCHIVO

**Lucía Draper**

MONITOR DE SALA

**Juan Manuel Sánchez**



## Ministerio de Educación Y Cultura

MINISTRA

**María Julia Muñoz**

SUBSECRETARIA

**Edith Moraes**

DIRECTORA GENERAL

**Ana Gabriela González Gargano**

DIRECTOR NACIONAL DE CULTURA

**Sergio Mautone**

DIRECTORA DE PROGRAMAS CULTURALES

**Begoña Ojeda**

DISEÑO GRÁFICO

**Bettina Díaz**

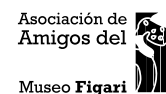
MONTAJE

**Nicolás Infanzón**

Fotografías de la Quinta de Vaz Ferreira, Pablo Bielli.  
Fotografía de obra, Pablo Bielli salvo fotos de obras de  
Galería Sur, Eduardo Baldizán.  
Dibujos técnicos de los ambientes, Vanessa Scarenzio.

Esta exposición no hubiera sido posible sin la generosa colaboración de las siguientes instituciones y personas:

Asociación de Amigos del Museo Figari, Archivo General de la Universidad de la República, Biblioteca Nacional del Uruguay, Museo Nacional de Artes Visuales, Museo Histórico Nacional, Galería Sur, Princeton University Art Museum. Teodoro Buxareo, Cecilia Delbene, Lucía Delbene, Luis del Castillo Figari, Martín Castillo (Galería Sur), José Gómez Rifas, Gabriela Jaureguiberry (BN) Claudia Remedios (BN), Adriana Méndez (BN), Elisa Pifaretti (BN), Vania Markarian (AGU), Lucía Díaz (AGU), Antonio Lezama, Arturo Lezama, Juan Álvarez Márquez, Juan Olaso Figari, José Olaso, Vanessa Scarenzio.



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

(598) 2915 7065 | 2915 7256 | 2916 7031 | Juan Carlos Gómez 1427 - Montevideo, Uruguay

Horario | Opening hours

Martes a viernes de 13:00 a 18:00 hs. Sábados de 10:00 a 14:00 hs. | Tuesday - Friday 1:00 pm to 6:00 pm. Saturday 10:00 am to 2:00 pm.

Entrada libre | Free admission



MILO BERETTA  
PEDRO Y FIGARI  
Derroteros de una amistad



Museo  
Figari

**mec**  
Ministerio de Educación y Cultura

Dirección Nacional de  
Cultura

ISBN: 978-9974-36-385-6



9 789974 363856