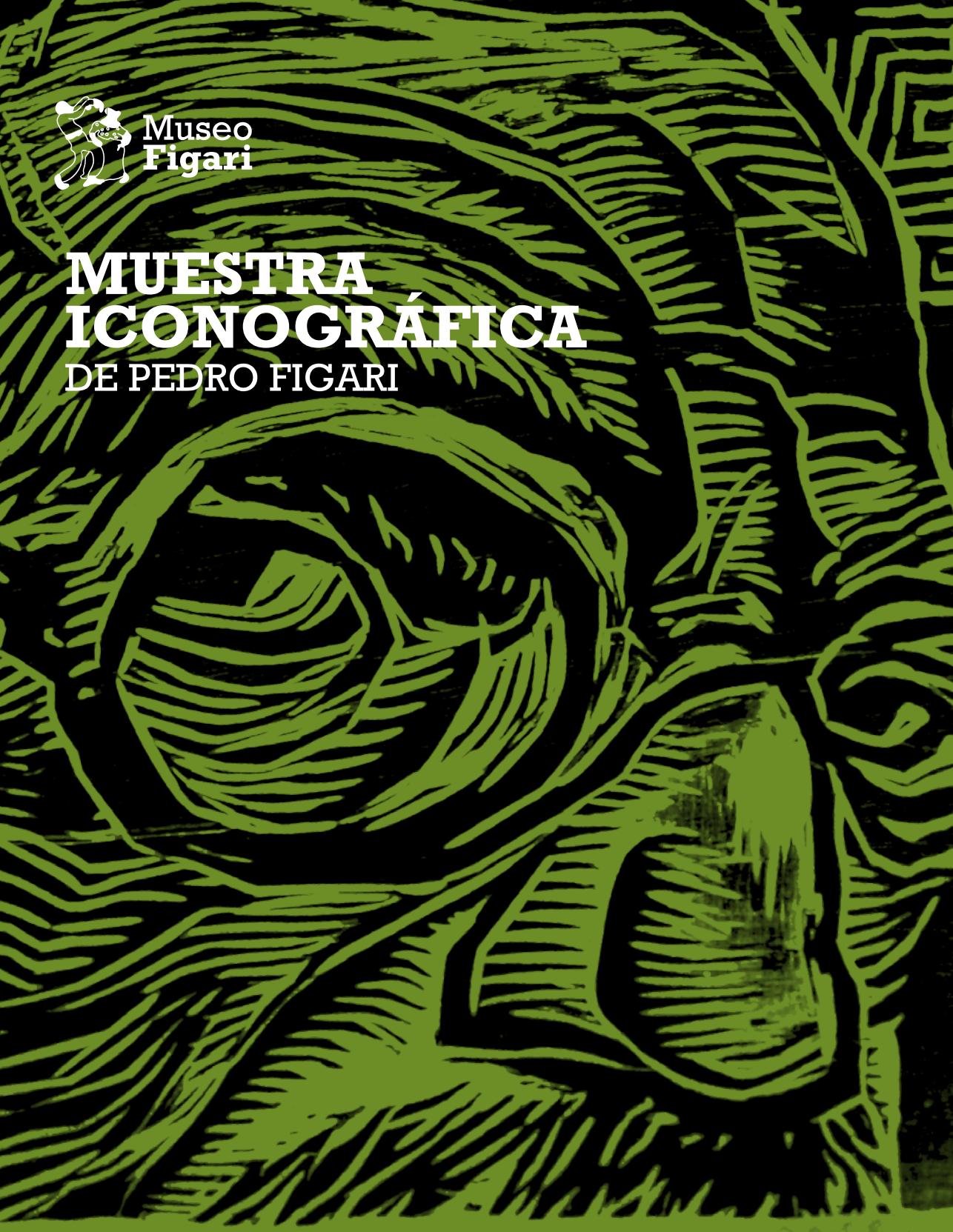




Museo
Figari

MUESTRA ICONOGRÁFICA DE PEDRO FIGARI







mec

MUESTRA ICONOGRÁFICA
DE PEDRO FIGARI



julio - octubre 2014

Museo Figari

Dirección Nacional de Cultura, Ministerio de Educación y Cultura
Montevideo, Uruguay

2014
ISBN 978-9974-36-270-3

Desde que abriera sus puertas hace poco más de cuatro años, el Museo Figari se ha propuesto ofrecernos nuevas y complejas aristas del personaje histórico Pedro Figari. Y lo ha hecho de variadas maneras: analizando sus series pictóricas menos conocidas –*Los Trogloditas* (2010), *Procesión del Encuentro* (2011)–, estudiando la obra en colaboración con su hijo Juan Carlos –*El otro Figari* (2011)–, reflexionando sobre su producción filosófica –*Primeras Jornadas Figari Pensador* (2011), las publicaciones; *Figari. Estética, arte, pintura* de J. Vechtas (2011) e *Historia kiria* de Figari (2013)–, indagando su influencia en contextos sociales y culturales –*Suite para Figari* (2012), *Pensado Campo* (2012), *Poesía e Ilustración Uruguaya* (2013), *Figari y su época* (2013)–.

Ante esta variedad de propuestas se ha mantenido el carácter ensayístico e investigativo de las exposiciones y la necesidad de afianzar los vínculos institucionales, tanto públicos como privados, en el ámbito de la cultura.

Ello nos ha permitido –maravilloso pretexto– poder apreciar y cotejar obras originales de Rafael Barradas, Joaquín Torres García, Adolfo Pastor, Carmelo de Arzadun, Juan Storm, Lacy Duarte, Francisco Matto, Rosa Acle y Federico Lanau, entre otros maestros uruguayos que han entrado en diálogo directo con la creación figariana.

Este año el Museo Figari multiplica la apuesta con una concepción museográfica singularísima que busca comprender la manera en que la comunidad artística en particular y la sociedad en su conjunto ha construido una imagen para Figari, haciéndolo suyo, incorporándolo a su red de significaciones y de pertenencias y habilitando nuevos caminos para viejas tradiciones que el mismo Figari se encargó de prolongar.

Desde el retrato que ejecutara el maestro italiano Virgilio Ripari hasta el impensado homenaje que Lincoln Presno tributara con un retrato de curiosa filiación artística, pasando por una serie de formida-

bles autorretratos —además de caricaturas, tapices, sellos, fotografías y documentos audiovisuales—, se nos brinda la posibilidad de entender el complejo lugar que ocupa este artista y pensador en el imaginario social.

Una apuesta que saludamos con enorme beneplácito y que alentamos continúe para el disfrute de un público cada vez más ávido de propuestas culturales de calidad.

Hugo Achugar

Director Nacional de Cultura
Ministerio de Educación y Cultura

La asimilación del legado de Pedro Figari en la cultura uruguaya no aconteció de manera repentina y uniforme. Al pintor se le escamoteó el reconocimiento en nuestro país y demoró en ser advertida su valía como filósofo. El artista, ya mayor, hubo de prosperar en Buenos Aires y en París, mucho antes que se le aplaudiera en su propia tierra.

El proceso de enaltecimiento de la figura de Figari —que hoy nos acompaña en el papel moneda y es sinónimo de tradiciones afrodescendientes en los textos escolares— está atravesado por circunstancias históricas disímiles, conoce saltos y retrocesos.

No hubo ni hay un solo Figari: son muchos hombres en uno, según lo atestiguan sus vocaciones múltiples —político, abogado, educador, filósofo, poeta, dramaturgo, pintor— y a ello se suman las miradas que sus contemporáneos han dispuesto sobre tales vocaciones.

Esta muestra se ha propuesto abordar, por tanto, la imagen que hemos construido y proyectado de Figari: desde los autorretratos a los bronceos laudatorios, pasando por la numismática y las caricaturas risueñas. En su complejidad entendemos la riqueza del ser humano y el rol que cumple como depositario de significados sociales e históricos relevantes.

Pablo Thiago Rocca

Director Museo Figari



Autorretratos de Pedro Figari
de Figari. *Crónica y dibujos del caso Almeida*
Montevideo, 1976

LOS CIENTOS ROSTROS DE FIGARI.

APUNTES PARA UNA ICONOGRAFÍA EN PROCESO

por Pablo Thiago Rocca

No sólo superó el niño [Giotto] la manera de su maestro [Cimabue], sino que se convirtió en tan buen imitador de la naturaleza, que desviándose totalmente de la torpe manera griega, resucitó al moderno y buen arte de la pintura, introduciendo el retrato del natural de las personas vivas; que por más de doscientos años no se había hecho, e incluso si alguien había tratado, como se dijo antes, no lo había logrado de manera feliz, ni tan bien en una sola pieza, como Giotto.¹

La recepción social de la figura de Pedro Figari se puede abordar a través de dos caminos. Por uno de ellos, el que habitualmente exploran historiadores, filósofos y críticos de arte, el que analiza el significado que el propio Figari dio a su pensamiento a través de la obra literaria y pictórica; por otro, el cual pretendemos discurrir en esta exposición, es el que estudia la manera en que las imágenes en torno a él son originadas y percibidas en el cuerpo social. Aunque ocasionalmente ambos senderos se junten, no se trata del mismo camino. En el devenir de su imagen importa tanto aquello que Figari expresa de sí y de su visión del mundo como el proceso de connotación ininterrumpido —y en parte involuntario entre sus gestos— con el que se conforma el imaginario de un personaje en el seno de la sociedad en un momento dado.

Durante prolongados períodos de la historia de la humanidad no preocupó a los artistas y amanuenses del arte que la representación de una persona fuera fiel a sus rasgos físicos externos. Un miniaturista en la Edad Media no podía saber qué aspecto tenía un príncipe o un santo que le precediera o que viviera en una comarca lejana. Tampoco era necesario para su labor ya que bastaba con asignarle códigos de referencia: una prenda de un determinado color o forma, una postura acordada, algún elemento que portara en las manos. Este conjunto de convenciones posibilitaba el reconocimiento del personaje en la medida que cristalizaba su función religiosa, política y social.

Hacia 1593 Cesare Ripa publicó en Roma una colección de emblemas que tituló *Iconología*.² El libro, muy influyente en el período renacentista y barroco y para el desarrollo posterior de la disciplina, consistía en una colección de alegorías servidas en orden alfabético para uso de pintores, escultores y poetas. Figuras femeninas con diversos atavíos y portando distintos objetos simbólicos eran representadas en correctos grabados que estatúan los atributos humanos de la pasión, el amor, la

libertad, entre otros. El arte occidental se valió de este repertorio limitado de símbolos durante siglos, y en cierta forma se sigue valiendo, pues sentó las bases de una lectura semiótica de la imagen. Ya bien entrado el siglo xx, cuando los estudios de la escuela de Aby Warburg cobraron relevancia³, se llegó a una distinción entre los términos de iconología e iconografía. Esta última disciplina sería de carácter más bien descriptivo y centrada en el origen de las imágenes, mientras que la primera se abocaría a la indagación de los significados.

Si damos crédito a las palabras del padre de la historiografía moderna, Giorgio Vasari, citadas en el epígrafe, fue Giotto quien primero se atrevió a introducir el retrato del natural «desviándose de la torpe manera griega», luego de doscientos años durante los cuales nadie lo había hecho.

El retrato del natural implicó un enorme salto en el proceso de individuación del ser humano. El arte se aventuró a la indagación –hoy diríamos psicológica– cada vez más detallista y mimética del cuerpo humano y del rostro, aún cuando mantuviera un sistema de códigos interpretativos acotado. Hasta bien entrado el siglo xix el carácter alegórico de las pinturas y de la estatuaria en Occidente conservaba una impronta iconográfica prevalente, e incluso la pintura académica se regía por normas de representación férreamente establecidas. Pero la modernidad trajo, junto con nuevos medios de expresión y estilos de vida, nuevos problemas. A nadie escapa que el fenómeno de la comunicación de masas y de la reproductibilidad técnica de las obras de arte significó un gran sismo para los sistemas de representación y de percepción social de las imágenes artísticas:

En la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición.⁴

Sostiene Walter Benjamin que al llevar a la imagen de una obra allende los contextos originales en que se produjo, el aura⁵ se desvanece y las lecturas interpretativas que hacemos se tornan más intrincadas, con riesgo de desacierto. ¿Qué implica, entonces, reunir en el espacio museístico los distintos “rostros” de Figari? ¿Pueden estudiarse conjuntamente la reproducción de una caricatura con una fotografía familiar o un retrato al óleo? Reconocemos las facciones de Figari con independencia de la técnica y del soporte en que han sido plasmadas, lo que no impide asumir que los géneros a los que se adscriben se rigen por leyes particulares. ¿Qué poseen en común estas representaciones además de las evidentes trazas fisiognómicas? La respuesta está precisamente en cada una de las imágenes y en el uso social que le damos. Sus cometidos sociales no siempre pueden explicarse sin el peligro de devaluar la enorme riqueza del fenómeno cognitivo de la contemplación, pues en el contenido no verbal de las imágenes artísticas radica precisamente su espesor simbólico. Podemos intentar una formulación perentoria y remitirnos al universo de las energías que fluyen y que irradian. No otra cosa pretendía Warburg con su famoso *Atlas Mnemosyne*. Pero aún reconociendo la precariedad de

los postulados que nos obligan a multiplicar interrogantes, hay pautas que se repiten, patrones que señalan, índices que delatan.

De treinta y seis retratos y caricaturas exhibidas en esta muestra, incluyendo autorretratos y retratos tomados del natural, dieciocho se han valido de una sola imagen fotográfica de Figari –tomada en Buenos Aires en 1924 por un fotógrafo no identificado– para rescatar elementos significantes, como el ángulo del escorzo, las gafas, la barba, el jopo de cabello que cae sobre la frente, entre otros⁶.

No resulta por tanto aventurado afirmar que dicho retrato fotográfico haya sido elegido como fuente de inspiración porque expresa mejor que otros los atributos de ejemplaridad de Figari, funcionales a un “relato figariano” que en el Río de la Plata corresponde a un arco temporal de dos tercios del siglo xx y de las primeras décadas del xxi.

