

Pintura y escultura del XIX en México, Centroamérica y las Grandes Antillas

En nuestro artículo anterior hemos recordado por orden alfabético la pintura de las diez naciones hispanohablantes de Sudamérica a lo largo del siglo XIX. En el que ahora nos ocupa recordaremos en ese mismo orden las de las diez naciones hispanohablantes de América del Norte. Resulta así que en el conjunto de ambos artículos nos habremos ocupado de una sesentena de pintores y de varios escultores pertenecientes a la historia artística de 20 naciones hermanas, 19 de ellas de habla española y una —el enorme Brasil— de habla portuguesa. Las afinidades estilísticas son relativamente frecuentes en algunas zonas, tales como el Cono Sur o la totalidad de México y Centroamérica, pero existe otra afinidad mucho más extensa y profunda que consiste en que en toda esa gran nación de naciones que es Iberoamérica hay, en líneas generales, una misma manera de ser y de valorar, y un mismo concepto de la dignidad del hombre y de la igualdad esencial del género humano, que perviven asimismo en Portugal y España. Los movimientos pictóricos de tipo indigenista que se habían empezado a gestar tímidamente en algunas naciones iberoamericanas durante el siglo XIX y que se expandirían con una gran fuerza en el XX, constituyen uno más entre los muchos ejemplos que se pueden citar sobre la perduración de esa generosa mentalidad que tiene tanto de humanista como de cristiana. Hecha esta pequeña introducción podemos ya entrar de lleno en la materia de nuestro artículo.

En Costa Rica se fundó en 1897 su primera escuela de Bellas Artes, que sería elevada 43 años después a la categoría de facultad universitaria. El maestro que en el siglo XIX abrió un nuevo camino fue el jesuita colombiano Santiago Páramo (Bogotá, 1841-San José de Costa Rica, 1915), quien era además de pintor un encomiable escultor y arquitecto. Entre sus virtudes figura su manera de integrar la pintura —especialmente el mural— en la arquitectura y entre sus limitaciones la de una total falta de interés

por las tendencias impresionistas e inmediatamente posteriores. La escultura no logró alcanzar verdadera entidad hasta el segundo decenio del siglo XX, pero cabe recordar con encomio las realizadas por el recién citado padre Páramo, notables por su calidad y fervor religioso.

En Cuba el pintor francés Juan-Bautista Vermay (Tournay, 1785-La Habana, 1833) pudo educar a toda una generación de pintores gracias a un curioso cúmulo de circunstancias. El gran pintor español Francisco de Goya y Lucientes era a principios del siglo XIX gran amigo de Vermay y de monseñor Espada, obispo de la Habana, a quien le aconsejó que se trajese a su diócesis al pintor francés, que acababa de vencer nada menos que a su maestro David en un concurso que se había celebrado en París en 1814. Vermay quería crear discípulos en Cuba y fundó en 1825 en La Habana la «Escuela de Bellas Artes de San Alejandro», en la que formó abundantes pintores que fueron el origen de la excelente pintura cubana, cuya calidad se ha mantenido sin ningún altibajo hasta nuestros días. Vermay era un polifacético y cultivaba la arquitectura, la escultura y la música con tanto acierto como la pintura. Entre sus principales obras destacaban los frescos de la catedral, que terminó de pintar, pero que desaparecieron con el paso del tiempo. A su pincel se deben, asimismo, los tres frescos del templete erigido para conmemorar el centenario de la primera misa celebrada en Cuba y varias pinturas de caballete muy veristas, entre las que destacan un emotivo retrato de su mujer, Louise de Perceval y otro, plural, de la familia Manrique de Lara, casi pre-pop y con una muy equilibrada composición. Pintor y escultor igual que Vermay lo era también Miguel Melero (La Habana, 1836-1907), catedrático de la Academia de Bellas Artes y eficaz reformador de la misma. Sus tres temas predilectos eran el histórico, el religioso y el mitológico. Su factura era más bien académica, pero sus figuras tenían carácter y un empaque entreverado de dignidad. Víctor Patricio de Landaluce (Bilbao, 1836-La Habana, 1889) había emigrado de España a Cuba en 1863 y realizó algunas pinturas que, al igual que las de las últimas décadas de su admirado Francisco de Goya, podrían tomarse sin exageración como premoniciones excelentes del mejor informalismo pictórico. Fue además un excelente dibujante que no solía dibujar a línea, sino con la mancha de color, y creó una colección de tipos populares que eran, en realidad, unas sabrosas caricaturas. La escultura abundó en la Cuba decimonónica en firmas europeas que no figuraban entre las más eximias del viejo continente, pero el recién recordado pintor Miguel Melero, tras haber obtenido su primer premio como escultor a la edad de veinte años, realizó varios monumentos públicos entre los que destacan los dedicados a Colón y a Santo Tomás de Aquino, en la Villa de Colón el primero, y en el cementerio de Matanzas el segundo.

