

Norys Martínez
Flexas
y Misael Moya
Méndez

*Aproximación
a la crítica de arte
en Cuba
en el siglo XIX*



Mientras que el siglo XIX cubano ha sido profusamente estudiado desde disciplinas humanísticas diferentes como la historia, la filosofía o la literatura, que constituyeron centros de atención cultural humanos en el período, el arte —digamos que, en particular, la crítica de arte— no ha merecido igual nivel de atención, y no porque no ofrezca interesantes aristas, ni abrigue méritos a considerar. Creemos que, ante todo, su escaso volumen y localización difícil —que obliga casi a un rastreo «a ciegas» en archivos, libros, publicaciones periódicas y bibliotecas especializadas—, obstaculizan las posibilidades para un estudio semejante. Sin embargo, sus resultados pueden enriquecer un panorama histórico y cultural en mucho ya definido del ochocientos en Cuba.

La circunstancia de contar con la Biblioteca de Francisco de Paula Coronado (1870-1946), «la más importante biblioteca de temas históricos existentes en Cuba, principalmente sobre historia del siglo XIX» (DLC, 1980: I,126), así como algunas obras que, entre otros géneros, incluyen en su compilación críticas de arte, nos movió a aceptar el desafío del tema.

En nuestro rastreo hemos aprovechado el potencial valor referativo de numerosos estudios sobre historia, filosofía y literatura, cuyas más ligeras alusiones o referencias nos han llevado a realizar búsquedas específicas en determinados autores. Han sido consultados, además, los índices sobre publicaciones periódicas del XIX, a partir de las materias de nuestro interés.

Los objetivos de la investigación han sido los siguientes:

- 1) Rastrear toda crítica de arte hasta el siglo XIX en Cuba que se conserva en la mencionada biblioteca, organizarla cronológicamente y caracterizarla con amplitud y profundidad.
- 2) Estudiar la manifestación favorecida cuantitativamente por esa crítica, de modo que quede garantizada la unidad temática del *corpus* del trabajo para determinadas conclusiones.
- 3) Descubrir los elementos enriquecedores del panorama cultural de la época y definir los méritos que garanticen su trascendencia.

Debe quedar indicado que la búsqueda inicial contempló todo período anterior al XIX en Cuba, pero desde el inicio asumimos que el estudio tocaría básicamente al ochocientos, por ser el momento en que se presentan las condiciones más favorables para el desarrollo de la crítica de arte. Debe quedar indicado también que aunque José Martí desarrolló una amplia labor como crítico de arte entre 1875 y 1894, esta obra no ha sido tomada en cuenta por cuanto fue escrita y publicada en el extranjero y porque no pudo ser recepcionada en su momento dentro del país. Como última aclaración indicaremos que aunque Julián del Casal dejó más de diez trabajos sobre crítica de pintura, aquí solo hemos considerado aquellos que se encontraron en sus versiones originales en la Biblioteca de Coronado; no quisimos incluir el resto, y no tanto porque se encontrara fuera del área física de investigación, como porque dicha figura ya ha sido estudiada individualmente (véase Moya, 1997).

Hemos estructurado el informe científico en tres apartados fundamentales: 1) una presentación cronológica y caracterización de la crítica de arte que ha sido localizada; 2) el análisis de sus preocupaciones de naturaleza teórica; 3) una defensa de la contribución y trascendencia de dicha crítica. Al final ofrecemos las conclusiones y la bibliografía.

Presentación cronológica y caracterización

Sabido es que la pintura en Cuba tuvo un desarrollo pobre y tardío en comparación con otros países y demás manifestaciones artísticas, y que desde sus inicios estuvo vinculada a los in-

tereses eclesiásticos, y luego a la clase social más poderosa. La historia de la pintura en nuestro país no ha podido trazar su camino en línea recta; el caos y la incoherencia son sus defectos lógicos, a causa de la falta de información y a la insuficiencia de escritos y ensayos, limitada la documentación por razones políticas y sociales de la época.

Los inicios del siglo XIX marcan una etapa de cierto florecimiento de la pintura y la cultura en general en la Isla, lo que se atribuye al desarrollo económico y comercial que sucedió a la toma de La Habana por los ingleses —gracias a las circunstancias exteriores se favorece la prosperidad cubana, y se produce la libertad de comercio—; al nacimiento de la industria tabacalera (1817); al período de revolución tecnológica que se lleva a cabo en esta etapa —el tránsito de la manufactura a la industria—; al hecho de que la monarquía española atienda los intereses y necesidades de la naciente clase de terratenientes criollos cubanos que, entre otras cosas, dirigen también su atención a la promoción cultural, a elevar la esfera intelectual, y a mejorar la calidad de la enseñanza de las ciencias naturales, la economía y las Bellas Artes.

Hacia finales de siglo se produce además una diáspora editorial —profusión de libros y folletos— estimulada por el clima político que se respiraba (véase Fonet, 1994). Las siguientes palabras del historiador Bernardo G. Barros pueden expresar mejor esa situación artística e intelectual del siglo XIX: «la ciudad que había vivido hasta entonces bajo el estrépito de las charangas militares y la constante amenaza de corsarios y piratas, empieza a sentir alguna admiración por los artistas. No tiene, sin embargo una idea precisa de lo que el arte significa, cuando encarga un retrato, lo quiere “sin sombra”, es decir, “sin claroscuro”. Pero estas peregrinas ocurrencias pasarán pronto». (1959:3)

Dadas las condiciones de vida en estos primeros años del siglo XIX, en que «las clases directoras representantes del nuevo orden de cosas no podían ser llamadas a estimular las actividades artísticas, pues antes que los goces espirituales, tenían que atender otros problemas sociales y políticos de la nueva nación» (Menocal, 1868:208), y en el que apenas se estaba iniciando un proceso de ilustración, no se contaba entonces con obras específicas dedicadas al arte ni con un espíritu de observación; fue preciso, pues, «el esfuerzo de tres espíritus gigantes, el Gober-

nador Las Casas, el obispo Espada, el intendente Ramírez, actuando desde las más altas esferas, y de otra parte, un artista pleno, Juan Bautista Vermay, fueron ellos quienes echaron los cimientos de nuestra cultura artística, y quienes hicieron que nuestro arte pictórico, ya entrado el siglo XIX fuera algo más que la fría reproducción de los rostros de los capitanes generales y el enriquecimiento de nuestras iglesias con escenas sagradas sin originalidad alguna» (Mañach, 1926:12).

En materia de crítica de arte, casi todos los que escriben por estos años lo hacen como de oídas, porque tienen acceso a una limitada cantidad de obras, y por lo general no pueden aportar mucho dado que no tienen los elementos necesarios ni el conocimiento apropiado para enjuiciar, aunque siempre existen quienes rebasan tales limitaciones.

En la búsqueda bibliográfica fueron encontrados en total cincuenta y cinco artículos relacionados con las Bellas Artes en el siglo XIX (a los que agregamos otros cinco de inicios del XX, para un total de sesenta artículos). Figuran entre ellos seis artículos de arquitectura, referidos principalmente a lugares comunes de la Isla: parques, iglesias de La Habana, y alguna que otra catedral europea, de la que recogían sus impresiones las personalidades de la Isla que viajaban periódicamente al exterior. Fueron también encontrados cinco artículos teorizando sobre música y una serie de grabados europeos de la época, estos últimos recogidos entre los números de 1885 y 1893 de la revista: *La Ilustración Cubana* (La Habana [1892-1897?]).

La mayor cantidad de artículos hallados están enfocados hacia el tema pictórico. Estos alcanzan el número de cuarenta y nueve, en los que se podrá concretamente profundizar.

1853 es el año a partir del cual se han encontrado los primeros escritos en relación con la pintura cubana. Datan en su mayoría de los años 1855, 1856, 1860, 1861, 1865, 1866 y 1876; como se puede apreciar, la información que nos llega es de forma irregular, los últimos artículos pertenecen a 1899, y algunos datan de principios del siglo XX. Todos han sido hallados en revistas y publicaciones de la época:

- a) *El Fígaro* (La Habana, 1885-[1933?]);
- b) *La Habana Elegante* (La Habana, 1883-1891; 1893-[1896]);
- c) *Revista Cubana* (La Habana, 1885-1894);
- d) *El Porvenir* (New York, 1890-1898; Santiago de Cuba, 1898-?).

La no existencia de un texto dedicado por completo al tratamiento de la crítica pictórica pudiera estimarse como una de las primeras premisas para afirmar que fue un tema poco considerado a lo largo de todo el siglo XIX.

Sería interesante ahora proseguir la caracterización dando respuesta a una importante interrogante: ¿quiénes se destacaron en la crítica artística del XIX, y qué conocimiento técnico revelan sus escritos? En su mayoría fueron intelectuales cubanos, graduados universitarios, los que se interesaron en reflejar estos temas artísticos; algunos de ellos:

- a) Tristán Medina (Bayamo, Oriente 12.1883-Madrid, 2.1.1886), eclesiástico que también fue escritor;
- b) Enrique Piñero (La Habana, 19.12.1839-París, 11.4.1911), graduado de Filosofía y Derecho, quien ejerció una importante labor crítico-literaria;
- c) Ramón F. Valdés (La Habana, ¿1810-d;15.11.1886), Doctor en Derecho Civil;
- d) José Silverio Jorrín (La Habana, 20.6.1816-New York, 6.10.1897), graduado de Leyes en la Universidad de La Habana, destacado también como poeta;
- e) Diego Vicente Tejera (Santiago de Cuba, 20.11.1848-La Habana, 6.11.1903), quien se graduó de bachiller en Artes y mantuvo una activa participación periodística durante toda su vida, dirigió *El Porvenir* y la *Revista Cubana*.

Y ya entre los más importantes críticos de arte de este período, en los cuales se profundizará, figuran:

- f) Julián del Casal, poeta cubano además de periodista;
- g) Enrique José Varona, filósofo, pedagogo y escritor.

Esta crítica de pintura no fue asumida en su mayoría por profesionales del arte, como puede apreciarse, sino más bien por aficionados y afiliados a la literatura y las letras en general, quienes si bien no alcanzan un alto nivel en el manejo de cuestiones técnicas, tampoco manifiestan total ignorancia en materia artística.

«La primera causa de la presencia de la crítica de arte es la vocación de algunos individuos por analizar públicamente las obras artísticas de otros hombres. La finalidad de la crítica es enseñar a ver, servir de intermediaria entre la obra y el público». (Acha, 1974:12) En cuestiones técnicas, a medida que nos

adentramos en el material de estudio, nos percatamos del conocimiento y del uso que hacían estos intelectuales de ciertos términos técnicos de la pintura, del modo en que construían la crítica a partir de ejemplos precisos, y de los diferentes rasgos que caracterizan a cada crítica, todo lo cual permite una caracterización general de la esencia de la crítica de arte en este período histórico. Veamos primeramente la presencia del léxico técnico de las artes plásticas en estos textos (los subrayados son siempre nuestros):

«Rosa San Pedro, Aurora Díaz, Aurelio Cabrera, y Concepción Mercier, exhiben [sic] *dibujos al carbón*, tomados del natural [...]. Se advierte una excelente factura artística, el *claro-oscuro* [sic] perfectamente comprendido de líneas admirables, la *composición* de lo más bello, la *perspectiva aérea* ajustada a los preceptos que la misma requiere, delicadeza en el toque, *luz* bien distribuida [...].» (Hernández Mijares, 1888:8).

