

Paradigmas de artisticidad, esteticidad e identidad en la obra de plásticos caribeños (1860-1960)

Paradigms of art, aesthetic and identity
in caribbean painting (1860-1960)

Lidia Margarita Martínez Bofill

Universidad de Oriente

Resumen: Se estudia la obra de 12 pintores antillanos –puertorriqueños, cubanos y dominicanos–, que se inscribe en el periodo comprendido desde los años 60 del siglo XIX hasta los años 60 del siglo XX, y revela una riqueza artística envidiable, sostenida y sólida. Estos artistas se aferran a la representación figurativa de lo que les rodea, enmarcados en un realismo con acento nostálgico en ocasiones. Lo más significativo son los temas que tratan: el paisaje, ante todo, y con ello, la reverencia hacia la naturaleza como diosa suprema de la inspiración artística; además del tema histórico, consustancial a la Academia: el retrato de figuras queridas y admiradas, trascendentes en la historia de estos pueblos, así como la recreación de escenas de extraordinario valor testimonial. La plástica, en este periodo de frustraciones y desengaños, cumplió uno de sus cometidos: contribuyó a robustecer la conciencia nacional.

Palabras clave: Plástica caribeña, Identidad, Academia, Realismo, Impresionismo, Costumbrismo

Abstract: The work of 12 Antillean painters from Cuba, Puerto Rico and Dominican Republic is studied. This work dates from the period comprised between the 60's of the 19th Century and the 60's of the 20th Century. This work unveils a sustained, solid and enviable artistic wealth. These artists cling on to the figurative representation of their surroundings, framed in a realism that has an occasional nostalgic tone. The most outstanding features are, firstly, the topics they deal with: mainly the landscape, which reflects the reverence to nature as supreme goddess of artistic inspiration; and secondly the historical topic, consistent with the Academy: the portrait of admired and beloved figures which were relevant to the history of these people. Their work also captures scenes of extraordinary testimonial worth. During this period of frustration and disappointment, the plastic arts achieved one of its tasks: it helped to strengthen national consciousness.

Keywords: Caribbean plastic arts, Identity, Academy, Realism, Impressionism, Genre

La obra de arte es un mensaje que el artista dirige a su pueblo; es el alma misma del artista que se exteriorice comunicando a sus semejantes sus ideales, sus preocupaciones, sus emociones, ante la vida que le rodea.

Miguel Pou Becerra¹

I. Tres islas y un acervo común

El Caribe es una parte importante de ese marco complejísimo de “fronteras”, múltiples y móviles, que caracteriza al Nuevo Mundo. Muchas son las razones que acercan a Puerto Rico, Cuba y República Dominicana: un sedimento aborigen de origen arahuaco que dejó sus huellas a pesar del deliberado intento por hacer desaparecerlas; una metrópoli común que trasladó, con sus hombres y mujeres, la lengua, la religión, las costumbres, la cultura de entonces; un poblamiento de negros que debía sustituir la mano de obra aborigen esfumada, que acompaña a un proceso de mestizaje que matizó a los blancos europeos para ofrecer la mulatez que hoy nos distingue, y con ella: la música alegre, el baile sensual, el color radiante, el carácter extrovertido y callejero de sus moradores. Solo, por citar, algunas de las particularidades que hermanan a estas tres islas caribeñas.

Los procesos históricos que las estremecen –sobre todo en el siglo XIX– son diferentes: para la mayor de las Antillas el proceso liberador en el cual se forja y cristaliza la nacionalidad cubana, y que atraviesa esa centuria desde la segunda mitad de la misma concluye con la intromisión yanqui y la Enmienda Platt; para Puerto Rico, la autonomía obtenida en 1897 llega demasiado tarde y el país es adquirido en virtud del Tratado de París como botín de guerra por los Estados Unidos de América; y, para la República Dominicana no hubo inicialmente un proceso bélico frente al enemigo común, España, sino una cruenta guerra contra su cercano vecino: Haití. Antes que Cuba y Puerto Rico, República Dominicana exhibe al mundo, desde 1844, su República, a la que sucede luego la “Guerra Restauradora”, concluida en 1865, con la cual la metrópoli desiste del intento de recuperar el territorio abandonado por ellos mismos hacía mucho tiempo atrás.