Ha prevalecido una imagen seria de Figari. Un gesto de amargura en la boca, tras la espesa barba del patriarca. Alguien que no nos mira de frente, sino de medio perfil, por sobre sus hombros. Los brazos cruzados sobre el pecho. Alguien que sabe lo que quiere y parece dispuesto a defenderlo desde su propia atalaya.⁷

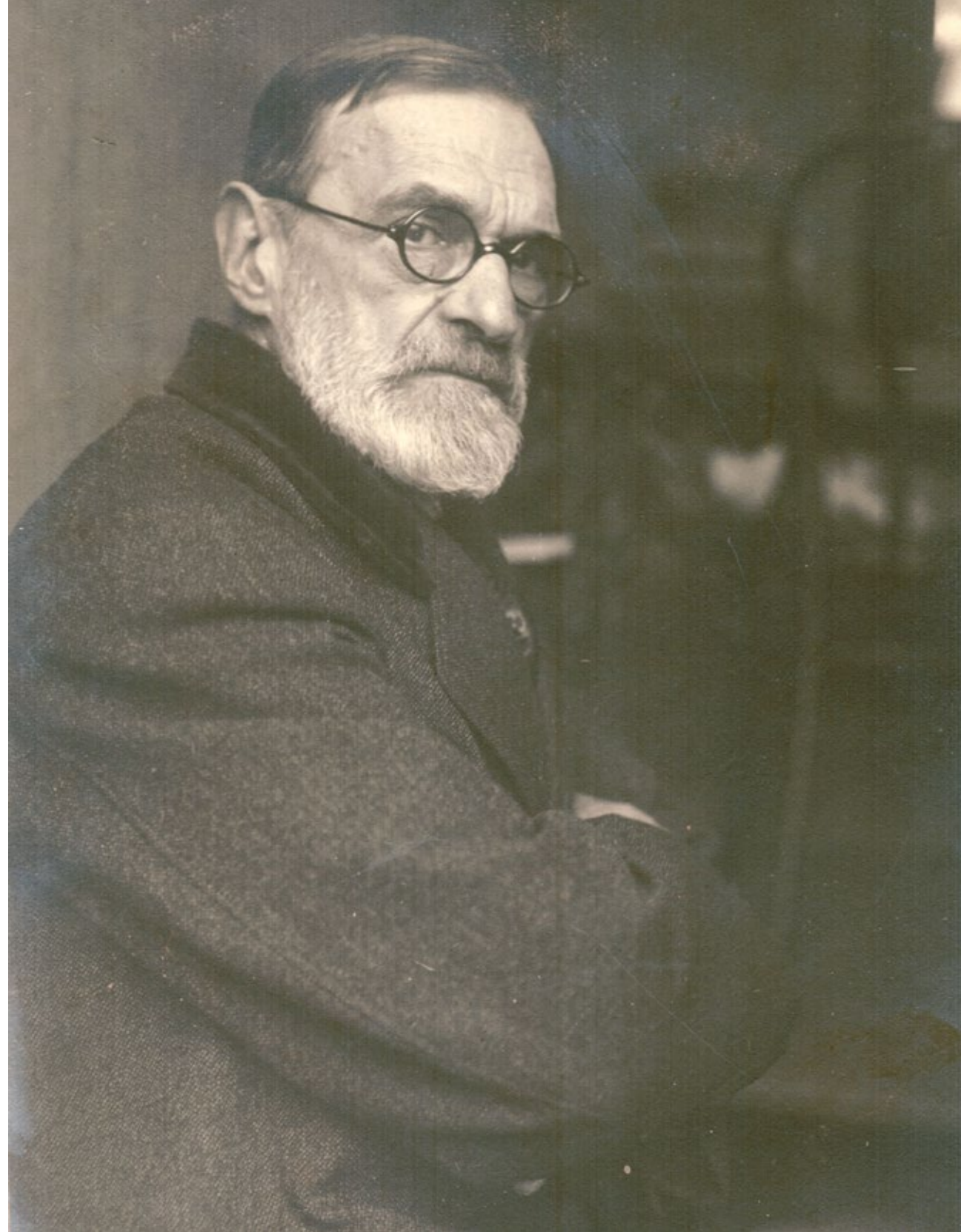
Podría asimismo colegirse que la popularización de esta imagen se debe a su inclusión en el papel moneda, el billete de doscientos pesos uruguayos, desplazando otras posibles versiones, incidencia que ciertamente no se debe pasar por alto. Sin embargo, ya en 1930, es decir, seis décadas antes que circulara en la versión del papel moneda, la foto se había utilizado como referente para una xilografía de Victor Delhez que acompaña un famoso texto de Jorge Luis Borges (ver pág. 39). Y lo mismo sucede con una seguidilla de retratos y caricaturas ejecutados por artistas que conocieron en persona al artista y que bien hubieran podido valerse de otros insumos, como es el caso de José Luis Zorrilla de San Martín (ver pág. 37) o del relieve para una medalla que ejecutó el argentino José Fioravanti.⁸ El abrumador influjo de una efigie nos motiva a especular sobre el valimiento que suscita en tanto catalizador de un sentimiento colectivo. ¿El gesto de desdén de la boca de Figari refleja o traduce nuestra culposa indiferencia respecto al descrédito en que sumimos por tan largo tiempo su obra pictórica, filosófica y educativa? ¿Los brazos cruzados y la mirada orgullosa evidencia nuestra necesidad de construir una imagen de pensador enérgico, a contracorriente del escaso rédito que como sociedad le hemos otorgado? Una interrogante de esta naturaleza analítica, tan fragmentada y lineal, nos podría llevar a una exégesis fraudulenta, o al menos, incierta. Empero, hay que admitir que Figari nunca se representó a sí mismo de esa manera recia, sino que se autorretrató con humor (ver pág. 27) y no puede ser inocente o insignificante una recurrencia de carácter colectivo tan sostenida en el tiempo. La imagen del Figari anciano de medio perfil y mirada inquisitiva tras los redondos cristales se ha impuesto, y es poco probable vislumbrar un recambio.

De todos modos, como para matizar la última aseveración, encontramos ejemplos de una contraofensiva irónica por parte de algunos creadores. El artista suizo Andras Calamandrei (Zofingen, 1975) se

propone una desacralización de la figura histórica de Figari —y de otros personajes célebres— intervinendo billetes usados que escanea e imprime a mayor escala. Este artista, en su serie *Auri Sacra Fames*, recorta el sector donde aparecen los rostros de las figuras y elimina sus pupilas.⁹ La cuenca de los ojos vacíos o blancos puede ser asociada a la ceguera del poder, de la justicia, de la historia. También a una “posesión demoníaca” —motivo recurrente en los filmes de terror—, a la virulencia del mal que pasa como un billete, de mano en mano, de cuerpo a cuerpo. Es, en suma, una forma cruelmente satírica de la historia que elimina los rasgos personales de sus héroes, para déficit de lo humano. La función del ilustre homenajeado —podríamos decir que ya sin ojos ni “alma”—, se subvierte y pierde todo rastro de ejemplaridad.

También algunas caricaturas pueden propiciar lecturas críticas a la versión laudatoria de Figari.¹⁰ Pero allí nos enfrentamos a otra dificultad. La mayoría de las caricaturas y dibujos guardan una relación estrecha con un texto escrito al que sirven de ilustración o “viceversa” el texto puede leerse como una ilustración de la imagen dibujada, de modo que su autonomía es siempre relativa y difícil de sopesar. Por ejemplo, la caricatura de Figari-primate de Dardo Salguero de la Hanty (ver pág. 45) no poseía una connotación peyorativa ni ofensiva cuando se publicó en la revista *Proa* en 1924, sino que estaba en relación con las ideas biologicistas que a la sazón promulgaba Figari y con el humor y la ironía con las que a menudo adornaba sus crónicas enviadas a esa publicación desde París. El Figari con indumentaria campestre que es seguido por un gaucho negro a caballo, ideado por Carlos Castells en ese mismo año (ver pág. 19), no pretende ser irónico —como si Figari héroe precisara desde el exilio porteño a su propio Ansina—. Esta singular estampa busca el tono lírico de un tributo nativista, y va dirigida hacia un contexto local que desconoce el éxito de Figari en Argentina. Castells se propone “ambientar” la reivindicación que le ofrece un colectivo de intelectuales al rubricar con sus firmas el apoyo consagratorio.

Las fotografías son un documento de inestimable valor en la construcción de un repertorio iconográfico personal. Y si bien en esta muestra se exhibe un conjunto de reproducciones digitales de antiguas fotografías figarianas, hemos preferido centrarnos en los retratos pictóricos y gráficos por la sola razón de que en el pasado reciente ya hemos abordado este tópico con la muestra *Figari y su época*.¹¹ Fue precisamente en esta exposición en donde se demostró por vez primera que el mismo Figari llegó a basarse en una fotografía para la ejecución de una obra pictórica, hallazgo sorprendente ya que discurre a contracorriente de todo lo que sabemos y lo que se ha dicho sobre su modo de pintar. La acuarela *Mercado Viejo, Vista de la Ciudadela* de 1890, fue exhibida junto con la antigua fotografía del lugar (realizada por el estudio Chute & Brooks) que se halló adherida en el reverso de un viejo retrato de Juan Figari Lázaro pintado por un joven Figari. ¿Se sirvió de fotografías para pintar los retratos de



>
Retrato de Pedro Figari
Autor no identificado, Buenos Aires, 1924



Billetes de la Serie Armonica
Museo Figari

Silvina Ocampo, de Jules Supervielle o para algunos de sus autorretratos? Es difícil saberlo, aunque parece bastante improbable si tomamos en cuenta los testigos oculares que lo describen trabajando y la variedad de poses y situaciones comprendidas en sus autorretratos, que superan la decena. El *Mercado Viejo, Vista de la Ciudadela* pintado en acuarela sobre papel, en cambio, corresponde a una etapa formativa del pintor, según afirma el propio autor.¹²

La dificultad mayor para el estudio de la construcción iconográfica basada en imágenes artísticas estriba en la ambigüedad inherente a las obras de arte, en el sentido del amplio abanico que abren a una posible hermenéutica. En ocasiones hemos descuidado la valiosa e irrefutable información que surge de los datos fisiognómicos proporcionados por el documento artístico. Si se observan con atención los autorretratos que fueron publicados en *Figari, crónica y dibujos del caso Almeida*,¹³ que representan a un Figari ya mayor, muy posterior en el tiempo al retrato de Ripari de 1886 (ver pág. 23) o a la caricatura de Hermenegildo Sábat de 1900 (ver pág. 41), se hubiera evitado el error de pensar que son contemporáneos al juicio del Alférez Enrique Almeida acontecido entre 1896 y 1899, descuido que ya señalaba acertadamente Juan Flo hace quince años.¹⁴

Por otra parte, no siempre la correcta captación psicológica del retratado, es decir, su *verdad aparente*, es conseguida por el artista mediante una aproximación pretendidamente “científica” al modelo. La ambigüedad en el tratamiento estilístico juega aquí también sus cartas. Discrepando con la argumentación de Agorio¹⁵ respecto a los trabajos que José Luis Zorrilla de San Martín llevó a cabo para la “construcción” del rostro de Artigas, sostenemos que incluso partiendo de un dato real, como un dibujo de Alfred Demersay en el caso de Artigas –y podríamos agregar, como una fotografía de Figari en la presente muestra–, jamás podremos asegurar que un retrato de esta clase esté más cerca de la verdad que otro. Pues, tal vez partiendo de un dato “irreal” o “ideal”, como la imagen duplicada, ubicua, de Figari viejo y joven, tejida en un tapiz de gran formato por Jorge Sosa Campiglia (ver pág. 31), se llegue a un resolución más verosímil y fiel a su motivo que una fotografía.

Ahora bien, es precisamente esa contrastante variedad en un mismo motivo –rostro de Figari–, aquello que más llama la atención en esta muestra y nos aporta también elementos valederos para aquilatar la percepción del personaje histórico. Un artista plástico de renombre está naturalmente ligado a sus formas expresivas, a sus maneras, a su estilo, en el caso que podamos reconocerle un estilo. La tentación de retratar a Dalí en clave surrealista, para ser claros, ha sido pocas veces superada. Si se realizara una muestra iconográfica de Joaquín Torres García seguramente no faltarían los “retratos medidos” que respetan las proporciones áureas, de acuerdo a los conceptos que el propio Torres se encargó de dictar en sendas conferencias. Es una cuestión de fidelidad intelectual. Resulta natural intentar imaginarnos a un maestro de la pintura en el mismo marco plástico que él promovió. Eso es algo que, sorprendentemente, no acontece en esta muestra con Figari: un pintor que no dejó discípulos, que no forjó una escuela pictórica ni participó de movimiento de vanguardia alguno. La gran variedad de enfoques, muchos de ellos realizados como un ejercicio creativo –Álvaro Amengual,

Aníbal Lattanzio, Javier Gil, Alejandro Casares, entre otros– que se regodea en el estudio de las técnicas, de los materiales y de las variantes estilísticas, deja traslucir el íntimo convencimiento que Figari fue también un experimentador; un audaz hacedor que en las puertas de su vejez se armó de valentía para abandonar el sitio de hombre público en pos de la aventura del arte.

Aunque el impulso por asociar su obra, y por añadidura su persona, a las tradiciones afrodescendientes y al candombe en particular, no debe ser desconocido, con énfasis en ciertos ámbitos musicales –desde los académicos de Lamarque Pons hasta los populares de Ruben Rada y las comparsas carnavalescas– es lícito y necesario señalar que esta nutrida variedad de registros, de estilos, de formas, colores y técnicas, obsequiada por un centenar de artistas gráficos y plásticos de distintas generaciones y épocas, es un síntoma de libertad y uno de los principales componentes del aura benjaminiana que envuelve la figura histórica de Pedro Figari.



Carlos Castells y firmas varias

«Al Doctor Pedro Figari, insigne artista...»

