

RAFAEL BARRADAS Y LA PINTURA DE TEMA RELIGIOSO

Patricia M. Artundo

Abstract – In this paper we study Rafael Barrada's paintings that have for subject sacred narration from the Bible (New Testament) and other popular christian legends. First, we think these works as a story by sequences, each one integrated part of a narrative macrosequence. Then, we relate them with his *Gaucho* and *Estampones*, analysis that permits us to understand Barrada's last production as engaged with other reality: of his own country and Latin America.

Desde fines de los años ochenta la figura y la obra de Rafael Barradas (Montevideo, 1890-1929) han sido objeto de un estudio sistemático tanto en Uruguay como en España.¹ Asimismo, la exposición dedicada a *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español en 1925*

¹ Profesora do Instituto de Teoria e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras U.B.A., Buenos Aires, Argentina.

Cfr. los siguientes libros y catálogos: Raquel Pereda – *Barradas* (Montevideo: Edición Galería Latina, 1989); Gabriel Peluffo Linari – "Barradas entre dos Montevideos", en su *Historia de la pintura uruguaya* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1989); Juan Manuel Bonet – "Barradas y el Ultraísmo" (Madrid: Galería Guillermo de Osmá, 1991, p. 11-28); – *Rafael Barradas* (Madrid: Galería Jorge Mara, 1992). *Barradas: Exposición Antológica 1890-1929*. (Madrid: Gobierno de Aragón-Generalitat de Catalunya-Comunidad de Madrid, 1992); – *Barradas a L'Hospitalet: 1925-1928* (L'Hospitalet de Llobregat. Ajuntament de L'Hospitalet-Fundación "La Caixa", 1993); – *Ismos: arte de vanguardia (1910-1936) en España* (Madrid: Galería Guillermo de Osmá, 1994); Pilar García-Sedas, *Joaquim Torres García i Rafael Barradas: un diàleg escrit (1918-1928)* (Publicacions de L'Abadia de Monserrat, 1994).

puso de manifiesto la importancia del artista uruguayo en ese contexto histórico-cultural específico.²

Sin embargo, en lo que hace a la recepción de su obra por parte de la historiografía del arte española, el año 1925 constituye una barrera que pocos investigadores parecen estar dispuestos a cruzar.

En setiembre de ese año, Barradas se instaló en L'Hospitalet del Llobregat, ciudad en la que residió hasta 1928. Su regreso a Cataluña ha sido planteado en términos de “derrota”, “éxito contradictorio” o “frustración”, todas expresiones que se fundan en las condiciones en que tuvo lugar: la enfermedad seriamente agravada del pintor, las dificultades y estrecheces económicas que debía enfrentar, su ruptura laboral con Gregorio Martínez Sierra, el no conseguir exponer en París y, aún más, la falta de reconocimiento en su propio país del que estaba ausente desde 1913.

Ya instalado en la localidad catalana – vecina a Barcelona – el pintor animó una tertulia dominical, el famoso Ateneillo, al que asistieron algunos de los artistas, críticos y escritores más relevantes del momento: Federico García Lorca, Salvador Dalí, Sebastià Gasch, Luís Montanyà, Ernesto Giménez Caballero, entre otros.

Al respecto, Francesc Miralles se ha preguntado por qué fue “capaz de aglutinar un cenáculo de vanguardia en L'Hospitalet, precisamente cuando su pintura se encuentra en pleno regreso a la realidad?”³ al tiempo que desarrollaba una obra “alejada de la experimentación y de los programas del vanguardismo [...]”⁴

El cambio de temática verificado en sus *Gauchos*, *Estampones Montevideanos* y en la serie conocida como “mística” – todas obras en las que Barradas se muestra comprometido con otra “realidad” – sumado al abandono de ese experimentalismo constante que había caracterizado a su obra anterior, explican el hecho de que los investi-

² Cfr. Jaime Brihuega. “La ESAI y el arte español en la bisagra de 1925”. En el catálogo de la exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, octubre-noviembre de 1995, p 17); en el mismo catálogo, cfr. el ensayo de Eugenio Carmona, “El ‘Arte Nuevo’ y el ‘retorno al orden’. 1918-1926”, que sitúa la figura del artista uruguayo en el contexto de los “realismos de nuevo cuño” y el *retour à l'ordre*.

³ Francesc Miralles, “Barradas, entre Barcelona y L'Hospitalet”. In: Catálogo *Barradas: Exposición Antológica 1890-1929* (op. cit., p. 103).