Sin embargo, es en la centuria decimonónica, en su segunda mitad, donde se producen los acercamientos entre hombres de estas islas, cuyo pensamiento avanzado pone en el centro de sus discursos, debates, ensayos, artículos periodísticos, obras literarias y artísticas, la defensa de su identidad, la búsqueda de una expresión artístico-literaria, con la cual pudieran identificar sus aspiraciones de independencia, su afán de ser ellos mismos. Hombres como Eugenio María de Hostos, José Martí, Antonio Maceo, Ramón Emeterio Betances, Juan Pablo Duarte, Federico Henríquez y Carvajal, Máximo Gómez, Pedro y Max Henríquez Ureña, Pedro Albisu Campos, encabezan una relación que explica el curso de los acontecimientos en estos territorios insulares.

La labor de Eugenio María de Hostos (1839-1903), escritor puertorriqueño, diplomado en Derecho en Madrid, no se puede desconocer. A finales de 1868 decidió iniciar la lucha por

¹ Directorio de artistas, *Catalogo Pinturas de la Colección del Museo de Historia, Antropología y Arte*, Universidad de Puerto Rico, 29 de septiembre al 4 de noviembre de 1994 [<http://mapr.org/Para-el-Artista/PROAArtistDetail.aspx?view=2&ID=1450&...>]. Consultado en línea: 12/02/ 2010.

la independencia de Cuba y Puerto Rico². Fue un positivista convencido, y la influencia que sus ideas ejercieron en su época hoy no puede obviarse. Algunos críticos de las artes plásticas caribeñas apuntan que Hostos introduce la realidad positivista que se descubre en las ejecuciones y en el academicismo frío de los artistas de la época.

No poco se ha hablado de cuán profundo labró el positivismo en estas tierras, de cuán penetrantes fueron las ideas de Eugenio María de Hostos y de otras figuras preeminentes de aquella época, en la que se manejaba como un dogma la idea de que “la ciencia positiva era la única fuente de la verdad”, con ella el realismo llegó para quedarse, y con él la figuración. Para el investigador venezolano Arturo Usler Pietri “la trayectoria del positivismo, que tanta y tan profunda influencia ejerció por más de medio siglo (...) está estrechamente asociada con la larga crisis de conciencia sobre la propia identidad...” (Usler 1989: 7).

Cuando se hurga en el proceso de similitudes o de coincidencias que en el decursar histórico-artístico acercan la actividad creativa de hombres que asumen una misma actitud ante el hecho artístico, se halla en ellos una singular forma de aferrarse a códigos, a temas y a técnicas artísticas que los distinguen dentro del panorama artístico de su época. Me refiero a autores que han dejado una prolífera obra y cuya vida han transcurrido en algunas de las ciudades de las tres islas de mayor extensión territorial y de población de las Antillas: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana, desde los años 60 del siglo XIX hasta los años 60 del siglo XX, aproximadamente. Santiago de Cuba, San Juan, Ponce, Hatillo, Cayey y Santo Domingo, por citar las más importantes en el tema que me ocupa, exhiben ante el mundo una riqueza artística envidiable, sostenida y sólida, a pesar de los avatares que sus respectivos países han afrontado.

II. Tras la búsqueda de una expresión identitaria

Sobre Puerto Rico, un caso especialmente doloroso para todos los caribeños, se ha dicho: “El cuerpo espiritual de la nación puertorriqueña se resintió visiblemente con el choque cultural que produjo la presencia norteamericana. Junto con el régimen militar opresivo que duró dos años y la inmediata cancelación de la autonomía concedida a la isla por España, las autoridades de Estados Unidos de América implantaron reformas educativas dirigidas a americanizar el país lo antes posible” (Negrón 1990 *apud* Torres 2000: 63).

La respuesta de la intelectualidad boricua no se hizo esperar. Atentos a las corrientes de vanguardia que se agitaban mar afuera, cultivan una expresión afirmativa de lo criollo. Elaboran su obra tratando de conciliar estética y política; su irreprimible vocación innovadora va de la mano con el llamado *jibarismo* que Antonio Pedreira (1899-1939) identifica en 1935 como “tendencia de nuevo siglo”.

