

MISAEAL MOYA MÉNDEZ
LOS PAISAJES
“QUE PINTÓ
MARTÍ”

LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN



Esta obra de la Editorial Universitaria Samuel Fejóo ha sido evaluada y aprobada para su publicación por pares académicos especializados con grados científicos de doctores (PhD), mediante un proceso de arbitraje a ciegas.



© Misael Moya Méndez, 2002
© Sobre la presente edición: Editorial Fejóo, 2020

ISBN: 978-959-312-417-1

EDICIÓN : Miriam Artilles Castro / EDITORIAL FEJÓO:
Universidad Central "Marta Abreu" de Las Villas, Carretera
a Camajuani, km 5 ½, Santa Clara, Cuba

ÍNDICE

PREFACIO / 4

El conocimiento martiano en torno al arte de la pintura / 7

Los paisajes «que pintó Martí» / 30

La poesía de José Martí, al rescate de la vocación
frustrada / 54

APÉNDICES

Apéndice 1. Carta de Gonzalo de Quesada y Miranda
a María Mantilla / 71

Apéndice 2. Respuesta de María Mantilla a Gonzalo
de Quesada y Miranda / 74

Apéndice 3. Carta del historiador Eusebio Leal al autor
de esta investigación / 77

BIBLIOGRAFÍA / 79

PREFACIO

Por una necesidad estrictamente científica, en 1997 creí conveniente publicar —aun cuando era obra inacabada— lo que hasta entonces había logrado reunir y concluir en relación con un paisaje que exhibe permanentemente la Sala de las Banderas del antiguo Palacio de los Capitanes Generales (actual Museo de la Ciudad de La Habana), obra plástica reiteradamente atribuida al Héroe Nacional José Martí.

La conveniencia de la publicación —que vio la luz en el número 117 de la revista *Islas*— era la de motivar con su lectura a otros investigadores en la misma dirección de mi trabajo, para intentar una respuesta en conjunto a las diversas interrogantes —e inevitables especulaciones— con que la investigación cerraba.

Cuando menos, se cruzaban las huellas de más de un paisaje «de José Martí»: exactamente de dos óleos que algún día habrán de ser autenticados; pero aquella publicación primera dejaba un gran vacío en el lector: la imposibilidad de reproducirle uno de aquellos dos paisajes, porque no disponíamos de copia alguna, pese a haberla

rastreado incluso en el original de una ya desaparecida película silente en colores que databa del año 1940. Pero sabíamos que en cualquier momento podía aparecer alguna copia, como aconteció pocos años después gracias a la diligente búsqueda de un lector de aquel artículo de *Islas*, un estudiante de la carrera de Historia del Arte de la Universidad de La Habana.

Mas no ha sido posible hasta ahora redactar una versión definitiva de la investigación: definitiva en cuanto a las posibilidades inmediatas reales de que disponemos, porque deja en la comunidad científica algunas brechas abiertas a la investigación posterior en pos de localizar el original extraviado de una de las creaciones y autenticar ambas piezas en cuestión.

Se impone, pues, en este momento, dar cuenta de lo que ha sido un trabajo excitante y paciente, con algo de memoria histórica y en algún párrafo un poquito de crónica, y con mucho de ensayo necesariamente.

Para introducir de manera adecuada un tema como este, he insertado un primer apartado que resume una experiencia práctica martiana en el campo de las artes plásticas, de autenticidad indiscutible. Esto, sin duda alguna, resulta uno de los fundamentos para pensar que realmente Martí pueda habernos legado creaciones en este campo. Y para concluir de la forma más completa posible, ofrezco otras muchas consideraciones alrededor de lo que hemos convenido en llamar la «vocación frustrada» de José Martí y las salidas que a esta vocación encontramos en otra zona importante de su vida y obra.

Debo ofrecer mi gratitud a las buenas personas y amistades que han tenido algún grado de participación en mis faenas investigativas. Entre ellos se cuentan la especialista del Fondo José Martí del Archivo de Asuntos Históricos del Consejo de Estado, licenciada Miriam López, y el director de dicha institución, Pedro Álvarez Tabío; el investigador Mauricio Núñez Rodríguez; el entonces estudiante universitario Axel Li Cabrera; los profesores Jorge Lozano, durante muchos años especialista de la Fragua Martiana, y Saulo Antonio Fernández, del Instituto Superior Pedagógico de Camagüey. No podría olvidar las ayudas prestadas, más atrás en el tiempo, por la profesora universitaria Mariana Ravenet, las investigadoras Raida Mara Suárez Portal y Ursulina Cruz Díaz, el archivo del periódico *Granma* y la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana.

La facilitación de la foto y de las dos valiosas cartas por parte del Archivo de Asuntos Históricos del Consejo de Estado, será siempre motivo obligado para un segundo y último testimonio de agradecimiento por lo mucho que enriquece y propicia la redacción de estas páginas nuevas.

EL AUTOR

EL CONOCIMIENTO MARTIANO EN TORNO AL ARTE DE LA PINTURA

Entre los cientos de fragmentos manuscritos de la papelería martiana, salvados en el tomo XXII de sus *Obras completas* —anotaciones realizadas a vuela pluma, muestras de una muy peculiar taquigrafía escrita mayoritariamente en Nueva York entre 1885 y 1895—, sobresale uno marcado con el número 411, en el que puede leerse un breve relato de no ligero matiz autobiográfico:

De manera que sé de pintura. Ha comenzado a publicarse en N. York un periódico de artes y salones, «The Hour»,—y sus redactores principales, Tiblain y Murphy, habían encargado a un cubano artista, maestro afamado del creyón, a Collazo, un crítico de arte. Collazo habló de mí en «The Hour». Y héme, con dos papeletas para ver Museos,—camino de la colección de Mr. Stebbins y de Wolfes, y *obligado a hacer de ellos una revista crítica en inglés*.¹

¹ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, t. XXII, p. 284, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1965. (El subrayado es mío: MMM.)

El relato confirma y complementa los informes que se poseían acerca de los primeros meses de Martí en Nueva York, adonde arribó procedente de la vieja Europa y con objeto de permanecer por tiempo indefinido, el sábado 3 de enero de 1880. Luego de unos días de estancia en casa de Miguel Fernández Ledesma, Martí encuentra alojamiento en la casa de huéspedes de Manuel Mantilla, a la sazón, ubicada en el 51 Este de la calle 29. Por cartas que se conservan conocemos de la movilidad del insigne cubano para hallar un trabajo con qué mantenerse. Pero será en esa misma casa de huéspedes en que se ha instalado, y en una de las pequeñas tertulias que luego de las comidas animaba la dueña de la casa (Carmita Mantilla), donde se encontrará con el pintor referido en el texto: Guillermo Collazo, quien, probablemente oyéndole sus impresiones sobre los museos de Europa, tomó conciencia de la gran disposición que para ello tenía Martí y lo sorprendió con un puesto de crítico de arte en el semanario dominical de nueva aparición, *The Hour*.²

Mas no dejaría Martí de inquietarse con la buena nueva. Y no por carecer de experiencias al respecto, pues entre las muchas con que arribó a Norteamérica, se contaban las que como periodista y crítico de arte había acumulado en tierras de México entre 1875 y 1876, las que a su vez, y aunque solo a la manera de apuntes personales tomados a la carrera en rapidísimas visitas a museos y gale-

² FÉLIX LIZASO (1942): *Martí, crítico de arte*, p. 19, Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1953. Lizaso se refiere al pintor llamándole Tomás, confusión que reparamos con el verdadero nombre del artista: Guillermo.

rías, habían tenido ya buenos complementos crítico-valorativos ejercitados en 1879 en tierras de España y Francia, experiencias a las cuales ya tendremos ocasión de volver a referirnos.

La condición o exigencia por nosotros destacada en el texto —la de tener que redactar sus artículos en lengua inglesa— será el fundamento para tal inquietud, porque, como apuntaría después (en el fragmento 412), conocía «un inglés bárbaro», motivo que lo hizo redactar «temblando» la revista artística y, a su juicio, en un «español con palabras inglesas». Pero con el apoyo del pintor Collazo y la confianza en el vigor de sus propias ideas, logró vencer los obstáculos y acometer la importante labor de naturaleza periodística y carácter especializado que a partir de entonces iría en ascenso cuantitativo y cualitativo.

Y será en aquel mismo fragmento 411 en el que el autoconocimiento de su personalidad, le hará romper la confesión caracterológica de singular importancia a nuestro trabajo:

Yo amo tenazmente el arte [...] He penetrado los misterios del color, he sorprendido en la obra del mármol los secretos del cincel; una obra bella es para mí una hermana, un golpe de color, para mí revelación clarísima de los pensamientos e ideas que agitaban el alma del pintor.³

Pero todo este dominio extremo de su crítica y sus logros brillantes necesitaron en algún momento de un proce-

³ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. XXII, p. 285. Pese a que la Nota Preliminar del tomo XXII enmarca los textos que reprodu-

so de aprendizaje, de acumulación de conocimientos hoy difícilísimo de rastrear. Por lo pronto, la certeza de una circunstancia dentro de su biografía estimula pesquisas y reflexiones:

Cuando en enero de 1871 [Martí] salió para España, llevaba un bagaje de conocimientos adquiridos junto a Mendive, y llevaba, sobre todo, una conciencia bien hecha y un carácter bien templado. Pero de pintura nada podía conocer, ya que la carencia de museos no le habría permitido siquiera la contemplación de obras artísticas. Tampoco creemos que a su llegada a Madrid se le revelara de pronto, tras algunas visitas a los museos, la significación de ese arte, que requiere largas contemplaciones y aun iniciación técnica para sentirlo y adquirirlo con consciente plenitud.⁴

La certeza de otra circunstancia ya no estimula, sino precipita nuestras indagaciones: cuatro años después, cuando en 1875 publicó en la *Revista Universal* de México sus primeros artículos sobre pintura,⁵ Martí manifestó un total dominio teórico y técnico de la plástica, expresado,

ce entre 1885 y 1895, a partir de las informaciones ofrecidas en ellos por el propio Martí, colegimos que el fragmento 411 fue escrito en 1880, en los meses que van de febrero a abril, pero probablemente en el de febrero y antes del día 21; y el fragmento 412, dos años después, en 1882.

⁴ FÉLIX LIZASO: ob. cit., p. 7.

⁵ Léanse las siguientes crónicas fechadas en 1875 y 1876: «Felipe Gutiérrez», «Una visita a la Exposición de Bellas Artes» (I, II, III y

sin ambigüedad ni vacilación discursiva, en seis direcciones fundamentales fácilmente verificables:

- 1) percepción del carácter dinámico del proceso evolutivo de la historia del arte (estilográfico), en estrecha correspondencia con los procesos históricos transitados por la Humanidad, y conocimientos acerca de escuelas y pintores representativos de diferentes períodos y tendencias;
- 2) criterios teóricos ya bien formados al respecto de los principios de la subjetividad en la creación, el carácter altamente complejo de la novedad y la originalidad en el arte, y los fenómenos de la mercantilización del producto artístico;
- 3) conocimientos específicos sobre pintura (técnicas y procedimientos creativos, didáctica del color, y fundamentos del diseño y la composición);
- 4) categorías estéticas bien definidas, particularmente una muy lógica y avanzada conceptualización de «lo bello» para su época;
- 5) dominio de la vida artística hacia la cual enfoca sus crónicas periodísticas, en este caso mexicana, pero más adelante española, francesa, norteamericana (nombres de artistas, sus méritos y deficiencias, temáticas representativas, sistemas de enseñanza artística);

IV), «El pintor Carbó» y «La Academia de San Carlos», en JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. VI, pp. [379]-401.