⁴ Francesc Miralles, “Barradas, entre Barcelona y L'Hospitalet”. In: Catálogo *Exposición Barradas: Exposición Antológica 1890-1929* (Madrid. Gobierno de Aragón-Generalitat de Catalunya-Comunidad de Madrid, 1992, p. 100).

gadores de aquél país manifiesten hoy poco interés por ellas, sintiéndose más atraídos por los nuevos rumbos que marcó la vanguardia española a partir del segundo lustro de la década.

Durante los últimos tres años de su residencia en la península, el uruguayo trabajó en una nueva dirección y fue hacia fines de 1927 cuando comenzó a realizar un conjunto de pinturas de tema religioso que – de manera simultánea a sus gauchos y estampones – desarrolló durante todo el año siguiente.

Se trata de diecisiete óleos y una acuarela que tienen por tema narraciones de la historia cristiana, en su mayoría dedicadas al Nacimiento e Infancia de Jesús – entre las que se pueden mencionar la *Anunciación*, la *Anunciación de los Pastores*, la *Adoración de la niña de los patos*, la *Sagrada Familia* y la *Adoración de los Reyes y de los Pastores*.

En trabajos anteriores⁵ hemos abordado su estudio entendiendo que más allá del reconocimiento de una unidad temática, a partir de su análisis surge el hecho de que por lo menos nueve o diez de ellas integran lo que se conoce como un *relato por secuencias*; es decir, aquél que es caracterizado por Omar Calabrese como:

“una modalidad que privilegia el desarrollo narrativo, dando más importancia a la lectura en serie que al recuadro individual que en este contexto sólo asume significado en cuanto parte de la macrosecuencia narrativa. Efectivamente, la lectura en conjunto de la historia pasa por la visión de la realización pictórica completa: cada recuadro adquiere un significado preciso como parte de la totalidad pictórica.”⁶

Nuestra afirmación se funda en la correspondencia que existe, en primer término, entre estas pinturas y una historieta de Barradas – titulada “Viaje al Portal de Belén” – y, en segundo término, con las ilustraciones que realizó para las *Canciones de Navidad: Florilegio*

⁵ Cfr. “Rafael Barradas: Barón de Imposibles”. En: *A questão do sagrado na arte latino-americana contemporânea* (Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, en prensa) y “Texto abierto y macrosecuencia narrativa: Rafael Barradas y la pintura de tema religioso”. Trabajo realizado para el seminario de doctorado “Crítica de arte y teoría de la interpretación” (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, marzo de 1996). En este último catalogamos el conjunto de obras que nos ocupa. En su mayoría localizadas en Montevideo, en el Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales y en colecciones particulares.

⁶ O. Calabrese. “El tiempo en la pintura”, op. cit., p. 45.

popular de canciones, villancicos, romances y coplas, recopiladas por su amigo Juan Gutiérrez Gili, ambas de fines de 1926.⁷

En éstas es posible reconocer a los mismos personajes: el ángel con la estrella en la mano, la niña de los patos, los pastores, la Virgen con el Niño, el buey y el asno, etc. “Notas”, “alusiones” y “llamadas” obligan al espectador a realizar *paseos inferenciales* que lo llevan de una a otra alternativamente permitiéndole reconocer el hilo conductor de la narración.

En este punto es importante destacar que la *cita* que hace Barradas de su historieta para niños permite actualizar un nivel textual que pone de manifiesto su propia concepción de la pintura religiosa.

Fernando García Esteban expresó la intención del artista en estos términos:

“En ellas, Barradas pretendió – y hay efectiva confesión de parte – nutrir la imagen religiosa, la larga e intensa temática tradicional, con el entender directo, aquel que nutrió buena parte de sus cuentos y consejas. Entiende que corresponde acercarse al misterio cristiano con la capacidad de creer de una criatura; esto es: religión sin teología, teñida de mágica imaginación tendida al cuento.”⁸

No obstante lo señalado, un acercamiento a su producción religiosa entendida como una macrosecuencia narrativa también cerrada sobre sí misma sería incompleta. Por el contrario, ella alcanza otra dimensión cuando se la relaciona con sus *Estampones* y sus *Gauchos*.

Esta operación la extrae de esa suerte de aislamiento y las relaciona con otras propuestas de artistas latinoamericanos que realizaron una recuperación del pasado, particularmente con Pedro Figari, quien desde setiembre de 1925 se encontraba radicado en París y con quien Barradas estrechó su contacto durante su estancia en L’Hospitalet.

Es en ese contexto que aparece además una crítica al proceso de modernización que afectó a las principales ciudades de Latinoamérica.

⁷ Rafael Barradas – “Historietas de Barradas: Viaje al Portal de Belén”, *Revista de Oro* (Barcelona, diciembre de 1926). J.G.G. [Juan Gutiérrez Gili]. *Canciones de Navidad: florilegio popular de canciones, villancicos, romances y coplas* (Barcelona. Editorial Juventud, 1926).