² Abogó por la independencia de las Antillas españolas, y al no hallar respuesta, abandonó España y se instaló en Nueva York, donde se unió a los revolucionarios de Cuba y Puerto Rico. La actitud de España hacia sus últimas colonias le llevó a idear una Federación Antillana independiente, proyecto que dio a conocer y difundió durante sus frecuentes viajes por los países sudamericanos. Trataba de conseguir su apoyo y reconocimiento. En ellos desarrolló su labor de político, sociólogo, pedagogo y moralista, que se tradujo en multitud de obras, como *Mi viaje al Sur* (1872), *Hamlet, ensayo crítico* (1874), *De la educación de los niños* (1875) y poco más tarde, ya en Santo Domingo, *Lecciones de Derecho Constitucional* (1887), *Moral social* (1888) y el póstumo *Tratado de Sociología* (1904). Fue un educador para la libertad, preocupado por la reforma espiritual y social que permitiera el desarrollo de instituciones republicanas democráticas. Fundó la Escuela Normal en la República Dominicana y participó en la reforma de los estudios de Derecho, en la Universidad de Santiago de Chile [http://es.wikipedia.org/wiki/Eugenio_Mar%C3%ADa_de_Hostos]. Consultado en línea: 19/01/2010.

José Antonio Torres Martinó (1916), destacado pintor y grabador puertorriqueño, miembro fundador del Centro de Arte Puertorriqueño y de la Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, enfatiza en la importancia que para el conocimiento de esta etapa tiene *Insularismo* (1935) de Antonio Pedreira, en el que divide en tres momentos el desarrollo de aquel pueblo: primero, desde el descubrimiento y la conquista hasta mediados del siglo XIX; segundo, de mediados de ese siglo en que “comienza a gestarse un sentido de identificación” hasta 1898; y tercero, el periodo que el destacado escritor llama de “indecisión y transición” y que se inicia con la ocupación norteamericana. En esta última etapa, Pedreira analiza “el alma puertorriqueña”, y valida su existencia, y lo plantea en los siguientes términos: “tenemos una manera inconfundible de ser puertorriqueños, pero esa manera, que no pudo gozar la plenitud de su desarrollo, se encuentra hoy averiada por la transformación a la que la somete el proceso químico de una nueva cultura” (Pedreira 1970 *apud* Torres 2000: 65).

La gran ruptura histórica que se produce en la cercana isla también ha sido calificada por otros estudiosos del proceso, como es el caso del poeta Francisco Manrique Cabrera (1908-1978), quien le llama “la época del tránsito y del trauma” (Manrique 1975 *apud* Torres 2000: 63). Con la presencia norteamericana no ocurrió lo que muchos esperaban con ansiedad: la libertad, la justicia social y el progreso material.

Otro destacado intelectual, A. G. Quintero Rivera, ha expresado:

“Bajo el nuevo régimen se transforma de tal modo la economía que en poco tiempo gana hegemonía el sistema de plantaciones azucareras; el centro de interés baja de la hacienda cafetalera de la montaña a los llanos de la costa, con los cambios que eso comporta en la división del trabajo y, sobre todo, en las prerrogativas de la clase dominante. De ahí que la clase hacendada, en vías de ser desplazada, utilice los recursos culturales a su alcance para defender sus fueros. Las fuerzas disolventes del imperialismo obligan a la clase en declive a orientarse en lo político hacia el independentismo, al par que promueve, como arma defensiva en el plano cultural, el tantas veces mencionado jibarismo de acento nostálgico que asoma en el teatro, la novela, la poesía, la música y la pintura de la época. Se hace acopio de las fuerzas espirituales para repeler la agresión.” (Quintero 1974 *apud* Torres 2000: 66-67)

La repercusión de este proceso socio-histórico, tan complejo, tiene su expresión inmediata en la pintura puertorriqueña. Sin dudas, la figura que con su ideario, estético-artístico, moral y político, se convierte en paradigma es el boricua Francisco Oller y Cestero (1833-1917), de quien ha dicho su biógrafo, el artista e historiador Osiris Delgado: es “...umbral en el arte pictórico de la conciencia de la identidad cultural que más adelante logra su plenitud colectiva y entra en la fase de afirmación y defensa, sabe que se ha encauzado por el sendero que conduce al valor de la auténtica universalidad... se convierte en sillar sobre el que se asienta en plenitud la noción de identidad del Puerto Rico que expresan los artistas nuestros de hoy” (Delgado 2000: 49).

Entre los más destacados pintores que continúan el camino trazado por Oller y Cestero se encuentra Miguel Pou Becerra (1880-1968), paisajista por excelencia, que logra atrapar en sus lienzos de gran lirismo el espectáculo que la naturaleza de la región le ofrecía. Él decía, refiriéndose a su obra, que su objetivo era “reflejar el alma de mi pueblo y las características

del paisaje en mi país. Para lo primero he pintado y aún pinto sus tipos y costumbres; para lo segundo, su luz, su ambiente". La obra paisajística, al óleo, de Pou Becerra, es rica y hay que mencionar dentro de ella: *Paisaje de montaña* (1923), *Los coches de Ponce* (1926) y *La promesa* (1928), entre las más tempranas. El ejemplo que se muestra a continuación pertenece a esta primera etapa que ilustra lo dicho antes. Se mantiene fiel a esta figuración nostálgica que lo caracterizó hasta el fin de sus días.