6) definición de una metodología crítica basada en los principios de una relativa benevolencia (respeto al creador) y la pertinencia del juicio.

Tamaña sapiencia artística ha llamado la atención de eminentes exégetas de la obra martiana. Félix Lizaso, por ejemplo, en el texto que ya ha sido citado apela a los «bien enterados» con el propósito de que verifiquen si los conocimientos que Martí demuestra en sus crónicas sobre pintura, son producto exclusivo de «una sensibilidad bien dispuesta», o si revelan también «una seguridad del procedimiento, complementario de la intuición artística».⁶

Fue tan fuerte su inclinación artística que le llevó a matricular en la Escuela Profesional de Pintura y Escultura «San Alejandro», de La Habana, desde el 15 de septiembre hasta el 31 de octubre de 1867. De su desempeño como discípulo de dicha escuela —quizás en la clase gratuita de Dibujo Elemental— nada se conoce; tampoco de su asistencia durante el lapso de mes y medio, ya que su expediente no se ha encontrado.⁷

Pero de tal inclinación nos quedan variados testimonios. Ya en ciertos textos y publicaciones se han referido (incluso reproducido) algunos de los dibujos que realizó para ilustrar sus propios poemas y complementar de esa forma el mensaje contenido en los versos. Muchos acompañan al manuscrito original de su poema «A la palabra», pero

⁶ FÉLIX LIZASO: ob. cit., p. 8.

⁷ LUIS FELIPE LE ROY Y GÁLVEZ: «Martí, Baliño y Fermín Valdés Domínguez en “San Alejandro”», *Anuario Martiano*, (6): 151-168; Sala Martí de la Biblioteca Nacional, La Habana, 1976.

son más atractivos su caricatura del «Tío Sam»,⁸ que aparece en una hoja de papel junto a otras figurillas, y su pequeño retrato de Bolívar, realizado (quizás durante su permanencia en suelo venezolano) en la cuarta página de una carta⁹ que su esposa, Carmen Zayas Bazán, le dirigiera desde Puerto Príncipe (actual Camagüey) con fecha 7 de enero de 1881, dibujo al que agregó el siguiente comentario inconcluso:

Mirada devastadora como hecha para penetrar hombres y montes; enjuto como espíritu puro: triste como hombre alto; de labios gruesos y casi belfudos, como hombre hecho a dominar palabras hervidoras, de frente que ofrecía ancha plaza a la luz, surcada [*aquí se interrumpe*]¹⁰

⁸ Figura estrambótica que encarna a los Estados Unidos de América, y en cuyo apelativo en inglés —*Uncle Sam*— porta las siglas USA, abreviatura de *United States of America*.

⁹ Martí partió de Nueva York hacia Venezuela el 8 de enero de 1881. Sin desestimar la posibilidad de que su esposa conociera de su partida ese día para la tierra de El Libertador y, en consecuencia, le dirigiera la carta directamente allá, lo más probable es que esa misiva fechada en Cuba el día 7, le fuera remitida a Nueva York y de allí se la hicieran llegar a Venezuela, para recibirla tiempo después. Aunque el dibujo puede haberlo realizado incluso años más tarde, al estar imbuido del espíritu venezolano y al admirar la huella de Bolívar en su propia nación, estaría psicológicamente más propenso a dibujar su retrato en esas y no en otras circunstancias.

¹⁰ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. XXII, p. 204.



Dibujo del Tío Sam.



Retrato de Bolívar.

Tal es la consonancia que en este caso se manifiesta entre «el apunte escrito y el dibujado», que, al decir de Adelaida de Juan, «no deja de llamar la atención por la capacidad expresiva de Martí en ambas formas de comunicación, aunque estuviera mucho más ejercitado en una que en otra».¹¹ Similar consonancia ha sido advertida por Gonzalo de Quesada Michelsen entre los versos del poemario *Ismaelillo* y los pequeños grabados de su edición príncipe; ilustraciones cuyo profundo simbolismo le hace pensar que «el dibujante o grabador siguió instrucciones del poeta».¹² Pero también en unas páginas no incluidas en sus *Obras completas*, publicadas por Nydia Sarabia,¹³ apreciamos la utilización que hace Martí del apunte dibujado como complemento ilustrativo del texto en que explica una interesante propuesta suya de una arquitectura nueva basada en columnas, capiteles y arcos que remedan el tronco, el ramo de palmiche y las pencas de la palma real. Tal proyecto martiano, que integra las secciones constitutivas del árbol típico cubano a los elementos estructurales de la arquitectura, persigue, sin lugar a duda, un reflejo más auténtico en nuestra producción material y cultural de los valores naturales que nos son exclusivos, caracterizan e identifican.

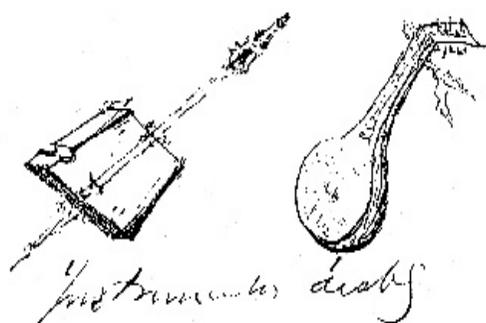
¹¹ ADELAIDA DE JUAN: «Lo que Martí dibujó», *Universidad de La Habana*, (245): 175, La Habana, ene.-dic., 1995.

¹² GONZALO DE QUESADA MICHELSEN: «Martí, crítico de pintura», *Patria*, 3(3):20, Cátedra Martiana, Universidad de La Habana, 1990.

¹³ NYDIA SARABIA: «La palma en Martí», *Revolución y Cultura*, [s.n.]: 56-57, La Habana, ene., 1985.



Fragmento de palmas «arquitectónicas».



Instrumentos musicales árabes dibujados por Martí.

Los dibujos martianos son pocos numéricamente y no constituyen obras acabadas, sino bocetos en los que la prisa del autor se adivina en la soltura de los rasgos, en el descuido de la ejecución; prisa de la que no escapa ese marcado simbolismo en el resultado final que nos permitiría hablar de una *prisa goyesca*, dado que al eminente pintor español (que más que líneas, generaba rápidos y muy certeros trazos) no se le escapaba tampoco lo esencial: el mensaje, como le señalara el propio Martí.

En una valoración al respecto de esta peculiar faceta del Apóstol, apuntaba Gonzalo de Quesada y Miranda:

[...] no puede negarse a sus dibujos soltura y los que adolecen de algún defecto de técnica les sobra idea y simbolismo. Están acordes, en la rapidez de la concepción, en lo esencial de su ejecución, con el genio relampagueante del Maestro, haciendo pensar que de no haber estado él empeñado en la ardua labor de emancipar a su patria, también nos pudiera haber legado cuadros de doble valor por la forma y el fondo, triunfando seguramente en este caso el pensamiento genial y revelador, la visión audaz y vanguardista sobre las meras líneas y colores.¹⁴

Sin embargo, sabemos que posteriormente ya se ha llegado a afirmar que Martí sí pudo haber pulsado alguna vez el pincel, queriendo expresarse, como su admirado Francisco de Goya, con el lenguaje del color. A tan fuerte ten-

¹⁴ GONZALO DE QUESADA Y MIRANDA (1932): «Dibujos de Martí», en *Facetas de Martí*, pp. 117-118, Editorial Trópico, La Habana, 1939.

tación, imposible de ser resistida, o acaso tomada como reto, ¿se habrá debido cierto polémico paisaje al óleo en pequeño formato exhibido en abril de 1940 en la Universidad de La Habana, sede de la exposición 300 Años de Arte en Cuba? Pero si tal hubiera sido, dicho cuadrito, que ciertamente no podría satisfacer las expectativas manifestadas por el estudioso martiano Quesada y Miranda, constituiría una muestra al respecto de la pintura de la que en aquella temprana fecha en que escribe (1932) con toda seguridad aún no tendría noticias.

Pero lo más notable y conocido son sus autorretratos, por algunos autores definidos como autocaricaturas.¹⁵ El primero de ellos —intentaremos un orden cronológico—, realizado a tinta,

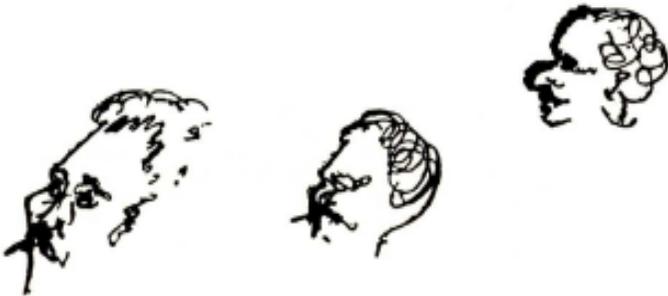
se encuentra en la primera página de un cuaderno de apuntes de los años estudiantiles de Martí, durante su primera deportación a España. El dibujo, sin embargo, parece más bien hecho posteriormente, que quizás ya en México entre 1875 y 1877.¹⁶

¹⁵ En 1932 Gonzalo de Quesada y Miranda dio a conocer cinco autorretratos, y muchos años después, en 1985, agregó uno a su *Iconografía martiana* para un total de seis. En 1994 tuve ocasión de apreciar lo que aparenta ser otro autorretrato de Martí (cuya publicación no me consta) en su casa natal, hoy museo y monumento histórico. De ser así, contaríamos no con seis, sino con siete autorretratos de José Martí.

¹⁶ GONZALO DE QUESADA Y MIRANDA: «Autorretratos», en *Iconografía martiana*, p. 106, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.



Autorretrato (187-).



Tres autorretratos juntos.

Otros tres autorretratos aparecen juntos, y, de ellos, dos muestran a Martí de perfil, lo que pudiera conferirles especial valor iconográfico al aportar datos de mayor exactitud en relación con el contorno de su rostro.¹⁷

De los restantes dos autorretratos, uno lo muestra de cuerpo entero sentado sobre el suelo, erguido el torso y las rodillas, vuelta la mirada sobre el hombro derecho hacia el observador. Aquí tomó como modelo al ídolo mayatolteca de la lluvia, conocido como Chac Mool, que se conserva en el Museo Nacional de México (divinidad representada por un personaje casi tendido, con la cabeza vuelta a un lado y las manos sobre el vientre sosteniendo una bandeja para las ofrendas, y que lleva como adornos zarcillos rectangulares, un pectoral en forma de mariposa, y pulsera en los brazos y tobillos). Este autorretrato, por sí solo, reafirma la fuerte adhesión martiana hacia lo autóctono de nuestras culturas americanas.¹⁸

El sexto autorretrato aparece junto a otros dibujos y la frase «Por América» repetida varias veces. Siendo tan pequeño —solo dos centímetros de alto—, es el más conocido al constituirse en emblema del Centro de Estudios Martianos y aparecer en todas las publicaciones de dicha institución. Fue dibujado por Martí en una hoja de apuntes de la Conferencia Monetaria Internacional celebrada en

¹⁷ Son los que acompañan al manuscrito original del fragmento 357 que puede leerse en JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. XXII, p. 241.

¹⁸ Está dibujado en el original del fragmento 363 reproducido en JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. XXII, p. 248.



Autorretrato inspirado en el Chac Mool.



Autorretrato (1891).

