

Antonio R. Romera

José Martí y la pintura española



S José Martí, de quien se ha celebrado el primer centenario de su nacimiento, un humanista cabal y hombre de múltiples curiosidades. Es ese afán de penetrar en los hondos secretos del espíritu lo que peculiariza al auténtico intelectual cuya naturaleza y condición están, más que en el contenido de sus saberes, en aquel grado en que el hombre de pensamiento es capaz de interesarse por lo no poseído. Ortega llamaría a ese anhelo de curiosidad "cosmopolitismo humanitario". Curiosidad y transparencia de ideas en Martí que poseen siempre algo de juvenil verdor. Benjamín Jarnés ha dicho que el escritor cubano da la impresión de "un hilillo de agua que reparte sobre nuestra cabeza su cristalina frescura".

José Martí siente en lo íntimo de su personalidad espiritual una constante proliferación de ideas. Su corta existencia, hecha cabal y armónicamente de acción y de profundas tareas reflexivas, tuvo el ansia constante de expresarse en ideas, de darle forma tangible al fluir de su razón y de hacerlo carne en el texto.

Tanto, que ha sido posible tergiversar su pensamiento e, inclusive, hacerle decir lo que él no dijo. Son frecuentes las protestas que salen de su pluma y la perentoriedad para aclarar lo escrito, celoso siempre de que no hagan llegar sus palabras más allá de los límites en que él las puso.

Repasar sus obras completas, su correspondencia y atisbar los acontecimientos más importantes de su vida, supone tener en la mano el ancho panorama del momento vivido por el escritor y sentir el vuelo de su espíritu, sobre todo en lo que más vale. Es decir, como pensador.

Muy importante es el papel político que Martí desempeña en la desmembración cubana de la metrópoli. Pero ahora, a la distancia, preferimos verlo en su presencia —inmaterial, desgajada— de pensador, de poeta, de renovador de la prosa, de precursor del Modernismo, de crítico sagaz.

Su rostro viene a nosotros en las viejas daguerrotipias con una tonalidad amarillenta y romántica, envuelto en el aura de un pasado cercano y, a la vez, legendario y fabuloso. De Martí, genio americano y nieto de un Mediterráneo opulento y cargado de historia, nos queda el rebrillar tornasolado de su prosa y la magia de su verso. Quedan sus anticipaciones, la vigencia de sus ideas, su rectoría espiritual y, por encima de todo, su amor a España. Pocas veces se han dicho de la sustancia hispana, de la esencialidad hispana, palabras más cargadas de entrañable devoción.

Intentamos ver al autor de *Abdala* a través de una faceta escasamente considerada por sus comentaristas: como crítico de arte. Gómez Sicre en la revista "Américas", enero, 1953, Carrancá y Trujillo, en el prólogo de *Arte en México, 1875-1876*, México, 1940, volumen que recoge algunos trabajos críticos del maestro, Félix Lizaso en estudios sobremanera penetrantes y Juan de la Encina en breves referencias en su monografía sobre el paisajista azteca José María Velasco, han tratado de valorizar en distintas ocasiones las ideas estéticas del pensador antillano. Pero la atención de los estudiosos va a otros aspectos considerados más universales.

No es Martí un profesional de la estimativa estética, sobre todo habida cuenta del valor semántico dado a las palabras *crítica* y *juicio*. Pero sus incursiones esporádicas a este dominio revelan una atención constante y, en el fondo, impulsos vocacionales siem-

pre presentes, si bien no sustantivos en la dirección vital del maestro, muy entrañables y arraigados.

Sus dos viajes a España lo acercaron al arte del pasado y a los artistas coevos. Sus "cuadernos" son el testimonio de admiraciones sentidas y razonadas. Martí comprende el alma española a través de sus monumentos, de sus artistas, de sus literatos. Son éstas las fuentes vivas que alimentan su sensibilidad y las que despiertan sus intuiciones. La contemplación de los cuadros con su cromatismo rutilante, con sus audaces armonías, parece despertar en el hombre nacido junto al mar de las Antillas las dormidas nostalgias del color.