Nótese que se hace mención aquí a una técnica del dibujo: el carboncillo o dibujo al carbón; al claroscuro: «distribución de los valores tonales en la obra de arte» que «debe diferenciarse de luz y sombra, toda obra presenta una relación de valores tonales claros y oscuros» (Morriña, 1982:11); al principio de la perspectiva: «arte de representar en una superficie plana los objetos, de modo tal que se dé una ilusión de profundidad», y específicamente a la perspectiva aérea, algo más difícil de valorar que la lineal. Estos no son más que elementos y principios del diseño, «toda imagen plástica resulta de la organización de las combinaciones de colores hasta lograr un todo unificado que se conoce por diseño». (Morriña, 1982:88)

Es curioso ver cómo se manejan estas técnicas en los diferentes artículos, pero no podemos asegurar que las conocen a fondo, dado que no aportan definición alguna, ni abordan de manera profunda estas materias. Casi siempre utilizan un mismo grupo de términos que parece ya tradicional entre ellos.

Se mencionan también géneros pictóricos como el retrato y procedimientos como la pintura al óleo: «algunos han creído ver un verdadero genio en Vicente Escobar [...] las únicas obras suyas que existen son unos cuantos *retratos al óleo* que le valieron la fama de hábil fisonomista en aquella época de atraso, y que ahora son consideradas como obras de un simple aficionado, impregnadas de arcaísmos, en donde faltan el *dibujo*, el *cla-*

roscuro, el *modelado*, y la *perspectiva lineal y aérea*» (Ramírez, 1891b:221). En esta valoración podemos inferir los criterios propios del crítico, se señalan los defectos de los cuadros del pintor, se evalúa la obra artística a partir de los precarios conocimientos que se tienen en estas materias. Además, el crítico dirige su atención a elementos muy superficiales, que a simple vista puede resaltar en una pintura, como el modelado o reproducción del volumen, y el dibujo.

La siguiente crítica viene a demostrar también lo anteriormente dicho: «urge ya decir que Menocal es ante todo un *colorista*. Deléitase en las combinaciones que su pincel logra realizar [...], en más de una ocasión acierta a exponer [...] la *transparencia*, reflejos, y múltiples *matices* de la escuela veneciana [...] Admira el *relieve* de las figuras del cuadro. El aire que circula es tal, que si para contemplarlas se ahueca la mano o se enrolla una hoja de papel, todos aparecen aislados y de bulto, lo que constituye una suprema dificultad en la ciencia de la *perspectiva*». (Silverio Jorrín, 1893:38)

En estas palabras se advierte el conocimiento de aspectos o movimientos de la historia universal del arte, cuando se identifica la pintura de Armando Menocal (1863-1942) precisamente con «la *transparencia*, reflejos y múltiples matices de la escuela veneciana». Asimismo el marcado interés en el factor psicológico supone un previo estudio o información detallada de cánones artísticos universales, evidenciado en textos como este: «el *retrato* que se exhibe [sic] en el Salón Pola supera a cuantos han salido de los pinceles de Armando Menocal. Es un prodigio sobre todo de colorido: la carne es carne [...] color jugoso, dibujo correctísimo, ambiente de vida, la anatomía estudiada en la piel y los músculos: el carácter, el temperamento, la psicología sorprendida en los rictus de la boca, y en las contracciones del entrecejo» (Anónimo, 1898:522).

En una edición de 1893 de *El Fígaro*, se mencionan los títulos de los cuadros del pintor cubano Aurelio Melero (1878-1929) y una caracterización muy sintética de sus pinturas: «verdaderas manchas de color». Se dan a conocer los estudios que ha hecho el pintor sobre paisajes, pasteles, naturalezas muertas, etcétera. Veamos este texto, reflejado completamente: «entre sus cuadros, se cuentan como verdaderas manchas de color, *Una Maja en un Jardín*, de una corrección en el dibujo admirable. *La Flagelación*

de Cristo [sic] que todos conocemos. *Indolencia, Un Caballero del Siglo xvii*, que en cuanto a la indumentaria exacta y colorido justo, podrían figurar en el mejor de los salones. Entre las pequeñas manchas se cuenta la que tantas enhorabuenas le ha valido, *Caballeros al baño*. Además, multitud de estudios al desnudo, pasteles, paisajes, naturaleza muerta, etc., que acusan un estudio y perseverancia dignos del mayor elogio. Las últimas obras que ha terminado el joven pintor, tienen por título *En Artemisa* y *Una partida interesante*, precioso paisaje el primero y gracioso asunto militar el segundo [...]» (Barrio, 1893:386). Se manifiesta aquí un conocimiento íntegro de la obra del artista, y es muy objetivo y preciso el autor cuando se refiere a cada cuadro. El escaso nivel explicativo de las temáticas y las técnicas de la pintura, revela que la crítica de arte en este período estaba reservada a una minoría, tenía un carácter elitista, solo la burguesía criolla a la que van dedicadas las notas culturales en casi todas las revistas consultadas llegaba a conocer con limitaciones estos términos quizás en sus lecturas, viajes al extranjero y estudios autodidactas. Puede decirse que la crítica de esta etapa en su estilo y contenido tiende a ser imitativa de la que se hacía en Europa; muchas veces versa sobre cuadros de pintores y asuntos europeos, a los que instauran como modelos.

En un anónimo de 1885 (:284) se lee: «*La madonna de Blenheim* es una celebrada pintura hecha por Rafael. Se cree descubrir en ella la influencia de Miguel Ángel y Leonardo de Vinci. Representa a María en un trono con el niño Jesús en el regazo, y un libro abierto sobre la rodilla izquierda: como si lo enseñase a leer; a uno y otro lado del trono están el Bautista y Nicolás de Bari»; y más adelante: «¿Qué le da a la *Gioconda* su encanto irresistible? El cuadro es un simple busto de mujer que sonríe. La sonrisa es casi imperceptible, y algo hay en ella sin embargo que la hace aparecer como una sonrisa inefable, misteriosa» (Anónimo, 1885:284).

Como se ha podido apreciar en las críticas presentadas hasta ahora, del tratamiento conceptual de las técnicas pictóricas resulta que son más abundosas respecto de pintores extranjeros y artistas del Renacimiento, y en menor escala se refieren a pintores cubanos. El mismo Diego Vicente Tejera (1848-1903) confiesa que le gusta la manera de pintar de Delacroix, Devaroche, Jean Paul Laurens, más que la de David, Ingres y Bouguereau, y

refiriéndose a *La convaleciente*, cuadro de Leopoldo Romañach (1806-1951), pintor cubano, opina: «el pensamiento no es original, pero está tratado con inspiración propia y modo personal. La niña que convalece es fruto de una observación aguda y muy exacta: esa es la languidez, esa es la indiferencia, ese es el rostro desencajado, esa la mirada perdida de quien acaba apenas de vencer la enfermedad, tal vez la muerte. Y la abuela que la contempla, aunque tenga vuelto el rostro detalla por la postura, el interés con que sigue el renacer de la criatura amada. La composición es bella, sobriamente detallada y ejecutada con vigor. Romañach es colorista: las carnes: las carnes palpitan, encendiéndose o apagándose [...], las ropas de varios tonos se pliegan sin esfuerzos y muestran su calidad y prolongado uso [...], la verdura del campo en algún rincón del paisaje italiano que nos ofrece, tiene el cálido matiz de la vegetación meridional» (Tejera, 1899:374).

Más adelante se lamenta de la insignificancia de nuestra producción artístico-pictórica, pero manifiesta que tiene su esperanza puesta en un grupo de jóvenes: Menocal, Romañach, Tejada, Posada, Soler. Por él sabemos de los pintores más relevantes de la época. Considera que estamos en presencia de un renacimiento en todas las materias. Desea que tengamos arte, y arte cubano.

Aunque los críticos del siglo XIX, de forma general, no alcanzan a demostrar relevantes conocimientos técnicos sobre la pintura, existen casos aislados como el de Julián del Casal (1863-1893), poeta cubano que manifiesta un acertado dominio sobre las técnicas de la pintura. No se le puede dejar de mencionar porque se va por encima de lo hasta ahora apreciado. Asombra por lo analítico y lo constante observador que es, se regodea en la descripción de las curiosidades que guardan los estudios de los pintores, conoce de géneros, habla de «la fineza del pincel», de «la verdad del tono» (Casal, 1888:151).

Reconoce además y maneja términos como marinas, acuarelas y bocetos; con gran maestría define este último: «Antes de pintar un cuadro, los grandes pintores de los siglos pasados, tenían la costumbre de dibujar al claroscuro, en cartones pequeños, el asunto de la obra, tal como lo concebían, sin trasladarlo definitivamente al lienzo, hasta que no quedaban satisfechos de su ejecución. Es incalculable el número de cartones que

existen de algunos cuadros que han pasado a la posteridad. Un maestro de la escuela española llegó a trazar sesenta bocetos de la figura principal que resplandece en una de sus salas más admiradas. Después que el cuadro ha obtenido la aprobación de la crítica, estos cartones son muy rebuscados y se venden a precios fabulosos porque revelan el procedimiento artístico del pintor y los esfuerzos que ha hecho para producir una obra grandiosa, completa e inmortal» (Casal, 1890:50-51).

Julián del Casal vive a finales del siglo XIX, en una época de grandes trabas para la cultura, cuando sin embargo ya se había fundado la Academia de San Alejandro (1818), que contribuyó a la formación intelectual de muchos de nuestros artistas, aunque frenara simultáneamente diversas expresiones individuales y asimilaciones de lenguajes originales. En recientes estudios que se han realizado se nos ofrecen interesantes datos sobre su época, sus anhelos, y su relación con la crítica de arte.

Casal, hombre de elevadas aspiraciones estéticas, tuvo que enfrentar en su tiempo la falta de un verdadero museo. Fue, entonces, a través de los libros que aprendió las vidas y las obras de los pintores para él más representativos que cita en sus crónicas, los cuales han sido ya censados: «los italianos (maestros del Renacimiento) Leonardo de Vinci, Rafael Sanzio y Miguel Angel Buonarroti; el también italiano (pintor de la belleza femenina y precursor del barroco) Antonio Allegri, llamado *el Correggio*; Rubens, el flamenco; Rembrandt, el holandés; los alemanes Holbein y Durerro; los españoles José de Ribera (llamado *el Españolito*), Francisco de Goya (gran precursor de la pintura moderna), Francisco Pradilla, Plasencia, Domínguez; y los franceses Nicolás Poussin, Claudio Lorena, Luis David (pintor oficial de Napoleón I durante el Imperio y guía de la escuela neoclásica) y Gustavo Moreau (creador fastuoso de una anti-güedad simbólica que atrapa a Casal)» (Moya Méndez, 1997).