Acuarela y tinta sobre papel

Cortesía de Luis del Castillo Figari

1924

NOTAS

1. Giorgio Vasari. *Le vite dei piú celebri pittori, scultori e architetti*, Adriano Salari Editore, quarta edizione, Firenze, 1922. p. 134. Traducción del autor.
2. Ripa, Cesare. *Iconologia ovvero Descrizione dell'Imagini universali*.
3. El Instituto Warburg dio cabida a los estudios iconográficos e iconológicos de Erwin Panofsky, E.H. Gombrich, Michael Baxandall y del propio Aby Warburg, quien pretendía llevar adelante el ambicioso proyecto de *Atlas Mnemosyne*, una colección de imágenes que prácticamente sin textos narraría la historia de la civilización europea.
4. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", *Discursos Interrumpidos I*, Taurus Bs. As, 1989, p. 22.
5. Definida por el autor como "manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)", *Ibidem*.
6. Aunque en ciertas oportunidades se agreguen elementos foráneos. Por ejemplo, la boina en la caricatura de Ombú, p. 33.
7. *Figari o el imaginario en construcción*, audiovisual del Museo Figari con producción de Hachaytiza. Montevideo, 2014.
8. José Fioravanti (Buenos Aires, 1896- 1970), es un escultor argentino. En 1929 se trasladó a París, donde permaneció seis años, recibiendo valiosos encargos. En 1935 retornó a Buenos Aires y al año siguiente recibió el Gran Premio del Salón Nacional. En 1961, con motivo de los festejos del centenario del nacimiento de Figari, el Ministerio de Educación y Justicia de Argentina le solicitó un relieve para una medalla en cobre que fue auspiciada por la Asociación Numismática Argentina, y luego acuñada por la Casa Piana de Buenos Aires (ver pág. 58).
9. <http://www.andrascalamandrei.com/website/portfolio/auri-sacra-fames/>
10. La leyenda "negra" de Figari se alimenta de datos reales tanto como incidentales y ajenos a su persona: el apoyo al presidente *de facto* Gabriel Terra al regreso de Figari a Uruguay en 1933, el plagio al que están sometidos algunos de sus cuadros desde la estafa de Federico Vogelius en los años sesenta del siglo pasado y el rencor a destiempo de algunos antiguos colegas como Milo Beretta. De este último pintor, ofrecemos más adelante en este catálogo algunos testimonios.
11. Exposición concebida en el marco de *Fotograma 2013*, festival que promovió el Centro de Fotografía de Montevideo. Actualmente el Museo Figari prepara una versión ampliada de esta exposición para transformarla en muestra itinerante.
12. «Vino a visitarme días pasados M. Manteau, 'marchand' de Bruselas, donde tiene Galería, y creo que podré hacer algo con él. Al ver un Mercado Viejo mío, antiguo, una acuarela de 1890, me decía: "C'est un Utrillo, mais quel Utrillo." Creo que eso mismo mío inicial tendrá algún cierto valor, puesto que es lo que me permitió llegar a una pintura que se ha consagrado aquí como genuinamente personal, original». Carta dirigida a Teodoro Buxareo fechada en París, el 12 de junio de 1932. Colección particular.
13. L. V. Anastasia, A. Kalenberg, J. M. Sanguinetti, Montevideo, Acalí Editorial, Montevideo, 1976.
14. «Esos dibujos fueron publicados como contemporáneos del famoso juicio, sin que se ofrezca ninguna razón para

justificar esa creencia. A no ser que se suponga que Figari, nada menos que Figari, no era propenso a dibujar lo que la memoria le traía de un pasado lejano. Por lo tanto, todas las consecuencias que se han extraído de esos dibujos, en el sentido de afirmar la temprana aparición del fuerte estilo personal de Figari ya por 1896, no tienen fundamento mientras no se conozca la fecha de los mismos. Por el contrario, el tono jocoso de los dibujos parece indicar un distanciamiento afectivo que mal se compadece con la pasión y la indignación de Figari a lo largo del juicio. Es extraña, por otra parte, la docilidad con la cual se ha admitido tan débil presunción formulada como si fuera una evidencia.» Juan Flo, "Pedro Figari: pensamiento y pintura", en *Pedro Figari 1861 – 1938*, catálogo de la exposición homónima en el Museo Blanes, Montevideo, 1999, p. 49.

15. «La exposición [*Artigas en la Historia y en el Arte*] presenta un trabajo de rara originalidad: es el realizado por el escultor Zorrilla de San Martín. Este artista, durante mucho tiempo, dedicó al problema amplios estudios. Fue su preocupación resolver el enigma del Artigas joven. En el método empleado para llegar a ello, está la originalidad. Partiendo del retrato de Demersay remonta la corriente de la vida de Artigas, concertándola en varias etapas hasta llegar a la de su juventud. Hay en el sistema un deseo de acercar el desarrollo del trabajo a un proceso científico. No sabemos si, rigurosamente, tal cosa puede establecerse; pero es indudable que se está más cerca de la verdad en esta vía que en la seguida por Blanes u otros artistas, los cuales crearon enteramente la figura de acuerdo con una concepción plástica que no partía de datos reales.» "Discurso pronunciado por el Presidente de la Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, Arquitecto D. Leopoldo Carlos Agorio al inaugurar la Exposición el 26 de diciembre de 1951". *Artigas en la Historia y en el Arte*. Catálogo de la Exposición realizada en el Teatro Solís, Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, Montevideo, 1952. p.10.

OBRAS EXPUESTAS



Virgilio Ripari
Pedro Figari
Óleo sobre tela
76 x 43 cm
Colección privada
1886
Foto: Pablo Bielli

Entre las familias patricias del Montevideo del *fin de siècle*, los prolongados viajes por Europa –apenas casado con María de Castro Caravia, visitan Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Bélgica, Holanda, Dinamarca e Italia– eran la ocasión para las experiencias formativas y culturales: la concurrencia a los grandes museos y a los talleres de los artistas famosos formaba parte de un rito social y de clase. No sabemos cómo surgió la vinculación con Virgilio Ripari (Asola, 1843 - Milán, 1902), pero a través de la correspondencia familiar se conoce que la pareja frecuentó su taller en Milán hacia 1886 (junto con el maestro también italiano Goffredo Sommavilla, residente en Uruguay desde 1882, conformarán la educación pictórica “formal” de Figari). Ripari ejecuta un retrato de gran maestría dentro del estilo romántico tardío pero con influencias de las nuevas corrientes pictóricas (*macchiaioli*, preimpresionistas). Una pincelada suelta con esfumados y veladuras, a lo Mosè Bianchi, enciende un rostro de mirada atenta y esperanzada. Los toques rosas en la oreja y la nariz –rojo de Marte, laca de granza clara– resaltan sobre el turbulento fondo carmesí y entre la melena juvenil descubren un rostro iluminado con súbitas fulguraciones. Es, parafraseando a Dylan Thomas, y pese a su contenida moderación, el «retrato del artista cachorro».



Pedro Figari
Autorretrato
Óleo sobre cartón
50 x 35 cm
Colección Museo Blanes
c. 1927
Foto: Pablo Bielli

Una paleta de tonos bajos y enérgicos trazos domina el autorretrato: grises para el fondo con una arriesgada pincelada ocre verdosa que desciende desde la oreja al final del mentón. La expresión “aguileña” del ojo único, con la ceja enarcada y la boina en declive, sirve de contrapeso al mohín de la boca que se prolonga en diagonal con el cigarrillo. Pocos y gruesos trazos definen el carácter inquisitivo de Figari. Una mitad más oscura del cuerpo, vastas zonas sin pintar donde asoma el cartón (margen inferior), las manos unidas en un gesto de reposo y la exaltación blanca del cuello nos dan un clima de tensión expectante. Obra maestra de la síntesis y del movimiento en la quietud, la energía tormentosa del ser se concentra finalmente en la mirada.



Pedro Figari
Autorretrato
Lápiz sobre papel
17 x 18 cm
Colección Banco Central del Uruguay
c. 1903 - 1905
Foto: Pablo Bielli

Este autorretrato a lápiz, sin fecha, lo podríamos datar tentativamente, por el aspecto físico, entre los años 1903 y 1905, cuando Figari ya se ha quitado la melena juvenil pero ostenta una barba ligera y un mostacho estilo imperial. Una fotografía, cuando Figari era miembro del Consejo Penitenciario (ver pág. 66), nos lo muestra con un semblante similar, aunque los ojos un tanto pequeños, la nariz demasiado larga y puntiaguda y las “entradas” del cabello han hecho dudar sobre si esta obra se trata de un autorretrato o de un retrato de un personaje no identificado. El tratamiento bastante realista del rostro —comparado con otros dibujos posteriores— da cuenta de una etapa formativa y sería consecuente con las fechas antedichas, pero no explica la dificultad de un dibujante con las condiciones del joven Figari para lograr un parecido convincente. En todo caso, el dibujo deja planteado el problema del parecido fisonómico, que es menos una cuestión de destrezas técnicas que de percepciones psicológicas y hasta de construcciones sociales, como admirablemente ha sabido consignar H. E. Gombrich en un famoso ensayo.¹

¹ “La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte” en **La imagen y el ojo**, Alianza Editorial, Madrid, 1987.



Pedro Figari
Autorretrato
Óleo sobre cartón
48 x 30 cm
Colección Banco República del Uruguay
c. 1925
Foto: Pablo Bielli

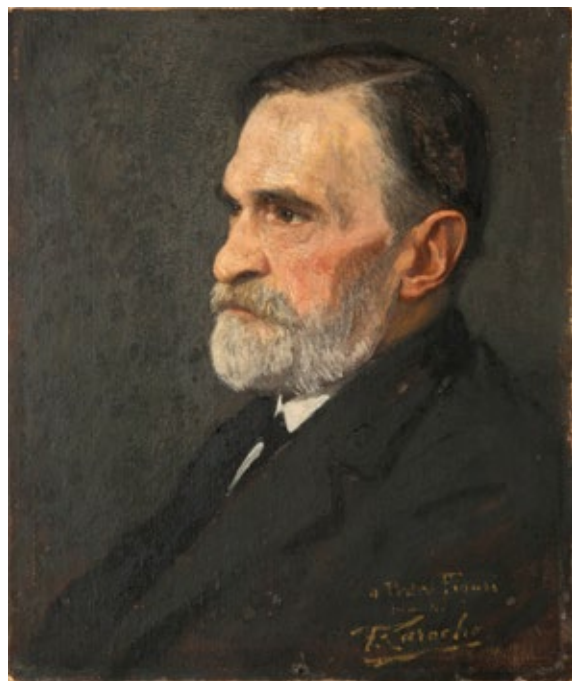
La extraña (por infrecuente) frontalidad del retrato y la aparente simetría general del busto se ve alterada por un fondo facetado, a puros planos de color —lilas, cobaltos, verdeaguas—, que no puede tener otra razón que una indagación formal en el campo de la pintura. La búsqueda psicológica queda a un lado, en suspenso. La corbata es una excusa y un mojón para sostener el vertido de las líneas y planos que caen del fondo como en embudo. Los toques de verde turquesa, precisos y diminutos, en los ojos, iluminan un poco la gravedad marrón del espeso bigote. El ala alta del sombrero es también un halo de oscuridades, como una corona de pensamientos sombríos. Figari medita con los pinceles y de a poco su figura se va aclarando con la libertad del genio colorista.



Pedro Figari
Anch' lo sono pittore
Óleo sobre cartón
60 x 40 cm
Colección Museo Blanes
c. 1927
Foto: Pablo Bielli

Deliciosa fantasía *naïf* en la que el artista se estudia de medio perfil y en un raro plano americano. El título manuscrito en el reverso del cuadro nos da una clave para interpretarlo: «Anch' lo sono pittore». Es fama que esta frase la pronunció Correggio para expresar su entusiasmo ante una pintura de Rafael. Figari, al citar el comentario ampuloso de Correggio, ironiza sobre sí mismo: se ve con los brazos doblados torpemente, encajados en un cuerpo de muñeco demasiado largo. Con las manos pequeñas y bailarinas —una de ellas sostiene el cigarrillo— se pasea por la biblioteca. Debajo aparece una caldera y un libro en una alfombra de motivos florales (como nenúfares en un estanque). Una escultura de figura indescifrable corona la repisa y por el ángulo de la ventana asoma la clásica luna figuriana: «Y la luz de las altas ventanas de la noche / encendidas para los hombres de frac y para los ladrones». ² ¿Está bailando Figari? ¿Chasquea los dedos? El ritmo se lo dan los libros en roja sucesión y los arabescos verdes del empapelado de pared. En todo caso escucha su propia música mientras la mirada sesgada desconfía de toda quimera o ilusión de grandeza.

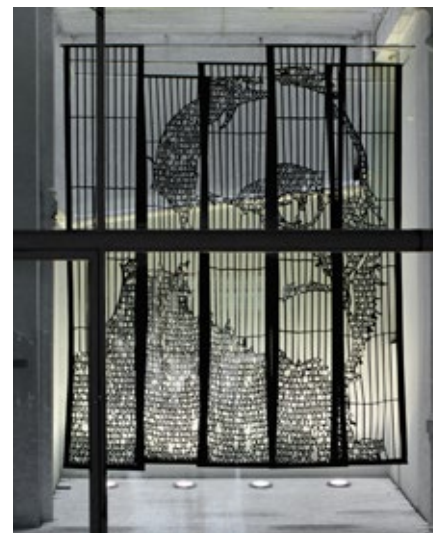
² Raúl González Tuñón. *La calle del agujero en la media*, 1930.



Fernando Laroche
Pedro Figari
Óleo sobre tela
54 x 45 cm
Colección privada
c. 1924
Foto: Pablo Bielli

El retrato francés de Figari, un tanto acartonado si no fuera por el empaste luminoso de la frente y las mejillas. La mirada soñadora, sin gafas, y la depresión en la sien, lo avejenta, pues este retrato debió pintarse en Buenos Aires a principios los años veinte —aparece publicado en un diario parisino en 1924— y hay imágenes muy posteriores en la que se lo aprecia de talante más joven. Sabemos que Fernando Laroche (Burdeos, 1870 - Buenos Aires, 1938) fue pintor de paisajes y retratista de la alta sociedad rioplatense, chilena y española, admiraba la obra de Figari y pronunció en su honor una conferencia en Buenos Aires en el año 1923.³ Pero en este retrato no toma partido por la nueva pintura y se limita a un ejercicio de entronización canónica. Pintado con corrección y equilibrio, peca de excesiva sobriedad, con el fondo negro de una neutralidad ya antigua para la época. El retrato tuvo su fortuna estrafalaria, pues es el modelo pictórico en el que se basó el ejecutante de las figuritas del álbum de los chokolatines Águila de mediados de los años treinta.

³ **El arte de Figari.** Editorial Renacimiento, Montevideo, 1923.