Comparto con Cielito Rosado que en su arte Pou no reduce su trabajo a una simple estampa histórica, sino que transmite una nostalgia y un deseo de retroceder a ese momento en el pasado. Su dominio del color lo hizo el patriarca de los colores isleños y, además, lo ubicó en el movimiento impresionista. Su trabajo, aunque enmarcado en un periodo histórico definido, trasciende el tiempo y proyecta una realidad humana que no se limita a la Isla. Por ejemplo, uno de sus trabajos más significativos, *De la tierra triste* (1921), ilustra una problemática centenaria de nuestro país. En las palabras del artista: "Le llamé triste a mi tierra porque en 1921 nos encontrábamos perdidos, descentrados, sin porvenir, sin norte"³.

Ramón Frade de León (1875-1954) ha perpetuado la cotidianidad puertorriqueña: lo explica a un amigo cuando le expresara en una carta: "es cosa íntima mía... algo de mi corazón puertorriqueño... Y como todo lo puertorriqueño se lo está llevando el viento... en mi deseo de perpetuarlo, lo pinto" (Torres 2000: 77).

El desayuno del campesino, que no tenía acceso al pan tradicional, era sustituido por plátanos o cualquier otro alimento que cultivaran, y la planchadora, sonriente, sustituye la ausencia de electricidad por la tan conocida plancha de hierro fundido, calentada con carbón. Imágenes que el tiempo podía hacer desaparecer. *El pan nuestro* de Frade se ha convertido en uno de los iconos de Puerto Rico. En su conjunto, expresiones de la cultura material, captadas por la genialidad del artista, que caracterizan al hombre común popular caribeño.

Juan A. Rosado (1891-1962) también se proyecta como un infatigable admirador de la naturaleza insular, y de manera reiterada fija en el soporte bellas imágenes de su región natal (fig. 1). Torres Martínó plantea que él, entre todos, es "el pintor de más rudo lirismo, el menos azucarado" (Torres 2000:76), para decir, asimismo, refiriéndose a Pou, Frade y Rosado: "practicaron así su patriotismo artístico con diversos grados de intensidad y de visibilidad" (Torres 2000: 76).

Los pintores puertorriqueños conocen las vanguardias, pero estas no se adoptan como lenguaje estético. Artistas de la dimensión de Oscar Colón Delgado (1889-1968), por ejemplo, desprecian a Picasso –su gran maestro, según declaró en una ocasión– y a los pintores que como este no copian la naturaleza. Colón Delgado, pintor y maestro, natural de Hatillo, fue reconocido por sus representaciones del paisaje y de la figura del puertorriqueño. Al igual que sus contemporáneos, intentaba plasmar en su lienzo los rasgos que definían la cultura puertorriqueña.

³ Cielito Rosado.com: "Estilos y Buena vida de Miguel Pou Becerra" buscado desde el Google, en Museos de Arte de Puerto Rico. Directorios de Artistas, 8 de enero de 2006. (www.puertadetierra.info/figuras/.../rosado/rosado.htm). Consultado en línea: 11/01/2010.



Figura 1. Autor: Juan A. Rosado, Paisaje de la montaña, 1935, óleo/tela. Col. Cielo Rosado de Paoli

Figura 2. Autor: Oscar Colón Delgado, Jíbaro negro, 1941. Col. Museo de Arte de Puerto Rico

Su obra consiste principalmente en paisajes rurales y retratos de personajes populares. Así como otros artistas de la época mencionados antes, trabajó la recreación de las costumbres, la vida cotidiana y el paisaje de la Isla como medio para definir la identidad puertorriqueña. Entre sus obras, caracterizadas por un estilo realista con toques románticos, se encuentran *Central Cambalache* (1915), *Paisaje de Arecibo* (1918), *Jíbaro negro* (1941) y *La canasta vacía* (1931); esta última, probablemente, su obra más conocida (fig. 2).