⁸ Fernando García Esteban – “Rafael Barradas: los modos de malconocer y la necesidad de un buen acercamiento”. In: Catálogo Exposición *Barradas* (Museo Nacional de Artes Plásticas, 1972 [s.p.]).

En reiteradas oportunidades – sea en su correspondencia con Joaquín Torres García o en los reportajes que se le hacen a su arribo a Montevideo, Barradas expresó una urgencia por descubrir la “verdadera” América y fue eso lo que lo impulsó a regresar luego de quince años de ausencia:

“[...] No hablo de Buenos Aires, ni de Montevideo, no, esto tal vez esté un poco perdido, como lo está Europa. Soñemos un poco, el Perú, Bolivia, Paraguay, con los países más oscuros, pero más ricos en posibilidades [...]”⁹

“Naturalmente para nosotros [él y su familia] no es Montevideo solamente el sitio en donde plantaremos nuestra tienda, veremos toda la América Latina, tan profundamente, casi desconocida; la América no turística, la otra, la acaso, acaso... *inventada por nosotros*.”¹⁰ [énfasis agregado]

“Traigo un proyecto para cuando me cure. Tengo que hacer revivir plásticamente un época: la de mi niñez y mi adolescencia. Aquel Montevideo del 900, lo más siglo XIX, que asistió a la decadencia del romanticismo. Como el pintor habla y medita en formas y colores, deseo animar aquellas evocaciones con un arte de motivos folklóricos, que realizaré en unos ‘estampones’ indígenas [...]”¹¹

Pero la operación de recuperación que el artista hizo de su pasado – real o imaginario – no sólo se concretó en los estampones y en los gauchos sino también en sus obras de tema religioso; en ellas es posible actualizar otro nivel de sentido que es, además, índice de su estructura discursiva compleja.

Julio J. Casal asoció su *Jesús* a uno de sus gauchos,¹² García Esteban confirmó la novedad de “introducir de rondón, en aquellas versiones religiosas, al gaucho; nuestro gaucho desconocido, también ajeno a cualquier catecismo respetable”.¹³

⁹ Pilar García-Sedas, *Joaquín Torres García i Rafael Barradas* (op. cit., carta 55, p. 209).

¹⁰ *Ibíd.*, carta 57, p. 212.

¹¹ A.B. [Adolfo Buceta], “Barradas. Nuestro gran pintor-poeta”. *La Razón*, Montevideo, 10 de diciembre de 1928. Citamos por Antonio de Ignacios, *Historial de Rafael Barradas* (Montevideo [s.n.], 1953, p. 206-207).

¹² Julio J. Casal, *Rafael Barradas* (Buenos Aires: Losada, 1949, p. 19-20).

¹³ Fernando García Esteban, “Rafael Barradas: los modos de malconocer y la necesidad del buen acercamiento” in: Catálogo Exposición *Barradas*, op. cit. [s.p.]

Barradas puso especial énfasis en dotar a sus personajes de características raciales comunes que son las que guían al espectador en su lectura y le permiten establecer su identidad. Los pastores y José comparten rasgos “negroides”¹⁴ y esto lleva a establecer otro nivel textual en la que ellos aparecen directamente confrontados a Baltasar que es “negro”.

El artista no rompió con la iconografía tradicional, pero introdujo un cambio: Baltasar, asociado a una de las tres partes del mundo conocidas en el momento en que quedó establecida la iconografía de los Reyes Magos, representa a Africa. Por el contrario, el carácter diferenciado que presentan los otros personajes alude a otro continente – América – que no tuvo nunca cabida en la configuración convencional del tema.

Para la crítica de arte de Uruguay esta peculiaridad no pasó desapercibida. Raquel Pereda¹⁵ remarcó la diferencia que existe en el tratamiento de las figuras masculinas en relación con la Virgen y para Angel Kalenberg

“En *La adoración de los reyes magos y pastores* el tema es pretexto para incorporar un negro. En esta misma pintura se divisa un personaje que luego, una vez desgajado, dará lugar a *Gaúcho*. El *Jesús* de Barradas, podría ser el retrato de un criollo imaginario. ¿Misticismo rural? ¿Misticismo laico? [...]”¹⁶

No obstante, es necesario retomar la diferencia que hemos enunciado. Barradas no estableció la asociación con “su” América en la figura de Baltasar, sino en la de los otros personajes y la alusión al gaucho, aunque plausible, no parece tan segura no obstante existir testimonios de sus contemporáneos que fijan esa relación no con Melchor y Gaspar, sino con San José.¹⁷

¹⁴ Estas características se reiteran en cada una de las pinturas que los tiene por actores; únicamente dos obras exhiben a un San José con rasgos distintos: en una de las dos versiones para *La huida a Egipto* que estilísticamente parece ser un poco anterior a la serie aquí estudiada y en una *Sagrada Familia*.