Mane Gurméndez
Miradas conectadas
Instalación
200 x 200 x 450 cm
Foto: Museo Figari

Varias circunstancias hacen de esta instalación de Magdalena Gurméndez (Montevideo, 1966) un hecho singular. Es la única mujer presente con un retrato de Figari en esta muestra que se pensó como un relevamiento, sino completo, bastante representativo de la retratística figariana. También es la única pieza concebida especialmente para el espacio del museo, aunque no lo haya sido en principio para esta exposición.⁴ La tercera circunstancia y la más significativa: se trata de una obra vinculante, realizada a partir de textos del propio Figari, que se construye visualmente como retrato con la debida distancia del observador. Las cinco bandas de tela plástica suspendidas a una altura de cinco metros y en distintos planos verticales han sido caladas manualmente con escritos educativos de Figari. Sólo las “miradas conectadas” del público, desde una apartada perspectiva frontal, pueden componerlo. Según el punto de vista del observador, se modifica: ora se teje, ora se deslíe el rostro, y se hace posible o imposible la lectura de los textos. La obra constituye una hermosa metáfora de la construcción colectiva del personaje histórico y nos acerca una concepción platónica del hombre: los conceptos de Figari se presienten antes que su propia materialidad y perduran intocados —como sombras detrás de un vidrio— en el mundo de las ideas.

⁴ Participó de la convocatoria *Intemperie 2013* de intervención de los pozos de aire del museo y si bien no fue aceptada en ese llamado, el jurado entendió —y así dejó constancia en el fallo— que podía considerarse para futuras intervenciones. En este sentido, si bien materialmente no existía la obra, sí el proyecto, y por tanto no contradice la premisa de que «ninguna obra fue creada para la muestra sino que forma parte de un relevamiento del “estado del arte” de la retratística figariana».



Lincoln Presno

Pedro Figari
 Acrílico y pastel sobre duraboard
 60 x 50 cm
 Colección Escuela de Artes y Artesanías
 Dr. Pedro Figari (UTU)
 1985
 Foto Juan Profumo

Una verdadera rareza constituye esta aproximación figariana de Lincoln Presno (Montevideo, 1917 - 1991). Sorpresa por el paréntesis tardío en la abstracción que este importante artista cultivaba en su pintura desde los años cincuenta: como un volver hacia las fuentes torresgarcianas. Una composición dominada por el gris y la paleta baja invade también los tres cuadros de Figari que Presno reproduce parcialmente detrás del rostro. Con el fin de contextualizar el retrato, se encarga de consignarlos en sendos títulos al dorso del cuadro: *Despidiendo el año*, *En familia* y *Candombe*. El hecho demuestra conocimiento y respeto por Figari.⁵ Llama la atención cierta dureza gestual en el retratado, las cejas triangulares y los labios trazados en línea recta, la barba llovida en gris y el brillo de los lentes que cobran una relevancia desmedida en la construcción del personaje. Acaso un intento por ajustar cuentas con el pasado, ese brillo último de la mirada que se eclipsa con tanta luz.

⁵ La pintura fue donada por su autor a la Comisión de Fomento de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad del Trabajo del Uruguay.



Jorge Sosa Campiglia

Las últimas consecuencias
 Tejido en telar alto lizo
 150 x 176 cm
 Colección privada
 2004
 Foto: Alvaro Quintana/Pincho Casanova.

La gradación minuciosa de los colores de la piel con sus arrugas y el meditado “encastre” de las figuras –Figari viejo y Figari joven– se aproxima a la perfección formal. El efecto hiperreal del cabello, la barba y las cejas en hilo sisal sobresaliendo en franco relieve dota al dúo Figari de una materialidad vívida y presencial. Es una de las más logradas piezas de Jorge Sosa Campiglia (Montevideo, 1957 - 2010), alumno aventajado del gran artista textil Ernesto Aroztegui, quien recibiera el Premio Figari en 2004. Sosa descolló en el difícil arte del retrato en tapiz no sólo gracias a su refinada técnica, sino también a su puntería psicológica. En esta obra titulada *Las últimas consecuencias*, el viejo Figari se alza con las ideas juveniles y las lleva adelante. El salto en el tiempo sugerido por el manejo del color sepia se refuerza simbólicamente en la dirección de las miradas. La mirada del contemplador del tapiz se encuentran con la del Figari mayor y obliga al primero a triangular con los dos personajes, haciéndolo partícipe activo de la obra.



Javier Gil
Figari
Técnica mixta
100 x 65 cm
Cortesía Gallery 6280
2013
Foto: Juan Profumo

En este retrato de Figari realizado con cabellos por Javier Gil (Montevideo, 1961), el artista se impone un enigmático desafío. La apuesta es dibujar con un material no tradicional obligándose a un procedimiento que está entre el *collage* y el dibujo propiamente dicho. La pieza forma parte de una serie mayor –*Pelambres* las llama socarronamente su autor– en donde comparecen otros creadores y está realizada en base a cabellos humanos pertenecientes a los habitués de las peluquerías del pueblo en el que se radicó el artista: desde un punto de vista conceptual, Gil aventura un reciclaje de los fragmentos caídos del cuerpo social. Figari fue por antonomasia el pintor de los personajes anónimos de la historia; gauchos y chinas, indios, esclavos, lavanderas, jugadores de bochas, etc. Y en muchos casos introdujo, además, una nota de humor. En ese sentido, se puede hablar de justicia poética en la elección de esta inusual operativa técnica y estética. La oreja muy grande, el mentón sobresaliente, la mirada aguda, el cuello elevado, dan a este retrato un carácter imponente. Irónico resulta, sin embargo, que estando sumido en la abundancia de cabello este Figari parece sufrir de una calvicie moderada.



Fermín Hontou (Ombú)
Figari
Tinta y acuarela sobre papel
31,5 x 21 cm
Cortesía del autor
2013

«En el siglo XVII se definió la caricatura como el método de hacer retratos que tiene como objetivo lograr el máximo de parecido del conjunto de la fisonomía, pero cambiando todos los elementos componentes». ⁶ Aunque tal dictamen haya mudado desde entonces a nuestros días, hay algo de cierto en esta especie de *tour de force* que implica el retrato caricatural, y que lo convierte en una de las formas más conceptuales de la expresión dibujística. Pues cada línea, cada color, cada punto, debe potenciar su significado, tornando más evidente algunos aspectos psicológicos del retratado. Fermín Hontou (Montevideo, 1956), conocido como *Ombú*, no incurre aquí en la sátira, de la que es un afilado cultor, sino que se limita a “producir” ciertos rasgos de Figari para matizarlos luego con acuarelas de timbre cálido. A la abultada boina se contraponen una barba expresiva, en expansión, como si desatara en ella ese ímpetu que aparece contenido en los ojos y en la oscura ceja en alto. El dibujo abierto de la barba llena de “aire” nos recuerda la testa de Peloduro, y por allí pareciera filtrarse la exuberante imaginación de Figari. No es el único retrato figariano de Ombú, pero es el que mantiene, aún contemplado a una distancia de varios metros, la actitud imperiosa y batalladora de su carácter.

⁶ E. H. Gombrich, op. cit, p. 99.



Alejandro Casares

Figari
Lápiz sobre papel
26 x 17,5 cm
Cortesía del autor
1962
Foto: Museo Figari

La deconstrucción de Figari a través de un dibujo de planos ondulantes —que al primer golpe de vista nos recuerda los repliegues cubistas de un Jean Metzinger o de un Georges Braque— pertenece a una etapa juvenil de Alejandro Casares (Montevideo, 1942). Este artista, quien fuera uno de los representantes más enérgicos del llamado *Dibujazo*, nunca ocultó su admiración por el pintor e incluso tuvo oportunidad de montar exposiciones y escribir textos sobre su obra.⁷ Llama la atención el tratamiento “en hueco”, en base a un juego de sombras que socava y pone en evidencia, alternativamente, el carácter anímico del personaje. Lo macizo no está dado tanto por la sugerencia del volumen como los planos facetados que articulan una presencia asentada en el gesto de los brazos cruzados. El abultado entrecejo, la barbilla y el extremo de la nariz conforman la vanguardia de una composición que se sostiene rítmicamente en los pequeños brotes curvilíneos: los botones de la chaqueta, las tachuelas del respaldado en la tapicería y los enigmáticos grafismos en el margen superior. El drapeado del fondo se integra y diluye en el hombre: Figari, esclarecido, parece percibirlo todo con su gran pabellón auricular y un triángulo de punta redondeada que intercepta la cabeza como una iluminación súbita.

⁷ Los Figari del Museo Histórico Nacional, edificio de la Bolsa de Comercio, Montevideo, diciembre 2003.



Manuel Domínguez Nieto

Pedro Figari
Grabado en linóleo
20 x 10 cm
Colección privada
1969
Foto: Museo Figari

En 1969 el artista Manuel Domínguez Nieto (Montevideo, 1919 - 2005) impulsó la creación del *Salón uruguayo del recuerdo turístico* con el fin difundir las tradiciones de nuestra cultura. La idea era llevar «el museo al hogar» a través de una serie de diapositivas y textos explicativos de autores nacionales. Luego de bregar por el apoyo de varias instituciones, consiguió editar una publicación dedicada a Figari, que además de textos explicativos de su autoría, contenía diapositivas de obras de Figari, la reproducción a color de un grabado propio en la tapa y el retrato de Figari estampado en linóleo en la primera página. Domínguez Nieto fue un excepcional grabador y un artista de perfil bajo, preocupado por la función social del arte. En esta muestra se exhibe una matriz de linóleo y el retrato grabado que ilustra el folleto: correctos ambos, sintéticos, claros, hacen gala de un manejo de herramientas variadas para la resolución de problemas “sintácticos” complejos. La barba granulada suaviza un poco la bravura de la cara. Domínguez maneja diferentes espesores y direcciones de las líneas que surcan el rostro de Figari como un campo labrado. Una estructura ósea evidente sostiene el gesto rotundo, la mirada que denota «la profunda capacidad filosófica y la esencia de los ensueños», según palabras del propio grabador.

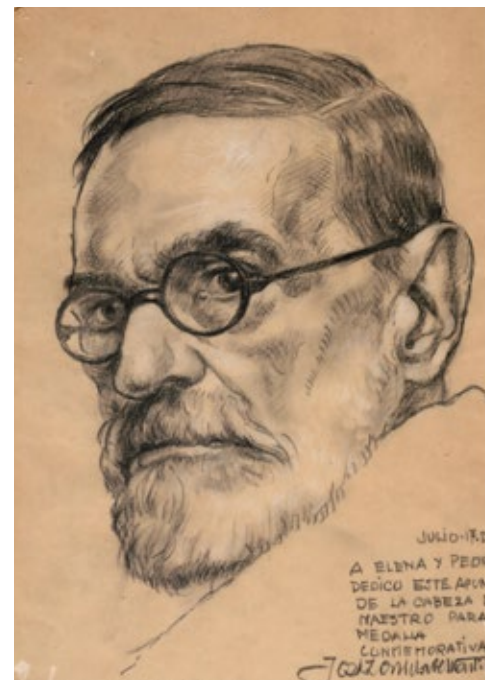


Rubén Anibal García

Pedro Figari
Lápiz sobre papel
33,5 x 33 cm
Cortesía del autor
2013
Foto: Museo Figari

La vida ha sido dura para Rubén Anibal García Ferrari (San Ramón, 1970), pero desde que recuerda, el dibujo fue el medio que le permitió expresar su rica interioridad. Cuenta la profesora Marta González que Chiqui —así lo llaman sus conocidos y así firma sus obras— dibuja incluso por las noches a la luz de un teléfono celular: lo que más le gusta son los retratos a lápiz. García nos ha dejado un Figari de mirada melancólica y frente ancha, un rostro claro y sereno, con un sutil escorzo. El tratamiento de las distintas gamas de gris con recursos variados —rayas para la barba, difuminado en el traje, borrón en el cabello y la corbata— dan cuenta de un sentido personal de la composición que lo lleva, por ejemplo, a colocar un gran cigarro en labios de Figari —no aparece en ninguna fotografía de referencia— como sólo otro artista se atrevió a hacerlo: el mismo Figari.⁸ La autenticidad del sentimiento que originó el dibujo y la simplicidad de su ejecución nos ofrecen una lección de libertad que recibimos gustosos. No es el gran Figari orador ni el joven político el que tocó el corazón de García, es el hombre maduro y de rostro apacible siempre dispuesto a escuchar, el conocedor de las penas y las honduras del alma.

⁸ Véase el autorretrato publicado en la página 93 de **Figari, crónica y dibujos del caso Almeida** (Acali editorial, Montevideo, 1976) y también pág. 10 de este catálogo



José Luis Zorrilla de San Martín

Pedro Figari
Grafito sobre papel
27,5 x 21,5 cm
Colección Privada
1961
Foto: Museo Figari

Tres obras de José Luis Zorrilla de San Martín (Madrid, 1891- Montevideo, 1975) se exhiben en esta muestra. El boceto a lápiz, preparatorio de las otras dos —un medallón en yeso y un relieve en bronce—, concita nuestra atención y en seguida la preferencia dentro del trío. Tal vez sea una cuestión de sensibilidad posmoderna —que se inclina por la espontaneidad y desconfía de la obra acabada—, o quizás porque el monumental talante patriótico del autor del *Obelisco a los Constituyentes de 1830* se dosifica en la felicidad de una ejecución inspirada. José Luis heredó de su padre, el poeta, un gran anhelo de construcción épica. Como escultor y como dibujante es un iconógrafo por excelencia, y casi no ha dejado retratos que no posean rasgos heroicos. Figari tampoco escapa a esa regla de encumbramiento nacional. Con una línea gráfica sensible, que sopesa las intensidades, las frecuencias del trazo y los suaves frotamientos en la superficie, consigue un claroscuro de gran calidad y calidez. Los toques de blanco-brillo en la frente y la barba, la verosimilitud de una pupila dilatada que enseña preciosos reflejos, las sugerencias volumétricas en el pómulos y la nariz... todo converge hacia la robustez moral del retratado. El trato personal que el joven José Luis tuvo con Figari alimentó una admiración que el artista vuelca aquí con seguridad y maestría.