A pesar del limitado desarrollo cultural del país y de que solo el privilegio de recibir y contemplar en exposiciones obras de arte, era reservado a la capital del país, Casal asombra por el desenfado y la amplitud con que enfoca los procedimientos de la pintura, conoce de pintores cubanos y universales, y a menudo tiende a hacer comparaciones entre los artistas, teniendo en cuenta: «la manera de disponer los motivos sobre la tela, la disposición de las figuras» (Casal, 1890a:51). Vemos así cómo se

interesa por los aspectos formales de la pintura, por la variedad de los géneros que existen, entre ellos incursiona en el retrato, traza los pasos correctos para hacer uno bueno, retomando ideas de un pintor líder neoclásico: «Para hacer un buen retrato, el artista digno de este nombre, debe reproducir, no solo la figura que tiene ante los ojos, sino el espíritu que la anima, haciendo visible ambas cosas a los profanos. Hay que mirar el modelo, decía el gran David, y leer en él. Además de esto debe escuchar esa voz ideal que canta alrededor de las cosas, esparciendo sobre ellas, como benéfico rocío, sus gracias y sus encantos» (Casal, 1890b:63).

Tal parece que este fue uno de los géneros que más le llamó la atención a Casal, por el dominio que de él manifiesta. Es capaz incluso de hacer un recuento histórico de sus orígenes: «El retrato elevado hasta el arte —ha dicho Teófilo Gautier— es una de las tareas más difíciles que un pintor se puede proponer. Pero no todo el mundo piensa de esa manera. Desde que Dibutade, la célebre hija de un alfarero de Siciona, al despedir a su amante Polemón que marchaba a la guerra, vio la figura de este reflejada en la pared, sintió el deseo de conservarla y la delineó enseñada al lápiz; no ha habido un solo embadurnador que no se atreviera a hacer un retrato, sin darse cuenta de lo arduo del trabajo» (Casal, 1890b:63).

Gusta Casal de valorar obras, precisamente pertenecientes a este género, como el de la Señora Rosario Armenteros y el del obispo Diocesano. De tales cuadros dice que «son los mejores de todos», tanto que le conducen a usar términos académicos como: «la corrección del dibujo, la severidad del contenido [...] la encantadora naturalidad y la elegante sencillez» (1890b:63-64).

Enjuiciando la crítica artística de Casal, y aportando características que consideramos válidas, se ha dicho lo siguiente: «tres limitaciones significativas no pueden ser ignoradas. La primera de índole cuantitativa, consiste en la escasez numérica de estos escritos, que en poco sobrepasan la cifra de diez. Una segunda limitación de índole cuantitativa y cualitativa radica en que los textos se circunscriben a unos pocos pintores (en ello jugó un papel prácticamente determinante la insuficiencia de las galerías de arte y la estancia en el extranjero de muchos artistas nacionales de ganado renombre, por motivos políticos, económicos o de superación cultural). La tercera limitación, de natu-

raleza exclusivamente cualitativa, consiste en la filiación casaliana no a una crítica científico-historiográfica para la cual precisaba conocimientos técnicos y teóricos de los que no disponía, sino a un comentario periodístico de marcada tendencia hacia una crítica descriptiva e impresionista» (Moya Méndez, 1997:74).

Con todo, Casal es la figura que en arte, al igual que Enrique José Varona, supera al resto de los críticos cubanos del siglo XIX, por la calidad de sus juicios, por el conocimiento que demuestra de algunas técnicas pictóricas, y esto, por supuesto, es natural en un hombre con tanta sed de cultura como él, y tan interesado en las Bellas Artes que soñaba con dedicar su tiempo de retiro o madurez no solo a la literatura, sino además al arte de la pintura.

También como parte de una caracterización de la crítica cubana de pintura en el XIX interesa la cuestión estilística que abordaremos a continuación, básicamente a través de los textos de Enrique José Varona y Pera (1849-1933). Refiriéndonos al estilo general de todo este *corpus* de estudio, debe señalarse que tienden a ser textos muy breves, comentarios o simples alusiones sin mucha complejidad; en ellos predomina el carácter descriptivo e impresionista, el tono anecdótico o puramente narrativo, que a veces llega a ser poético.

Atiéndase a esta insólita crítica de Emilio Bobadilla (1862-1921), quien, como poeta cubano, apenas rozó cosas íntimas de la Patria por residir casi siempre en Europa:

Velázquez

A Angelina Champlin

I

¡Oh, pintor incomparable en cuyas telas
vive un pueblo de bufones, de borrachos y de idiotas,
de monarcas y de infantes, que si aún viven,
solo viven porque tú, con tus pinceles magistrales,
en el lienzo les copiaste para siempre,
en tu lienzos inmortales!

Para siempre les copiaste; a los monarcas,
con sus caras amarillas de topacio,
sus mandíbulas salientes de gorila,

la expresión sin expresión de la pupila
gris y fría, y el cabello pobre y lacio.
Y pintaste a las infantas, de tontillos ampulosos,
con la anemia hereditaria de las ramas imperiales
No adularon tus pinceles
sentimientos vanidosos
de aristócratas peleles
Diste en cambio, piel lustrosa
vientre enorme a tus corceles
que se yerguen arrogantes
con la crin flotando al viento,
las narices lujuriosas que respiran
y los ojos penetrantes,
más humanos que los ojos de tus pálidos infantes
ojos cálidos que miran,
que nerviosos pestañean,
ojos vívidos que giran,
que llamean.
¡Qué expresión de risa triste
la expresión de tus cretinos que biquean!
¡Qué fielmente las deformes realidades
sorprendiste!
¡Tus pinceles no falsean,
tus pinceles no falsean lo que viste!

II

En tu Cristo muerto, en tu Cristo exangüe,
que contrasta con la vida fisiológica
que circula por tus lindas rezongantes
Hilanderas,
Compendiaste la miseria antropológica.
No es un símbolo: es el hombre que agoniza,
es el hombre que impotente
y solitario
como un sauce inclina al fin la mustia frente,
frente mustia de vencido visionario.
No fue mística tu musa, fue realista,
y por eso fuiste acaso
¡Oh, pintor incomparable! Tan artista
En tus cuadros no hay el ímpetu sombrío

de Ribera,
ni las muecas que dan frío
del satírico mordaz de los *Caprichos*, ni las mieles
exquisitas y rosáceos de Murillo;
pero tienen tus pinceles,
como un sol de cuarzo negro, eterno brillo.
Como aroma de una inmensa flor oscura,
¡qué tristeza de aquel medio en que viviste,
la tristeza de tu raza heroica y dura,
la tristeza inconsolable de tu genio,
porque el genio siempre es triste! (Bobadilla, 1928:329-330)

Obsérvese como, pese a constituir un poema, también es una crítica de arte, por cuanto están presentes con tal libertad las experiencias del autor frente a la pintura. Se describe hasta el último detalle según ya es costumbre en los fragmentos de crítica analizados, como este que presentamos: «Toda está llena de figuras, hombres en todos los trajes y actitudes, armas de todas clases y regocijo en todos los rostros, quien se echa sobre el hombro pesado de arcabuz, quien tremola su pica, quien se apoya en su alabarda, el jefe va a sacar la ancha espada y el portaestandarte levanta sobre el grupo la bandera de la ciudad» (Varona, 1883:[123]).

Este tipo de enjuiciamiento descriptivo utilizado por Varona refiriéndose a la *Ronda Nocturna* de Rembrandt, trae a colación el espacio que le dedica Juan Acha a la crítica descriptiva en su libro *Huellas Críticas* (1994), por lo que resulta interesante definirla y ver los valores de esta crítica a la luz de los conceptos modernos: «La descripción podría instituirse en el instrumento más importante de la crítica; no limitarla a esto, sino hacer de la descripción su centro y elemento específico, en tanto el análisis, la valoración y la interpretación la anteceden prácticamente y la nutren [...] La crítica descriptiva consiste en pintar con palabras la obra de arte, constituye la enumeración de elementos visuales, representa una toma de actitud del crítico» (Acha, 1974:12).

Juan Acha, en sus planteamientos, pretende extender el concepto de descripción hasta las valoraciones y fundamentación sociohistórica, precisamente algo de lo que se resiente la crítica del ochocientos: la relación con lo histórico, lo epocal; la escasa contextualización de la que es objeto. Estos criterios sobre la crí-

tica descriptiva y el lugar que le otorga el teórico contemporáneo Acha, se avienen muy bien con la importancia que le concede Enrique José Varona a la estrecha relación que existe entre pintura y literatura.

Aunque medien muchos años de diferencia entre ambos estudiosos, Varona reconoce a su vez la trascendencia de la crítica descriptiva: «Las obras maestras de la pintura helénica, no viven en la tela, ni en la tabla; perduran en las descripciones de los literatos griegos. Pudiera desaparecer hasta la última estatua mutilada de los que esculpieron aquellos cinceles divinos [...] El espíritu del arte seguiría viviendo». (Varona, 1906b:240)

El arte, según los propios críticos del XIX, no se puede separar de la filosofía, y es precisamente el positivismo la corriente filosófica que caracteriza a esta época.

En su sentido más estricto, y de acuerdo con su significado más propiamente histórico, positivismo designa por lo pronto la doctrina y la escuela fundadas por Augusto Comte en Europa. «Esta doctrina comprende no solo una teoría de la ciencia, sino también, una reforma de la sociedad y la religión». (Ferrater, 1958:1084)

Si en Europa Occidental el positivismo había surgido en la época de consolidación del capitalismo, con la misión de asegurar en el plano ideológico el orden burgués en América Latina, al contacto con una realidad diferente, en un estadio histórico inferior de desarrollo, sufrió, pues, una significativa transformación. América Latina tenía ante sí la necesidad histórica de transformar las relaciones de producción caducas, impuestas por la dominación colonial. En estas condiciones, «La destrucción de la escolástica y en general del predominio espiritual de la Iglesia, que imponía el poder colonial, era una tarea histórica». (Guadarrama, 1986:24) En el caso de Cuba, «era aún en la segunda mitad del XIX, una colonia de España, país histórica y filosóficamente atrasado» (Guadarrama, 1987:33), que contaba con el apoyo ideológico de la religión. Por lo tanto, en manos del principal representante del positivismo en Cuba, Enrique José Varona, los presupuestos filosóficos se adaptaron a la nueva realidad, diferente del positivismo original.