¹⁵ Raquel Pereda, *Barradas*, op. cit., p. 223.

¹⁶ Angel Kalenberg, “Barradas, Uruguay. Y después”. In: Catálogo Exposición *Barradas a L'Hospitalet*, op. cit., p. 97.

¹⁷ Mario Verdaguer recordaba en *Medio siglo de vida barcelonesa* (Barcelona. Editorial Barna, 1957, p. 296) un San José de Barradas que en lugar de llevar el tradicional manto terciado, tenía un poncho uruguayo.

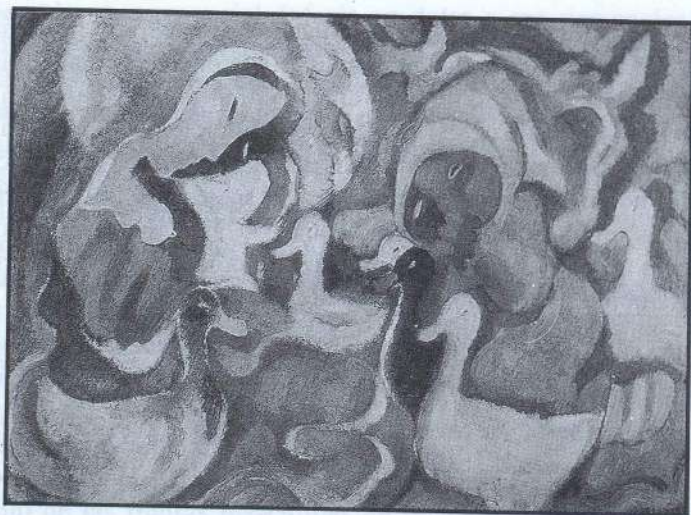
De todas maneras, una vez establecido esto, parece más importante retener aquello en lo que el mismo artista puso especial énfasis.

En principio, el hecho de que tomase como punto de partida textos populares – incluidas sus propias reelaboraciones – implica una negación de todo intelectualismo que pudiese interferir en el acceso directo del hombre al misterio cristiano. El manifestó la firme creencia de que la promesa de salvación hecha por Dios alcanzaría a todos; en sus obras no sólo corrigió una omisión de la iconografía tradicional sino que también recreó su propia leyenda dorada.

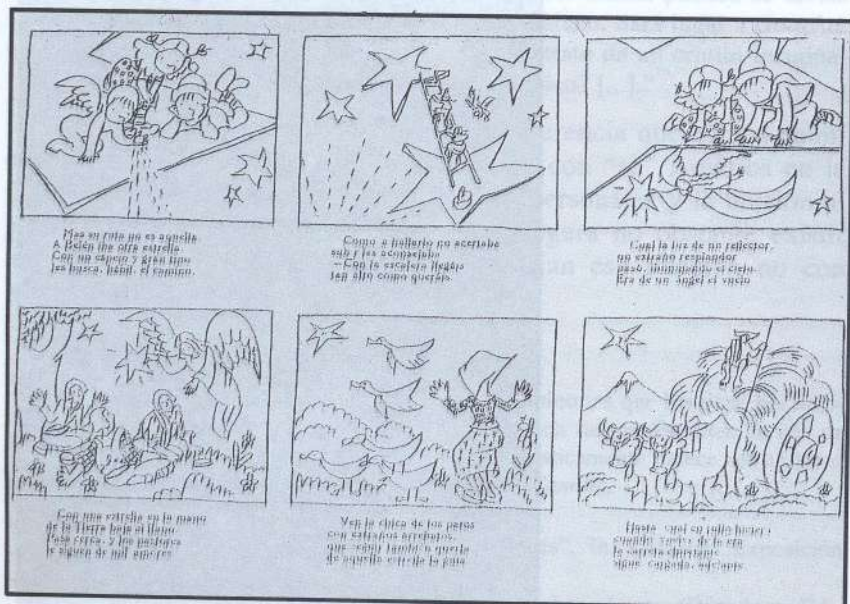
Si España hoy no reivindica para sí esta producción, no es sólo porque el pintor se muestra allí en franca retirada respecto de las posiciones más críticas de la avanzada vanguardista – afirmación que, por lo demás, debería ser revisada a la luz de las obras – sino porque en ella Barradas afirmó su identidad de artista latinoamericano y se alejó definitivamente del mundo peninsular.



Anunciación



"La Nena de los anecs"



Viaje al Portal de Belen. Seis escenas de la historieta