Washington en 1891, y en él se nos revela, ya en plena madurez, con sus característicos bigotes y amplia frente que evoca sus bustos ejecutados por Lucía Bacardí y Juan José Sicre. La más halagüeña apreciación de que ha sido objeto es la que a continuación se reproduce:

El dibujo [...] es realmente una obra maestra de su género: trazos enérgicos y seguros que dan lo esencial de la figura, acentuando sus rasgos más característicos con una voluntaria deformidad expresiva. «Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado», escribió Martí sobre el pintor que más admiró. Pensamos que en este apunte minúsculo por su tamaño, enorme por su proyección, Martí hizo suya esa vertiente goyesca tan en empatía con cierta zona de su obra escrita para dejarnos ver, a la distancia del tiempo que no de la admiración, cómo él se percibió a sí mismo en un momento de intensidad y soledad.¹⁹

Ante la evidencia de todo este material gráfico martiano, que en su momento constituyó la apertura hacia el reconocimiento de una nueva inclinación de su personalidad, Gonzalo de Quesada y Miranda, al aludir por vez primera a los autorretratos, no puede sustraerse al influjo fortísimo de las elucubraciones especulativas de moda en la exégesis martiana de la primera mitad del siglo y, especulando al respecto de cómo se hubiera autorretratado Martí —ya no por medio del dibujo, sino de la técnica pictórica—,

¹⁹ ADELAIDA DE JUAN: ob. cit., pp. 177-178.

publica una propuesta compositiva cuya realización, años después, alcanzaría en el Concurso por el Centenario del Natalicio del Apóstol, el ambicionado primer galardón: el cuadro al óleo de Carlos Enríquez, que integra, con finísimas transparencias, el dramático instante de la muerte del Héroe con el paisaje cubano, cuyo espíritu personifican dos bellas criollas que, a él abrazadas, detienen de la brida al caballo, retiran el arma ya inútil de su mano, depositan sobre su mejilla el beso agradecido del adiós y recogen dulcemente su cuerpo. ¿Coincidencia entre las concepciones del artista y las del exégeta martiano? ¿Recreó el primero la propuesta escrita por el segundo para tan perdurable realización estética, hito en la historia de la pintura cubana? Interrogantes son, derivadas de la apreciación del cuadro *Dos Ríos* y la lectura de este brevísimo pero sugerente fragmento:

Martí se nos hubiera pintado más espiritual y su musa o su trágica novia de Dos Ríos nos la hubiera revelado como una mujer lánguida y dulce, de tierno corazón y suaves ojos latinos, a él unida como en un cuadro de Romeo y Julieta o Paolo y Francesca.²⁰

No obstante, convenimos con este autor en que de haber podido dedicar más tiempo a las artes plásticas, posiblemente Martí hubiese llegado a obtener también en la práctica sus propias conquistas en esta esfera, puesto que

²⁰ GONZALO DE QUESADA Y MIRANDA (1932): «Autorretratos de Martí», en *Facetas de Martí*, ed. cit., p. 124.



Carlos Enríquez: Dos Ríos, óleo/tela, 1939.

llegó a dominar los secretos de su teoría; si bien no existen elementos de juicio suficientes para aventurar que podría superar con el pincel sus incuestionables éxitos con la pluma.

Pero lo efímero y aun nebuloso de los estudios martianos en «San Alejandro», y la cortedad de los modestos ejercicios prácticos aquí reseñados, niegan la posibilidad de que por tales vías se haya agenciado el cúmulo de conocimientos que sí puede haber comenzado a adquirir en Zaragoza, cuando entabla amistad con el pintor Pablo Gonzalvo (información esta última transmitida por Fermín Valdés Domínguez). Al respecto, y de los extensos comentarios de que es objeto el tópico por parte de Félix Lizaso, citamos el siguiente fragmento que se halla repetido, con palabras bastante parecidas, en publicaciones posteriores de otros muchos autores:

La frecuente concurrencia al taller del pintor habría de proporcionar a Martí lo que sólo puede adquirirse de ese modo cuando no se realizan estudios metódicos: un conocimiento íntimo de los manejos de la pintura. Es natural suponer que en aquellas tardes del estudio de Gonzalvo, Martí no sólo alcanza a aclarar sus ideas sobre ese arte, sino que adquiere también, viéndolo pintar, ese dominio de que luego hará gala en sus escritos, y que no es posible lograr por la contemplación.²¹

²¹ FÉLIX LIZASO: ob. cit., p. 7.

Esa amistad aportadora con Pablo Gonzalvo se repetirá en el país azteca entre 1875-76 (etapa en que publica, ya se apuntaba con anterioridad, sus primeras críticas artísticas), cuando intercambia con el artista plástico Manuel Ocaranza (novio de su hermana Mariana Matilde, tempranamente fallecida) criterios estéticos sobre pintura, de lo cual abundan referencias en crónicas y cartas a Manuel Mercado; y se manifestará más tarde, significativamente, en su correspondencia con el amigo uruguayo Enrique Estrázulas, pintor y diplomático, cuya actividad creativa Martí estimulaba sin cesar y a quien hacía llegar valoraciones sobre las obras que, desde el lejano país suramericano, le remitía a Nueva York, alguna que otra salida de su propia mano.²²

Pero además de las importantes influencias de estos pintores, sobresalen las que sobre Martí ejercieron los museos y salones que pudo conocer. La visita a las exposiciones madrileñas de 1871, en que se acerca a la pintura moderna representada por creadores como Rosales, Madrazo y Fortuny; sus pasos por la Academia de San Car-

²² Martí también tuvo contactos con otros pintores, entre ellos el sueco Hermann Norrman, único que le realizó un retrato original al óleo; pero las evidencias documentales aseguran una relación más profunda con Gonzalvo y Ocaranza. Hagamos la siguiente observación: en las relaciones Martí-Gonzalvo y Martí-Ocaranza, aun cuando pudiéramos suponer un aprendizaje mutuo, no cabe duda de que al respecto del arte el más beneficiado fue el propio Martí. Sin embargo, en torno a la relación Martí-Estrázulas los textos conservados prueban, sobre todo, que no fue Martí, sino el pintor Estrázulas —aficionado— el que

los y el Museo Nacional en México; su recorrido (nuevamente en España, en 1879) por el célebre Museo del Prado; incluso las apreciaciones artísticas motivadas a su paso por Francia (rumbo a Nueva York), acumulan un saber del que apenas ha tomado conciencia.

Pero volviéndonos al inicio de este apartado, apreciamos que ya en Nueva York, en 1880, al tener que valorar el ofrecimiento de trabajo como crítico de arte en el semanario dominical *The Hour*, Martí descubre no sin sorpresa su idoneidad para el desempeño de la plaza. No imaginaba entonces que, como periodista, hasta meses antes de su muerte en combate quince años después, se ocuparía sistemáticamente de los temas artísticos. «De manera que sé de pintura», escribe en su cuaderno de apuntes, y ya se nos encamina, con dos papeletas en el bolsillo, a las colecciones de Mr. Stebbins y de Wolfes, para redactar su primera crónica de arte en lengua inglesa.

Ahora bien, más allá de sus formidables crónicas sobre pintura, más allá incluso de su reconocida relación con artistas plásticos y de toda la evidencia gráfica de sus acer-

mayor saldo cognoscitivo obtuvo. Sucede que la correspondencia de Martí a Estrázulas, en lo referente al contexto comunicativo revelado, no es la de un crítico diletante a un artista consagrado, ni la de dos amigos que polemizan, sino la del maestro al discípulo, la de un conocedor y experto de la crítica artística a un aficionado, amigo, cuya labor creativa estimula y valora con conocimiento de causa, y aceptación y crédito de la parte contraria.

camientos al mundo del dibujo, como ejecutante, falta resolver la incógnita sobre su posible entrega —siquiera eventual—, pincel en mano, al campo de la creación pictórica.

LOS PAISAJES «QUE PINTÓ MARTÍ»

Para la historia de la cultura cubana, el año 1940 constituyó un alivio transitorio ante la mediocridad intelectual (político-electorera gubernamental) característica de la seudorrepública. Dos años atrás, la creación del Instituto Nacional de Artes Plásticas, propició que un grupo de artistas e intelectuales, deseosos de promover la cultura nacional y extranjera en la Isla, canalizaran a través del recién nacido instituto una serie de sugerencias con vistas a la realización de exposiciones y ciclos de conferencias didácticas dirigidas a todo el pueblo.

Sin embargo, más que a las atinadísimas sugerencias, la creación en 1939 de una comisión al efecto se debió al ardid y al ingenio de cubanos como el prestigioso artista plástico Domingo Ravenet. Entre los miembros de dicha comisión se recuerda a Eduardo Abela, Aquiles Maza y el propio Ravenet.¹

¹ Estas personalidades recibieron la colaboración de otras muchas figuras destacadas en la vida cultural de la época, entre ellas el entonces director del Museo de la Ciudad de La Habana, Antonio Rodríguez Morey; los profesores universitarios doctores Rosario Novoa y Luis de Soto; y el crítico Guy Pérez Cisneros.

Motivadas a la labor conjunta, la Universidad de La Habana y la Corporación Nacional del Turismo, en calidad de copatrocinadoras, elaboraron un programa de tres exposiciones,² la tercera de las cuales se denominó 300 Años de Arte en Cuba.

Esta tercera exposición, abierta al público en la Universidad de La Habana durante el mes de abril de 1940, reunió lo más significativo del arte nacional de los tres últimos siglos, y presentó al público una cronología de los artistas y las obras más relevantes de nuestra producción, en lo que ha sido catalogado como retrospectiva del arte cubano hasta 1940.

Con motivo de la misma, y no por excelencia artística o aportación estética meritoria, sino en su carácter de curiosidad (curiosidad, eso sí, de elevado valor documental, histórico y caracterológico), se expuso un óleo de mediano formato atribuido a nuestro Héroe Nacional José Mar-

² El saldo altamente positivo de aquellas tres exposiciones se verifica tanto en lo cuantitativo (más de 29 923 espectadores; 5 891 catálogos vendidos y 141 artículos o informaciones de prensa) como en lo cualitativo (por vez primera las obras de arte salían bajo préstamo de las casas de sus propietarios para ser compartidas por un público numeroso; los artistas tuvieron ocasión de encontrarse con sus antepasados e intercambiar criterios estéticos; muchos pintores alcanzaron una más justa valoración a partir de su difusión; y el público tuvo la primera gran experiencia de su tipo en nuestro país). Los datos para esta necesaria evaluación del evento artístico, han sido tomados de LUZ MERINO ACOSTA: *Arte en Cuba (1902-1958)*, pp. 73-79, Universidad de La Habana y Ministerio de Educación Superior, La Habana, 1983.

tí; obra que, calzada en la preferencia martiana por el arte del color y en el rastro abundantísimo de sus crónicas pictóricas (aún no se conocía su paso por San Alejandro), llamó poderosamente la atención de todos los espectadores.