En la revista digital *Arte, artistas y galerías*, dirigida y editada por el investigador Roland Borges Soto, se recogen las siguientes palabras que caracterizan a Oscar Colón Delgado y a su obra pictórica:

“Al llegar a su madurez fue calificado por la crítica como ‘una digna e individual prolongación del pincel de Francisco Oller’. Preparó un buen número de exposiciones en las principales poblaciones de la isla. Algunas de sus obras forman parte del fondo artístico del Museo de Ponce y otras se conservan en colecciones privadas. El costumbrismo nativo es el tema preponderante de sus retratos, paisajes, bodegones y flamboyanes. (...) Otra dimensión de su arte ha quedado plasmada en los murales de la escuela de Quebradillas y el excelente decorado del presbiterio de la iglesia católica de San Germán⁴.”

Ahora bien, ¿cuáles son los paradigmas de artísticidad en estos pintores boricuas que nacieron en las dos últimas décadas del XIX y vivieron, aproximadamente, hasta los años 60 del siglo XX? Aún cuando proceden de diferentes ciudades de la isla, la capital los acoge con su obra

⁴ Revista en la Red: *Arte, artistas y galería*, n.º 2, 2000, <http://vfmultimedia.tripod.com/revista/B.htm>. Consultado en línea: 8/01/2010.

magnífica y los promociona a través de exposiciones personales y colectivas: es San Juan la capital del arte puertorriqueño. En los artistas seleccionados, hay una recurrencia en temas: paisajes y tipos y/o escenas populares; en la asunción de un lenguaje figurativo que en todos los casos ha incorporado una pincelada fragmentada, empastada, generalmente contrapuesta, con juego de luces y sombras como el impresionismo había impuesto ya hacía muchos años. De ellos, Miguel Pou y Ramón Frade, habían viajado al extranjero, incluso Frade había vivido más de 30 años fuera de su país, no eran ajenos a lo que en Europa acontecía en el plano de la plástica, pero volvieron la espalda a los experimentos, a las novedades estilísticas y a las escuelas que habían tomado tantos adeptos desde que Picasso exhibiera sus *Señoritas de Avignon*. Se mantuvieron dentro del conservadurismo que facilitó la comprensión del mensaje y la recepción de un público heterogéneo que se identificaba con lo que le rodeaba, con lo comprensible por conocido.

Al abordar el caso cubano, las similitudes que más emparentan a sus artistas con los boricuas se hallan en Santiago de Cuba, no así en la capital del país⁵. En La Habana las vanguardias habían irrumpido con fuerza pujante en la década de los años 20 del siglo XX y estremecieron hasta sus raíces al arte académico, que se tambaleó bruscamente aunque no por ello dejó de dar excelentes frutos que hoy todavía se siguen admirando (Armando Menocal, Leopoldo Romañach, entre otros). En Santiago de Cuba, la primera capital de la isla durante las primeras décadas del siglo XVI, no hubo vanguardias artísticas hasta la década de los años 50 del ya mencionado siglo, y ellas se abrieron paso con timidez; diría que a duras penas, en medio de un panorama lastrado por la tradición⁶.

Santiago de Cuba, una ciudad con marcadas dotes de escepticismo, fue testigo de incontables acontecimientos de carácter bélico y de índole político, desarrollados a través de su historia. En la segunda mitad del siglo XIX dio sus mejores hijos a una guerra cuya victoria final le fue arrebatada y ni siquiera sus héroes pudieron exhibir el orgullo ganado con tanta sangre y esfuerzo; se firmó en su territorio una paz comprometida con el imperialismo que se estrenaba entonces; vio con tristeza cómo el potente vecino se expandía –incluso arrebatándole parte del territorio cercano– y tronchaba las ansias de verdadera independencia.

Ciudad marinera, ubicada geográficamente entre el mar y las montañas, dueña de una morfología que la distingue entre todas las demás poblaciones, desarrolló una capacidad para incorporar en su imaginario los hitos de su historia y de su geografía inigualable. Dio lugar a una visualidad consecuente con la idiosincrasia de sus habitantes: eternos enamorados del mar, de las calles sinuosas y empinadas, de los rincones hermosos y de una luz espléndida, difícil de atrapar en una tela o una cartulina: una ciudad luminosa, alegre y extrovertida que, en analogía con su ancestral suspicacia, revierte en destacar su tenaz autenticidad.

Los albores del siglo XX se caracterizan en Santiago de Cuba por una intensa actividad cultural, regida, principalmente, por la labor de Emilio Bacardí Moreau, primer alcalde de la ciudad y su promotor por excelencia, además de ser pintor, escritor y hombre público.

⁵ Lo cual no excluye a otras ciudades de la isla, incluso la propia capital, donde se mantuvieron los pintores académicos en plena producción, pero decimos, con absoluta propiedad, que en ninguna otra ciudad cubana hubo tal hegemonía y despliegue del arte académico como en Santiago de Cuba.