En Cuba el positivismo se manifestó en la lucha contra la religión y contra aquellos sistemas filosóficos que pudieran servirle de fundamento teórico. Así, Varona se enfrentó al carácter re-

ligioso que tomó el positivismo contrario y asumió una postura antiescolástica en que la crítica de la religión era la premisa de toda crítica (véase Guadarrama, 1987). El positivismo cubano tenía ante sí también una función social diferente del positivismo original; Varona consideraba que «el progreso social debía partir, en primer lugar, del individuo en las relaciones con sus semejantes» (Guadarrama, 1987:138), por lo que el positivismo se convierte así en un instrumento que debe impulsar el desarrollo social. Precisamente esto mismo se trasluce en la crítica artística del período, influenciada por el aire de erudición, la exaltación del papel de la ciencia, y la preocupación por el progreso social y humano; si bien en la manera de enfocar la crítica Varona testimonia la no-aplicación del pensamiento materialista al arte.

Al finalizar el siglo XIX, la influencia de la filosofía positivista se hace sentir notablemente en la crítica de arte: tiende a ser mucho más objetiva, los autores reflejan más los detalles, por lo que se usa mayor número de adjetivos, como lo demostrarán los textos de Varona; la crítica tiende a contemplar una función, una utilidad social.

Varona fue una de las personalidades más destacadas del país en este tiempo, «Poeta, orador, político, dedica sus primeros estudios a la poesía hasta 1879, en Camagüey, donde mismo nació. Participó activamente en la vida social y política de la época, ocupó importantes cargos, fue diputado a cortes en 1884, y hacia 1900 toma posesión de la Cátedra de Lógica, Psicología, Ética y Sociología, de la Universidad de La Habana, donde también recibe el título de Licenciado y Doctor en Filosofía y Letras. Escribió Varona alrededor de 1880 artículos, y títulos de obras, asimismo colaboró en múltiples revistas del XIX» (DLC, 1984:1080).

Existe una estrecha relación entre la manera de abordar Varona la obra de arte, y la corriente filosófica positivista que más influyó en su ideología. Se puede decir que tomó los elementos más racionales del positivismo europeo, desarrollado a partir de 1848, y se constituyó en el más profundo representante del positivismo en Cuba. «Desarrolló los presupuestos positivistas, aunque con algunas reservas, en relación con la idea sobre el progreso, la evolución de la humanidad y sus aspiraciones de desarrollar nuestras estructuras coloniales». (Guadarrama, 1986:26)

Básicamente Varona recibe una enseñanza meramente literaria, de vagos principios en el orden científico. La poesía en él es el punto de partida, es lo que le produce la pasión por la belleza literaria, el cuidado de las formas, su aguda sensibilidad que lo hace penetrar en los estudios de los clásicos. En su tareas de pensador y político mantuvo una constante atención sobre las obras que se publicaban, sobre las nuevas tendencias del arte. Llama la atención en sus críticas artísticas el empleo de la primera persona en la enunciación. Aunque sobrio, es capaz de decir grandes cosas con la naturalidad y economía de los clásicos. Siempre que se enfrenta a una obra de arte, es presa de un total apasionamiento, penetra en el aspecto psicológico y espiritual de los individuos. Por el estilo creativo y personal que refleja en sus artículos y conferencias, podemos catalogar su crítica de novelada, con rasgos muy afines con la literatura, vocación que anhelaba y que desplegó a través de toda su vida y obra. Nuestro criterio acerca de su crítica artística, se aproxima al que reproducimos: «Sus escritos son modelo de perfección estilística, el cuidado en la selección de las palabras, su discreción en el empleo de adjetivos, su pulcritud en las formas, su transparencia en el fondo nos llevan a la afirmación de que Varona fue un artista integral y verdadero» (Rosa Martínez, 1951:303).

En lo sucesivo, estas ideas serán fundamentadas a partir de ejemplos concretos de sus textos artísticos. Además del tono íntimo, y la influencia positivista de sus escritos, Varona evidencia al mismo tiempo cierto dominio de obras y criterios artísticos. Entre 1877 y 1899, el dramatismo y la emoción desbordante se hacen presente en sus críticas de pintura.

Puede consultarse este primer ejemplo expuesto en el curso de uno de sus artículos más significativos sobre la importancia social del arte, donde nos invita a participar del misticismo ascético a través de un cuadro de Zurbarán (*Monje orando*), a cuyo respecto comenta: «sobre una masa de sombra que apenas deja adivinar las arcadas profundas del claustro, se destaca, bañado por un rayo de luz, un hombre arrodillado e inmóvil. Entre sus manos crispadas, se ve un cráneo amarillento, pero sus ojos, velados en la penumbra, que proyecta la capucha del burdo sayal, no están fijos en él, miran hacia lo alto, miran las sombra con expresión de dulce vaguedad, de tanto arrobamiento, que le sentimos embebecido en la contemplación de una luz inextin-

guible, sus manos están asidas a la tierra, a la muerte, palpan la nada del hombre efímero, pero ante su vista se ciernen las venturas celestiales y sus labios entreabiertos no dejan escapar gemido de dolor, ni sollozos de agonía, sino el humo ferviente del alma extática ante los resplandores de la eterna gloria». (Varona, 1883:124)

Es muy significativo en sus palabras, el hecho de que Varona se deja llevar por las impresiones más profundas que produce en él la contemplación. Su crítica llega a ser muy rica en matices líricos, sus frases son muy refinadas: «labios entreabiertos que dejan escapar gemidos de dolor», «alma extática ante los resplandores de la eterna gloria», «sollozos de agonía».

Varona va más allá del mero espectador, muy pocas veces utiliza palabras técnicas para penetrar en las obras, transgrede el arte y refleja sus estados interiores y reflexiones filosóficas sobre la humanidad. El subjetivismo, el tono introspectivo, y el naturalismo son huellas que deja en él el movimiento positivista y las corrientes irracionistas de la época. Cuando aborda, por ejemplo, un cuadro francés de tema religioso, vemos que se extiende más allá del asunto pictórico — «Lo que vio Jesús desde la cruz» —: «al ver ese cuadro imponente me parecía sentir el estremecimiento sutil de esa versión interna con que ha vivido y ha avanzado trabajosamente la humanidad, la prole maldita de Adán, rodeada de tinieblas, pero mirando más allá, mucho más allá del horizonte, la aurora de una luz inextinguible» (Varona, 1899:86).

Permitamos al propio Varona comunicar sus testimonios ante la obra de arte, y lo que le impulsa a elaborar este tipo de crítica: «Ignoro por qué afinidades de mi organización mental, hasta ahora, en las obras maestras de la pintura que he visto originales, lo que me ha seducido, en primer término, ha sido, la expresión de los afectos. He buscado el alma a través de la figura, y encontrarla e interpretarla ha sido mi deleite. Aun los mejores paisajes me han conmovido poco si no podía prestarles alguna significación emocional. Comprendía vagamente que eso no es la pintura, ó [sic] cuando más, que es sólo una parte de lo que se propone hacer el pintor» (Varona, 1893:87).

En este mismo escrito, en el párrafo final, cuando se encuentra Varona ante un cuadro de Armando Menocal que representa el desembarco de Cristóbal Colón, emite también criterios

sobre su propia crítica. Confiesa que desconoce el arte de la crítica con que otros habían calificado de defectuoso este cuadro, y continúa diciendo que quizás su propia ignorancia lo hizo fijarse en los valores más altos y humanos, «tal vez imperceptibles para la crítica fría e insensible». Expresa aquí, conjuntamente con el fragmento anterior, sus concepciones sobre la crítica de pintura, la crítica que prefiere. Está consciente de las cosas que obvia en sus textos, pero aun así se decide a cultivar la crítica que ha ejercido hasta ahora, sin profundización técnica pero con un alto grado de humanidad, y es entonces cuando dice: «¡Pero déjeme V. gozar de esa luz, que es luz del cielo, y respirar este ambiente embalsamado, y tocar esas ropas que se agitan y oír lo que dicen esos hombres, los que cuchichean y aun los que tienen entorpecida la lengua que cuchichean por el dolor!» (Varona, 1893:87).

Puede considerarse natural y hasta lógico que Varona no llegue a ejercer otro tipo de crítica, más historiográfica, científica y técnica, pues se lo impide su constante apego a la literatura y su falta de preparación en artes plásticas.

Resumiendo lo concerniente a la caracterización estilística y técnica de la crítica del siglo XIX en materia de pintura, de forma general se tiene que la crítica, con tendencias poéticas y descriptivas, muchas veces no se encuentra a la altura de las circunstancias, lo cual se explica por razones históricas. Herederos de estructuras coloniales, el subdesarrollo se manifiesta en la labor individual poco creadora en el trabajo de investigación de cada crítico, en la falta de rigor, y en el vacío creado por la ausencia de un verdadero movimiento intelectual.

Preocupaciones de naturaleza teórica

Una presentación de las ideas y criterios existentes acerca de la labor crítica, permitirá, por el momento, confrontar los ideales de crítica trazados por los intelectuales del XIX, con la crítica de arte que se llevó a cabo en realidad. Las concepciones humanísticas relacionadas con el arte, los conceptos relativos al arte, a la estética, las diferentes definiciones de «lo bello» y «lo feo», la función social del artista y la misión del arte, constituyen direcciones en las que se proyecta el aparato teórico manejado en el ochocientos.

En Cuba, el XIX es un siglo en el cual se fueron perfilando algunas ideas generales sobre estética, y se apreciaron diferentes criterios acerca del valor del arte, la concepción que se tenía de la pintura, el papel que debía jugar el artista y la importancia que tenía la crítica para las Bellas Artes. Los intelectuales de este siglo estaban convencidos de que el arte no podía estar separado de la filosofía, y de que existía un estrecho vínculo entre aquel y la estética, ciencia considerada como la filosofía del arte. Los criterios acerca de lo bello se hacen notar en artículos de diferentes periódicos y revistas.

Metodológicamente, nos remitiremos de forma constante a las riquezas textuales contenidas en esos artículos, previamente analizados. Julián del Casal y Enrique José Varona continuarán siendo focos de atención, por el valor conferido a sus principios artísticos.