Acaso la primera mención significativa al paisaje haya sido, precisamente, esta que transcribimos del catálogo de la exposición (Martí murió en 1895; sálvese la errata evidente del original):

JOSÉ MARTÍ.—1853-1896.—Era tan aguda la sensibilidad del Apóstol que, no bastándole la literatura y sus tareas revolucionarias para manifestarse, se proyectó en el campo del dibujo y la pintura, no en un sentido profesional que nunca intentó, sino como puerta de escape a su alma extraordinariamente emotiva, gozosa de plasmar gráficamente un pensamiento o un estado espiritual. Bajo este aspecto el Croquis al óleo que se exhibe es característico por la plácida poesía del lugar. Lógica y cronológicamente ha sido pintado durante la estancia de Martí en México, donde diariamente frecuentaba el taller del pintor Ocaranza, que habitaba en casa de Manuel Mercado, el más íntimo amigo del maestro. Este croquis está firmado al dorso con las iniciales J.J.Mío, equivalentes a *José Julián Martí*, pues el Maestro no se creía digno de firmar como pintor. Entre los croquis dibujados a pluma por Martí, coleccionados por el doctor Gonzalo de Quesada y

Miranda pueden verse algunos semejantes a los que están al dorso de esta pintura, que prueban la autenticidad de la misma. Fué dejada, con otros objetos, por José Martí a su secretario y discípulo Gonzalo de Quesada Aróstegui.³

Obviando las referencias cronotópicas en torno a la ejecución de la obra, el párrafo aporta algunas generales que contribuyen a la identificación del cuadro:

- 1) se trata de un «croquis», es decir, un boceto algo elaborado, mas no una obra acabada;
- 2) es una ejecución al óleo y no por otra técnica de realización pictórica (su condición de «pintura» aparece reforzada hacia los renglones finales del párrafo);
- 3) debe ser un paisaje, dada la alusión a «la plácida poesía del lugar»;
- 4) «está firmado al dorso con las iniciales J.J.Mío»;
- 5) evidentemente, no existe firma incorporada a la composición, pues «el Maestro no se creía digno de firmar como pintor»;
- 6) también al dorso existen dos o más dibujos (a juzgar por el plural) que atribuyen a Martí dada su semejanza con los abundantes croquis a pluma por él dejados (algunos sobradamente conocidos, como sus autocaricaturas).

³ Véase *300 años de arte en Cuba*, p. 35, Imprenta La Verónica, La Habana, 1940.

Aclaremos que, por el momento, solo estamos desglosando lo que parece ser la primera mención a la existencia de un cuadro pintado por José Martí; no estamos aceptando que sea obra suya, sobre todo cuando los redactores del catálogo de la exposición⁴ no parecen estar totalmente convencidos del testimonio con que lo reciben, y apelan a esos dibujos al dorso de la obra (que «prueban la autenticidad de la misma»).

Aunque sus probables huellas en revistas y diarios de la época todavía no hemos tenido ocasión de localizar, sin dudas existió —antes o después— una polémica al respecto de la autenticidad de ese cuadro. Así lo sugiere Roberto Pérez de Acevedo cuando, al acudir al atractivo título de «Martí, pintor» en un artículo suyo que comenta los recursos plásticos en la literatura martiana, comienza aclarando: «No vamos a revivir cierta polémica que hace algún tiempo se planteó acerca de un cuadro que se decía pintado por el Apóstol [...]»⁵ (Por el tono y los tiempos verbales del pasaje, inferimos que la polémica no debió terminar con la definitiva atribución del cuadro a Martí ni con la identificación de su autor.)

⁴ Comité de redacción del catálogo: Luis de Soto, Ramón Loy, Ángel Augier, José Lezama Lima, José Antonio Portuondo, Antonio Rodríguez Morey, Rosario Novoa, Luis A. Baralt, Mario Sánchez Roiz [sic], Emilio Roig de Leuschenring [sic], Raquel Catalá y José Manuel de Ximeno. Secretarios del Comité: Domingo Ravenet y Guy Pérez Cisneros.

⁵ ROBERTO PÉREZ DE ACEVEDO: «Martí, pintor», *Patria*, XXII (1): 5; La Habana, ene., 1966.

Ahora bien, después de la mención en aquel histórico catálogo, no hallamos otras referencias a un cuadro pintado por José Martí que no sean las que, de manera esporádica, han aparecido en diferentes publicaciones nacionales refiriéndose sobre todo a un cuadro que expone permanentemente la Sala de las Banderas del antiguo Palacio de los Capitanes Generales (actual Museo de la Ciudad de La Habana).

Sin desestimar la probable existencia de otras publicaciones, referiremos en orden cronológico los artículos que hemos logrado reunir, incluido el ya citado catálogo y las referencias realizadas con anterioridad por parte del propio autor de estas páginas:

- 1940** *300 años de arte en Cuba*, p. 35, Imprenta La Verónica, La Habana, 1940. (No reproduce fotografía de la obra. Realiza la descripción que ya ha sido íntegramente citada.)
- 1969** Tomás Lapique: «Afirman la directora y el bibliotecario de “San Alejandro” que, sin lugar a duda, Martí es el que aparece matriculado en ese plantel», *Granma*, La Habana, 9 de julio de 1969, p. 3. (Reproduce un paisaje; véasele en este mismo libro, p. 49.)
- 1983** Mary Ruiz de Zárate: «Un paisaje y dibujos hechos por José Martí», *Juventud Rebelde*, La Habana, 21 de abril de 1983, p. 2. (Reproduce el mismo paisaje que Lapique.)

- 1990** Gonzalo de Quesada Michelsen: «Martí, crítico de pintura», *Patria*, 3 (3): 20; Cátedra Martiana de la Universidad de La Habana, La Habana, 1990. (No reproduce paisaje alguno.)
- 1995** Ana María Álvarez Sintés: «José Martí: una mina sin acabamientos», *Revolución y Cultura*, Época IV, 34 (3): 52 (nota 44); La Habana, mayo-jun., 1995. (No reproduce paisaje alguno.)
- 1995** Ada Oramas: «Aquel pintor desconocido», *El Habanero*, IX (36): 6; La Habana, 2 de junio de 1995. (No reproduce paisaje alguno.)
- 1996** Misael Moya Méndez: «Acercamientos martianos al mundo del color», en *José Martí: para que la mano pinte bien*, p. 8, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996. (No reproduzco aún paisaje alguno.)
- 1997** Misael Moya Méndez: «El paisaje que pintó Martí», *Islas*, (117): 27-35; Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1997. (Reproduzco el mismo paisaje originalmente dado a conocer por Lapique; aquí, p. 49.)
- 2001** Axel Li: «¿Pintó alguna vez?», *Juventud Rebelde*, La Habana, 23 de enero de 2001. (Reproduce el mismo paisaje de Lapique.)

Puesto que ya se ha hecho larga alusión a la primera referencia encontrada —la del catálogo de la exposición de 1940—, conviene detenernos sucesivamente en las posteriores.

Lapique, 1969

En su artículo de 1969 Tomás Lapique hace público el hallazgo, en la Academia de Pintura y Escultura «San Alejandro», de documentos que prueban el paso de Martí por las aulas de la institución habanera. Pero leamos lo que, hacia los finales de su artículo, agrega:

La directora informó que, días después de ese hallazgo, el bibliotecario Rodríguez Delfín le trajo de las oficinas del Historiador de la Ciudad de La Habana un pequeño cuadro de un paisaje que se atribuye a Martí.

A continuación, el periodista reproduce las palabras de la directora:

Se trata de un paisaje de Costa Rica. Cuando lo vimos y supimos que se considera que fue hecho por Martí, confirmamos más nuestra seguridad de que, en efecto, Martí es el mismo que aparece inscripto en la escuela «San Alejandro». Repito que no tenemos la menor duda [...]

Ruiz, 1983

En el artículo de 1983, Mary Ruiz publica: «Conocemos un solo cuadro de paisaje firmado por José Martí que se encuentra en el Museo de la Ciudad de La Habana.» Y se extiende la autora en una descripción aparentemente muy detallada, en la que omite parte importante del contenido visual de la obra (el pastor y las ovejas), y en la que entremezcla asociaciones biográficas y literarias con especula-

ciones históricas a propósito de las cuales no refiere elementos para un posible cotejo de fuentes:

Es la tierra de Aragón, la que se ve en el paisaje de Martí. Una monocromía casi de tonos verdes, oscuros, fuertes y allá una sierra en lontananza. Las cadenas del sistema ibérico. El aspecto es similar al de las riberas del Ebro, formada por buenos y fértiles suelos de aluvión en el que abundan las huertas. En la vega más amplia del río se encuentra Zaragoza.

Y más adelante:

La vega florida, donde Martí tuvo un buen amigo y quiso a una mujer. La tierra rebelde de España, arisca para el enemigo, amable para el amigo, que pintó Martí, acaso en un comienzo de otoño por el colorido que apreciamos, en este cuadrito que es obra de sus mocedades y del destierro.

Quesada Michelsen, 1990

En su extenso recorrido por la crítica martiana al arte de la pintura, este autor, al introducir el tema de la plástica en Martí, hace alusiones a los dibujos que ya su padre (Gonzalo de Quesada y Miranda) había publicado en *Orbe* y en *Facetas de Martí*, e inserta en un pequeño párrafo la referencia al paisaje expuesto en 1940 en La Habana. Hay que apuntar que de todas las referencias halladas, esta es la primera que aparece en un estudio extenso y profundo sobre Martí; sin embargo, ha de admitirse que introduce

ya confusión acerca del paisaje o los paisajes, pues deja en una oscura redacción la cifra y cualidades que ahora nos interesarían. Textual e íntegramente el parrafito reza:

José Martí también alguna vez tomó el pincel, y así, en la Exposición «300 Años de Arte en Cuba», efectuada en La Habana en abril de 1940, se exhibieron un pequeño paisaje mexicano al óleo, firmado JJ Mío (José Julián Martí) y una pintura.

(Michelsen parece ignorar la duda que, en su momento y como se verá más adelante, su padre abrigó en torno a ese paisaje de 1940.)

Álvarez Sintes, 1995

En este importante artículo la autora se adentra en diversas aristas interesantes de los numerosos dibujos legados por Martí, a los cuales realiza una introducción sumamente seria. Dentro del cuerpo del trabajo no alude a ninguna faceta de Martí como pintor, sino en la nota número 44, ya al final del artículo, en que llama la atención acerca de la divulgación que hace Michelsen en 1990 de la exposición 300 Años de Arte en Cuba, donde fueron expuestas supeuestamente dos obras martianas, y como contrapartida de esta noticia reproduce —creemos que por primera vez— la carta que en medio de la exposición misma Gonzalo de Quesada y Miranda le dirige a María Mantilla, en que le pregunta:

Recuerda usted alguna vez haber visto a Martí pintando, y sobre todo al óleo, o haberlo oído decir que él hubiese pintado alguna vez?

Conoce usted o ha visto usted algun⁶ cuadro hecho por él?

Es desde luego cierto que hacía dibujos de vez en cuando, como esos que publiqué yo en mi libro «Facetas de Martí», y también es igualmente sabido sus grandes conocimientos sobre la pintura y su amistad con grandes artistas, pero yo nunca había oído de que Martí pintase cuadro alguno. Le dirijo esta pregunta por haberse presentado aquí un pequeño cuadro o «mancha» de un paisaje con una laguna y se dice fue pintado por Martí, aunque aparece firmado aparentemente por J.J.Mío.

Y reproduce también la respuesta que María Mantilla le dirige pocos días más tarde, en que escribe:

Referente á la pregunta que usted me hace le diré que yo nunca vi á Martí pintar ni sé que haya pintado nunca. Tenia un vasto conocimiento del arte de pintura asi como de famosos artistas pero que yo sepa, nunca pintó. Amenudo cojía la pluma y con pocas líneas hacia un dibujo de lo que tuviera en la mente en ese momento y me preguntaba «Sabes lo que es esto»? A veces yo lo podia reconocer, pero otras veces, nó, y él se reía.

⁶ En ambas cartas respetamos la ortografía y puntuación de los originales. Al final de este volumen, ambas son reproducidas íntegramente en calidad de apéndices.

La importancia de este artículo es trascendental dada la divulgación de la existencia de dichas cartas, documentos que hasta la fecha no recordamos haber visto publicados.

Oramas, 1995

En el artículo de 1995, la periodista Ada Oramas, valiéndose de las mismas fuentes de información utilizadas por Mary Ruiz —las cuales ignoramos— o asumiendo las impresiones por la Ruiz publicadas (en tal caso sin pagarle la deuda, pues no hace ninguna clase de referencia), reitera e incrementa:

Reminiscencias de su destierro en España se reflejaron, pincel y paleta mediante, en óleo que se exhibe actualmente en la Sala de las Banderas del Museo de la Ciudad. Obra donada en 1939 al entonces Historiador de La Habana, Emilio Roig de Leuchsenring y que desde entonces, forma parte del patrimonio de dicha institución como una de sus piezas más significativas.