Jorge Nelson
 Las últimas consecuencias
 Xilografía
 44 x 30
 Colección privada
 1966
 Foto: Museo Figari

La decisión de Jorge Nelson (Montevideo, 1916 - 1973) de poner un *zoom* en clave de estampa xilográfica a la clásica fotografía de Figari del año 1924 es característica de la intensidad con que este grabador vivió el fenómeno de la creación artística. Desde las tempranas épocas del asilo, Jorge Nelson González manifestó inclinación por el arte y un claro don de liderazgo. Con el tiempo, y junto a varios discípulos de Carlos Prevosti, fundaría el grupo Toledo Chico, de amplia trayectoria en los años sesenta del siglo pasado.⁹ De espíritu combativo y enérgico, Nelson siempre fue “un muchacho de la calle” que supo instruirse en un medio hostil y demostró condiciones notables para el grabado. El tributo a Figari forma parte de una carpeta de estampas que homenajea también a otros pintores nacionales como Barradas, Causa y De Simone. El registro expresionista de este retrato se manifiesta con enérgica potencia en el mechón de cabello que cae sobre los ondulados pliegues de la frente, en el armazón de las gafas de tortuoso recorrido, en el macizo portento de la nariz, en el bigote repentinamente truncado por el encuadre. Es una versión casi wagneriana de Figari, que agiganta el valor incisivo de su mirada como si en ella hubiera algo hipnótico, sagrado y vertiginoso, como si convocara a vivir el arte en el ojo mismo de la tormenta.

⁹ Integrado por Eduardo Amestoy, Ramón Carbajal Mena, Raúl López Cortéz, Jorge Nelson y Joaquín Aroztegui. Agradecemos los datos biográficos aportados por este último para la confección de esta reseña.



Victor Delhez
 Pedro Figari
 Xilografía publicada en el libro *Pedro Figari*,
 Ediciones Alfa, Buenos Aires, 1930

El grabador belga Víctor Delhez (Amberes, 1902 - Buenos Aires, 1985), que se radicara en Argentina hacia 1926, llegó a compartir las salas de exposiciones de la Asociación de Amigos del Arte con Figari y no sería extraño que, mientras nuestro artista permanecía en la capital porteña (1921-1925), estrecharan un vínculo amical. Sin embargo, para el estupendo retrato xilográfico que realizara a principios del año 30, cuando Figari ya estaba en París, Delhez hubo de basarse en una fotografía de 1924: fue el primero de una larga lista de retratistas que reconoció las condiciones icónicas de dicha imagen fotográfica. La potenció con el encuadre reforzado y un empleo geométrico y depurado de las gubias. La precisión de las líneas en la frente, los meandros de la barba, la cuadrícula de la nariz y el desbaste triangular en las mejillas y la oreja, conforman una inolvidable sinopsis visual del rostro Figari. El grabado abre el libro que la editorial Alfa le encargara a Jorge Luis Borges en 1930 y en donde éste resume que «La obra de Figari es la lírica». Sin embargo, el artista belga antepuso al lirismo la concisión gráfica del rostro sobrio y generó un precedente en la imaginación que hemos forjado y decantado del pintor, al punto que un dibujo del mismo perfil circula hoy en el papel moneda nacional.



Melchor Méndez Magariños

Pedro Figari
Xilografía reproducida en la pág. 7 de Revista La Cruz del Sur nº 16, Año III, Abril 1927, Montevideo. Acompaña la nota "La consagración de Pedro Figari" firmada por AL (Alberto Lasplaces).

Al menos tres fuentes de luz directa simulan proyectarse sobre la cara y el cuello de Figari en este grabado de Melchor Méndez Magariños (Pontevedra, España, 1885 - Montevideo, 1945). Este importante pintor y grabador, radicado desde los cuatro años en Uruguay, fue también muralista y crítico de arte. Fue, sin embargo, como ilustrador-grabador que llevó adelante una carrera personalísima y pionera en nuestro medio. De su singular tratamiento del taco da cuenta esta obra: los aros de las gafas, los labios y el cuello detentan un reflejo invertido —hay blanco donde deberían verse sombras—, como un negativo fotográfico. El novedoso tratamiento con *roullettes* en la matriz otorga textura a la piel en un grisado áspero: un rostro tejido en la penumbra. El cigarro con aristocrática boquilla y los ojos entrecerrados, astutos, nos presentan a un Figari alerta y como desconfiado de «la consagración» que titula el artículo periodístico de marras, habida cuenta del ninguneo local al que se lo somete.¹⁰

¹⁰ «Nuestro gran pintor autóctono, Pedro Figari, desconocido y negado en su país en donde consiguen honores y aplausos cuantas mediocridades transatlánticas nos llegan en tren de "fare l'America", acaba de obtener dos triunfos consagratorios en París». "La consagración de Pedro Figari", Alberto Lasplaces.



Hermenegildo Sabat

Pedro Figari
Dibujo publicado en revista Rojo y Blanco nº 20, Montevideo, 1900.

En los albores del siglo xx, Pedro Figari, a la sazón diputado del Partido Colorado, organiza en el Ateneo de Montevideo una exposición de afiches franceses y un concurso para difundir estas «manifestaciones artísticas modernas». El certamen de afiches sería ganado por el talentoso joven Carlos Federico Sáez pocos meses antes de fallecer. En *Rojo y Blanco*, una revista montevideana de la época, Hermenegildo Sábat Lleó (Palma de Mallorca, 1874 - Montevideo, 1932), ejecuta esta caricatura de hombre-cartel, en el que se ve a un gesticulante personaje atravesando con su cabeza un afiche con ribetes *art nouveau*. La cualidad de difusor de las ideas artísticas es ironizada con profético acierto por Sábat, ya que las dotes de Figari como propagandista no cesarían en toda su carrera profesional, comprendiendo varios proyectos ligados al fomento de las artes y la educación artística. La obra de Hermenegildo Sábat —abuelo de Menchi Sábat— se caracteriza por la claridad del dibujo y el garbo de la línea, cuya límpida reproducción es posible gracias a los avances técnicos de la industria gráfica. La defensa del Alferez Enrique Almeida en el famoso «Crimen de la Calle Chaná» ha convertido al joven abogado Figari en una personalidad pública y Sábat capta el ascenso de la imagen de Figari que se impone con osadía en la escena cultural del novecientos.



Horacio Torres

Pedro Figari
 Dibujo publicado en catálogo de la galería
 Arte Bella
 Montevideo 1958

Un boceto de trazo llovido y muy cargado nos brinda una imagen oscura y quizás hasta dramática de Figari. En parte debido a las escasas dimensiones del dibujo —se advierte en el tamaño de la firma— que en la ampliación del trazo, característico de su autor, adquiere otro espesor, otra densidad. Como si Figari llevara gafas de gruesos lentes que ocultaran o entenebrecieran su mirada. Pero para el gran retratista que fue Horacio Torres (Livorno, 1924 - Nueva York, 1976), hijo de Joaquín Torres García, este breve apunte es un sincero y contenido homenaje. El dibujo fue publicado en el folleto de la exposición que la Galería Arte Bella de Montevideo realizara en julio 1958, con el motivo del vigésimo aniversario de la muerte de Figari. La concisión del retrato y la rapidez de su ejecución salvan las barreras ficticias que se han levantado como una leyenda entre torresgarcianos y figarianos. Ambos son, al decir de Barradas, «hombres-flecha»¹¹ y este dibujo los hermana en estilo, con la velocidad y la certeza de un disparo en el blanco.

¹¹ «Pasa, con Figari, lo que con nuestras cosas. Pasa lo único que puede pasar. Es hombre camino, como nosotros. Hombre flecha, flecha que va a un blanco.» Carta de Rafael Barradas a J. T. García citada por Pilar García-Sedas en **J. Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918 - 1928**. Parcifal Ediciones, Barcelona, 2001.



Luis Camnitzer

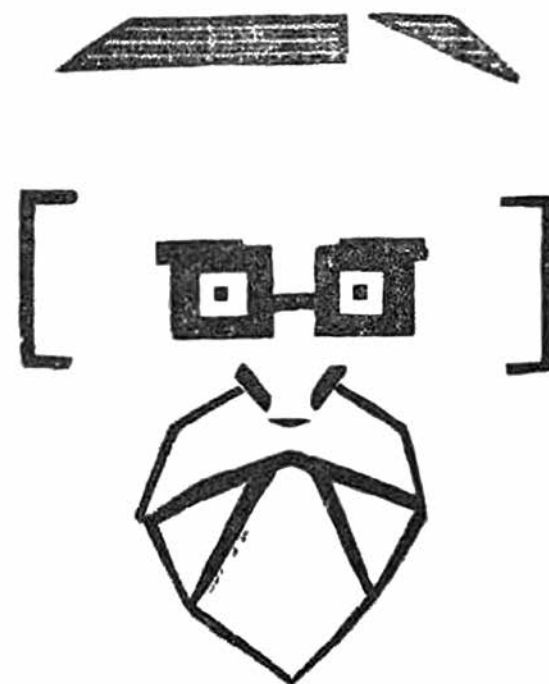
Pedro Figari
 Dibujo publicado en el semanario *Marcha*
 nº 1064
 Montevideo, 1961

En la caricatura de Luis Camnitzer (Lübeck, Alemania, 1937) los pinceles de un erguido y estatuario Figari, sangran. Es un dibujo abierto con una dominante vertical bien acusada. Infantil es la presentación de los personajes humanos y animales que habitan la figura, como si circularan por su imaginación de manera inconsciente. En lugar de piernas posee columnas y una gran mancha con un eje axial —mariposa de Rorschach— a la altura del pecho: Figari edifica la leyenda rioplatense como un filósofo estoico, sufrido, para forjar un nuevo clasicismo vernáculo. De perfil casi inexpresivo, lleva el pelo al ras en la nuca y la barba punteada, con un extraño ramo de flores que lo corona con pistilos triples. Es la caricatura del «primer metafísico uruguayo» según la clasificación que Manuel Claps estableciera en el artículo de *Marcha* publicada en este mismo número y es también «el constructor del Uruguay», según la nota de Ángel Rama que acompaña esta caricatura.



Pablopez
Pedro Figari
Reproducción digital de dibujo a lápiz del año 2006 por cortesía del autor

La deformación extrema es uno de los recursos más frecuentes en las caricaturas de Pablo López (Montevideo, 1975). En este retrato ha cercenado prácticamente medio rostro. La composición se ensancha en el gesto severo de la boca y se abre en una barba de profeta o de vate loco. La deformación no alcanza, sin embargo, a destruir el parecido fisonómico, y todo está resuelto con gran presteza: la oreja se alza para hacer pivotar la cara en un movimiento de compás. Es como una grave manija que articula la antena de las "ideas" (la ceja alta y la sien hundida) ante la desconfianza del ceño fruncido y los ojos diminutos. El planteo dibujístico es casi una anamorfosis de la fotografía emblemática tomada en Buenos Aires en 1924, de donde ha surgido también esta versión alucinada de Figari.

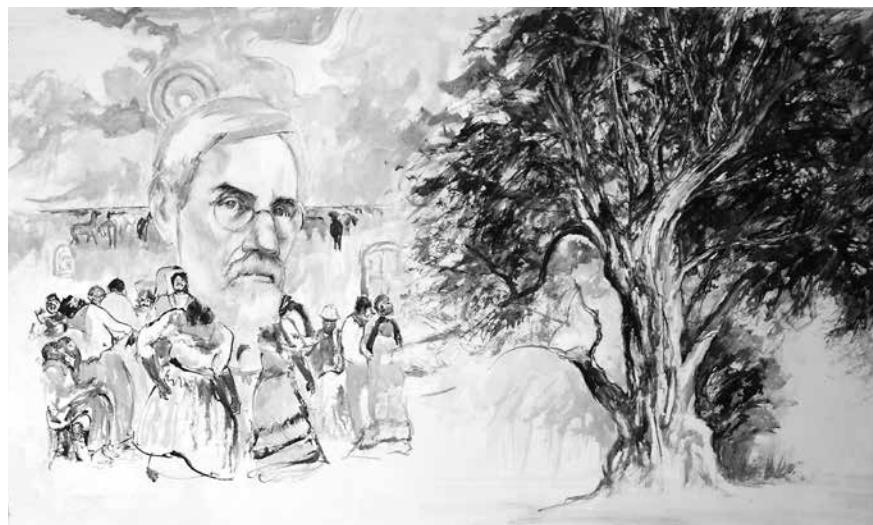


Dardo Salguero Dela Hanty

Pedro Figari
Dibujo publicado en *La Cruz del Sur* n° 11, Montevideo, Año II febrero 1926 .p. 15
Publicado por vez primera en *Proa*, 2 se-
tiembre de 1924 acompañando el artículo
de Figari "Cultura integral".

El dibujante y escultor maragato Dardo Salguero dela Hanty (San José de Mayo, 1902 - Montevideo, 1990) fue director artístico de la revista argentina *Proa*, creada en 1923 por Brandán Carafa, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges y Rojas Paz. Salguero había llegado a Buenos Aires en usufructo de una beca y es precisamente en *Proa* donde desarrolla una serie de creaciones que denominó "estilizaciones" o "arquicaricaturas", en las que inmortaliza a personalidades de la época sirviéndose solo de líneas negras netas y planos bien delimitados. La repercusión de las vanguardias europeas –en especial del cubismo y el futurismo– trasunta aquí en un sistema representacional propio y concreta una genial abreviatura gráfica de Figari-mono, en alusión a las ideas filosóficas darwinistas y spencerianas. También hay un certero apunte del carácter fenotípico simiesco de don Pedro, esa impronta ceñuda por la que rápidamente lo reconocemos y que concierta en la "debilidad" de nuestro pintor por los homínidos y primates.¹²

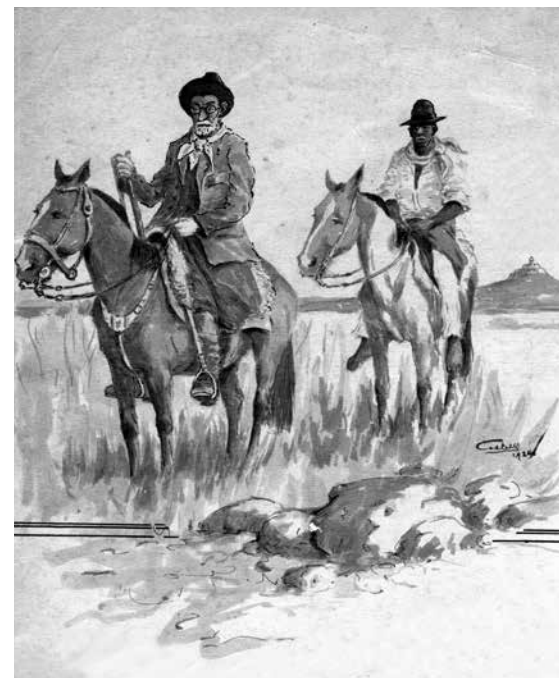
¹² Véase las ilustraciones del poemario *El Arquitecto* y la serie pictórica de los *Trogloditas*.