Luego veremos cómo siente esa atracción de la armonía colorista, con qué delectación se demora para cantarla cuando la sorprende en las telas y cómo debemos centrar en ello sus preferencias por la pintura española.

Cuando repasamos las páginas en que fué anotando sus ideas sobre estética nos sorprende la escasa dosis de dogmatismo. Podemos asegurar por ello que a su tarea no conviene la palabra *juzgar*. José Martí hace una crítica en amor y en comprensión, precisamente porque sabe que la rigidez exclusiva en el juicio destruye la raíz misma del espíritu crítico.

Veía el arte a través de dos principios esenciales: como continuidad en esa cadena de la tradición más legítima y valiosa, y en la ausencia de normas estrictas e inmutables.

Lo primero lo reveló en una carta juvenil en líneas llenas de expresividad y de jugos populares: "El arte es, espumando las artesas de otros, o hilando lo que dicen los viejos, presentar en forma más o menos luciente lo sabido" (1). El pasado ofrece un repertorio de formas que han ido dejando la ganga en el correr del tiempo, herencia que es el pedestal sobre el cual el artista levanta su propia creación.

Completa Martí su teoría cuando en uno de sus trabajos críticos, ya en plena madurez de espíritu y a lo largo de una página

(1) "Obras Completas", La Habana, 1946, pág. 1916.

trazada a vuela pluma en Nueva York, escribe algo suficiente para explicar a cabalidad la amplitud de su criterio: "Como la belleza es la conformidad del espíritu con todo lo indescifrable, lo exquisito, lo inmedible y lo vago, lo bello se expresa mejor en tanto que tiene más extensión en que expresarse, menos trabas para producirse, más medios con que reflejar la abstracta necesidad, la mórbida concepción" (2).

(El punto de partida del arte está en la naturaleza. Se niega a ver en las frías recetas académicas la solución de los problemas planteados al artista en su necesidad de representación plástica. Gómez Sicre ha citado del maestro algunas ideas que nos sirven para corroborar este punto. Habla Martí en 1876 del paisajista mexicano José María Velasco y dice: "Detengámonos y admiremos ese notabilísimo paisaje, tan bello como la naturaleza... El Valle de México es la belleza grandiosa: imponente como ella es el hermoso paisaje de Velasco" (3).

Su amor por la realidad se tiñe con frecuencia de cierto idealismo. El pintor, para él, traduce lo que ve y lo reduce a formas artísticas: "Hay rincones y caprichos en aquellas líneas inseguras que revelan la impresión vivaz de los paseos de verano por los ríos... cuando siguen los ojos curiosos el bordado exquisito con que dibuja la luz en la acera el follaje de los árboles: el arte nace de eso, de la impresión directa" (4).

Pone Martí la necesidad artística sobre la sumisión al modelo. Al escribir sobre un cuadro de Rebull señala que "la fidelidad histórica hubiera querido algo mayor la cabeza de Marat; pero la concepción estética hizo bien en desviarse en este pequeño detalle de la realidad" (5). Ve la pintura, además, como un reflejo de la inquietud que el hombre siente por su destino incierto: "¿Dónde mejor que en aquel nocturno espacio están representadas la pregunta

(2) "Obras Completas", La Habana, 1946, pág. 1575.

(3) Gómez Sicre, revista "Américas", enero 1953.

(4) "Obras Completas", La Habana, 1946, pág. 1961.

(5) Gómez Sicre, artículo citado.

incesante y el misterio sereno de la vida?" (6). No olvida nunca que un cuadro es un conjunto de formas; pero sabe igualmente que es también reflejo del espíritu y que es difícil separarlo de esta realidad interior.

* * *

Vivió José Martí en España como estudiante en Zaragoza y Madrid durante los años de 1871 y 1874, una primera vez, habiendo obtenido los doctorados en filosofía y letras y en leyes. Más tarde marcha a México en donde reside algún tiempo. Después de viajar por diversos países americanos regresa a Madrid en 1879 y permanece un año justo.