En la República Dominicana, cuyo arte del siglo XX merece todos los elogios, no hubo apenas pintura, ni escultura, en el siglo XIX, pero cabe citar al menos a cuatro pintores: Teodoro Chasseriau (Samaná, Santo Domingo, 1819-1856), dominicano de ascendencia francesa, en cuyos lienzos de deslumbrante intensidad cromática captó con verismo y cariño los paisajes y los hombres de su isla maravillosa. Alejandro Bonilla

(1820-1901) hizo todo cuanto pudo para reunir una información importante sobre el arte europeo, que comunicaba luego a otros pintores. Era un retratista destacable por su veracidad, y un paisajista de notación exquisita. Luis Desangles (Santo Domingo, 1862-1930) había fundado en su propio taller una escuela de pintura, pero la estrechez del mercado lo obligó a emigrar a Cuba, donde le fue más fácil abrirse camino. Retratista de factura larga y gran distinción, captó las mejores esencias del refinamiento finisecular y lo hizo compatible con la alegría del color y con el empaque. Su discípulo Abelardo Rodríguez Urdaneta (Santo Domingo, 1879-1933) realizó sus mejores obras, tal como ha recordado Jeannette Miller, a finales del siglo XIX y destacó, como su maestro, en el retrato femenino, que interpretó con gran ternura y con una admirable vaporosidad de ejecución en una atmósfera de luces cernidas y limpios colores admirablemente entonados. Rodríguez Urdaneta fue, además, un destacable escultor que llenó por sí solo la totalidad de la historia de la escultura dominicana en los últimos años del siglo XIX y primer tercio del XX.

En Guatemala la tradición escolar en lo que a los estudios artísticos respecta, data de los últimos años de la época virreinal y cabe destacar a este respecto la actuación de la benemérita «Real Sociedad de Amigos del País», que en 1797 fundó en Nueva Guatemala una escuela de dibujo cuya dirección le fue encargada a Pedro García-Aguirre (1750-1809), uno de los más destacables pintores de Centroamérica y notable dibujante y grabador asimismo. Su más conocido discípulo fue Francisco Cabrera (1780-1845), quien a diferencia de su maestro, que había sido preferentemente dieciochesco en factura y temática, era un creador con mentalidad decimonónica que además de haber sido grabador de la Casa de la Moneda, realizó una obra pictórica literalmente deliciosa y un gran número de miniaturas de exquisita factura y delicada sensibilidad.

En escultura sabe destacar tan sólo a Julián Perales, quien durante la segunda mitad del siglo XIX realizó en el taller que tenía en Antigua Guatemala una obra escultórica de tipo predominantemente religioso, en la que prolongaba con notoria calidad la gran tradición de los imagineros de los tiempos virreinales.

En Honduras era brillante la tradición artística de las épocas aborígen y virreinal, pero en el siglo XIX hubo una neta decadencia de la que cabe salvar, no obstante, al pintor Toribio Pérez, autor en 1850 de un correcto retrato del obispo Cristóbal de Pedraza y, posteriormente, del muy interesante conjunto de pinturas murales de la catedral de Managua. En lo que a la escultura se refiere, cabe recordar que la continuidad de la excelente imaginería virreinal desapareció por completo en Honduras en el siglo XIX, sin que fuese sustituida por ningún otro tipo de actividad escultórica.