Luis Sei Fong
 Nuestro Uruguay. Work in progress
 (detalle)
 Reproducción digital del original en tinta
 china por cortesía del autor.

Hijo de un experto calígrafo chino, Luis Sei Fong (Montevideo, 1951) recibió enseñanza de su padre y de los acuarelistas Esteban Garino y Sergio Curto. Se reproduce aquí un detalle del inmenso dibujo a tinta china con toques de acuarela y témpera que el autor realizara cuando las celebraciones del Bicentenario. La obra completa es un gran friso con motivos históricos y patrióticos que Sei Fong pint  literalmente "en vivo", durante varios días, sobre una tabla rasa, desplegando su largo anhelo por una fusión de estilos (caligrafía china y pintura occidental), «haciendo hincapié en el amor por la naturaleza que es el verdadero puente entre las culturas de Oriente y Occidente.»¹³ El rostro idealizado de Figari, con los halos selenos convirtiéndose en el aura del artista, flota por sobre el tumulto del baile. La piel muy tersa da una idea de eterna juventud: se impone al horizonte campestre para atravesar con la mirada un frondoso árbol –¿omb ?, ¿sauce?–. La combinación del ligero pulso caligráfico en tinta china con la emulación de los movimientos del candombe al estilo Figari, proporciona una atmósfera peculiar. La cabeza del artista amanece entre sus celebradas creaciones como en una epopeya que trasciende las coordenadas del tiempo y del espacio.

¹³ Folleto de la instalación *Nuestro Uruguay. Work in progress*, Centro Cultural MEC, noviembre 2011.



Carlos Castells
 «Al Doctor Pedro Figari, insigne
 artista...»
 Reproducción de acuarela en homenaje,
 cortesía de Luis del Castillo Figari.
 1924.

El apoyo de Carlos Castells (Montevideo, 1881 - 1933) al «doctor Pedro Figari» se materializa en una acuarela y en su firma que se suma a otras de adhesión al «insigne artista que ha sabido hacer vivir el alma del pasado con la magia luminosa de su alma moderna». Rubrican la breve nota «sus admiradores y amigos» en mayo de 1924. El nativismo florece en la región y encuentra en el pensamiento y la pintura de Figari una expresión consumada. En el dibujo de Castells confluyen el cerro de Montevideo, un Figari a caballo, "gauchizado", seguido por un personaje negro montado en un caballo blanco: sincretismo de ideas del campo y de ciudad, de razas y de gestas heroicas comandadas por un "doctor". La necesidad de una nota de adhesión firmada por personalidades de la época como José Cuneo, José Mora Guarnido, Justina Zavala Mu niz, Alberto Lasplaces, Fernán Silva Vald ez, Bernab  Michelena, Carmelo de Arzadun y Luis Mazzey, entre otros, resulta evidente.  Qui n precisaría de tal solidaridad si no tuviera las resistencias que como pintor Figari encontr  en su tierra natal?



Toño Salazar

Pedro Figari
Dibujo publicado en *Diario Imparcial* de
Montevideo el 26 de agosto de 1927.

El artista y diplomático Antonio Salazar (Santa Tecla, El Salvador, 1897 - 1986) gozó de un gran prestigio en la primera mitad del siglo XX, al punto de ser llamado por Enrique Gómez Carrillo, «el príncipe de los caricaturistas». De origen humilde —huérfano de padre y madre a los cuatro años— se construyó una sólida reputación como dibujante en México y luego en el París de entreguerras, donde conoció y caricaturizó entre otras personalidades a James Joyce, Pablo Picasso y Pedro Figari. El retrato que compone del último posee la impronta geometrizable que caracteriza el proceder del salvadoreño. Salazar parece captar esa mueca risueña que Orestes Baroffio recuerda de Figari: «Sus ojos se achicaban cuando su fisonomía adquiría aquella expresión picaresca»¹⁴. Con curiosos elementos marinos —entrecejo con gaviotas, pañuelo en el bolsillo como barquito, ojos de mejillón, nariz acaracolada— erige una sátira del artista “empacado”, entre incomprendido y jocos. La sátira fue un arma en el grafo de Toño Salazar y a la postre le valió sendos exilios políticos, como el de la Argentina peronista, que en la segunda mitad de la década del cuarenta lo empujó a tierras uruguayas, convirtiéndose entonces en colaborador del semanario *Marcha*.

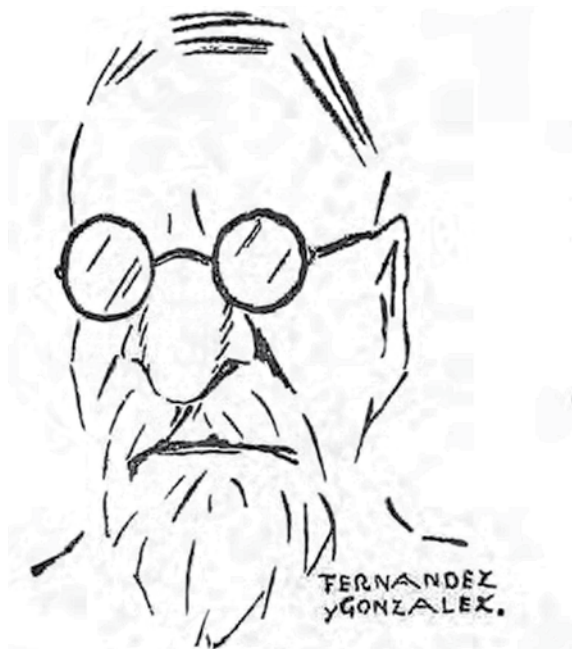
¹⁴ “El Humanismo en la vida y en la obra de Pedro Figari”, *Revista Nacional*, Año XI, abril de 1948, n° 112.



Jorge Centurión

Pedro Figari
Dibujo publicado en la tapa del semanario
Marcha n° 1064, Montevideo, 1961.

El pintor, dibujante y caricaturista Jorge Centurión (Entre Ríos, Argentina, 1916 - Montevideo, 2002) utilizó la fotografía emblemática de Figari para reproducirla en una versión dibujada libre; portada de la edición especial que *Marcha* dedicó al natalicio de nuestro artista. El cráneo achatado y la visión de medio perfil un poco más frontal que en la foto de referencia combina con la barba “despeinada”, indómita: es el protagonista de lo que Ángel Rama denominó «la aventura intelectual». La intensidad de las sombras negras en torno al cuello y el cruce de brazos con la manga bien contrastada buscan enaltecer y dignificar la testa, que queda emplazada con solidez. Centurión trasunta en este dibujo un gran “nervio” para definir la profundidad psicológica de la mirada. Con el tiempo este artista incursionaría en una pintura memorialista que conoce puntos de contacto con la obra Figari al recrear los años treinta de sus recuerdos infantiles (Mercedes, Buenos Aires, Montevideo) con humor, pincelada suelta y mucho color. En este retrato predomina, sin embargo, la calidad del dibujante para remarcar la actitud orgullosa del retratado.



Fernández y González

Pedro Figari
 Dibujo publicado en la revista nº 1 de *La Cruz del Sur* (año 1, 15 de mayo de 1924, p. 6-7).

El dibujo del desconocido Héctor Fernández y González¹⁵ acompaña una breve nota publicada en 1924 en *La Cruz del Sur* que refiere al éxito cosechado por Figari en Buenos Aires y París y a «una suscripción con el objeto de adquirir varias telas que irán a enriquecer las endeble galerías de nuestro incipiente Museo de Bellas Artes». Esta frase delata no tanto las endeble galerías nacionales sino lo endeble del éxito de Figari en su tierra natal, ya que las autoridades no quieren adquirir su obra. Se trata de uno de los pocos retratos de dibujo abierto, es decir, en los que las líneas del contorno del rostro no se cierran con el afán de contener los atributos fisonómicos sino que dejan entrar aire, espacio, libertad. Una imagen no funcional al propósito del encomio, que se sitúa en un espacio de representación contrario a la pintura del francés Laroche y la foto emblemática de Buenos Aires de 1924, de la cual también ésta es contemporánea. Figari aún no es una autoridad. Es presentado como un anciano bueno, casi inocuo, y al carecer de ironía, se encuentra en una línea caricatural poco consistente. La simplicidad de la ejecución y la falta de gravedad del dibujo pueden ser leídas hoy, sin embargo, como auténticas virtudes.

¹⁵ Dibujante, ilustrador y escenógrafo activo en Montevideo en las décadas del veinte al cuarenta. Es el autor de la tapa del poemario **Palacio Salvo** de Juvenal Ortiz Saralegui (1927) y también de **El pájaro que vino de la noche** de Juan Cunha (1929) entre otros trabajos de importancia. Se desconocen los datos biográficos.



Antonio Ortiz Echagüe

Retrato de Pedro Figari
 Crayón sobre tela
 45,5 x 35 cm
 Colección particular
 c. 1920
 Foto: Pablo Bielli

Una fotografía del atelier parisino de la *Rue du Panthéon*, donde Figari se había establecido en los años veinte, nos lo muestra en un rincón, empujado entre sus hijas Emma e Isabel (ver págs. 70-71). La fotografía nos informa también del ambiente cotidiano del artista, que vivía rodeado de sus propios cuadros. En la foto aparece (sin marco) este retrato que le realizara el pintor costumbrista Antonio Ortiz Echagüe (Guadalajara, 1883 - Buenos Aires, 1942), lo que testimonia la consideración que Figari dispensaba a esta imagen. Probablemente conociera al artista caracense en Argentina —donde este último poseía una estancia—, previo a que recalaran ambos en la Ciudad Luz, a juzgar por el aspecto más juvenil de Figari respecto a la emblemática foto tomada en 1924. Una cabeza sola, flotante, está alzada apenas por el armazón negro de los lentes y los toques de sanguina dados con gran felicidad y apasionamiento. La mirada es dulcificada por el descenso de los párpados y el punto de vista del retratista que se coloca apenas sobre el horizonte de los ojos. La soltura del trazo, especialmente en la mejilla y en la barba, da cuenta de un dibujante de notable pulso. El cuadro fue dedicado a Delia Acevedo, pero es posible que se trate de una confusión¹⁶, en todo caso nos invita a estudiar el círculo de conexiones amistosas que Figari estrechó en el extranjero.

¹⁶ Para el estudioso Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Antonio tiene una errata al hacer la dedicatoria, ya que pone ‘Delia’, cuando en realidad se trata de Adelia de Acevedo, mujer de letras argentina que iba y venía entre Buenos Aires y París, amiga de todo el grupo de Figari, Lascano Tegui, Mateo Hernández, Oliverio Gironde, Raúl Monsegur, Alejandro Sux, etc.” Correspondencia del autor con R. Gutiérrez del 24 de agosto de 2014. Sobre Adelia de Acevedo vs. Gutiérrez Viñuales, **Libros argentinos: Ilustración y Modernidad (1910-1936)**, CEDODAL, Buenos Aires, 2014.



Aníbal Lattanzio
Figari
Óleo sobre tela
45 x 60 cm
Cortesía del autor
2013
Foto: Francisco Ancheta

La ejecución de “retratos medidos” según las enseñanzas de Joaquín Torres García era y es una práctica frecuente de los seguidores de la Escuela del Sur. Aníbal Lattanzio (El Tigre, Prov. Buenos Aires, 1978) fue alumno de Anheleto Hernández —discípulo directo de Torres García—, y al igual que su maestro, maneja aquí con gran audacia un registro de valores rosas, amarillos y morados. Curiosa es la elección de Figari, cuyo parecido fisonómico está a punto de sucumbir ante los rigores del ejercicio plástico y las proporciones áureas. Una pincelada rápida y bien cargada distribuye generosamente el óleo en busca relaciones de tono. Consigue una estructura firme, bien asentada en la masa celeste del mentón —la barba se recorta también al estilo Torres— y le confiere al rostro una actitud algo rígida e impenetrable. Quizás sea la vaga oscuridad en el margen superior de los lentes o lo cavernoso de una oreja casi frontal, aquello que dota a este ejercicio de cierta apariencia inexpugnable. La figura está envuelta en una luz singular y ese es también otro de sus atendibles logros.



Álvaro Amengual
Figari
Óleo y carbonato sobre cartón
22,5 x 17,5 cm
Colección privada
2006
Foto: Museo Figari

Este pequeño retrato de gran reciedumbre es obra del artista y docente Álvaro Amengual (Montevideo, 1962). La composición parece encontrar un espacio culminante en la picuda nariz de pájaro que le confiere el retratista a Figari y en ese ojo con el que el personaje parece escrutar al observador, devolviéndole el favor de su atención. Una paleta bien entonada mixtura colores pizarra, encendidos naranjas y el cabrilleo iridiscente de las partículas de carbonato. La superficie está trabajada con un espatulado matérico y turbulento, con reminiscencias de simonianas. Se trata probablemente de un ejercicio de estilo y experimentación de materiales, pero debido a la intensidad de su factura trasciende la función circunstancial, didáctica de la obra, y nos hace olvidar las reducidas dimensiones en que fue concebida.