¿En qué circunstancias pintó este cuadro José Martí? Tras sufrir el infierno en las canteras de San Lázaro y la Cabaña, y primer destierro a Isla de Pinos, fue deportado a España en 1871. [...] La tierra aragonesa le ganó el corazón cuando la visitó en 1873. [...] Es, precisamente, el paisaje de Aragón el que aparece en el único cuadro, hasta ahora conocido pintado por Martí.

Se trata de un óleo de pequeño formato, con un realismo de cierta tendencia impresionista. En primer plano, se observa a un pastor con sus ovejas en el Valle del Ebro, rodeado de vegetación. Al extremo derecho, un árbol frondoso, mientras que los Pirineos se difuminan en el horizonte, empastándose con el cielo.

Predominan las tonalidades pálidas en contraste con el follaje verdinegro. Es la luz propia de Europa. El cielo es gris azulado y la fuerza está dada por el cromatismo verde oscuro y pinceladas en matices ocres y marrón. Se basa en el empleo de la técnica de claroscuro y juega con los planos, lo cual brinda una sensación de profundidad a la perspectiva.

A través de este óleo, Martí establece un coloquio con el espectador. Hay una sensación de melancólico bucolismo, cierta ensoñación. La pintura está imbuida de un lirismo que se manifiesta en la concepción general del cuadro, en el colorido, en el dibujo. Es la poesía apresada en la plástica.

Moya, 1996

En la introducción a mi pequeño libro sobre la crítica martiana a la pintura, reproduzco el dato precisamente a partir de Gonzalo de Quesada y Michelsen, que fue la primera fuente por medio de la cual conocí acerca del paisaje (aún no había hallado el catálogo de la exposición). Textualmente apunto:

Y, como Francisco de Goya, también Martí acudió alguna vez al pincel al querer expresarse con el lenguaje del color y nos legó obras como un paisaje mexicano ejecutado al óleo en pequeño formato y otra pintura que tuvieron sus respectivos sitios en abril de 1940 en la exposición Trescientos años de arte en Cuba, efectuada en La Habana.

A continuación, por medio de un llamado al pie de página, ofrezco la referencia a la fuente de Michelsen. Como se apreciará, ya la redacción oscura de aquel autor había originado al menos la falsa impresión de que habían sido expuestos dos cuadros en lugar de uno en 1940, al no dejarse lo suficientemente claro que debió tratarse de un cuadro y tal vez algún dibujo (o dibujos).

Moya, 1997

Comoquiera que el texto publicado por mí en 1996 databa de 1994, ya en 1997 pude publicar un artículo donde, por primera vez *in extenso*, se aborda en nueve páginas de una publicación periódica del mundo científico académico la problemática de un supuesto paisaje pintado por José Martí.

Pero en vista de que el contenido de aquel estudio es en gran medida el mismo que en estas nuevas páginas amplió y complemento, reseñarlo resultaría agobiante.

Li, 2001

En este artículo, que constituye un «refrito» a partir de algunos de los textos que le antecedieron, y cuyo propósito

no es tanto el de proponer hipótesis ni arrojar más luz sobre lo que puede considerarse aún un hecho oscuro, sino fundamentalmente darle difusión, se utilizan las cartas cruzadas entre Gonzalo de Quesada y Miranda y María Mantilla sobre el paisaje expuesto en 1940, mérito que hasta donde pudimos rastrear corresponde a Ana María Álvarez Sintes en 1995.

Reproduce el paisaje a partir de una copia facilitada por el autor de las presentes páginas, y llama la atención acerca de la idea de que «J.J.Mío» puede significar propiedad física del paisaje en calidad de dueño, y no propiedad intelectual o autoría, idea que desde hace años se ha venido trabajando para proponer alguna que otra hipótesis razonable.

Destaca ligeramente el ánimo a propósito de que «el empeño por encontrar su original [se refiere al paisaje de 1940] no debe cesar», así como por el planteamiento de que existirán siempre dificultades a la hora de identificar o autenticar cualquier obra de Martí al óleo al no existir antecedentes para la comparación.

Hasta aquí la cronología.

Como podemos observar, sobre el supuestamente único cuadro pintado por José Martí existen versiones bastante divergentes, lo cual apunta a la existencia de más de una obra en discusión. Es importante señalar que no todo el que ha escrito sobre el tema del paisaje o los paisajes martianos ha conocido necesariamente las publicaciones anteriores, de manera que algunas han visto la luz desco-

nociendo en absoluto a las otras, hecho que se debe, entre otras razones, a su difícil localización, para lo cual es menester toda una empresa de rastreo bibliográfico.

Resumiendo, una primera versión considera la existencia de un *paisaje mexicano* (pintado por José Martí durante su estancia en México, entre 1875 y 1876). Esta versión, publicada en el catálogo de la exposición 300 Años de Arte en Cuba, aparece repetida en el *Diccionario* (hasta donde sabemos, todavía inédito en 1997) de Antonio Rodríguez Morey, en la sección correspondiente al Apóstol, y es la que asume Michelsen. (Debo indicar que la misma ficha fue incluida por Ursulina Cruz Díaz, sin referencia alguna, en su *Diccionario biográfico de las artes plásticas*. Esta autora debió tomarla de la obra de Rodríguez Morey, desconociendo su real procedencia.)

Una segunda versión considera la existencia de un *paisaje costarricense* (pintado por Martí durante una estancia en Costa Rica, acaso en la de 1894). Es la que reproduce Tomás Lapique y que concuerda con datos hallados en el expediente del cuadro del museo.

Y una tercera versión considera al mismo «paisaje costarricense» expuesto en el museo como un *paisaje español* (pintado por Martí durante su primera deportación a España, entre 1871 y 1874). Es la que publica Mary Ruiz de Zárate y repite la periodista Ada Oramas.

Inicialmente, concedimos un poco más de crédito a la primera versión, que considera la existencia de un paisaje mexicano, pues parece estar sustentada por fuentes cercanas al Apóstol (su secretario y discípulo, Gonzalo de

Quesada Aróstegui; y el secretario de Aróstegui, José Francisco Campillo, quien conservó la obra en su colección personal y la prestó luego para la exposición).

Sin embargo, debe quedar bien claro para todos que el paisaje expuesto en abril de 1940 con motivo de la exposición 300 Años de Arte en Cuba, no es el que atesora la Sala de las Banderas del Museo de la Ciudad de La Habana. (Las versiones no hablan, ya se ha apuntado, de la misma obra.) Para empezar, no todas las generales del cuadro extraídas del catálogo concuerdan con el paisajito del museo. Este se trata también de un paisaje muy poco elaborado (croquis o boceto) y es, igualmente, una ejecución al óleo; pero a diferencia de la idea que nos habíamos formado de la obra, este cuadrito sí aparece firmado en la parte inferior derecha (dice: *J. Martí*) y, tras una inspección practicada en el reverso de la tela,⁷ se comprobó que no tiene la firma «J.J.Mío» ni dibujo de ninguna clase.

Cuando conocimos que Domingo Ravenet filmó una película de la exposición, intentamos localizarla con el objeto de comprobar si incluía alguna imagen del supuesto óleo de Martí. En tal caso, por medio de un cotejo visual con el cuadrito del museo, ratificaríamos que las versiones aluden a cuadros distintos. Pero la película, que durante muchos años fuera conservada en el frío por la familia de

⁷ La inspección fue practicada, a solicitud nuestra, en febrero de 1996 por especialistas del Museo de la Ciudad. Agradecemos la colaboración prestada por las compañeras Raida Mara Suárez Portal, vicedirectora de Investigaciones; y Ursulina Cruz Díaz, investigadora del centro.

Ravenet, fue donada a la Universidad de La Habana para fines docentes, y la institución no parece haber tomado a tiempo la medida de sacarle copias para la explotación intensiva. Según informes obtenidos en la sede del ICAIC, cuando la filmación les fue remitida para una posible restauración, el rescate ya era totalmente imposible. Con la desaparición de este importante tesoro de la cultura nacional, en el cual ciframos muchas esperanzas, quedamos a la espera de que apareciera alguna fotografía, cosa que finalmente ha sucedido y nos ha permitido ratificar de plano la diferencia entre estas dos obras.⁸

No es la del museo, entonces, la pintura atribuida a Martí en abril del 40 que generara, presumimos, aquella polémica de que hablara Pérez de Acevedo. (No obstante, llegados a este punto en que ya sabemos de la existencia de dos paisajes en discusión, podemos incluso considerar que dicha polémica pudo haber sido motivada tanto por el uno como por el otro.)

⁸ En julio de 2000 el estudiante universitario Axel Li Cabrera encontró entre las fotocopias de la correspondencia Gonzalo de Quesada y Miranda-María Mantilla, conservadas en el Centro de Estudios Martianos, la fotocopia de la fotografía que el propio Quesada debió sacarle a la obra, seguramente tiempo después de haberle dirigido su carta a María Mantilla, dado que ninguno de los dos en sus misivas aluden a fotografía alguna. (No se conservan fotos del reverso de la obra, donde debiera estar el «J.J.Mío».) Para la presente publicación, la Oficina de Asuntos Históricos del Consejo de Estado ha tenido la gentileza de facilitarnos la copia que reproducimos.

Al revisar el expediente 3614 (número de inventario del cuadrito del museo) conocemos que la versión que lo presenta como un paisaje costarricense tiene su origen en el testimonio con que se le atesora en la institución y que proviene, como el paisaje mismo, de los fondos reunidos por Emilio Roig de Leuchsenring:

Óleo atribuido a Martí y que según el [libertador]⁹ José Luis Cardona, de San José, Costa Rica, fue pintado por el Apóstol en la época que residió en dicha República.

Donativo: José Luis Cardona.

Cierto que los caracteres de su firma no coinciden con los que identificaban al Maestro, si bien esto podría deberse a las características del trazo con óleo y pincel; pero, como sabemos, la estancia de Martí en Costa Rica fue breve y se debió a tareas urgentes de la Revolución que él preparaba. Difícilmente se dedicaría, en aquellas circunstancias, a recrearse con la pintura de un paisajito que, si fuera obra suya, seguramente no firmaría (menos con rasgos tan blancamente resaltados), tratándose, como parece tratarse, de una obrita menor, tal vez inconclusa, de una mancha a la que pudieran imputarse incluso algunos defectos de técnica en materia de ciertas pinceladas.

La tercera versión, que lo considera un paisaje español, tal vez tenga su parte de razón, aunque en otro sentido. Pudiera estar fundamentada en la escena misma del cuadro (las altas montañas, *el pastor con ovejas*, etcétera);

⁹ Entre corchetes en la fuente.



Paisaje que se exhibe en la Sala de las Banderas. (Fotografía de 1969, cortesía del Archivo del periódico Granma.)



Versión en colores. (Fotografía de 2001, cortesía de la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana.)

pero ni el testimonio de su procedencia, ni de su donativo, aportan elementos que garanticen una atribución definitiva a nuestro José Martí.

Y decimos *nuestro* José Martí, porque con ese mismo nombre ha habido, a lo largo de la historia universal, numerosas celebridades, incluso en el arte de la pintura.