En México la gran pintura del siglo XIX fue especialmente brillante y le sirvió de antesala a la todavía más eminente y compleja que se realizaría y se sigue realizando en el XX. El número de grandes pintores y grabadores fue en el XIX sumamente alto, pero entre estos últimos nos limitaremos a recordar, sin entrar en su estudio, la polémica y jugosa colección de varios miles de litografías publicadas en la prensa diaria por José-Guadalupe Posada. Los pintores los reduciremos a tres por razón de

espacio, pero cabría recordar también a otros varios que no van en zaga a los elegidos. Son éstos Velasco, Ruelas y Clausell. Los tres realizaron una parte de su obra pictórica en el siglo XX, pero seguían perteneciendo al XIX en su quehacer y en la manera tímida de anticiparse a algunas de las novedades de nuestra compleja centuria. José María Velasco (Temascalzingo, 1840-Villa de Guadalupe, D.F., 1912) no puede ser considerado como un anticipador del paisajismo mexicano, pero sí como el más importante de los pintores mejicanos de su momento histórico y de la modalidad pictórica que había responsablemente elegido. Su fama perdura por la calidad de su obra y por haber acotado un campo en el que tan sólo pintaba paisajes que eran, en su casi totalidad, los que veía día tras día en su deambular por el Valle de Méjico. No cabe una mayor polarización, pero era de la mejor ley, porque no caía jamás en la monotonía. Velasco potenciaba con la factura más idónea todas las resonancias y matices de una temática que era para él su vida misma y que le permitía manifestarse en la totalidad de sus posibilidades. Su momento de plenitud coincidió con el porfiriato y aunque no haya sido nunca un pintor condicionado por ningún tipo de política, hay un lienzo suyo en el que cabría detectar una magnificación de la voluntad porfiriana de industrializar al país y de dotarlo de un mayor bienestar económico. Un tren minúsculo atraviesa en el citado cuadro el ángulo inferior izquierdo del lienzo, sobre el que describe una amplia curva. Hay en la obra una dominante azulencia con resonancias verdosas y un perfecto dominio de la interconexión de los diversos volúmenes. El amplio valle de México parece comprimirse en la impoluta versión velasquiana bajo las nieves lejanas y las tierras rocosas y amarrotadas del volcán Citlaltépetl. Un segundo cuadro dedicado a los ferrocarriles y fechado en 1881 es el titulado *Puente de Metlac*, en el que hay una visión neorromántica, deliciosa y buscadamente imprecisa del paisaje y sus árboles, en un rico contraste con sus bien integradas audacias tectónicas. Sobre la curvatura amplia del puente pasa un trenecillo que parece de juguete, que avanza sesgado hacia el espectador y dinamiza la composición, estableciendo un ponderado contraste entre la calma de la hora detenida y la trepidación incipiente de la industrialización que auspiciaba el discutido Porfirio Díaz. Recién comenzado el último decenio del siglo XIX, hizo Velasco más vibrante su pincelada y salpicó muy a menudo el color en una aproximación parca a lo que era en aquellos años finiseculares el puntillismo o neoimpresionismo de Signac y Seurat y utilizó a menudo unos colores hasta entonces inhabituales en su paleta, entre los que cabe destacar ocasionalmente algunas resonancias violáceas tan emotivas como discretamente desrealizadoras. Una de las obras maestras del período es *Candelabro de Oaxaca*, fechada en 1887 y notable por la finura de su toque y por la sensación de sosiego que brindaba al espectador. Velasco fue en su momento de transición uno de los pintores más serenos y limpios de toda Iberoamérica y su labor sirvió para clarificar el ambiente y para sugerir otras búsquedas más comprometidas, que casi siempre tenían en cuenta su maestría exactísima y su factura segura y sutil. Julio Ruelas (Zacatecas, 1870-París, 1907) fue el más importante de los antecesores mexicanos del su-