⁶ La publicación del artículo del destacado artista santiaguero Daniel Serra Badué titulado "*Pintura cubana en la SESO*", en la revista Galería, y la muestra de artistas de la vanguardia habanera que se expuso en 1948, fue el primer aldabonazo que hizo reaccionar a algunos santiagueros de entonces.

Dentro de la vida artística de entonces sobresale la figura de José Joaquín Tejada Revilla (1867-1943)⁷, maestro de varias generaciones de artistas, cuya obra pictórica está refrendada por una importante obra teórica publicada en las revistas santiagueras de entonces. El Museo “Emilio Bacardí Moreau”, en Santiago de Cuba, posee una vasta colección de su obra, cuya fecha de realización se inscribe entre los años 1907-1930. Muestran elementos que indican, inequívocamente, que la temática tratada es el campo cubano; son los conocidos y reiterados bohíos, palmeras, cocoteros, bambúes y el resto de la exuberante vegetación que caracteriza a la zona oriental del país. Un conjunto de acabada factura donde logra captar diferentes estados atmosféricos y lumínicos, con la perfección de un académico bien entrenado. En *El Callejón del Guayo* sorprende por la minuciosidad del detalle, la mirada alerta que no deja escapar un solo elemento de la arquitectura local, y también por su maestría técnica. Tejada retrató tipos populares, y es el autor de *Cabeza de negro* y *Catalán ebrio*, excelentes ejemplos del género, por solo citar dos ejemplos. Si bien la formación académica catalana marca en él un realismo que tuvo en *La confronta* (Barcelona, 1893) un buen exponente de la academia de entonces, se vio reforzado por sus encuentros en México con las obras de autores como José María Velasco.

La pasión que sobre la naturaleza embargara al artista puertorriqueño Oscar Colón Delgado está presente en el santiaguero José Joaquín Tejada, quien dice en 1925: “Olvidemos por completo, cuando en presencia de la naturaleza estemos interpretándola, de recordar artista alguno, por grande que sea o haya sido, que todos los más sabios e inspirados no surgieron de otra fuente que de ésta, inagotable en purísimas corrientes, y en principio entreguémonos ciegos de amor a su contemplación y estudio” (Tejada 1943: 10-11; 1924: 17).

José Bofill Cayol (1862-1946), contemporáneo de Tejada, pinta hasta el final de sus días su ciudad natal. A su talento y amor entrañables al entorno que le acompaña siempre debe este que se haya perpetuado la imagen de sus calles estrechas y adoquinadas, muros vetustos y balconajes, techos de tejas criollas, faroles, campanarios, plazas públicas; en fin, un perfil que el tiempo ha transformado. Su obra está hecha, en su casi totalidad, con la técnica de la acuarela; de ejecución difícil, donde las correcciones y rectificaciones constituyen un reto. Tiene solo 14 años cuando pinta su primera acuarela, en 1876. Sin dudas, se convierte en el precursor de esta técnica en Santiago de Cuba y sienta escuela que, en su época, no tiene parangón en el resto del país (Martínez 1999: 14; 2009: 10).

En su afán de perpetuar lo que el tiempo haría desaparecer, Bofill “trasladó” las imágenes de la vieja ciudad, de cara a la modernidad, a un área aledaña del Museo “Emilio Bacardí”, que fundara y dirigiera durante 38 años consecutivos, y que se convirtiera, como institución, en uno de los más emblemáticos baluartes santiagueros en defensa de la historia y del arte ciudadano (fig. 3). El “Callejón Bofill”, como luego se ha nombrado en honor a su fundador, su materialización, entronca con la actitud y con el ideario estético del boricua Ramón Frade, que pintaba “...lo [que se] está llevando el viento...” (Torres 2000: 77).

Rodolfo Hernández Giró (1881-1970) representa otra generación de pintores santiagueros. Veinte años más joven que Tejada y Bofill, viaja a Barcelona en los inicios del siglo XX, junto a su hermano Juan Emilio. Tras una estancia de dos años, aproximadamente, se instalan

⁷ Véase Lidia M. Martínez Bofill. “La huella de la formación catalana en la obra y en el magisterio de José Joaquín Tejada”, en CD-ROM: *Monografía por la Excelencia*, Universidad de Oriente, 2001.