El propio Martí, en una gacetilla que publicó en la sección «Ecos de todas partes» de la *Revista Universal* de México, con el título de «Protesto», advierte que no es él «el José Martí que va a trabajar en el teatro de zarzuela», y hace una lista de cuantos conoce con su mismo nombre. Leamos: «Hay otro pintor, valeisoleto a quien en la Exposición Madrileña de 1871 le premiaron un hermoso cuadro sobre el derecho de pernada».¹⁰ ¿Acaso el paisaje que expone la Sala de las Banderas del antiguo Palacio de los Capitanes Generales no pueda ser obra de aquel español de nombre José Martí y Monsó? También pudiera ser obra de [¿José?] Ramón Martí Alsina. Este otro pintor español (1826-1894), contemporáneo con nuestro José Martí, pintó muchos paisajes entre 1850 y 1870: su época de mejores logros.¹¹

¹⁰ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. XXVIII, p. 95.

¹¹ Eusebio Leal Spengler, en carta dirigida al autor de estas páginas (fecha el 24 de octubre de 1996 y reproducida íntegramente como apéndice) expresa refiriéndose a la obra: «[...] sobre ella pesa la duda de que sea en verdad una mancha del pintor español Martí Arcina [sic], lo cual no es del todo descartable». De



*Paisaje expuesto en 1940, que se dice firmado al dorso
«J.J.Mío». (Cortesía de la Oficina de Asuntos Históricos
del Consejo de Estado).*

Sin embargo, volvemos a llamar la atención al respecto de que no se trata de una obra acabada y, como se sabe, nunca ha sido habitual ni ético que pintores de cierto renombre firmen bocetos (concebidos a la manera de «estudios», un tanto al descuido) con tan grandes y relucientes rasgos caligráficos.

Esto, en relación con el cuadrito que expone la Sala de las Banderas. Pero a propósito del cuadrito expuesto en 1940, firmado al dorso con las iniciales «J.J.Mío», no hay que olvidar dos importantes razones: primera, que si bien las dos iniciales pudieran significar «José Julián», nombre completo del Apóstol, el *Mío* pudiera significar claramente propiedad de la obra y no autoría; segunda, que Martí solía recibir regalos hasta de pintores, como se sabe a propósito de Enrique Estrázulas, quien le hacía llegar desde el Uruguay a Nueva York algunos presentes salidos de su pincel de aficionado o del de otros artistas amigos. Sobre esa relación Martí-Estrázulas ya se han dado explicaciones en el apartado dedicado al conocimiento martiano en torno al arte de la pintura, pero su certidumbre permite aventurar la hipótesis de que uno de los posibles autores

esta manera, la opinión autorizada del actual Historiador de la Ciudad de La Habana, estimula la realización de investigaciones más amplias dirigidas a la autenticación definitiva del cuadro. (Véase el Apéndice 3 y se comprobará incluso que existe también la posibilidad de que el paisaje del museo fuera una donación del hijo de Manuel Mercado.)

—entre muchos— de la obra sea el mismo Estrázulas, en lo cual haría falta profundizar en el futuro, mas requerirá siempre el hallazgo del original perdido.¹²

Conclusiones forzadas y especulaciones atrevidas, a modo de ineludibles interrogantes, se imponen tras nuestras pesquisas y reflexiones: ¿Quién es el autor del paisaje que exhibe la Sala de las Banderas? ¿Su firma es apócrifa? ¿Qué fue del original del cuadro atribuido a Martí y expuesto en abril de 1940? ¿Llegó Martí alguna vez a entregarse a la creación plástica pincel en mano? Y en caso positivo, ¿se han perdido los frutos? ¿O se hubo de conformar Martí con otra clase de realización alternativa para su indiscutible vocación pictórica?

¹² En carta del 26 de octubre de [1888], Martí no olvida preguntar a Estrázulas, ya a los finales de su misiva: «¿Qué me dice de pinturas, y no me manda algo?»; en carta del 20 de octubre de [1887] le escribe: «Me vengo de V. luciendo sus cuadritos en muy lindos marcos [...]». Comoquiera que Estrázulas también le enviaba cuadros de otros pintores, seleccionamos una carta entre muchas, la del 15 de febrero de [1889], en que describe una de las pinturas recibidas: «El Garrido que me mandó no es sólo una acuarela, sino una delicadeza de las que V. sabe tener, y una verdadera obra de piedad [...]». (Para las tres citas, JOSÉ MARTÍ: *Epistolario*, t. II, p. 61; t. I, p. 413; t. II, p. 72, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1993.)

LA POESÍA DE JOSÉ MARTÍ, AL RESCATE DE LA VOCACIÓN FRUSTRADA

Durante el transcurso del II Taller de Pensamiento Cubano, celebrado del 9 al 11 de noviembre de 1995 en la Universidad Central de Las Villas, en un debate dedicado al humanismo y la autenticidad a propósito de José Martí, la doctora Ana Cairo Ballester realizaba la siguiente intervención: «En su condición de escritor, Martí tiene además un arte paralelo. Era un pintor frustrado y por eso, como bien dijo él mismo, pintaba con las palabras».¹ Puesto que ya ha sido objeto de nuestra atención en un trabajo anterior,² así como de la de algunos estudiosos que han dejado al respecto, y esporádicamente, ligeras reflexiones y apuntes, convendría dedicar algunos comentarios más amplios a esta salida literaria que, a modo de un arte paralelo —al decir de la Cairo—, Martí encuentra para sus

¹ *Memorias del II Taller de Pensamiento Cubano HISTORIA Y DESTINO*, ed. al cuidado de Misael Moya Méndez, p. 201, Ediciones CREAT, La Habana, 1996.

² MISAEL MOYA MÉNDEZ: «Epílogo», en *José Martí: para que la mano pinte bien*, pp. 60-62, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996.

frustrados intereses creativos en el terreno específico de la pintura, pues en el espacio literario hallará verdadera y genuina realización.

Cuando en 1881 proclamó que «el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro»,³ violentaba cualquier valladar que no fuera meramente técnico para declarar su derecho de artista al goce de todas las licencias creativas, a la vez que revelaba con poquísimas palabras uno de los principios estéticos medulares que lo acercaron espiritualmente al arte de la pintura; pues ya vimos que hubo acercamientos también que se materializaron en la esfera social y personal: unos en el marco de las relaciones afectivas y otros en el del ejercicio práctico para una formación cultural más amplia, pero todos en el propio terreno y ambiente de las artes plásticas.

Su tránsito fugaz en 1867 por las aulas de la Academia de Pintura y Escultura «San Alejandro», su necesidad constante de complementar el apunte escrito con el dibujado (a lo que debemos los numerosos dibujos, bocetos y autorretratos ya reseñados), su amistad con pintores como Pablo Gonzalvo, Manuel Ocaranza o Enrique Estrázulas, favorecieron el ejercicio crítico que durante veinte años desarrolló, como periodista, en torno al arte del color. Amén de estos elementos, los polémicos paisajes atribuidos a su mano vienen a consolidar la idea de que sintió, en no pocas ocasiones, el deseo y la necesidad imperiosa de ex-

³ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, t. VII, p. 212, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963.

presarse también con las armas de su admirado pintor español.

Y entre la literatura de José Martí y la pintura de Francisco de Goya, ¿no existe un cierto parentesco afincado en los modos personales que tuvieron de interpretar y reproducir, en medios artísticos distintos, la Naturaleza y el Hombre? Recordemos aquellas imágenes esperpénticas del texto *El presidio político en Cuba* que tanto nos evocan las del óleo *El entierro de la sardina*. En ambos casos estamos en presencia de cuerpos figurativamente contrahechos, concebidos con líneas que distorsionan intencionalmente la materialidad real de la naturaleza humana; en presencia, pues, de construcciones gráficas logradas con similares resultados y efectos por la descripción literaria o la representación pictórica.

El tiempo, siempre escaso para quien como José Martí lideró un programa de lucha revolucionaria, fue sin lugar a duda el principal obstáculo para el desarrollo de su vocación por la pintura y el responsable primero de esa indiscutible, aunque nunca traumática, frustración artística.

El hallazgo en José Martí de una «prosa artística»,⁴ una «expresión plástica»,⁵ una «palabra pictórica»,⁶ o unas «pinceladas literarias»,⁷ que muchos hacen confluír en la

⁴ SALVADOR BUENO: «La labor crítica de José Martí», en *La crítica literaria cubana del siglo XIX*, p. 176, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1976.

⁵ ALBERTO CURBELO: «La plástica en la poesía de José Martí», *Dominical Habanero* (suplemento del periódico *Tribuna de La Habana*), 12 de abril de 1987, p. 3.

⁶ MERCEDES SANTOS MORAY: «Pintar con palabras», *El Guía*, (110): 2; La Habana, jul.-ago., 1983.



Francisco de Goya: El entierro de la sardina, óleo/tela.

Mirad, mirad.

Ante mí desfilan en desgarradora y silenciosa procesión espectros que parecen vivos y vivos que parecen espectros.

Mirad, mirad.

Aquí va el cólera contento, satisfecho, alegre, riendo con horrible risa. [...] De vez en cuando, de aquel grupo informe que hace un ruido infernal, destila una gota de sangre. [...]

Mirad, mirad.

Aquí viene la viruela asquerosa, inmunda, lágrima encarnada del infierno, que ríe con risa espantosa. Tiene un ojo como Cuasimodo. Sobre su horrenda giba lleva un cuerpo vivo. Lo arroja al suelo, salta a su alrededor, lo pisa, lo lanza al aire, lo recoge en su espalda, lo vuelve a arrojar, y danza en torno, y grita [...]

Mirad, mirad.

Aquí viene riendo, riendo, una ancha boca negra. El siglo se apoya en él. La memoria plegó las alas en su cerebro y voló más allá. La crespa lana está ya blanca. Ríe, ríe [...] Y los hombres de los brazos siguen riendo y empujando, y la masa rodando, y a cada vuelta un cuerpo se tritura, y un grillo choca, y una lágrima salta de la piedra y va a posarse en el cuello de los hombres que ríen, que empujan [...]

Fragmentos de El presidio político en Cuba.

llamada «dimensión pictórica de su prosa»⁸ —prosa esencial y vitalmente *poética*—, ha motivado interesantes reflexiones como la de Juan Marinello:

Dije alguna vez que en Martí el idioma juega ese papel de la pincelada en ciertos cuadros famosos: que contribuye a integrar el gran conjunto, el gran mensaje pero, cuando aislamos con ahincada atención la pincelada —la pincelada, que es como la frase de la pintura—, descubrimos que tiene calidades en sí misma, que constituye un hecho artístico particular y considerable.⁹

En Martí, la inclinación vocacional hacia la pintura se ve materializada, de manera sistemática, a lo largo de toda su producción escrita como un hecho artísticamente relevante que rebasa esta prosa a que nos referimos para presentarse en otros géneros de su actividad literaria. Es así que podemos adentrarnos en su realización mediante la poesía, pues ¿qué hizo con sus rimas sino pintar como lo hace, con pinceles, el pintor?

⁷ ROBERTO PÉREZ DE ACEVEDO: «Martí, pintor», *Patria*, XXII (1): 5; La Habana, ene., 1966.

⁸ JUAN RAMÓN GONZÁLEZ NARANJO: «Algunas consideraciones sobre la visión martiana de la pintura española», *Islas*, (84): 80; Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, mayo-ago., 1986.

⁹ JUAN MARINELLO: «Caminos en la lengua de Martí», en *Ensayos martianos*, p. 128, Dirección de Publicaciones, Universidad Central de Las Villas, 1961.