Entre los críticos cubanos del XIX, existía una amplia variedad de conceptos acerca del arte y la pintura, sin distar mucho unos de otros. Entre los más sencillos se han seleccionado como buenos ejemplos los siguientes: «el arte como el método para hacer una obra»; «esas obras son por excelencia la representación de lo bello y agradable para recrear la imaginación e instruir por medio de la reproducción o imitación». (Valdés, 1861:90)

Tristán Medina (1833-1886) aporta elevadísimos conceptos sobre el arte en un exaltado tono poético romántico: «El arte es vida, vida en un éxtasis supremo, éxtasis de amor puro [...] En el arte el dolor y el placer, un dolor profundísimo, un placer soberano, se enlazan prodigiosamente para producir una vida que el artista en sus misteriosos delirios llama infiernos de alegría o paraísos de dolor», y continúa: «El arte, es pues una vida misteriosa en que todo ha de concurrir a la dicha, la sombra y la luz, la sonrisa y la más ardiente lágrima, lo bello, lo terrible, lo patético, lo sombrío, lo feo y lo insoportable». (Medina, 1865:95)

Hay que percatarse del factor subjetivo que prima en estas definiciones, y del arte como representación tanto de lo bello como de lo feo. En contraposición a estos criterios, Enrique Piñeyro (1839-1911) proclama al arte, mucho más categórico, «como algo inherente al ser humano, no solo como expresión de belleza y de todo lo sublime, sino como imagen de la historia de la vida humana». (Piñeyro, 1861:[41])

Dentro de las Bellas Artes, referente a la manifestación pictórica en específico, se aprecian valiosos conceptos e ideas de pin-

turas muy personales, impregnados del matiz romántico: «La pintura es el auxiliar de nuestra memoria, el eco mil veces repetido de pasadas impresiones, la enemiga del olvido que pone una esperanza en los dolores de la ausencia, y como cristal poderoso que alcanza a descubrir astros lejanos y nebulosos nunca percibidos, nos deja ver al través [sic] de los espacios sombríos e inconmensurables de la muerte; en un ciclo de imperturbable serenidad, brillando como una estrella que nos contempla sin cesar, al ser idolatrado que ayer nos dio [sic] el increíble, adiós para siempre». (Medina, 1866:252)

Experiencias de lecturas de textos pertenecientes al XIX, nos vienen demostrando la dependencia absoluta del arte de otras disciplinas. El arte en este siglo no se estudiaba de forma independiente, se incluía en las ciencias filosóficas. Enrique Piñeyro es uno de los que alega en sus artículos que «entre las ciencias filosóficas, hay una que ocupa un lugar importante, se eleva a las más sublimes consideraciones sobre una parte esencial de la vida del hombre y de la naturaleza. Esta ciencia es la estética, que ha sido llamada la filosofía del arte» (1861:42). Por esta razón es común en la revisión de muchos escritos toparnos con reflexiones de carácter filosófico en torno a lo bello, y a diversos presupuestos estéticos. Se identifica, así, muchas veces el arte con la categoría de lo bello, como al decir: «El arte es la expresión de la belleza [...] La belleza es una idea, un sentimiento especial, que aunque para realizarse necesita la presencia de un objeto externo, para ser juzgada y comprendida debe reflejarse antes en el alma de quien la contempla». (Piñeyro, 1861:42) Refiere así Piñeyro en sus teorías sobre lo bello, otros planteamientos, ahora en relación con la naturaleza: «es pues necesario observarla, en ella se encuentra esta idea de lo bello, de ella emana ese tipo ideal de lo bello que siempre existe en nuestra alma» (Piñeyro, 1861:42).

Por su inclinación estética hacia lo bello no podemos dejar de mencionar a Julián del Casal. La personalidad contradictoria del poeta, su pesimismo, inconformismo, nostalgia ante el referente social inmediato, su anhelo esteticista, la atmósfera ideal en que vivía su mente soñadora, lo llevan a querer insertarse en un sector ajeno a su condición humilde, lo cual se evidencia muy bien en sus críticas: «No busquéis en sus lienzos magníficos [se refiere a Collazo], las fregonas desgreadas, los mendi-

gos harapientos, y los rufianes insolentes que se admiran en la tela de algunos maestros; todo lo que brota de su pincel es refinado, exquisito y primoroso» (Casal, 1888:151). «En muchas de las descripciones de Casal, su apego a la belleza le hace desviar su atención del componente humano para dirigirse principalmente a la ambientación, a la atmósfera, a lo meramente escenográfico. [...] No comprende Casal la relatividad de lo bello, no contempla la realización artística de lo feo, se sitúa a partir de la estética de lo puramente bello. Su estética prejuiciada no le permitió abrirse a una concepción más amplia al respecto. Sus consideraciones se moverán como resultado de un ejercicio de apreciación en parte limitado» (Moya, 1997:76-77).

En el caso de Varona, aunque este no nos legó una estética, encontramos también en su producción artística numerosas inquietudes sobre el arte y la belleza, lo cual constituye, junto a la naturaleza compleja del arte y su función social, un gran tema que lo mantiene ocupado. Varona coincide con los anteriores críticos en cuanto a las concepciones humanísticas que brinda al referirse a las Bellas Artes: «Así cuanto hay de grande, cuanto hay de noble y de puro y bello en el mundo y en la humanidad, encuentran forma duradera y expresión patética, en el grupo del escultor, en la tela del colorista, en la gama del músico. Así, el arte que contempla y universaliza el lenguaje, recoge, conserva, y trasmite lo más selecto de cuanto el hombre observa, piensa, siente, la flor de la cultura de una época, lo más exquisito de los afectos de un pueblo o de una raza» (Varona, 1883:[123]).

Es evidente la imposibilidad de desligar de las concepciones del arte, expuestas hasta el momento, las utilidades de comunicación, de expresión humana, que serán posteriormente profundizadas en la temática de la función social del arte, funciones que se valorizan bajo las influencias del positivismo.

Varona también defiende en estos puntos reflexiones muy propias, aboga por el relativismo del arte, para él las emociones evolucionan con la raza, la edad y el estado social, el arte no puede ser uno en todos los países, ni en todas las épocas. Por su inclinación estética hacia lo bello, niega además la belleza objetiva, en oposición a otros críticos y filósofos del arte, pues según Varona ni la naturaleza, ni los objetos son bellos en sí mismos, solamente nos lo parecen (véase Martínez Cabrera, 1951).

Teóricamente, Varona interesa además porque parece borrar los límites entre la pintura y la literatura, esta última considerada, según sus palabras, como extensión de la plástica; así las compara y vincula estrechamente: «Las obras maestras de la pintura helénica no viven en la tela, ni en la tabla; perduran en las descripciones de los literatos griegos. Pudiera desaparecer hasta la última estatua mutilada de las que esculpieron aquellos cinceles divinos [...] El espíritu del arte helénico seguiría viviendo en los versos inmortales de sus poetas» (Varona, 1906:25).

Es menester ahora referirse a la función e influencia social del arte, del artista, al papel que ejerce la crítica, aspectos en los que suelen ser más ricos los artículos.

En este siglo XIX, el dibujo y su enseñanza es reportado como una necesidad de la civilización humana. «Actualmente no hay pueblo culto sin la preocupación del aspecto educacional. Se debe saber leer y escribir y se debe conocer dibujo y modelado. De una manera rudimentaria hoy se enseña en nuestras escuelas públicas [...] Las leyes de la República deben preocuparse por este sector de la Enseñanza. Existe la necesidad inmediata de las Bellas Artes de tener una escuela elemental en cada barrio, la preocupación por un arte nacional, y por la utilización de métodos antiguos en la enseñanza del dibujo mejor que los sistemas revolucionarios a la moda». (Valderrama, 1928:213)

En 1856, Ramón F. Valdés, motivado por las desfavorables condiciones para la existencia del arte, escribe una extensa apología en forma de artículo, con el fin de hacer reconocer la importancia del arte, titulado «Pruebas de utilidad de las Bellas Artes» (1856: 241-244). En defensa del arte y su valorización, en un tono fuerte e irónico, se dirige a aquellos «hombres de condición misantrópica» que ven las producciones de los artistas como objetos más o menos agradables.

Él cree necesario probarles a tales personas poco entendidas que «esas artes que consideran superfluas son de primera utilidad» (:241), y entonces comienza a alegar razones muy equilibradas:

- 1) «Las Bellas Artes perfeccionan nuestra inteligencia y ayudan al desarrollo de nuestras facultades morales». (:241)
- 2) Reflejan el objetivo del arte, su relación con la naturaleza. «El objeto del arte es imitar la naturaleza, ofreciendo su imagen más aproximada esto aumenta nuestras sensibili-

dades, nos obliga a pronunciar mayor número de juicios, enriquece nuestra memoria, y da acrecentamiento a nuestro espíritu». (1856: 242)

- 3) La poesía y la pintura animan y vivifican las virtudes, y los vicios, haciéndolos palpables. (Idem)

La función humanística del arte se resalta en primera plana, haciendo énfasis en los beneficios personales que otorga al desarrollo del espíritu, la memoria, la moral; pero más adelante la función social del arte se convierte en una constante, por su mención en los textos escritos a partir de la mitad del siglo XIX, que indican una revalorización de la teoría del arte y de la obra artística. Se quiere, pues, eliminar así la falta de atención de las autoridades coloniales a la actividad cultural, la limitada educación estética, incluso de los sectores más adinerados, denunciado todo esto repetidas veces por el propio Julián del Casal. Se trata entonces de vincular el arte con la educación, para hacer extensivo su conocimiento, se hace hincapié en: «el deber del arte de suministrar educación, de perfeccionarla, el arte se convierte en signo de ilustración, nos proporciona un idioma mucho más puro y libre de errores (porque proviene de la naturaleza), que los signos convencionales que se usan en las sociedades». (Ramón F. Valdés, 1856:241)

El arte, entonces, posee en sí mismo una misión humanística, restauradora: «El arte redime, el arte es humano, el arte sí que es rey cristianísimo [...] Cuando los pueblos se muestran hastiados de ciertas virtudes, no desmayéis, no os entreguéis a la desesperación, llevadle a una reconciliación por medio del arte, haced del museo un templo y de la estética una biblia, haced de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, de la música una predicación». (Medina, 1856:96)

Asoma aquí la visión del arte en su conjunto, como un evangelio que edifica y renueva los espíritus, muy ligado al sentimiento religioso. Se dice al respecto que el arte es un «ejercicio santo, un ejercicio libre e inviolable que nos permite crear lo que tenemos, [...] que nos enlaza con nuestros hermanos, que reconcilia al artista con sus facultades, y alienta en el hombre el amor de sí mismo» (Medina, 1865:96). Son estos, por así decirlo, conceptos muy bellos, que hacen retornar un poco a los orígenes del desarrollo artístico en nuestro país, íntimamente ligado a la reafirmación de los ideales religiosos.