De este segundo viaje son sus notables estudios sobre Goya, que al decir de Gómez Sicre, si bien carecen de unidad orgánica presentan todos los caracteres de un ensayo. Según creemos estas páginas han permanecido inéditas hasta su publicación en las *Obras Completas*, 1946. Sin embargo, a lo largo de su actividad crítica José Martí tuvo sus ideas muy presentes, pues en otros trabajos publicados es posible encontrar frases extraídas del cuaderno de apuntes.

Fuera de las notas sobre Goya, que nos parecen importantísimas por la riqueza, sagacidad y originalidad de la visión, sobre todo teniendo en cuenta la época (1879-80) en que fueron escritas, Martí esmaltó aquí y allá sus artículos de menciones indicadoras de cuán presentes tenía las obras contempladas en España.

En una correspondencia dirigida a "La Nación", de Buenos Aires, en 1886, sobre la gran exposición de pintores impresionistas celebrada en Nueva York, escribe con penetrante justeza unas palabras con las cuales señala la misión de precursores que los pintores españoles realizaron en el movimiento impresionista: "De Velázquez y Goya vienen todos". Y más adelante: "Velázquez fué el na-

(6) "Obras Completas". "La Galería Steward".

turalista; Goya fué el impresionista. Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduscas una *Casa de locos* y un *Juicio de la Inquisición* que dan fríos mortales" (7).

Se observa en los trabajos del cubano que la mayor parte de sus juicios lleva implícita, como unas coordenadas ideales en que se inscribe, la norma señalada por la pintura española.

Son los maestros peninsulares quienes afinan su sensibilidad y sobre todo los que permiten justificar ciertas adhesiones. José Martí no siente excesiva preferencia por aquella pintura de la impresión que en su decir se bañaba en "resplandores indolentes", pero observa que las conquistas de la nueva escuela tienen un antecedente en los artistas españoles y el crítico no ha de esforzarse mucho para comprender lo que viene a él autorizado por tan eminente marca de fábrica. "Vaporoso claror rodea a la *Maja*", dice en su estudio sobre Goya, visto ya el pintor a la luz del prisma impresionista. No se le escapó ningún aspecto del genio aragonés. Recuerda en cierto momento las "pinturas negras" y advierte: "Goya, que dibujaba de niño con toda la dulcedumbre de Rafael, bajó envuelto en una capa oscura a las entrañas del ser humano y con los colores de ellas contó el viaje de vuelta" (8). El retrato de la actriz *la Tirana* atrajo su atención y hace del mismo un estudio basado exclusivamente en los aspectos plásticos: "En el resto del rostro, vigoroso tono rosado, diestramente no interrumpido, sino mezclado en la sombra. Y a este otro lado, aquí en el cuello, seno oscuro, sombras. Como que de allí se tomó la luz y de aquí la tiniebla, y a semejanza del humano espíritu, hizo el rostro..." (9).

Lo que hay de anticipación, de robusto expresionismo en Goya, ese acento "bronco y sólido, con una mayor corpulencia real y tangible", según las sagaces palabras de Camón Aznar, está visto ya por el crítico cubano. "Dos gruesas líneas negras, y entre ellas

(7) "Nueva York y el Arte. Exposición de los Impresionistas", julio 1886.

(8) Id.

(9) "Obras Completas", La Habana, 1946, pág. 907.

un listón amarillo: he aquí una pierna. Y cuando quiere, ¡qué oportuna mezcla de colores, o de grados de un mismo color, que hacen de este cuadro, a primera vista desmayado, un mágico efecto de luces! Así es la chaqueta del picador" (10).

Las alusiones a maestros españoles son frecuentes. José Martí es preciso siempre y llega a calificar con escueta peculiaridad expresiva el rasgo característico. Hablando de un falso Murillo dice al ver los defectos de la obra que se quiere hacer pasar por propia de la mano del sevillano: "Su realismo nunca fué tan realista, y su brillantez nunca dejó de tener algo de celestial".

Sobre Berruguete: "Sería difícil imitar su obra audaz y hábil, porque hasta en sus defectos el genio desafía al falsificador".