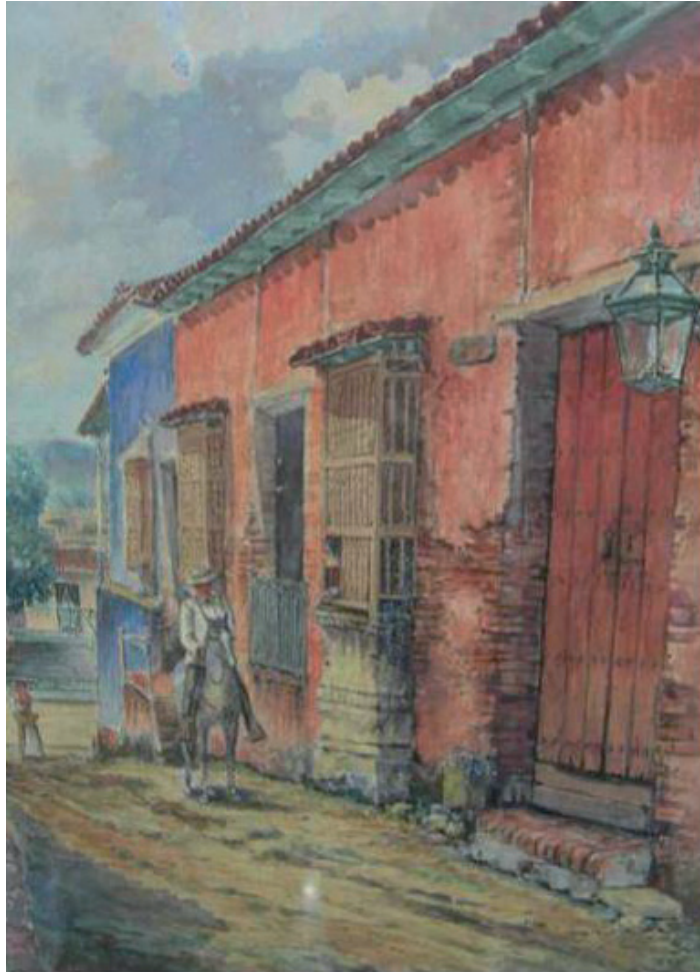


Figura 3. Autor: José Bofill Cayol, Placita de Santo Tomás, acuarela/cartulina, 1925, Col. Museo “Emilio Bacardí Moreau”, Santiago de Cuba, Cuba

en París, y regresan a su patria poco después. La obra de ambos delata su falta de adhesión a los fuertes aires renovadores que soplan en la ciudad de la luz desde que el impresionismo estremeciera, hasta la médula, a la crítica, al artista y al perceptor. Rodolfo, de extensa trayectoria artística, pintor de paisajes a la acuarela y al óleo, fue dibujante, caricaturista, escultor, dramaturgo, actor y profesor de dibujo de la Escuela Normal para Maestros. Autor de una de las pocas marinas que se han ejecutado en la ciudad y en el país en esa época, demostró su eficacia técnica, su dominio de la acuarela y del óleo. Personaje carismático, amó la naturaleza y bebió directamente de ella, como el viejo Tejada aconsejaba a sus discípulos. Pronunció numerosas conferencias como profesor de la Escuela Normal para Maestros de Santiago de Cuba, y en una de ellas expresó:

“No se puede ser pintor aquí y no ser paisajista. El paisaje en Oriente es nuestro orgullo. Las montañas se ven más cerca de lo que están en realidad y se necesita o haber nacido aquí o tener muchos años de vivir aquí para saber situarlas en el lugar conveniente”⁸.

⁸ Conferencia pronunciada por el artista en la Escuela Normal para Maestros de Santiago de Cuba en marzo de 1956, inédita (mecanografiada), en poder de la autora.

Juan Emilio Hernández Giró (1882-1953) es, después de José Joaquín Tejada, el artista santiaguero cuya obra ha sido más difundida y conocida. Realizó el periplo que lo unió a su hermano Rodolfo en condición de estudiante, becado en Barcelona y luego radicado en París, durante veinte años. Regresa a Cuba con un importante aval lleno de reconocimientos, premios y una cultura sólida, tanto en el horizonte artístico como en el musical –ambos hermanos eran músicos, como su padre– y no regresó a la ciudad natal sino que permaneció en La Habana hasta su muerte. El prestigio obtenido en Francia y la obra plástica de un artista ya consagrado hizo posible que se pensara en Juan Emilio como director de la Academia de San Alejandro; lo que no fructificó, pues solo se tradujo en su nombramiento que fue revocado poco después⁹.