Ramón Cuadra
Figari pintando
Yeso
32 x 16,5 x 17 cm
Cortesía del autor
2014
Foto: Lucía Draper

Con la salvedad de algunos relieves que tentara José Luis Zorrilla de San Martín, la escultura parece haberse olvidado de Pedro Figari. Otra excepción constituye esta pequeña pieza de Ramón Cuadra Cantera (Trinidad, 1962). La actitud concentrada del pintor sedente, como escrutando un invisible cuadro que tendría delante, posee algo del humor y de la puntería psicológica que conviene, por su verosimilitud, al personaje histórico. Es Figari en plena acción, el rostro tensado hacia una visión que está fuera y dentro de él, pues rememora el pasado a la vez que sostiene un pincel —también invisible— a punto de embadurnarse en la paleta. La figura pequeña pero robusta está emplazada en una silla muy simple. No hay elementos que distraigan del acto creativo. Los volúmenes se organizan en formas geométricas compactas, como triángulos —formados por los brazos, la gorra y la cabeza—, cubos —piernas del hombre, patas y asiento de la silla— y esferas —la ancha espalda encorvada—, que trascienden el realismo de la estatuaria convencional. Figari no aparece aquí como un pensador o un artista encumbrado sino como el trabajador incansable y ensimismado que también fue.



Carlos Contrera
Ernesto Pérez cómo Figari y la
comparsa Yambo Kenia
24 x 36,5 cm
Colección Centro de Fotografía (IM)
2013

En el pasado carnaval (2014) de la ciudad de Montevideo, el espectáculo *Lienzo vivo* de la comparsa Yambo Kenia obtuvo el primer premio en la categoría de Negros y Lubolos. Esta obra carnavalesca se arriesga a mostrar facetas poco conocidas de Figari para el gran público, como su rol de abogado defensor de pobres. Aún con las licencias que la ficción y el género otorgan —por ejemplo, el defendido alférez Almeida es representado como un afrodescendiente cuando históricamente no lo fue— la obra es muy fiel en ciertos aspectos, en especial, en la puesta en escena del actor maragato Ernesto Pérez, cuyo parecido fisonómico y su trabajo gestual resultan notablemente convincentes. Carlos Contrera (Cerro Chato, 1954) capta en esta fotografía de un desfile la actitud corporal de Pérez como un Figari de “avanzada”.¹ Los pinceles en el bolsillo y la confiada pose brindan un toque risueño a la toma de Contrera, que ha sabido componer, con oportunos y precisos contrastes, una imagen de gran colorido y dinamismo.

¹ Un fragmento del espectáculo que dirigió Carlos Larraura con textos de Leonardo Preziosi se proyecta en sala en el documental *Pedro Figari o el imaginario en construcción*.





FIGARI EN NUMISMÁTICA, FILATELIA Y MEMORABILIA

1. Billetes de la Serie Armónica. Donación al Museo Figari del Banco Central del Uruguay. Series A 200.000- Año 1992, Impresor: Thomas de la Rue & Co. "Los billetes denominados de la Serie Armónica poseen las características: marca de agua con la efigie del Gral. Artigas, registro perfecto, óvalo con iniciales BCU y efigie de Artigas, identificación para no videntes en la esquina superior izquierda, microimpresión, numeración asimétrica, etc. En el anverso, está presente la efigie del pintor Pedro Figari y, en el reverso, reproducción de una de sus obras *Baile Antiguo*. Comenzó a circular el 30 de octubre de 1992 y se retiró de circulación el 1º de marzo de 2003. A consecuencia del cambio de unidad monetaria, a partir del 1 de marzo de 1993 (Ley 16.226), N\$ 1.000 pasan a ser \$ 1 (Peso Uruguayo), que se representará por el símbolo \$." Fuente: "Pedro Figari en la Numismática del Río de la Plata", Rodolfo Arnaldo Bellomo.

2. Sellos postales de la serie pintores uruguayos: Pedro Figari, Joaquín Torres García, María Freire, entre otros. Plancha, cuadro y sobres del primer día de edición. Dibujo original de Menck Freire. Correo Uruguayo, 27 de diciembre de 1988.

3. Postal celebratoria de los 150 años del nacimiento de Pedro Figari, emitada por el Correo Nacional y el Museo Figari en el 2011.

4. Sello Abolición de la Esclavitud 1825 y sobre del primer día de emisión. Dirección Nacional de Correos, 28 de julio de 1976, con cuadro de Pedro Figari.



5. Álbum de figuritas de Chocolatinas Águila. Montevideo, c.1930. Artistas Uruguayos (Pedro Figari es el número 8).

6. Cassette: *Figari a Viva voz.* Conferencia de Arturo Ardao de 1961. Museo de la Palabra, SODRE. Colección de la *Revista Posdata*, Grandes de la literatura uruguaya, Pedro Figari, n° 19, Montevideo, 1994.

7. José Fioravanti. Medalla encargada por el Ministerio de Educación y Justicia de la República Argentina, conjuntamente con la Dirección de Cultura de la Nación, al cumplirse el primer centenario del nacimiento de Pedro Figari, en el año 1961, al escultor argentino José Fioravanti. Grabador: Suc. Piana Buenos Aires. Metal: Cobre. Módulo: 52 mm. Circular, sin aro.

8. José Luis Zorrilla de San Martín. Yeso para confección de medalla en homenaje a Figari. Módulo 30 cm. Hacia 1961

9. Manuel Domínguez Nieto. Taco de linóleo (13 x 10 cm) preparatorio para la publicación del Uruguay. Tierra y arte. Figari.

Folleto: Tierra y arte. Figari. con diapositivas de "El museo en su hogar" para el "Salón Uruguayo del Recuerdo Turístico", 1969.

Seis diapositivas pertenecientes a dicha publicación que reproducen los cuadros de Figari *La vida*, *La diligencia*, *Grito de Asencio*, *Dulce de membrillo*, *Visita pesada* y *Cantando penas*.



FOTOGRAFÍAS

1. Retrato de Pedro Figari de niño. Montevideo, hacia 1875. Reproducción del original. Cortesía de Luis del Castillo

2. Retrato de Pedro Figari junto a María de Castro recién casados. Montevideo, hacia 1885. Reproducción del original. Cortesía Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV).

3. Retrato de Pedro Figari junto a su esposa en la quinta de Castro. Montevideo, hacia 1910. Reproducción del original. Cortesía MNAV

4. Retrato de Pedro Figari por el fotógrafo Fritz Patrick. Montevideo, 1905. Reproducción del original. Cortesía MNAV.

5. Retrato de Pedro Figari. Montevideo, hacia 1905. Reproducción del original. Cortesía MNAV

6. Retrato de Pedro Figari. Montevideo, hacia 1905. Reproducción del original. Cortesía MNAV

7. Retrato de Pedro Figari junto a sus hijas Emma e Isabel. París, 1930. Reproducción del original. Cortesía MNAV

8. Retrato de Pedro Figari. Buenos Aires, 1924. Reproducción del original. Cortesía MNAV

9. Retrato de Pedro Figari. París, 1930. Reproducción del original. Cortesía Luis del Castillo Figari.

10. Retrato de Pedro Figari. Montevideo, hacia 1900. Reproducción digital. Cortesía Luis del Castillo Figari.

11. Retrato de Pedro Figari por Meensiri. París, 1930. Gelatina de plata de revelado químico. Cortesía Luis del Castillo.



Small white informational label below the large felt portrait.



Small white informational label below the framed portrait.



Small white informational labels below the row of small framed portraits.



SEMBLANZAS DE VIDA



<

Retrato de Pedro Figari de niño

Montevideo, hacia 1875
Reproducción del original
Cortesía de Luis del Castillo Figari

Por diferentes medios la figura de Pedro Figari se ha ido incorporando al imaginario uruguayo. En vida del artista sucedió principalmente a través de sus muestras de pintura, libros y debates en la prensa vernácula. Pero las exposiciones y libros que realizó en París en los años treinta, los más importantes como pintor y narrador, tuvieron una demorada repercusión en nuestro medio.

Los años cuarenta del siglo pasado serán los de su consagración pictórica en el ámbito local, con la gran exposición de más de seiscientos obras organizada por la Comisión Nacional de Bellas Artes en el Teatro Solís y las primeras aproximaciones analíticas a su producción: los libros de Carlos Herrera Mac Lean y Giselda Zani.

A principios de los años cincuenta Ángel Rama publica *La aventura intelectual de Figari*, intento inaugural por abarcar las múltiples facetas del hombre, con énfasis en las relaciones entre el artista y el pensador.

Le seguirán en las décadas posteriores los abordajes académicos de Arturo Ardao sobre su contribución filosófica, así como se renovará el interés por la enseñanza industrial en los trabajos de Luis Víctor Anastasía y Gabriel Peluffo Linari.

Las biografías de Raquel Pereda y de Julio María Sanguinetti servirán para completar una visión global de la figura histórica, mientras que las exposiciones locales e internacionales –Nueva York, París, San Pablo, entre otras– sellarán definitivamente el prestigio del artista.

El largo proceso de conocimiento y reconocimiento continúa, incesante, y se hace palmario con la creación del Museo Figari por parte del Estado uruguayo (2010).

Ahora bien, conforme pasan las décadas se va desdibujando la silueta del ser humano –sus peculiares rasgos físicos, su timbre de voz, su carácter–, siendo reemplazada por una serie de ideas más o menos brumosas en torno a su persona.

En esta breve compilación recogemos testimonios directos de quienes lo conocieron y lo trataron, desde los trágicos recuerdos de su hija Delia hasta los rencorosos reproches de alguno de sus colegas, repasando también las memorias del propio Figari. Son documentos que nos acercan a su universo privado y que complementan, enriqueciéndola, la variada colección de retratos que se exhibe en esta muestra.

Obstinación infantil

«Recordamos, entre tantas, la historia de su cocinera, quizás la sierva fiel que le brindara todo ese regalo negro, de su niñez. Nos contaba un día, cómo de niño, cuando estudiaba sobre la mesa larga del comedor, se regocijaba torturando a la paciente fámula. Cuando entraba con la bandeja cargada de copas y de platos, se ponía a tamborilear los dedos con ritmos vivos de danza africana. Y la negra, como presa de un maleficio, empezaba, resistiéndose, a contornear su cuerpo. Y suplicante le pedía: «no niño, por favor, no... no, niño...» hasta que la obstinación infantil, regocijada, vencía el respeto de la sierva, y la negra se entregaba, poseída, al terrible llamado de la danza ancestral.»

Carlos Herrera Mac Lean. *Pedro Figari*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.

Ojos curiosos

«A los Pocitos fui más de una vez en una vieja calesa, a bañarme en familia. Era un arenal que podía suponerse sucursal del Sahara, a no mostrar una media docena, una docena pongamos, de lavanderas dispersas. Carrasco, ese sí, era desierto, y los gansos salvajes y los cisnes encontraban allí seguro refugio, como los patos, pues no había un alma humana que los inquietase. Y de esto van bien pocos lustros. En la Playa Ramírez, los hombres y mujeres se bañaban muy separadamente, tanto más cuanto que no se había inventado aún la casilla, no ya el carrito, y se desvestían sobre las peñas, unos y otras, lo que tengo muy presente pues hubo un instante en que mi madre quería que me bañase con el grupo de mujeres y éstas que acaso habían advertido que tenía ojos curiosos, con ser un niño inocente –cosa que guardé por mucho tiempo y aún guardo cuanto puedo–impusieron mi pase a las peñas correspondientes. ¡Qué días!»

Pedro Figari. Correspondencia con Orestes Baroffio de 1931 que cita este último en “El Humanismo en la vida y en la obra de Pedro Figari”. *Revista Nacional*, nº 112, año XI, abril de 1948.

Todavía sentimos aquella voz

«Es esa misma sonrisa que tantas veces vimos en su rostro. Esa sonrisa casi permanente en sus labios que le daba a su figura un sentido enigmático y que sin embargo estudiando al hombre, en sus actos, resultaba de una lógica admirable. Viéndole y escuchándole a menudo en aquellas visitas que en sus últimos años hacía a nuestra redacción yo aprendí a conocerle y a valorarlo. Agudo, certero en el juicio, hondo en la observación, humano para comprender actitudes, Figari nos reveló en esos diálogos repetidos, el interior de su espíritu. Todavía sentimos aquella voz un poco áspera dándonos sus juicios sobre la obra de nuestros artistas, haciendo comentarios sobre arte y dando a cada cosa y cada hecho un sentido humorístico, que hacía más interesante su conversación. Sus ojos se achicaban cuando su fisonomía adquiría aquella expresión picaresca, su voz tenía extrañas modulaciones. Detrás de la espesa barba, la sonrisa ponía a las palabras un acento y una significación especial. El epílogo a cada juicio, sobre hombres o hechos –era el de una frase aguda, siempre intencionada– [...] Yo lo conocí hace muchos años, en 1905 cuando por primera vez me enfrenté a él, allá en el estudio de la calle Misiones, para pedirle el salón del Ateneo del cual él era Presidente. Recuerdo su actitud, su aspecto, su energía en los ademanes, la sonrisa irónica... y las palabras con las cuales me negó lo que le pedía. Pero él tenía cuarenta y dos años y yo tenía veinte.

Quizás había la misma ironía, pero ahora más humana. El tono de los comentarios, el gesto displicente y aquella mirada inteligente del hombre que ya venía de vuelta en la vida. Le daban un carácter distinto. Estábamos en 1933.

El cambio había sido grande pero el humor permanecía. Yo tuve siempre ese concepto de Figari. Sabía que era un hombre que tenía un modo muy especial para juzgar las cosas. Lo conocí en momentos en que él desarrollaba una intensa campaña artística y aprecié de cerca su valor de polemista, su eficacia en el debate, y siempre le vi usar como recurso la nota humorista. Eso era en él cosa que trajo a la vida y que la vida acrecentó.»

Orestes Baroffio. “El Humanismo en la vida y en la obra de Pedro Figari”, *Revista Nacional*, nº 112, año XI, abril de 1948.

Él se aferraba al hombre primitivo

«Sentados, mi padre y yo, una noche, del año 1918, en un banco de la Plaza Matriz, mi padre me pulsaba. ¿Dónde estaría mi alma? El clima de nuestra casa era trágico.

Mi tan querida hermana Mercedes estaba entonces terminando sus días. Mi padre repasó ante mí su vida toda. Aquel león estaba profundamente herido.

Más adelante, esa herida quedaría estampada en el friso de sus “trogloditas”. Ningún triunfo pudo



Retrato de Pedro Figari por el fotógrafo Fritz Patrick

Montevideo, 1905
Reproducción del original
Cortesía MNAV

distraer su dolor. En la correntada de la vida, él se aferraba al hombre primitivo, como símbolo de su principio. La verdad desnuda siempre.