En la misma crónica, ante una tela que se dice por los organizadores pertenecer a los pinceles de Velázquez, la sensibilidad afinada de Martí rechaza la idea, porque esas "tres caras tiasas, sombrías e incoloras, están lejos del dramatismo tierno y suave del autor del retrato de Felipe" (11). En otro lugar señala que "Velázquez creó de nuevo los seres olvidados".

Refiérese en otra ocasión y al albur de una crónica volandera a "los santos tétricos de Zurbarán" y a los "sombrios ascetas de Ribera". En nota fugaz justifica el "feísmo" de ciertas obras españolas al señalar que el genio embellece los monstruos que crea. "La pintura española —agrega como balance que explica su idea sobre la existencia de un arte pictórico hispano con rasgos propios— es más viril que la italiana, aun en lo femenino".

Martí en sus dos estancias en España tuvo ocasión de adentrarse en las características especiales de la pintura de ese momento a través del conocimiento directo de los artistas vivos, de los museos y de las exposiciones y salones. Buena parte de sus observaciones están contenidas en su crónica "Visita al Salón de Autores Con-

(10) "Obras Completas", La Habana, 1946, pág. 905.

(11) "Nueva York y el Arte..."

temporáneos" (12) y en dos estudios dedicados, respectivamente, a Fortuny y a Raimundo de Madrazo (13).

Las alusiones a Rosales abundan. Inclusive se van encontrando en las crónicas periodísticas de exposiciones publicadas en diarios de la capital azteca, recogidas más tarde en volumen.

Sentía predilección especial el pensador cubano por el pintor de *La muerte de Lucrecia* y la insistencia en citarlo nos lleva a creer que en su cuaderno de apuntes había material dispuesto para un extenso estudio monográfico semejante a otros trazados por Martí sobre artistas hispánicos.

Su intuición de poeta le permite dar el son justo en cotejos de una atractiva plasticidad: "El artista español (Rosales) pintaba, más que con colores, con músculos y nervios".

Generalmente su crítica es comparativa y toma como punto de referencia la peculiaridad estilística del malogrado pintor. En una reseña relativa a los cuadros del mexicano Felipe Gutiérrez, anota: "Hay en él algo de la imponente frialdad de Rosales". En otro lugar: "... y todo sobrio, conmovedor, sin alardes de moral, verdadero, fluido y fácil. Hecho a manera de boceto, brilla como una obra maestra: así pintaba Eduardo Rosales" (14).

La visita al Salón de Autores Contemporáneos nos da un florilegio de impresiones sobre pintores decimonónicos, impresiones que Martí dice haber tomado sin orden sobre las rodillas al pie de los cuadros. Habla de Lorenzo Vallés, de Villegas, de Domingo y del belga Haes tan unido a la pintura hispana de ese tiempo en la que se considera como maestro de los paisajistas contemporáneos.

Doña Juana la Loca, del primero, le sugiere un comentario sobre la captación del factor psicológico: "Más dolor, inmenso dolor cabía en el rostro tranquilo de doña Juana. Quiso el pintor sin duda no desfigurarse con inútiles accesorios, ni con fáciles alardes, ni

(12) "Obras Completas", La Habana, 1946, pág. 914.

(13) Id., pág. 913.

(14) "El Arte en México, 1875-1876".

con comunes rasgos la limpia majestad de aquella sobrehumana pena”.

Ve en Villegas un cromatismo saludable y jugoso y le parece el color de Domingo un vaso de cristal lleno de claveles.

Ante un cuadro de Carlos Haes piensa en José María Velasco y, contrariamente a su modo acostumbrado, hace Martí en esta ocasión labor de crítico descriptivo y literatoide. “Atrevido paisajista. De montañas, de bosques, de lugares abruptos y sombríos. Cortes bruscos de terrenos, colosales pedruscos, solitarias abras, ásperas quebradas, escuetas cimas. Tal es lo que de él he visto. No alcanza la limpieza del mexicano Velasco” (15).

Por Fortuny sintió el escritor un entusiasmo que le llevó a estudiarlo en diferentes ocasiones. Y tal vez es la pintura del reusense la que le inspira sus mejores, sus más bellos trozos literarios.