Acéptese como elemental presupuesto que Martí vivió un mundo de colores: donde no los había, él los creaba. No pensemos solo en su identificación entre idiomas y colores cuando escribió que «el alemán es rosado y azul, y el castellano amarillo y punzó»,¹⁰ sino también en el hecho de que puso colores hasta en los sonidos, con lo que estableció interesantes correspondencias que dieron «entrada en español a la teoría de la sinestesia»,¹¹ cuando apuntó:

Entre los colores y los sonidos hay una gran relación. El cornetín de pistón produce sonidos amarillos; la flauta suele tener sonidos azules y anaranjados; el fagot y el violín dan sonidos de color de castaña y azul de Prusia, y el silencio, que es la ausencia de sonidos, el color negro. El blanco lo produce el oboe.¹²

Así también, ¿no está en los versos de José Martí ese magistral empleo del color, dable probablemente solo a los magnos pintores? «Imposible resulta la lectura de su novela *Lucía Jerez* sin reparar en la plasticidad de su prosa»,¹³ pero mucho más difícil resulta no descubrirla en los versos del poemario *Ismaelillo*. ¿Acaso en la dedicatoria misma no le dice a su hijo: «Tal como aquí te pinto, tal te

¹⁰ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. V, p. 183.

¹¹ ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR: «Sobre la crítica de Martí» (prólogo), en JOSÉ MARTÍ: *Ensayos sobre arte y literatura*, p. XXII, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

¹² JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. XXIII, p. 125.

¹³ MERCEDES SANTOS MORAY: art. cit., p. 2.

han visto mis ojos [...] Cuando he cesado de verte en una forma, he cesado de pintarte»?

Sabido es que a la poesía, como género literario con tradición, escuelas, historia e identidad propia, le ha sido consustancial —y lo sigue siendo— la manifestación sobre soporte material distinto, de aquellos principios y elementos de la producción artística que se verifican en la creación plástica, principalmente en la pictórica.

Si en la pintura existe un ritmo dado por la armonía del detalle y el color, en la poesía aparecerá uncido a la rima o, en el caso de los versos libres, diluido en las conjugaciones métricas y en la distribución acentual. Lo que en pintura conceptualizamos como énfasis, en poesía llamamos entonación. El equilibrio, que percibimos por la repartición balanceada de los «pesos» en los bloques opuestos de un cuadro, está condicionado en la poesía por la disposición de los versos, por el diseño estrófico, por la lógica seguida durante la exposición de la idea.

Si el pintor se vale de la perspectiva para acercarnos o alejarnos un objeto o escena, también la utilizará el poeta para familiarizarnos o distanciarnos de un asunto específico. Y lo puede hacer valiéndose de uno de los presupuestos de los que en ocasiones parte, con tal finalidad, el propio pintor: la existencia de colores cálidos (rojo, amarillo, naranja...) que saltan a la vista y se autoinsertan en los primeros planos de la composición, y colores fríos (azul, blanco, gris...) que retroceden y se sumergen en la profun-

didad espacial. Ese «valor psicológico» del color, que el pintor magistralmente explota para recrearnos una peculiar atmósfera, servirá al poeta para influenciar el sentimiento ajeno y atrapar, confabular, hipnotizar, ahuyentar, escandalizar al lector, y originarle estados emocionales que en algunos casos sabemos en gran medida preconcebidos.

Aún podría agregarse que los subgéneros derivados de un *tema* coinciden en una y otra de las Bellas Artes. Así, por ejemplo, existe pintura y poesía épica, pintura y poesía patriótica, pintura y poesía romántica. Tal es la afinidad entre la manifestación plástica y el género literario, que buscar en una pintura cualquiera de los elementos propios de la poesía —o viceversa— devendría un instructivo ejercicio de apreciación e interpretación intertextual.

En el caso concreto de la poesía martiana, las correspondencias descritas se potencian como resultado de la fusión —nunca forzada, siempre natural— de las vocaciones lírica y pictórica.

Una composición poética de la serie conocida como *Versos varios*, la «Dolora griega», parece especialmente diseñada en su primera mitad para hacernos suponer en presencia de dos interlocutores, mas no solo por estar construida coloquialmente. Dispuestos en extremos opuestos, los parlamentos del que pregunta (a la izquierda) y del que responde (a la derecha) forman dos bien demarcadas columnas en las que corporeizan, verticalmente, esos entes fantásticos a cuya plática creemos asistir:

—¿De qué estás triste?
 —De amor.
 —¿Por quién?
 —Por cierta doncella.
 —¿Muy bella, pues?
 —¡Pues muy bella!
 Estoy muy triste de amor.
 —¿Dónde la hallaste?
 —La hallé
 En una gruta florida.
 —¿Y está vencida?
 —Vencida;

.

Tan original diseño constructivo —en correspondencia con su concepción del verso como matemático, geométrico y escultórico— corrobora en José Martí un afán estético que a veces toca recursos ortográficos, signos de puntuación, composición tipográfica, y que se presenta a través de toda su literatura poética.

Conocido y estudiado es, por otra parte, el valor que amerita en su poesía la presencia de la imagen plástica, multiforme, coloreada: vehículo que sugiere metafóricamente cualquier idea (por lo general ajena al mundo del arte). Sin embargo, hay ocasiones en que deja de ser recurso o trasfondo para devenir motivo de su escenario métrico. ¿Acaso no podemos hablar de la pintura como *tema* en la poesía martiana? Basta reparar en algunos de sus *Versos*

sencillos para advertir la voluntaria tematización de que la hace objeto. Tomemos como ejemplos los poemas VI, XXI, XXIV, XXXI y XL.

En el VI Martí habla de «La copia que hizo el pintor / De la hermana que adoré», aludiendo quizás a alguno de los retratos que hiciera, inspirado en su tempranamente fallecida hermana Mariana, el novio de aquella y pintor mexicano Manuel Ocaranza, uno de ellos titulado *El lirio roto*.

El XXIV está referido a tres pintores, cada uno de ellos descrito en una estrofa independiente. El poema propone tres de las tantas categorías formuladas por Martí al respecto de los artistas del pincel (atrevido, gigante y pobre); categorías que están relacionadas, respectivamente, con la valentía y originalidad en el proceso creativo bajo condiciones favorables al arte, la subutilización de las potencialidades individuales en algunos maestros, y cierta ambigua pobreza —material o espiritual— que confluye en un amor apasionado del artista por el entorno natural que lo circunda, acaso el único al cual puede, en calidad de modelo, tener acceso:

*SÉ de un pintor atrevido
Que sale a pintar contento
Sobre la tela del viento
Y la espuma del olvido.*

*Yo sé de un pintor gigante,
El de divinos colores,
Puesto a pintarle las flores
A una corbeta mercante.*



Manuel Ocaranza: El lirio roto.

(Cortesía del profesor doctor Jorge Lozano, quien actualmente investiga cuáles de los óleos y estudios de Ocaranza pudieron haber sido inspirados realmente en Ana Martí o dedicados a ella.)

*Yo sé de un pobre pintor
Que mira el agua al pintar,—
El agua ronca del mar,—
Con un entrañable amor.*

El poema XL, motivado por la visita de las pequeñas hijas de un patriota amigo, que en momentos de grandes sufrimientos espirituales le obsequiaron dos ramos de claveles,¹⁴ inmortaliza un reclamo de naturaleza estética dirigido a un amigo pintor:

*PINTA mi amigo el pintor
Sus angelones dorados,
En nubes arrodillados,
Con soles alrededor.*

*Pínteme con sus pinceles
Los angelitos medrosos
Que me trajeron, piadosos,
Sus dos ramos de claveles.*

Por la estrechísima relación que guardan con su prosa crítica pictórica, dejamos para el final la referencia a los poemas XXXI y XXI.

Tema tantas veces tratado en su oficio de crítico, en el XXXI abordará en versos la prioridad del arte en una patria cuyos hijos están siendo llamados a defenderla. El poe-

¹⁴ La anécdota aparece referida por BLANCHE ZACHARIE DE BARALT: *El Martí que yo conocí*, p. 44, Centro de Estudios Martianos y Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1990.

ma completo parece repetir su máxima «¡La justicia primero, y el arte después!»:¹⁵

PARA modelo de un dios

El pintor lo envió a pedir:—

¡Para eso no! ¡para ir,

Patria, a servirte los dos!

Bien estará en la pintura

El hijo que amo y bendigo:—

¡Mejor en la ceja oscura,

Cara a cara al enemigo!

Es rubio, es fuerte, es garzón

De nobleza natural:

¡Hijo, por la luz natal!

¡Hijo, por el pabellón!

Vamos, pues, hijo viril:

Vamos los dos: si yo muero,

Me besas: si tú... ¡prefiero

Verte muerto a verte vil!

El poema XXI, por su parte, describe en cinco estrofas un lienzo del cual quedó prendado, descripción que en mucho se aproxima a las transposiciones habituales en sus crónicas; aquellas en que traslada a la literatura en prosa los mares, los cielos, las montañas, las escenas urbanas de los cuadros que aprecia; aquellas en que reconstruye por la vía del verbo —y del adjetivo— lo que el pintor con

¹⁵ JOSÉ MARTÍ: *Obras completas*, ed. cit., t. XV, p. 433.

pigmentos: cada tipo social, cada psicología, cada gesto sutil o expresión manifiesta:

*AYER la vi en el salón
De los pintores, y ayer
Detrás de aquella mujer
Se me saltó el corazón.*

*Sentada en el suelo rudo
Está en el lienzo: dormido
Al pie, el esposo rendido:
Al seno el niño desnudo.*

*Sobre unas briznas de paja
Se ven mendrugos mondados:
Le cuelga el manto a los lados,
Lo mismo que una mortaja.*

*No nace en el torvo suelo
Ni una viola, ni una espiga:
¡Muy lejos, la casa amiga,
Muy triste y oscuro el cielo!...*

*¡Esa es la hermosa mujer
Que me robó el corazón
En el soberbio salón
De los pintores de ayer!¹⁶*

¹⁶ Hay un artículo que arroja luz sobre la génesis de este poema martiano, e incluso identifica al pintor del lienzo descrito —Juan



*Juan Carlos Cazin: Viajeros agotados.
(Gentileza de Saulo Antonio Fernández, asiduo estudioso camagüeyano
de la vida y obra del Apóstol.)*

Así, la poética de José Martí, que acude a principios de composición y diseño en asociación estrecha con el tema que desarrolla y las necesidades que, para cada caso, supone el proceso comunicativo con el receptor; poética que manipula, más que en la prosa, una policromática paleta de pintor haciendo uso de toda la potencialidad sintética y simbólica de los colores; poética que no desdeña la tematización de reflexiones y motivos pictóricos; asume la materialización de insatisfechos anhelos creativos del hombre, de manera imaginativa y auténtica.

Sucede que para Martí el Arte es uno, en mayúscula, y sus manifestaciones disímiles —a las que diferencian fundamentalmente determinados elementos técnicos— persiguen fines similares. Por eso estuvo por un Arte único e indivisible: toda la naturaleza creada por el hombre.

Carlos Cazin— tras realizar un cotejo con una crónica del propio Martí. Véase SAULO ANTONIO FERNÁNDEZ NÚÑEZ: «Génesis de un poema eterno», *Islas*, 41 (120): 45-52; Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun., 1999.

APÉNDICE 1

Carta de Gonzalo de Quesada y Miranda a María Mantilla, [La Habana] 6 de abril de 1940. (Original mecanografiado con sobrefirma autógrafa)

Abril 6 de 1940.

Sra. María Mantilla de Romero.
Hollywood, Calif.

Mi querida María:

Gracias por su atenta carta desde Nueva York, y ya supongo esté usted en Hollywood. Me dispongo a ver las nuevas películas en que trabaja César tan pronto se exhiban aquí.

Nuevamente quiero molestarla para pedirle un gran favor, o sea, para que usted que tanto conoce de la vida de Martí me informe lo siguiente:

Recuerda usted alguna vez haber visto a Martí pintando, y sobre todo al óleo, o haberlo oído decir que él hubiese pintado alguna vez?