La mayoría de los críticos del XIX reiteran en sus obras criterios similares: el arte como reflejo de la naturaleza, con su función instructiva, moralizante, en relación con el destino de la humanidad, «el arte como expresión de lo bello» (Piñeyro, 1861:42). Han sido registradas, además, otras novedosas ideas con respecto específicamente a la utilidad de la pintura, ahora como un instrumento de la ciencia y de la historia: «el artista debe llevar al lienzo, los trabajos arqueológicos, los estudios del numismático, los hechos históricos, descubrimientos científicos, para conservar las cosas de un siglo a otro. La pintura asombra al mundo por sus producciones». (J. Márquez, 1887:6)

Con palabras que emanan de sí mismo, las reflexiones de Varona lo llevan a establecer ciertas relaciones entre la estética y la vida cotidiana, abordada a partir de la educación en las escuelas. Considera esencial la enseñanza de esta disciplina y el papel trascendente de esta en la vida secular, en las relaciones del ser humano con sus semejantes; por tanto, como el pedagogo que demostraba ser, sugiere en sus conferencias: «En las aulas debe respirarse una atmósfera estética, lo mismo que una atmósfera moral y para que la rutina no se atrinchere tras el endeble parapeto de que no se pueden tener a mano y a porrillo, cuadros de Leonardo, y esculturas de Miguel Ángel, conviene que se escuche que la Estética antes de llegar a la tela, a la estatua, o al poema, ha podido y ha debido empezar por la persona, por el traje; por la conversación; por el mensaje, no obstante lo modesto; por el tiesto de flores; por la canción sencilla, pero modulada. Lo importante es repetir que no se han de dar clases de Estética en las escuelas, como no es necesario dar clases de moral. La Estética y la moral deben ser el elemento sutil presente en todas las clases y en todas las escuelas». (Varona, 1904:32)

Varona se nos muestra altamente humanista, concibe la estética como algo inherente al ser humano, a sus cualidades propias, en su condición social y moral tal como suele definírsele contemporáneamente: «la belleza es hermana carnal de la moralidad, si una obra es artística ello hace que sea también moral» (véase Ferrater, 1958).

En esta materia, Varona mantiene posiciones muy independientes; el subjetivismo que manifiesta está matizado por influencias y corrientes diversas, de ahí que se encuentren en sus textos contradicciones innegables, en correspondencia con la doctrina

positivista que adoptó. Entre sus principales ideas, está la consideración de la obra de arte como sentimiento ante el mundo circundante, espíritu de una época, elemento de unión y comunicación entre los pueblos. En «La importancia social del arte» expresa que no está de acuerdo con los criterios del arte por el arte, plantea que «el arte debe tener un contenido humano, debe dar a conocer los problemas que afectan a la humanidad, solo así cumple su más alta función social, logrando sustraer al hombre de la religión y la superstición». (Varona, 1883:125) El arte es visto, pues, como vehículo para el ascenso cultural. Influenciado por las corrientes positivistas, Varona entiende que el arte no procede como las ciencias; afirma que la creación artística se nutre de la realidad y renuncia a toda norma que limite o esclavice. Expositor de estas ideas, Varona está en contra de las convenciones en el arte, sin llegar a ser más explícito en una temática de tan alta complejidad como la referida a tradición y renovación.

Al artista, Varona lo considera un ser superdotado que hechiza, hace pensar, sentir: «Lo primero para ser artista es vivir la vida. Luego muy en segundo término viene la técnica [...] El artista es un ser dotado de especial sensibilidad para captar el mundo en que se mueve, tiene el don de ver y sentir, a su manera, ese mundo, y de presentárnoslo o de sugerírnoslo como si así lo viéramos y lo sintiéramos nosotros. El artista expresa su propio y verdadero fondo, lo que en él ha dejado el mundo, su vida» (Varona, 1891:187).

Cuando Varona hace referencia al artista o al creador, casi siempre lo hace refiriéndose al literato. En lo sucesivo, al abordar sus pensamientos metacríticos se tratará con mayor profundidad la relación que establece entre ambas manifestaciones (literatura y pintura). Insertándonos así en este aspecto, de los modelos de crítica plasmados en los documentos del siglo XIX, trataremos a Varona por ser casi el único en todo el siglo que desarrolla en los textos estudiados, precariamente, una crítica de la crítica y quien ofrece métodos concretos de acercarse a la obra de arte.

Para Varona, en síntesis, existen dos tipos de crítica: una puramente convencional, que busca cotejar la obra de arte a un método o a un modelo en específico, con la cual no se identifica, sino que se decide por la otra crítica, la espontánea, la que carece de conocimientos preconcebidos al aproximarse a la obra.

«El fin de la obra de arte es agradar» (Varona, 1891:187). Por esto Varona no simpatiza con esa crítica excesivamente analítica, acaso oportunista, que pretende ir al fondo de las cosas. Llama, a los que ejercen este tipo de crítica, «aguafiestas de la vida». Se comporta como un severo crítico ante las trabas y la actitud prejuiciada del criticismo artístico de su época. Para mayor explicación reproducimos la cita completa: «Pero, de todas suertes, y a pesar de todo, hay críticos como hay hombres, con seis dedos, y hasta con su rendimiento de cola. Hay gentes poseídas de la manía del análisis y que se desesperan por hacer anatomía de lo que les cae entre las manos, sea objeto material u obra del ingenio. No se contentan con disfrutar de las cosas sino que pretenden conocer al dedillo el cuándo, el cómo, y el para qué, son los aguafiestas de la vida». (Varona, 1906:40)

En «Lo convencional en el arte» (1917:54) aporta ideas similares. Se revela reaccionario ante la crítica disfrazada con el ropaje de la erudición y de la ciencia: «no corre más riesgo una endeble mariposa en los crueles dedos de un rapaz, que una obra de arte entre las pesadas manos de un erudito y de la ciencia [...] la carga excesiva no le deja alzar el vuelo a las regiones de la investigación y la simpatía donde mora el artista». El aspecto fundamental que debe tener en cuenta el crítico de la obra artística, es el medio social del autor para así llegar a comprender la influencia de las ideas y costumbres, reflejadas en las figuras del artista.

Vemos cómo la crítica varoniana rebasa su propia formación positivista, se muestra abierta y tiende a ser muy vivencial y sensitiva en equilibrio con las características de la obra de arte. En sentido contrario a como opera con las ciencias, Varona resalta en el arte pictórico la función emotiva que realiza el artista, a partir de lo real y de los recursos artísticos: línea, color, etcétera. Por esto mismo define, según sus criterios, dos tipos de crítica: la *convencional* y la *impresionista* (que tiende a juzgar por las impresiones o emociones del espectador). (Varona, 1891:188) Reconoce por fin en su escepticismo que «no puede erigir ningún procedimiento o método universal de crítica, porque en su perspectiva, se detiene en el arte, como instrumento recreativo y transportador de espíritus». (Varona, 1891:188) Sin embargo, conoce cuándo se encuentra en presencia de una crítica de arte, y marca una distancia prudencial entre el diletante y el verda-

dero crítico: «No es lo mismo disfrutar de una obra de arte que estudiarla. Esto parece una afirmación trivial, y nada tiene en verdad de recóndito. Por contemplación de las obras artísticas se llega fácilmente a refinar el gusto, a afinar la sensibilidad y así aumenta y extiende la capacidad de gozar del placer estético. Mas solo el que desentraña el valor y la significación de la obra en sus estrechas relaciones con el país y la época en que se produce ejerce la función verdaderamente científica del crítico». (Varona, 1859:58)

De todo lo recopilado sobre crítica y estética, a los criterios de Julián del Casal y Enrique José Varona se unen también otras voces que generalizan los puntos de vista de la época, en cuanto a estas materias artísticas; fundamentalmente al respecto del comportamiento de la crítica de arte en esos años «duros».

Un individuo del siglo XIX se excusa de lo mal expresada que está la crítica de la época porque, partiendo de su experiencia personal —su maestro lo enseñó a creer en que el principio de la pintura estaba más en el estudio de la apariencia de los cuerpos que en la atención de la regla de la gramática—, dice que su maestro estaba lejos de conocer las palabras de Leonardo de Vinci cuando dijo que el pintor debía ser universal. Considera, en sus criterios, dañina la crítica de arte que es inconsecuente, que ataca a los artistas, pero apoya a la que se caracteriza por ser juiciosa, razonada, fruto de un profundo estudio, que va unido a sentimientos ajenos de parcialidad y pretensiones. Estima que la crítica es tan útil como necesaria, tan satisfactoria para el artista como para el público, que generalmente modera su opinión por la de aquellos a quienes cree peritos en la materia. (J.M.A., 1853:217)

Abordemos ahora el tema que nos ocupa en la perspectiva de un famoso pintor cubano: Armando Menocal, conjuntamente con la visión de un destacado director extranjero de la Academia de Bellas Artes. Sobre la pintura en Cuba, Menocal ofrece sus observaciones, y dice al respecto: «La pintura hoy en Cuba no tiene un carácter definido. A la vera de obras de factura clásica, se producen otras de tendencias modernistas. Ahora bien, clasificar la modalidad de la pintura en boga, es cada vez más dificultoso, debido al sinnúmero de ramificaciones que aparecen cada día con denominaciones nuevas». (Menocal, 1928:208)

A la hora de enjuiciar la crítica que se llevaba a cabo en su momento, Menocal es muy sincero y al igual que Varona y otros

críticos valora la influencia que otorga el medio social: «en el interín la óptica de la crítica no descubre en las obras de la pintura más que la firma del autor desentendiéndose del sentido fundamental que ella contiene aún tratándose de la más humilde, la de la reafirmación del sello de nuestro meridiano». (Menocal, 1928:208) Y culmina diciendo claramente en este mismo texto: «Hay dos maneras de considerar la crítica artística: desde el punto de vista del mérito intrínseco y el relativo al medio en que se ha producido. Si el juicio ha de ser justo se presentan ante nosotros con esta premisa algunos aspectos interesantes para dictar sentencia».

Sin cometer el error de adherirnos a un solo criterio, por las ideas y sugerencias expuestas podemos arribar a conclusiones parciales sobre el desarrollo artístico del siglo XIX. Por todo lo visto anteriormente podemos inferir, sin precipitarnos, que la escasa crítica que se producía era muy limitada, deficiente, imitativa, dotada de una falsa erudición quizás oportunista o destructiva, considerada así por los propios críticos y artistas; de ahí la necesidad imperiosa de teorizar y de sugerir la forma correcta de acercarse a las obras de arte.

Podemos alegar también que la crítica, por su naturaleza, está en dependencia del desarrollo de la pintura, de las enseñanzas en la Academia de San Alejandro, y al respecto se examinan aquí los propios apuntes del extranjero Hércules Morelli, pintor y director de la institución, quien, dirigiéndose a sus alumnos y profesores en la etapa que transcurrió allí, expresa: «ninguno puede reconocer mejor que V... Sres, los resultados de la instrucción defectuosa y de la falta de medios de procurar un espléndido desarrollo a la inteligencia de muchos jóvenes que se dedican con tanto entusiasmo al estudio de los elementos de las artes bellas, en la Academia de San Alejandro: en los varios años que ha gozado esta capital de la Academia, decidme, señores, ¿ha producido ella un solo individuo que merezca el nombre de artista? No... que yo sepa» (Morelli, 1859:125), y a partir de esta idea comienza a concebir la enseñanza y el orden en que se deben impartir las materias.

