

rrealismo y se adelantó en más de un tercio de siglo al primer «Manifeste du surréalisme», dado a conocer en 1924 por André Bretón. En sus años mozos pintó algunos paisajes más bien convencionales y algunos retratos muy veraces, pero ninguno de esos tanteos añade nada a su legítima gloria. Sus primeros lienzos y grabados surrealistas datan de los años noventa del siglo pasado y alcanzan su culminación en un *Autorretrato* que grabó al aguafuerte y en *La domadora*, lienzo nada críptico, pero lleno de sugerencias y de descensos hasta el inconsciente más profundo del eximio pintor. El autorretrato se titula *La Crítica* y hay un ave híbrida con chistera y con unas garras casi humanas que clava sus uñas y su larguísimo pico en la frente del pintor. En este aguafuerte se puede detectar más netamente que en ninguna de sus pinturas de caballete un complejo de tipo sadomasoquista, que en íntima conexión con el de Edipo, hacía que Ruelas fuese lo mismo que el igualmente autoatortado Salvador Dalí, «su propia víctima y su propio verdugo», tal como a propósito del eximio maestro ampurdanés escribí hace ya muchos años. *La domadora* la pintó en 1887 y representa a una mujer desnuda con unas ligas verdes y unas medias rojizas que apenas sobrepasan la rodilla. Esa mujer, que está casi pegada a un árbol de ancha copa (símbolo de la virilidad y la paternidad) se toca con un sombrero y lleva en su mano un látigo. A su alrededor hay un sendero circular por el que galopa un cerdo montado por un mono minúsculo de erecta cola. Los símbolos fálicos, sadomasoquistas y ridiculizadores de la virilidad son evidentes. Los árboles comprimidos del fondo destruyen toda sensación de lejanía y hacen que la imagen se apodere obsesivamente del espectador. La factura es de toque nervioso, con un seguro salpicado de los pigmentos y constituye un buen ejemplo de la maestría de Ruelas. El símbolo del árbol es uno de los más polivalentes de cuantos hemos heredado del inconsciente colectivo del hombre primigenio y si las raíces son un símbolo maternal de cobijo en la madre tierra, el tronco es fálico —lo mismo que el látigo de la domadora— y hacen ambos que Ruelas nos descubra en un lienzo extraordinario su ambivalencia sexual y su complejidad sadomasoquista. Hoy nadie puede dudar ya de que Ruelas fue un anticipador tan veraz como lleno de calidad. Sus imágenes —aunque haya algunas que no llegan a seducirnos— demuestran hasta la manera dramática de autoatortarse. Fue el iniciador decimonónico de la larga y brillante historia del surrealismo mexicano e hizo aflorar sus símbolos inconscientes en una batalla perpetua consigo mismo. Se sirvió además de las técnicas e imágenes más idóneas para comunicarnos dolorosamente la «oscura claridad» de sus más profundas vivencias, con las que entenebrece e iluminaba —hielo y pasión— su dramática disociación anímica. Joaquín Clausell (Campeche, 1866-Lagunas de Centoala, 1935) nació cuatro años antes que el prematuramente desaparecido Ruelas y lo había sobrevivido ya en 25 el día en que lo alcanzó inesperadamente una muerte dramática. Hoy es ya un tópico el considerarlo como el más importante de todos los impresionistas mexicanos, aunque sería todavía más veraz el afirmar —su obra lo prueba— que fue uno de los ocho o diez más importantes del mundo, pero con la particularidad de que modificaba a