Conoce usted o ha visto usted algún cuadro hecho por él?

Es desde luego cierto que hacía dibujos de vez en cuando, como esos que publiqué yo en mi libro «Facetas de

Martí», y también es igualmente sabido sus grandes conocimientos sobre la pintura y su amistad con grandes artistas, pero yo nunca había oído de que Martí pintase cuadro alguno. Le dirijo esta preguntas por haberse presentado aquí un pequeño cuadro o «mancha» de un paisaje con una laguna y se dice fue pintado por Martí, aunque aparece firmado aparentemente por J.J.Mío.

A reserva de las investigaciones que yo estoy haciendo por mi parte, su opinión es para mí, desde luego de suma importancia y le agradecería de antemano cualquier dato que usted me pueda suministrar, entendiéndose que habría de tratarlo en la forma que usted desee. Es decir, si usted no desea que yo dé a conocer lo que usted me escriba y que lo conserve yo simplemente como dato particular para mí, así lo haría, aunque desde luego preferiría lo contrario.

Perdóneme una vez más mi molestia, y dándole las gracias anticipadas y recuerdos cariñosos a todos los suyos de Elvira y míos su afectísimo amigo,

[Fdo.]

Gonzalo de Quesada y Miranda.

Agüar 411.

Abril 6 de 1940.

Sra. María Mantilla de Romero.
Hollywood, Calif.

Mi querida María:

Gracias por su atenta carta desde Nueva York, y yo supongo está usted en Hollywood. Me dispongo a ver las nuevas películas en que trabaja César tan pronto se exhiban aquí.

~~Siempre quisiera molestarlo para pedirle un gran favor, o sea,~~
para que usted que tanto conoce de la vida de Martí me informe lo siguiente:

Recuerda usted alguna vez haber visto a Martí pintando, y sobre todo si él se hubiera oído decir que él hubiese pintado alguna vez?

Se desde luego oírto que hacía dibujos de vez en cuando, como esos que publiqué yo en mi libro "Facetas de Martí", y también es igualmente sabido sus grandes conocimientos sobre la pintura y su amistad con grandes artistas, pero yo nunca había oído de que Martí pintase cuando alguno. Le dirijo esta pregunta por haberse presentado aquí un pequeño cuadro o "mancha" de un paisaje con una laguna y se dice fue pintado por Martí, aunque aparece firmado aparentemente por J. J. Mo.

A reserva de las investigaciones que yo estoy haciendo por mi parte, mi opinión es para mí, desde luego de poca importancia y le agradecería de antemano cualquier dato que usted me pueda suministrar, entendiéndose que habría de tratarlo en la forma que usted desee. Es decir, si usted no desea que yo dé a conocer lo que usted me escriba y que lo conserve yo simplemente como dato particular para mí, así lo haré, aunque

Fragmento de la carta de Gonzalo de Quesada y Miranda a María Mantilla. (Cortesía de la Oficina de Asuntos Históricas del Consejo de Estado.)

APÉNDICE 2

Respuesta de María Mantilla a Gonzalo
de Quesada y Miranda, 14 de abril de 1940.
(Original manuscrito autógrafo)

Hollywood - Ca.
Abril 14 -1940

Querido amigo Gonzalo:

Hace dos días llegué de New York, y aquí encontré su grata del 6 del corriente, la cual tengo el gusto de contestar.

Referente á la pregunta que usted me hace le diré que yo nunca vi á Martí pintar, ni sé que haya pintado nunca. Tenia un vasto conocimiento del arte de pintura, asi como de famosos artistas, pero que yo sepa, nunca pintó. Amenuo cojía la pluma y con pocas líneas hacia un dibujo de lo que tuviera en la mente en ese momento, y me preguntaba «Sabes lo que es esto»? A veces yo lo podia reconocer, pero otras veces, nó, y él se reía.

Usted tiene mi autorización para hacer uso de estos informes, en la forma que usted crea conveniente.

Con recuerdos de mi familia para Elvira y Ud. queda
como siempre su afectisima amiga,
María M. de Romero

Frecuente cogía la pluma
y con pocas líneas hacía un
dibujo de lo que tuviera en
la mente en ese momento
y me preguntaba "¿Sabes lo
que es esto? A veces yo
lo podía reconocer, pero
otras veces, no, y él se reía".
Usted tiene mi autorización
para hacer uso de estas in-
formaciones, en la forma que
usted crea conveniente.
Con recuerdos de mi familia
para Olivia y Ud. queda
como siempre su afectísima
amiga,
María M. de Romero

Fragmento de la respuesta de María Mantilla a Gonzalo
de Quesada y Miranda. (Cortesía de la Oficina de Asuntos
Históricos del Consejo de Estado.)

APÉNDICE 3

Carta del Historiador de la Ciudad de La Habana,
Eusebio Leal Spengler, al autor de estas páginas

Ciudad de La Habana, octubre 24 de 1996
«Año del Centenario de la caída en combate de Antonio
Maceo»

Co. Misael Moya
Santa Clara

Estimado amigo:

Recibí su carta hace casi un año y por razones del todo ajenas a mi voluntad no pude corresponder a ella como habría deseado.

El cuadro a que se refiere y que, efectivamente, se conserva en la Sala de las Banderas del Museo ha sido atribuido, hace muchos años, al Apóstol José Martí, que como usted conoce, tuvo no ya una afición, sino una definida inclinación a la pintura.

La pequeña obra, al parecer, fue obsequiada al Doctor Roig de Leuchsenring por el hijo de Manuel Mercado y sobre ella pesa la duda de que sea en verdad una mancha

del pintor español Martí Arcina, lo cual no es del todo descartable.

Es cuanto le puedo decir y aprovecho la ocasión para enviarle un mensaje muy afectuoso.

[Fdo.]

Eusebio Leal Spengler

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SINTES, ANA MARÍA (1995): «José Martí: una mina sin acabamientos», *Revolución y Cultura*, Época IV, 34 (3): 47-52; La Habana, mayo-jun., 1995: ilus.
- BUENO, SALVADOR (1979): «La labor crítica de José Martí», en *La crítica literaria cubana del siglo XIX*, pp. 156-177, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979.
- CRUZ DÍAZ, URSULINA (1999): *Diccionario biográfico de las artes plásticas*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1999.
- CURBELO, ALBERTO (1985): «La plástica en la poesía de José Martí», *Dominical Habanero* (suplemento del periódico *Tribuna de La Habana*), La Habana, 12 de abril de 1987, p. 3.
- FERNÁNDEZ NÚÑEZ, SAULO ANTONIO (1999): «Génesis de un poema eterno», *Islas*, 41 (120): 45-52; Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun., 1999.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO (1972): «Sobre la crítica de Martí» [prólogo], en JOSÉ MARTÍ: *Ensayos sobre arte y literatura*, pp. [vii]-xxvii, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1972.

- GONZÁLEZ NARANJO, JUAN RAMÓN (1986): «Algunas consideraciones sobre la visión martiana de la pintura española», *Islas*, (84): 78-86; Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, mayo-ago., 1986.
- HURTADO MENDOZA, FRANCISCO (1982): *El pintor Manuel Ocaranza: ensayo biográfico*, ed. especial del H. Ayuntamiento, 57 pp., Uruapán, Mich., México, 1982.
- JUAN, ADELAIDA DE (1995): «Lo que Martí dibujó», *Universidad de La Habana*, (245): 175-178; Universidad de La Habana, La Habana, ene.-dic., 1995.
- LAPIQUE, TOMÁS (1969): «Afirman la directora y el bibliotecario de “San Alejandro” que, sin lugar a duda, Martí es el que aparece matriculado en ese plantel», *Granma*, La Habana, 9 de julio de 1969, p. 3: ilus.
- LE ROY Y GÁLVEZ, LUIS FELIPE (1976): «Martí, Baliño y Fermín Valdés Domínguez en “San Alejandro”», *Anuario Martiano*, (6): 151-168; Sala Martí de la Biblioteca Nacional, La Habana, 1976.
- LI, AXEL (2001): «¿Pintó alguna vez?», *Juventud Rebelde*, La Habana, 23 de enero de 2001: ilus.
- LIZASO, FÉLIX (1942): *Martí, crítico de arte*, 24 pp., Comisión Nacional Cubana de la UNESCO, La Habana, 1953.
- MAÑACH, JORGE (1932): «Martí en *The Hour*», *Archivo José Martí*, I (1): 34-39; La Habana, jul.-ago., 1940.
- MARINELLO, JUAN (1955): «Caminos en la lengua de Martí», en *Ensayos martianos*, pp. 127-154, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, 1961.

- MARTÍ, JOSÉ: *Epistolario*, tt. I y II, compilación, ordenación cronológica y notas de Luis García Pascual y Enrique H. Moreno Plá, prólogo de Juan Marinello, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1993.
- _____ : *Obras completas*, 27 tt., Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1963-1965.
- _____ : *Obras completas*, t. 28, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1973.
- Memorias del II Taller de Pensamiento Cubano HISTORIA Y DESTINO*, ed. al cuidado de Misael Moya Méndez, 302 pp., Ediciones CREART, La Habana, 1996.
- MERINO ACOSTA, LUZ (1983): *Arte en Cuba (1902-1958)*, pp. 73-79, Universidad de La Habana y Ministerio de Educación Superior, La Habana, 1983.
- MOYA MÉNDEZ, MISAEL (1996): *José Martí: para que la mano pinte bien*, 63 pp., col. Pinos Nuevos; Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996.
- MOYA MÉNDEZ, MISAEL (1997): «El paisaje que pintó Martí», *Islas*, (117): 27-35; Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, mayo-ago., 1997: ilus.
- ORAMAS, ADA (1995): «Aquel pintor desconocido», *El Habanero*, IX (36): 6; La Habana, 2 de junio de 1995.
- PÉREZ DE ACEVEDO, ROBERTO (1966): «Martí, pintor», *Patria*, XXII (1): 5; La Habana, ene., 1966.
- QUESADA MICHELSEN, GONZALO DE (1990): «Martí, crítico de pintura», *Patria*, 3 (3): 19-36; Cátedra Martiana de la Universidad de La Habana, 1990.

QUESADA Y MIRANDA, GONZALO DE (1932): «Dibujos de Martí», en *Facetas de Martí*, pp. 107-119, Editorial Trópico, La Habana, 1939. (Originalmente publicado en *Orbe*, La Habana, 22 de enero de 1932.)

_____ (1932): «Autorretratos de Martí», en *Facetas de Martí*, pp. 121-129, Editorial Trópico, La Habana, 1939. (Originalmente publicado en *Orbe*, La Habana, 5 de febrero de 1932.)

_____ (1985): «Autorretratos», en *Iconografía martiana*, pp. 105-113, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1985.

RUIZ DE ZÁRATE, MARY (1983): «Un paisaje y dibujos hechos por José Martí», *Juventud Rebelde*, La Habana, 21 de abril de 1983, p. 2:ilus.

SANTOS MORAY, MERCEDES (1983): «Pintar con palabras», *El Guía*, (110): 2; La Habana, jul.-ago., 1983.

SARABIA, NYDIA (1985): «La palma en Martí», *Revolución y Cultura*, [s.n.]: 56-57; La Habana, ene., 1985.

[*Trescientos*] *300 años de arte en Cuba*, p. 35, Imprenta La Verónica, La Habana, 1940.

ZACHARIE DE BARALT, BLANCHE (1945): *El Martí que yo conocí*, 103 pp., Centro de Estudios Martianos y Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1990.

*Esta obra se terminó de editar
el 18 de febrero de 2020*