Dos notas señala como característica esencial en la estética fortunista: la riqueza delicada y bien acordada del color y la calidad de la materia, que son, a su juicio, inseparables de la obra de jerarquía.

Dice: “Un suave color, como producido por el fuerte resplandor de los demás, cubre y atenúa con un tono delicado el fuerte esplendor del rojo, el verde, el blanco y el amarillo”. Comprende sagazmente que en el autor de *La Vicaría* hay plena liberación cromática y un alejamiento de las convenciones marcadas por las viejas normas de los talleres del XIX preconizadores de las negruras fuliginosas, del claroscuro y de los betunes históricos.

Por eso exalta el grito del color puro de ciertos bocetos: “Era una capa puesta sobre otra, un azul en el seno del amarillo, un verde cimentado sobre un blanco”. Más adelante: “Aquel montón de color azulado es indudablemente un monte”. La pupila alerta sigue viendo toda la irisación colorista allá donde los demás ven sólo anécdota pintada o un suceder cualquiera. “Una franja azul es una montaña distante, manchas rojas son arroyos ensangrentados, pe-

(15) “Obras Completas”, La Habana, 1946, pág. 914.

queños puntos negros son soldados cruzando un río y una línea azafrañada es la puesta de sol..." (16).

Pero Martí supo ver cuán hábilmente Fortuny aliaba el dominio de la representación vivaz y directa con cierta suavidad que parece venir de ese barroco miniaturizado que es el rococó. En la visita a una almoneda de la que da cuenta en su correspondencia periodística de Buenos Aires, su atención es atraída por un retrato y hace la siguiente anotación: "*Su dama española* muestra una claridad vaporosa del rostro y una suavidad misteriosa de las sombras cual las de las obras de Rembrandt".

La grácil estilización de algunas de las composiciones que tanto influjo marcaron en los pintores orientalistas, motiva un trozo de prosa en el cual las palabras se hacen plásticas al compás de la propia manera del pintor al que remedan literariamente: "Todo este cuadro tiene el nervio, el elástico músculo, la esbelta curva de un caballo árabe".

En todo momento exalta Martí esa impalpable y sutil nota de poesía pictórica y de viril ejecución en la que ve el enlace de la fuerza y la gracia. Es un análisis perseguido hasta el extremo límite del más oculto matiz: "El, la fuerza discreta; él, la creación indecisa y encogida; él, el cansancio de la libertad y de la academia; él, la luz armoniosa y final que corona sus ensayos y dudas... Todo es símbolo y síntesis".

Captó bien el crítico la pasión que el artista sentía por dejar sobre la tela, en la transposición figurativa, la calidad de las cosas: "Conocía la diferencia entre el rubor de una mejilla pura y el tono suave de una flor delicada".

Finalmente resume su impresión en una nota fugaz: "Mariano Fortuny ha sido el colorista más audaz y el genio más romántico y de visión más clara entre los pintores modernos". "Pudo hacer más de lo que hizo. Quizás la culpa no sea suya, sino de la época" (17).

(16) "Nueva York y el arte..."

(17) "Obras Completas", La Habana, 1946, pág. 918.

Comprendió en un momento de entusiasmo general las limitaciones de Raimundo de Madrazo y en otro artículo escribe: "Se encontró a sí mismo en donde debía hallarse, en la verdad y en la sencillez, sin alterar brutalmente la realidad de la naturaleza" (18).

De Federico de Madrazo: "Su fuerza descansa en su gracia, gracia más bella que la belleza misma; pero su mayor mérito reside en su fidelidad; es como un espejo en que se refleja el sol. Pudiéramos llamarlo un Horacio de la pintura" (19).

Como crítico podría decirse que Martí es el Baudelaire americano. Hay en él la misma agudeza para atender al mundo de la creación, idéntica inquietud y, lo que vale más, el mismo genio anticipador.

(18) "Obras Completas", La Habana, 1946, pág. 916.

(19) Id. "The Hour", 1885, Nueva York.