Remitiéndose a las academias de la vieja Europa, toma en todo momento como centro de referencia a grandes maestros del Renacimiento como Rafael y Miguel Ángel, y da a conocer una clasificación temática de estos pintores. Así también expli-

ca las ciencias que debe dominar el artista: anatomía, geometría, perspectiva, naturaleza viva. Constituyen verdaderas conferencias sus anotaciones, caracterizadas por el escepticismo. Y si este director extranjero, bien documentado en lo que a enseñanza artística se refiere, se propone reformar los cursos académicos, es posible imaginarse la precaria situación de la pintura en Cuba, y por extensión la de su respectiva crítica. Incluso él mismo da testimonio de los medios con los que se contaba para la preparación artística en las aulas de la mentada academia: «en la galería de la Academia hay un gran número de cuadros medianos de nombres más medianos, mientras el número de los buenos autores es muy pequeño: de ahí el que se halle incompleta e insuficiente para destinarse al estudio de los elementos del colorido de la escuela». (Morelli, 1859:126)

Contribución y trascendencia

La circunstancia de no contar con suficientes muestras críticas de apreciación personal, en el desarrollo genésico de la pintura en Cuba —pues «no era imprescindible la crítica porque apenas si había sobre qué ejercerla» (Mañach, 1926:237)—, no exime de notables méritos al material trabajado en este capítulo. De modo que, aunque esta crítica no trasciende por su perfección artística, originalidad y correcta elaboración, se considera preciso su conocimiento debido a dos incuestionables valores que pudiéramos otorgarle:

- a) valor histórico-documental;
- b) valor divulgativo-cultural-educativo.

Comenzando por el valor histórico, podemos decir que a pesar de los rasgos incipientes de estas nuestras primeras críticas de arte, constituyen valiosos antecedentes a favor de la presencia y evolución de la crítica artística en nuestro país. Ello permite la reconstrucción del quehacer artístico del siglo XIX, imprescindible para lograr un completo recorrido histórico de la pintura cubana hasta nuestros días.

Por estas razones, el primer valor que se le confiere a esta crítica, está relacionado con su capacidad documental. Los cubanos, precursores de la crítica artística actual, nos legaron en sus obras puros testimonios de la época; todo un caudal cultural e histórico, que aborda el comportamiento de la pintura en-

tre las Bellas Artes. Si bien fueron pocos los pintores que dejaron alguna semilla referente a su contexto histórico, además de lo constatado en las obras pictóricas, los que se dedicaron a la crítica en el período nos ofrecen interesantes datos de los cuadros y pintores más representativos, que aportan al panorama histórico de nuestra pintura.

Leyendo escritos del siglo XIX podemos conocer, por ejemplo, de acontecimientos históricos, monumentos y figuras nacionales de gran relevancia. Para fundamentar estas ideas disponemos del presente ejemplo: «Vermay pintó tres grandes cuadros en el templete. El primero de grandes dimensiones, representa la misa cantada por el obispo Espada, en conmemoración a la primera que dio el Padre Las Casas, este cuadro es un rico monumento histórico que contiene cien retratos al natural, de las personas más ilustres de la época, y al mismo tiempo está presente Juan Bautista Vermay dando la espalda al espectador. El segundo cuadro representa la primera misa que celebró el Padre Las Casas, rodeado de guerreros españoles, en primer plano se destaca la figura de Diego Velázquez. El tercer cuadro representa el primer ayuntamiento de la Habana y como los anteriores es de grandísimo mérito». (Ramírez, 1891:[124])

Esta cita ofrece un sinnúmero de datos que se han aprovechado y pudieran aprovecharse mucho más, así como otras que hacen un breve recuento de todos los directores que ha tenido la Escuela de Pintura de San Alejandro, o aluden a los pintores cubanos que proceden de esa escuela y artistas extranjeros como «el pintor veneciano D. José Perovani que [según se anuncia] visitó Cuba en 1801 y contribuyó junto a otros artistas al desarrollo de las Bellas Artes, pintó admirablemente en la capilla del cementerio de Espada, el juicio final y las figuras que decoraban su entrada» (Ramírez, 1891:[219]).

Se hace mención a otros visitantes extranjeros como el D. Joaquín Albe, «que trabajó en el teatro municipal y en Tacón, obra de él era un telón de cortina que existió en el teatro Tacón, algunos desconocedores le llamaban el telón de las tres desgracias en alusión a las tres gracias que ostentaba en su centro de no muy correcto dibujo, no obstante ese defecto desaparecía ante su colgadura azul, una cabeza de medusa en la guarnición inferior, de una ejecución sorprendente y un festón de flores, de admirable propiedad y frescura». (Ramírez, 1891:220)

Trae a colación también este crítico a uno de nuestros primeros pintores cubanos: Vicente Escobar, «en el que algunos han creído ver un verdadero genio, las obras suyas que existen son unos cuantos retratos al óleo que le valieron la fama de hábil fisonomista, en aquella época de atraso, y que ahora son consideradas como obras de un simple aficionado [...], no obstante ni Juan del Río, su discípulo, ni García, ni Ocón, ni otros que quisieron hacerle sombra, le igualaron». (Ramírez, 1891:[219])

Junto a la crítica artística compilada, se brindan ricas informaciones acerca de lugares y objetos de arte pertenecientes a la época; se alude a pintores de renombre y se les identifica con las obras que realizaron. Con pretensiones historiográficas, muchas críticas se remiten a los orígenes de nuestra pintura: «Las primeras manifestaciones de estas artes en Cuba se deben a las comunidades religiosas que a fines del siglo XVIII y a principios del XIX llegaron a Cuba. Los artistas que los acompañaban se sirvieron de maestros carpinteros y albañiles que escogían en la raza negra, estos solo aprendieron la parte puramente mecánica. Con los frailes vinieron también algunos cuadros y santos de madera de no escaso mérito. Estas artes permanecieron estancadas y solo se cultivaron por los hombres de color que no tenían acceso a otras carreras o profesiones [...] algunos artistas extranjeros visitaron Cuba, pero con la idea de hacer algún dinero y retirarse después, quedando de ellos algunos medianos o muy malos retratos». (Ramírez, 1891:221)

Estos primeros intentos de crítica cubana no solo son evidencia histórica de la actualidad a la que pertenecen; expresan también la situación artística del ámbito internacional, al emitir juicios sobre artistas y obras extranjeras. Al respecto se han localizado críticas sobre pintores españoles, franceses, ecuatorianos, que permiten conformar una visión de la realidad artística de estos países. Se mencionan distinguidos pintores ecuatorianos: Manosalvas; D. Rafael Salas, «que como pintor religioso, pertenece a la escuela de Murillo, que ha imitado algunas veces a Sanzio y como paisajista ha copiado en más de una vez paisajes de los Andes». (Arizti, 1889:7)

Pese a la falta de autenticidad y originalidad de nuestra crítica de pintura, con tendencias imitativas de la crítica europea, se puede decir que forma parte de nuestro patrimonio cultural y que en su momento tuvo una función también divulgativo-cul-

tural-educativa como otro de sus méritos, aparte del histórico, en una época en que era casi general el desconocimiento y la ignorancia en materia artística, y en que no existían aún elementos consistentes para elaborar una historia de la pintura cubana, por lo que la dedicación de numerosos espacios en revistas y periódicos a tópicos artísticos, fue quizás una de las vías más acertadas para hacer extensiva la promoción cultural en el siglo XIX.

Y por último, no se puede pasar por alto, como valor asociado, el didáctico-educativo. Algunos fragmentos de los que aparecen en el apartado anterior se reproducen aquí en relación con el papel educador y moralizante de las artes, lo cual se corresponde con el manifiesto espíritu de transformación social proveniente del positivismo:

- a) «el arte no ha sido creado para embellecer y endulzar la existencia, ese es el menos importante de sus resultados, se halla en íntima relación con el destino de la humanidad, el perfeccionamiento moral del hombre, siempre está destinado a conservar la memoria de los grandes acontecimientos, su fin es la verdad que presenta vestida con todo el lujo de la fantasía para instrucción de todos» (Piñeiro, 1861:41);
- b) «Las Bellas Artes perfeccionan nuestra inteligencia y ayudan al perfeccionamiento de nuestras facultades morales [...] enriquecen nuestra memoria y dan así acrecentamiento a nuestro espíritu» (Ramón F. Valdés, 1856:242);
- c) «El arte bendice en los afanes y tristezas, con sus armonías encantadas, como un bálsamo restaurador de ensoñadoras visiones de felicidad [...], da a la nación personalidad y prestigio, ya que la existencia no es únicamente el tosco mantenimiento de la vida cuya razón desconocida el hombre no alcanza» (Valderrama, 1859:219).

Conclusiones

- 1) El hecho de que los textos de la crítica de arte del siglo XIX sean escasamente utilizados en los estudios publicados sobre arte y cultura en Cuba, no quiere decir que no existan ni conformen — como conforman — un conjunto homogéneo, dadas las características integradoras que aquí se han

- presentado como resultado del estudio. Ello es más bien indicativo de que son textos de difícil localización, que merecen posteriores rastreos como el que realizamos en el presente trabajo.
- 2) Dicha crítica abarca diversas manifestaciones como arquitectura, escultura, música y pintura; pero en lo encontrado se aprecia un énfasis en esta última manifestación de las artes plásticas.
 - 3) La crítica de pintura del XIX es concebida por graduados universitarios e intelectuales de la época, en quienes se aprecian regularidades como la filiación al mundo de las letras, el gusto particular por las artes, la circunstancia de no ser especialistas en la materia (tal vez autodidactas en alto grado); quienes enriquecen un terreno caracterizado por la despreocupación de las autoridades coloniales hacia cuestiones como la enseñanza y estimulación de las artes.
 - 4) El estilo utilizado, de herencia impresionista, emparentado con la crítica literaria, y con influencias del pensamiento positivista de la época, se caracteriza básicamente por el descriptivismo alrededor de la obra, más que por lo narrativo, lo anecdótico o lo teórico significativo.
 - 5) Esta crítica de arte manifiesta poco dominio de las cuestiones técnicas e históricas del arte (leyes, procedimientos, técnicas, géneros, tendencias, movimientos, escuelas...), lo cual se revela en la escasa manipulación del léxico técnico habitual en tales textos. No obstante, sobresale como figura de mayores conocimientos al respecto el periodista y poeta Julián del Casal.
 - 6) No se teorizan cuestiones importantes dentro del arte como son los conceptos de autenticidad y originalidad (criterios axiológicos de alto valor para figuras como José Martí, que en el exilio se desarrolló contemporáneamente como crítico de arte); pero esta crítica manifiesta algunas preocupaciones de naturaleza teórica, entre ellas las relativas a los conceptos sobre arte, estética, el ejercicio de la crítica y la función social del arte. En el tratamiento de estos problemas sobresale la figura de Enrique José Varona.
 - 7) Se reconocen dos valores fundamentales al conjunto analizado, por los cuales puede trascender: valor histórico-documental y valor divulgativo-cultural-educativo. Contri-

buyen estos textos a la documentación existente sobre pintura cubana de la época, situación del arte en su momento, quehacer artístico cotidiano, educación de cierto público lector de publicaciones periódicas, promoción del arte; sin olvidar el valor que poseen las descripciones de obras que muchas veces no llegan a nuestros días.