menudo los puntos de partida de dicha tendencia (toque dividido, mezcla óptica de los colores en la retina y airelibrismo). En sus obras más jugosas y por desgracia menos recordadas superaba toda limitación y toda adscripción a una tendencia concreta. Hacia 1900 inició una estancia en París que duró poco más de dos años, pero evitó en la medida de lo posible que la gran pintura que en aquellos años se estaba realizando en la Isla de Francia lo condicionase, poniendo en peligro su originalidad indiscutible. En la pintura de caballete prefería el paisaje mariner, en el que solía utilizar una materia densa y unos colores puros de gran intensidad que aplicaba en toques y manchas unidas, consiguiendo así que lo que perdía al renunciar a la mezcla óptica se compensase con lo que ganaba en fuerza, en sentido cósmico y en rigor compositivo. En los pequeños formatos había en la entonación y tenuidad de su factura un dejo de melancolía que constituyó el preludio de otros aciertos que ni tan siquiera sus más incondicionales amigos pudieron conocer hasta después de su muerte. Dichas obras las realizó cuando, tras su matrimonio, su mujer y él se instalaron en el antiguo palacio de los Condes de Calimaya, ese edificio entrañable y saturado de historia, convertido más tarde en «Museo de la Ciudad de México». Su estudio se hallaba en la planta más alta del edificio y era allí donde pintaba sus cuadros de caballete, pero cuando se le ocurría el esquema de una obra que se salía de las codificaciones habituales, acortaba en la pared un pequeño recuadro —algo así como un marco simbólico— en cuyo interior pintaba una escena de gracejo inigualable. Los pequeños recuadros penetran los unos en los otros y se hallan en las zonas bajas de las paredes, originando un conjunto lleno de ritmo en sus alturas tonales, en sus entronques y en su cromatismo claro y tenue. En la parte alta pintó una sucesión de grandes murales en los que no tan sólo había unidad en la temática, sino también en la factura, en la entonación, en lo que todos ellos tienen de intimistas y de costumbristas, y en la sutileza de la luz, que parece emerger desde el fondo de cada uno, y que tiene un no se qué de refinadamente irreal. En abril de 1975 visitamos mi mujer y yo, en compañía del escultor, pintor y grabador Federico Cantú Fabila y de su esposa, Elsa, esas obras inefables y me sentí inmerso en una atmósfera de encantamiento de la que conservo un recuerdo gratisimo. Sin darles importancia, y para su disfrute personal exclusivamente, pintó Clausell aquellos murales secretos que me atrevo a considerar como los más refinados, sutiles y despolitizados de toda la brillante historia del muralismo mexicano que, sin conocer aún la obra de Clausell, auspició en 1921 el eximio ministro y filósofo José Vasconcelos, modalidad comprometida esta última que perduró en su cénit hasta los días de la eclosión del informalismo. La escultura fue brillante en Méjico durante la segunda mitad del siglo XIX, pero no tanto como la recién recordada pintura. En 1846 se había establecido en México el escultor español Manuel Vilar (Barcelona, 1812-Ciudad de México, 1860), cuya misión era la de renovar los estudios de escultura en la Escuela de San Carlos. En su calidad de director de escultura hizo que el aprendizaje de la anatomía se realizase con modelos vivientes y no con reproducciones en escayola de los modelos clásicos. Tuvo un

gran número de discípulos y realizó en su calidad de escultor de alta maestría varias obras entre las que cabe destacar con su clasicismo helenizante las estatuas de Tlahucole y de Cristóbal Colón y las imágenes (efigies) de Doña Marina, Moctezuma e Iturbide. Entre sus discípulos cabe destacar a Felipe Sojo (1820-1869), cuyas obras maestras son un *Descendimiento* monumental en altorrelieve y un busto del emperador Maximiliano en el que cabe destacar la fuerza y el fervor del modelado; Martín Soriano (1830-1870), más alegórico que realista, y Miguel Noreña (1843-1890), autor del magnífico monumento a Cuauhtemoc del Paseo de la Reforma, unánimemente considerado como la más importante escultura académico-clasicista de México. La prestancia del caudillo azteca es extraordinaria, y lo mismo cabe decir de su mirada serena y de la fuerza con la que apoya sus pies sobre la base del monumento y mira hacia el infinito, cubierto con un sólido casco terminado en una corona de llamas, cuyo austero bronce no le permite flamear al soplo del viento.

En Nicaragua hay en el siglo XX grandes pintores y un público que los auspicia, pero en el XIX no había sucedido lo mismo, a pesar del buen hacer de un reducido grupo de maestros cuyo número era insuficiente para crear una escuela e influir sobre el público. Cabe, no obstante, destacar en su calidad de precursores al general Alfonso Valle, autor de algunos cuadros de enorme formato, cuya temática radicaba siempre en torno a las grandes batallas de su momento histórico y de los anteriores, pero que era además un laudable pintor de caballete en sus retratos y paisajes de mucho menores dimensiones, y a Toribio Pérez, a quien se deben los devotos murales de la catedral de Managua. La escultura fue parca durante los tres primeros cuartos del siglo, pero hacia 1880 se estableció en Nicaragua el viajero infatigable y ejemplar sacerdote colombiano Santiago Páramo (1841-1915), quien además de dedicarse con fervor a la cura de almas, era un muy destacable arquitecto, pintor y escultor, siendo en esta última modalidad (tras el paréntesis de finales del siglo XVIII y de los primeros ochenta años del XIX) el creador de la nueva escultura nicaragüense.