Las avanzadas de su manera de pensar y de sentir provocaban, entonces, terribles desencuentros. Después de decirme que si yo no lo acompañaba se eliminaría, o tomaría un barco para alejarse del todo y para siempre, pronunció ante mi estas textuales palabras: "Mira, Delia, voy por mis hijos".

"Cuenta conmigo", dije. Y fue mi alma que entonces respondió.

Y por sus hijos fue, al legarles, al morir, la más extraordinaria de las herencias.»

Delia Figari. *Tan fuerte como el sentimiento*, edición de autor, Buenos Aires, 1958.

Un pintor nativista

«Yo tuve la fortuna de conocerlo, cuando realizó su primera exposición en Montevideo creo que en el año 1922 y tengo al par la satisfacción de haber sido uno de sus primeros panegiristas, cuando se le discute, comentando sus cartones, y no sólo de palabra sino al par escribiendo sobre ellos en diarios de Montevideo y Buenos Aires sobre la novedad artística que nos traía aquel señor ya entrado en años, y conocido y renombrado por otras actividades [...] Y aquí se me ocurre decirles algo que tiene relación conmigo, algo que sería tonto dejar en el tintero por mal entendida modestia. Yo lo considero a Figari un pintor nativista y en mi primer artículo sobre él, publicado en la página artística de «La mañana», que dirigía el arquitecto Herrera Mac Lean el año 1922, intitulé mi trabajo «La pintura nativista de Don Pedro Figari» empleando por primera vez el término. El ismo aquel me sonaba raro, y ya sabemos la suerte que tuvo la palabra.»

Fernán Silva Valdés. "Discurso del Delegado del Consejo Nacional de Gobierno. Homenaje al Doctor Pedro Figari en el Centenario de su nacimiento. En el Panteón Nacional 28 de junio de 1961". *Revista Nacional*, nº 208, T. VI, Montevideo, abril-junio 1961.

El viejo trucha

«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, alabanzas que dejan ver a las claras que están hechas con la esperanza de que se le ofrezca un buen puesto para hacer el sacrificio de 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!

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

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 entonces 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 [...] Figari pretendía no haber estudiado con nadie y de haberse formado solo, pero Solano veía una laguna en su vida y se había propuesto aclararla. Cuando me lo trajeron a casa sin yo saber quién era y vio el Van Gogh y los Viuillard y los Bonnard me dijo: ya no necesito que ud. me diga una sola palabra más. Ya veo que Figari sale de esos tres cuadros que acabo de ver.»

Milo Beretta. Páginas de su diario de 1933, reproducidas en *Milo Beretta (1870-1935)* catálogo publicado por Arturo Lezama Montoro en la exposición homenaje a Beretta curada por Gustavo Tejería Lopacher, Montevideo, 1998.

Irónica bonhomía

«Mi generación frecuentó durante muchos años al gran artista, cuando todavía no había iniciado la gloriosa aventura de su vejez. Lo conocíamos y veíamos a diario. Todos le debemos algo de nuestra formación artística y es justo recordarlo ahora, con un tinte de emoción, incorporándolo al homenaje. Le debemos algo de lo que después nos ha ayudado, a través del largo vivir y producir.

El daba siempre, generosamente, la miel de su vieja experiencia; el zumo de sus largas meditaciones; lo hacía con aquella característica e irónica bonhomía, que no podremos separar nunca de nuestro recuerdo»

José Luis Zorrilla de San Martín. “Discurso del Delegado de la Comisión Nacional en el Palacio Legislativo. 28 de junio de 1961. Homenajes al Doctor Pedro Figari en el Centenario de su nacimiento”. *Revista Nacional*, nº 208, T. VI, Montevideo, abril-junio 1961.

Parecía invencible

«Figari tenía una increíble capacidad de trabajo. La tuvo siempre en el curso de sus agitadas luchas por la justicia, el derecho, la educación y el arte. Pero con el transcurso de los años creció aún más su vigor. Aquel hombre de barba encanecida y rala parecía de acero. Su cuerpo se mantenía musculoso y fuerte pero su espíritu era aún más fuerte que su cuerpo. Horas y horas, del alba a la noche escribía, pintaba, pensaba, discurría, volvía a pintar. ¿Es que no tenía necesidad de descansar? El trabajo descansa, decía Ernesto Renan. [...] Viéndolo trabajar, Figari parecía invencible. No le doblegaba la pobreza, no lo mordía la envidia, no lo debilitaba la vejez. Las reservas de ciertos críticos no amino-

raron su fe. En cierto momento el dolor fue tan hondo —cuando la muerte de su hijo y confidente de arte— que sus pinceles llegaron a secarse. Pero su espíritu indomable venció el dolor y espoleado por el sufrimiento su arte resurgió más rico y profundo [...]

Recién pasando los setenta años empieza a sentir Figari los primeros achaques de una gloriosa senectud. Su cerebro conserva aún una admirable vivacidad pero su voluntad se ha ido debilitando, sus jornadas de trabajo son más breves y su misma imaginación creadora ha perdido algo de su frescura inicial. Y desde su regreso a Montevideo su producción pictórica e intelectual cesa casi por completo. Pasa horas enteras en la quietud, el ensueño, la meditación. Siente una inmensa necesidad de afecto. Figari es entonces, toda serenidad. Discurre pero no discute ya. El apasionado contradictor de antes ha dado paso a un espíritu amable, fino, ligeramente irónico. Gusta de la conversación de los amigos pero oye con más interés y sus intervenciones se hacen más espaciadas. En estos meses finales rara vez pone un cartón nuevo sobre su caballete. Prefiere retocar sus cuadros anteriores con algunos breves y seguros toques...»

Arturo Lerena Acevedo. “Discurso del Presidente de la Comisión Nacional de Homenaje en la Exposición Pedro Figari en la Biblioteca Nacional. Homenajes al Doctor Pedro Figari en el Centenario de su nacimiento”. *Revista Nacional*, nº 208, T. VI, Montevideo, abril-junio 1961.

Como pescaditos negros

«No bien se acercaron, Figari bajó rápido los peldaños de la entrada para ir a recibir a los visitantes. Era un señor de edad indefinida, con la barba entrecana. Usaba pantalones de pana, una campera de puño y gorro de marino. Su porte era distinguido, aunque sus facciones eran gruesas, como si por sus venas corrieran algunas gotas de sangre charrúa. Sus ojos vivaces y en cierto modo burlones se revolían inquietos detrás de los anteojos de carey, como pescaditos negros. En una de sus finas manos tenía una pipa, que dejó un lado para saludar; lta observó la forma cuadrada tan peculiar de su nariz.»

Eva Scherschener. *La familia Levi*, editorial Graffiti, Montevideo, 1994.

>
Figari entre sus hijas Isabel y Emma
en el apartamento de la Rue du Panthéon, París, 1930
Reproducción del original
Cortesía Museo Nacional de Artes Visuales (MINAV)





BIOGRAFÍA

<

José Luis Zorrilla de San Martín

Yeso preparatorio para medalla en homenaje a Figari, 1961.

Cortesía de María E. Amorín Zorrilla

Foto: Lucía Draper

El 29 de junio de 1861 nace en Montevideo Pedro Figari Solari. Hijo de Juan Figari de Lazaro y Paula Solari, ambos genoveses. De joven manifiesta inclinaciones artísticas que son parcialmente postergadas por los estudios universitarios.

En 1885 se recibe de Doctor en Jurisprudencia en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de la República. Un año después se casa con María de Castro Caravía, con quien tendrá nueve hijos. La relación con su familia política lo vincula a un ambiente abierto a los estímulos del arte, donde conoce al maestro Goffredo Sommavilla, pintor italiano de formación académica con el que estudiará un tiempo. En 1889 es designado abogado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal, cargo que lo pone en contacto con un medio social que alimentará más tarde los temas de su obra pictórica y literaria. Los siguientes años están marcados por una intensa actividad jurídica que se inscribe dentro de las nuevas vertientes de pensamiento en la materia, con la memorable defensa del alférez Enrique Almeida, quien es injustamente acusado de un asesinato de implicancias políticas. Luego de un juicio de cuatro años, obtiene la absolución de Almeida por falta de pruebas, y en ese mismo año, publica *Un error judicial* en el cual expone sus argumentos sobre el caso. En 1896 edita *Causa célebre. El crimen de la calle Chaná, vindicación del Alférez Enrique Almeida*.

En 1897 es electo diputado por el Departamento de Rocha, representando al Partido Colorado y renuncia al cargo de Abogado Defensor de Pobres en lo Civil y en lo Criminal. De 1898 a 1899 se desempeña como Consejero de Estado por el Partido Colorado. Entre los proyectos que impulsa se destaca la creación de la Escuela de Bellas Artes. El hogar de la familia Figari-Castro es lugar de encuentro de intelectuales y artistas nacionales entre los que sobresalen: Pedro Blanes Viale, Milo Beretta, Eduardo Fabini y Carlos Federico Sáez. También lo visitan extranjeros como Anatole France, Arturo Rubinstein, Arturo Rusiñol, entre otros.

En 1901 comienza su actividad en el Ateneo de Montevideo, desde donde promueve certámenes artísticos y en 1903 es elegido Presidente de la institución. Entre 1903 y 1905 destaca con una serie de

artículos periodísticos y conferencias contra la pena de muerte, siendo determinante su influencia para la aprobación de la ley abolicionista de 1907. Asume el cargo de abogado del Banco de la República de 1905 a 1915. En 1910 presenta un proyecto para la Dirección de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO) y dos años más tarde publica el tratado de filosofía y estética *Arte, Estética, Ideal*. En 1915 es designado director interino de la ENAO llevando a cabo una profunda reforma de la enseñanza industrial. A través de la creación de nuevos programas, Figari modifica y amplía la currícula e introduce innovaciones en los criterios de producción llevando a la práctica el ideario estético-filosófico anticipado en su tratado de estética de 1912. En 1918 escribe en colaboración con su hijo, el arquitecto Juan Carlos Figari, *Educación Integral*. Luego de la desaprobación del plan de reformas de la ENAO, renuncia a la actividad pública, abandona su hogar y se aloja en el Hotel Oriental, en la Ciudad Vieja de Montevideo. Se dedica exclusivamente a pintar. En 1921 se muda a Buenos Aires con cinco de sus hijos. Su estancia de cuatro años marcará su plena dedicación a la pintura. En este período recibe un amplio reconocimiento a su labor pictórica hasta entonces mantenida en un ámbito privado y familiar. En 1925 se traslada a París donde permanecerá nueve años y obtendrá su definitiva consagración como artista plástico. El viaje lo emprende con su hijo, Juan Carlos, colaborador en su aventura pictórica, quien muere repentinamente a dos años de instalados en París. Al año siguiente, 1928, publica *El Arquitecto*, libro de poesía dedicado a su hijo y dos años más tarde, *Historia Kiria*, novela utópica que resume sus ideas filosóficas. Regresa a Uruguay en 1933 y es nombrado Asesor Artístico del Ministerio de Instrucción Pública. Fallece en Montevideo el 24 de julio de 1938.



Monograma Pedro Figari

Tinta sobre papel
4 x 2 cm

Muestra Iconográfica de Pedro Figari

Curaduría y textos

Pablo Thiago Rocca

Administración

Gustavo Piegas

Traslado de obra

Alicia Barreto, Paola Puentes
y **Pablo Thiago Rocca**

Restauración y acondicionamiento de obra

Alicia Barreto

Comunicación

Lucía Draper, Martín Barea Mattos y **Juan Manuel Sánchez**

Web institucional

Florencia Mirza y **Paola Puentes**

Guía de sala

Juan Manuel Sánchez y **Paola Puentes**

Fotos de Sala

Lucía Draper

Diseño de catálogo

Tatiana Mesa

Montaje

Santiago Rodríguez

Audiovisual **“Figari o el imaginario en construcción”**

Guión: **Pablo Thiago Rocca**

Locución: **Juan Carlos Ivanovich**

Diseño gráfico: **Florencia Mirza**

Traducción al inglés: **Gustavo Piegas**

Música: *“A pesar de los naufragios”* de Daniel Maggiolo por el

Ensamble Perceum

Edición y producción general: **Daniel Amorin Hachaytiza producciones**

Agradecimientos

Alejandro Casares, Alejandro Denes, Alicia Brassesco, Alicia Rey, Álvaro Amengual, Álvaro Gelabert, Aníbal Lattanzio, Carlos Contrera, Claudia Rósimo, Cristina Bausero, Ernesto Pérez, Fermín Hontou, Fernando Saavedra, Fernando Varela, Hugo Fernández Echeverría, Israel Lublinerman, Joaquín Aroztegui, Jorge Camiruaga, José Wainer, Juan Olaso Figari, Juan Profumo, Luis Camnitzer, Luis Sei Fong, Macarena Montañez, Magdalena Figari de Olaso, Magdalena Gurméndez, María Clara Fernández, María Eulalia Amorin Zorrilla, María Laura Pintos, Marlivia Pizzani, Marta González, Martín Tisnés, Pablo López, Ramón Cuadra, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Rosario Domínguez, Ruben Aníbal García Ferrari, Sonia Bandrymer, Teodoro Buxareo

Asociación de Amigos del Museo Figari, Banco Central del Uruguay, Banco República Oriental del Uruguay, Centro de Fotografía, Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay, Escuela de Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari UTU, Gallery 6280, Museo Blanes, Museo Histórico Nacional, Museo Nacional de Artes Visuales, Ensamble de percusión Perceum de Montevideo, TeVe Ciudad.



Museo Figari

Director
Pablo Thiago Rocca

Administración
Gustavo Piegas

Archivo
Lucía Draper

Gestora de público
Paola Puentes

Guía de sala
Juan Manuel Sánchez

Diseño gráfico
Florencia Mirza

Conservación
Alicia Barreto

Juan Carlos Gómez 1427
(598) 2915 7065 / 2915 7256 / 2916 7031
Montevideo, Uruguay
museofigari@mec.gub.uy
www.museofigari.gub.uy



Ministerio de Educación y Cultura

Ministro
Ricardo Ehrlich

Subsecretario
Oscar Gómez

Director General
Pablo Álvarez

Director Nacional de Cultura
Hugo Achugar

Director de Proyectos Culturales
Alejandro Gortázar



julio - octubre 2014