Bibliografía

- Acha, Juan (1974): «La crítica de arte como descripción», en *Huellas críticas*, pp.[12]-17, selección y prólogo de Manuel López Oliva, Instituto del Libro, La Habana; Centro Editorial del Valle, Cali, 1994.
- Arizti, Fernando (1889): «La pintura en el Ecuador», *La Habana Elegante*, La Habana, 21 de abril, 1889, n. 16, p. 7, col. 2.
- Anónimo (1885): «La madonna de Blenheim», *Revista Cubana*, La Habana, t. I, p. 284, sección miscelánea.
- _____ (1898): «Menocal por Menocal», *El Fígaro*, La Habana, 20 de noviembre, n. 43, p. 522.
- Barato, Dr. (1889): «El Parque de La Habana», *La Habana Elegante*, La Habana, 14 de abril, pp. 6-7.
- Barrero Morell, Amparo (1995): *Julián del Casal y la transposición de las artes*, 62 pp., Ediciones Renacimiento, Santiago de Cuba.
- Barrio, Manuel del (1893): «Aurelio Melero», *El Fígaro*, La Habana, 10 de septiembre, n. 32, p. 386, col. 1.
- Barros G. y Bernardo Gómez (1959): En Guy Pérez Cisneros: *Características de la evolución de la pintura en Cuba*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación, La Habana.
- _____ (1915): «La Caricatura Contemporánea», en José Manuel Carbonell y Rivero, 1928: II, 271-281.
- Bobadilla, Emilio (1928): «Velázquez» en colección *Poesía Lírica*, v. IV, pp. 329-330, La Habana.
- Cabrera, Olga, sel. (1979): *Crítica Literaria*, selección, prólogo y notas de Olga Cabrera, 573 pp., Editorial de Letras Cubanas, pp. 58-60, La Habana.
- Carbonell y Rivero, José Manuel, comp. (1928): *Las Bellas Artes en Cuba*, tomo único, v. XVIII, La Habana.
- Casal de la Lastra, José Julián (1888): «Los Pintores. Fragmentos» (Capítulo XIII de la serie «La Sociedad de La Habana»); *La Habana Elegante*, 24 de junio de 1888), en *Prosas*, La Habana.

- na, Consejo Nacional de Cultura, 1963, t. I, pp. 151-153. (Con el seudónimo: El Conde de Camors.)
- _____ (1890a): «Armando Menocal» (*La Discusión*, 13 de febrero de 1890), en *Prosas*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, t. II, pp. 50-51. (Con el seudónimo: Hernani.)
- _____ (1890b): «Armando Menocal. Nuevos Retratos», (*La Discusión*, 3 de marzo de 1890), en *Prosas*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, t. II, pp. 63-65. (Con el seudónimo: Hermani.)
- Cortambert, Ricardo (1883): «La música en Persia», *Revista Habanera*, La Habana, n. 15, abril.
- De Juan, Adelaida (1974): *Pintura y grabado coloniales cubanos*, 81 pp., Editorial Pueblo y Educación (Cuadernos H. Arte), Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- _____ (1997): *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*, 233 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- D.L.C. *Diccionario de la Literatura Cubana*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980.
- Ferrater, Mora (1951): *Diccionario filosófico*, Talleres gráficos de la Compañía Impresora de Argentina, S.A., Buenos Aires.
- Fernández de Castro, José Antonio (1943): *Varona*, Ediciones de la Secretaría Pública, México y La Habana.
- Fornet, Ambrosio (1994): *El libro en Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- F. T. ¿? (1883): «La Catedral de Sevilla», en *Revista Habanera*, abril, n. 20, La Habana.
- Guadarrama, Pablo (1976a): «Las ideas éticas de Enrique José Varona», *Islas*, (55-56): 171-202; Santa Clara, UCLV, sep. 1976-abr. 1977.
- _____ (1976b): «Enrique José Varona y el positivismo», *Islas*, (54): [4]-25; Santa Clara, UCLV, mayo-ago.
- _____ (1978): «El ateísmo y el anticlericalismo de Enrique José Varona» en *Islas*, (59): 163-182; Santa Clara, UCLV, ene.-abr.
- _____ (1978): «La sociología en el pensamiento filosófico de Enrique José Varona», en *Islas*, (60): 83-125; Santa Clara, UCLV, mayo-ago.
- _____ (1979): «El positivismo en Manuel Sanguily», *Islas*, (64): 155-184; Santa Clara, UCLV, sep.-dic.

- _____ (1980): «El papel de Enrique Piñero en la introducción del positivismo», *Islas*, (65): 157-170; Santa Clara, UCLV, ene.-abr.
- _____ (1982): «El positivismo cotidiano de Andrés Poey», *Islas*, (72): 61-84; Santa Clara, UCLV, mayo-abr.
- _____ (1983): «Algunas particularidades del positivismo en Cuba», *Islas*, (76): 103-124; Santa Clara, UCLV, sep.-dic.
- _____ (1986): *El positivismo en Cuba*, 256 pp., Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1986.
- Hernández Mijares, Enrique (1882): «Academia de San Alejandro», *La Habana Elegante*, La Habana, 22 de julio, n. 30, col. 1.
- J. M. A. (1853): «Reflexiones sobre la crítica en relación con las Bellas artes», *Revista de la Habana*, La Habana, t. I, pp. 217-220, mar.-ago.
- Martínez, José de J. (1887): «La pintura», *La Habana Elegante*, La Habana, 3 de julio, n. 27, pp. 5-6.
- Martínez Cabrera, Rosa (1951): «Ideas estéticas de Varona», en *Homenaje a Enrique José Varona*, pp. 303-312, Publicaciones del Ministerio de Educación, La Habana.
- Mañach, Jorge (1926): *El arte y la literatura en Cuba*, t. I (Primera serie de conferencias), Editorial Arte y Literatura, La Habana MCMXXV (Biblioteca del Club Cubano de Bellas Artes).
- Medina, Tristán (1865): «El arte revelador», *Revista hispanoamericana*, 4 (25): 95-98; Madrid, 12 de diciembre.
- _____ (1866): «El arte del siglo», *Revista hispanoamericana*, Madrid, 12 de febrero, n. 29, t. IV, pp. 252-254.
- Menocal, Armando (1861): «La pintura actual en Cuba», en José Manuel Carbonell y Rivero, [comp.], 1928, pp. 207-210.
- Morelli, Hércules (1859), en Antonio Bachiller y Morales: *Apuntes para la historia de las Letras*, t. I, pp.125-131, Imprenta de P. Massana, La Habana.
- Morriña, Oscar (1982): *Leer y comprender las artes plásticas*, Editorial Gente Nueva, La Habana.
- Mosquera, Gerardo (1983): *Exploraciones en la plástica cubana*, 474 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Moya Méndez, Misael (1996): *Para que la mano pinte bien*, 63 pp. Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- _____ (1997): «De anhelos y de insatisfacciones: Julián del Casal y la pintura cubana en el siglo XIX», *Islas*, (114): 69-85; Santa Clara, UCLV, ene.-abr., 1997.

- Piñeyro, Enrique (1861): «Apuntes sobre lo bello», *Cuba Literaria*, La Habana, 2da. ed., t. I, pp. [41]-42.
- Ramírez, Serafín (1891a): «De 1830 a 1840», *La Habana Artística*, pp. [124]-146, La Habana.
- _____ (1891b): «Pintura, escultura, arquitectura», en *La Habana Artística*, pp. [219]-231, La Habana.
- Rigol, Jorge (1983): *Apuntes sobre la pintura y el grabado en Cuba. (De los orígenes a 1927)*, 407 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Rodríguez, Francisco de P. (1889a): «Arquitectura alemana contemporánea», *Revista de Muestras de Obras y Agrimensores*, t. I, pp. 18-20, La Habana, octubre.
- _____ (1889b): «La nueva Catedral de San Pedro en Washington», *Revista de Muestras de Obras y Agrimensores*, t. I, p. 53, La Habana, octubre.
- _____ (1889c): «El teatro Tomas Terry», *Revista de Muestras de Obras y Agrimensores*, t. I, pp. 76-77, La Habana, octubre.
- _____ (1889d): «El nuevo acueducto de Crotón», *Revista de Muestras de Obras y Agrimensores*, t. I, p. 59, La Habana, octubre.
- Sellén, Francisco (1883): «La escultura», *Revista Habanera*, (8), La Habana, 15 de marzo.
- Silverio Jorrín, José (1857): «Viajes, recuerdos de un paseo por Italia», *Revista de la Habana*, La Habana, abr.-may.-jun.
- _____ (1893): «El cuadro de Armando Menocal», *El Fígaro*, (2): 38, col. 1-2; La Habana, 5 de febrero.
- Tejera, Diego [Vicente] (1899): «Leopoldo Romañach», *El Fígaro*, (37): 374; La Habana, 10 de octubre.
- Valderrama y de la Peña, Esteban (1928): «Enseñanza de las Bellas Artes», en José Manuel Carbonell y Rivero, [comp.], 1928, pp. 213-223.
- Valdés, Ramón F. (1856): «Pruebas de la utilidad de las Bellas Artes» en *Revista de la Habana*, t. V, pp. 90-103, La Habana.
- _____ (1860): «Las bellas artes», *Cuba Literaria*, La Habana, t. I, 2da. edición, pp. 90-103.
- Varona y Pera, Enrique José (1883): «La importancia social del arte» [discurso pronunciado el 21 de enero de 1883, publicado por vez primera en *Seis conferencias*, Barcelona, 1887], ahora en José Antonio Fernández, 1943: [123]-138.

- _____ (1891): «Esto, lo otro y lo de más allá por Wen Garvez», *Revista Cubana*, (2): [186]-188; La Habana.
- _____ (1893): «Ante el cuadro Menocal», *El Fígaro*, IX (7): 86-87; La Habana, 5 de marzo.
- _____ (1899): «Jesús revelado por el arte», en *Violetas y Ortigas*, 292 pp., Edición Oficial, La Habana, 1938.
- _____ (1904): «Mi martillazo a propósito de una conferencia», *El Fígaro*, XX (18); La Habana, 1 de mayo.
- _____ (1906a): «Los aciertos de la crítica», en *Violetas y Ortigas*, pp. 35-40, Edición Oficial, La Habana, 1938.
- _____ (1906b): *Desde mi Belvedere*, 224 pp., Edición Oficial, La Habana, 1938.
- _____ (1900): «Lo convencional en el arte» [primera edición en *Violetas y Ortigas*, La Habana, 292 pp., Edición Oficial, 1938], ahora en *Crítica Literaria*, 1979: 52-55 ●