Cuando a principios del siglo XIX se produjo la legítima independencia de los en aquel entonces Virreinos y Capitanías Generales de la Monarquía Católica, la actual pequeña república de Panamá pasó a formar parte de la Gran Colombia y luego de la Colombia actual, tras la segregación de Venezuela y Ecuador. Habida cuenta de que en 1903 Panamá se independizó también de Colombia y pasaría a ser una de las seis repúblicas libres de Centroamérica, recordaremos ahora la parca vida artística del país durante el siglo XIX. A finales de dicho siglo destacaban el pintor español Francisco Villarín, que se había establecido en Panamá, y el panameño Manuel Amador (1869-1952), el primero de los cuales consiguió que se fundase en Panamá una Escuela de Bellas Artes en la que formó numerosos alumnos, entre los que cabe destacar al recién citado Amador, quien a pesar de que una gran parte de su obra la realizó en el siglo XX, ratificó en el último decenio del XIX el futuro de la pintura panameña. Un hombre tan ponderado como Rodrigo Miró había dicho de él que «era un espíritu sin fronteras», definición muy idónea dado que Amador, diseñador de la ban-

dera actual de Panamá, no sólo era un buen pintor, sino también un auspiciador de inquietudes que luchó serenamente para aumentar la cultura artística panameña y para suscitar una mayor comprensión del arte vivo y nuevas creaciones. La escultura fue inoperante en el siglo XIX, pero despertó un relativo interés en el XX.

Hasta los días de la agresión norteamericana de 1898 la isla de Puerto Rico había sido una provincia ultramarina de España. En el siglo XVIII el delicado pintor español Luis Paret había hecho un viaje a Puerto Rico que duró desde 1775 hasta finales de 1778. A pesar de la brevedad de su estancia, tuvo tiempo para formar algunos discípulos, entre los que cabe destacar a José Campeche y Jordán (1752-1809), notable por su factura meticulosa y un tanto preciosista. El siglo XIX heredó la tradición de Paret y de Campeche, y el pintor español Juan Fagando creó en 1820 la «Academia de dibujo y estudios artísticos de Puerto Rico». El también español Jenaro Pérez Villamil, excelente modelo de pintor romántico, visitó a su vez Puerto Rico y dejó en virtud de su dominio del oficio y de su eficaz labor educativa una apreciable huella en la isla. Entre los portorriqueños del siglo XIX destaca ante todo Francisco Oller y Cestero (Bayamón, 1833-1917), destacable costumbrista un tanto realista y socializante y autor de obras tan entrañable como *El maestro Rafael*, con su intimismo y su sucesión de planos y volúmenes en profundidad, que era además de creador de interiores con figuras, un renovador que hacia 1880 pintó una serie de paisajes portorriqueños delicadamente vaporosos, en los que se podían detectar algunas bien asumidas implicaciones impresionistas. La escultura portorriqueña del siglo XIX era más bien arcaizante y cabe destacar a este respecto la perduración de las tallas en madera policromada, heredadas de los tiempos renacentistas y barrocos de América y España. Cabe citar también hacia el final de la centuria a Achille Canessa, autor en 1894 de un monumento a Cristóbal Colón.

Entre los siglos XVIII y XIX había habido en toda Iberoamérica un cambio relativamente brusco en la evolución de la pintura y de la escultura, pero sin que dicho cambio provocase una ruptura, sino tan sólo una lógica apertura hacia las nuevas corrientes artísticas que comenzaron a decantarse en el Occidente de Europa tras la muerte de Goya. A ello hay que añadir la emigración de abundantes artistas europeos a toda Iberoamérica y los muy numerosos viajes de estudios de gran número de artistas iberoamericanos a diversas naciones europeas, en especial a España, Italia y Francia. Iberoamérica estaba abriendo sus alas de águila o de cóndor de los Andes a pasos agigantados y la pintura y la escultura decimonónicas, tan someramente recordadas en este artículo y en el anterior aseguraron el despegue del gran arte iberoamericano del siglo XX, al que le dedicaremos todos los artículos restantes de esta concisa serie.

Carlos Areán