La mejor expresión del aferramiento de estos artistas santiagueros a la tradición y al conservadurismo se encuentra en las palabras que Juan Emilio escribiera a José Bofill, a quien siempre reconoció como su maestro. En 1919, desde París, la ciudad de las revoluciones estética/artísticas, la ciudad/luz del arte moderno, donde se concentraban jóvenes artistas de todas partes del mundo a beber de esa savia magnífica que fueron los *ismos* desde los mismos inicios del siglo XX, Juan Emilio expuso obras, incluso retratos, con la técnica de la acuarela, dentro de las normas académicas, y con las soluciones de un ya muy tardío impresionismo.

En un documento, mecanografiado y fechado en 1919, que se halla en poder de la autora, todavía bajo los efectos que la aceptación que aquellas obras tuvieron en el público, él le expresó a Bofill: “...fue en tus acuarelas donde vi por primera vez la solidez de este género y sus recursos. [...] La acuarela es el procedimiento único actualmente para expresar la luz de Cuba y la frescura de su naturaleza [...] Tal vez todo esto ayude a despertar el interés por el Arte entre nuestros compatriotas y te permita ¡ojalá!, descansar de los creyones, y ayudarme a echar las bases de nuestra Pintura Nacional”.

La obra titulada *Vista desde el Puerto de Boniato* (fig. 4), de Juan Emilio Hernández Giró, cierra las disquisiciones acerca del tradicionalismo en la pintura santiaguera, hasta la segunda mitad del siglo XX; lo cual no excluye una realidad que muchos sabemos: ese cauce es aún inagotable en Santiago de Cuba. Se debe entonces preguntar: ¿son, o no, los paradigmas de artísticidad semejantes a los boricuas?, ¿existe, o no, una voluntad en estos artistas santiagueros de aferrarse a técnicas, a temas, a la representación manida del paisaje?, ¿se puede dudar que también ellos defendieron –a su modo– un imaginario que los identificaba como individuos, que los diferenciara de los capitalinos, fundamentalmente?, ¿se puede advertir, como en los puertorriqueños, una defensa de los que para ellos era lo nacional?, ¿no resulta absolutamente sorprendente que se pensara en “echar las bases de nuestra Pintura Nacional”, con la técnica de la acuarela, desterrada por las vanguardias cubanas, en una época de revoluciones artísticas?¹⁰.

De los artistas santiagueros aquí tratados, solo José Bofill no viajó al extranjero. Los demás lo hicieron por varios países europeos y por Estados Unidos de América. Ninguno de ellos abrazó las vanguardias artísticas.

⁹ Aunque no es este el espacio adecuado para abordar este asunto, debemos solo decir que se cometieron errores tácticos que los habaneros no pasaron por alto. El asunto fue de tal envergadura que la prensa se hizo eco de ello.

¹⁰ Juan E. Hernández también desarrolló una obra teórica que influyó no poco en sus discípulos y coterráneos (véase 1928: 36; 1929: 10; 1930: 12). Como se podrá constatar en la bibliografía, son revistas santiagueras que acogen sus artículos a poco tiempo de la llegada de este artista de su larga estancia en París.



Figura 4. Autor: Juan Emilio Hernández Giró, Vista desde el Puerto de Boniato, óleo/tela, s/f. Col. Museo "Emilio Bacardí Moreau", Santiago de Cuba, Cuba

En República Dominicana la tradición artística y la pictórica en particular es riquísima y sostenida; los críticos del país sitúan su momento originario en la época histórica, que comienza a definirse la "dominicanidad".

Danilo de los Santos (1943), pintor y crítico de arte, es uno de los más serios estudiosos del fenómeno artístico en su país. En su formidable obra *La pintura en la Sociedad Dominicana*, plantea que el sentimiento de dominicanidad surge en 1844, pero que:

"...después de 1870 se produce el momento originario de un arte nacional, romántico e idealizado: un nostálgico naturalismo y un cierto exotismo expresan la realidad con toques primitivos, neoclásicos y hasta impresionistas; los temas tratados son: el retrato, el episodio histórico, los escenarios cotidianos, el paisaje; se palpa en las obras una honda devoción por los temas nacionales que se expresan en la idealización de figuras criollas, como los retratos de patriotas; búsqueda de una temática histórica relacionada con lo acontecido en la isla: escenas indígenas o políticas; nostálgico naturalismo ya expresado en el paisaje nacional, como en el realismo de los tipos o las situaciones ambientales; cierto desdén por todo lo español, lo cual tendía a crear exaltación de lo "dominicano" remontado a través de temas indigenistas o políticos." (Santos 1978: 35-36)

Otra de las voces autorizadas en el ámbito caribeño y que ha dedicado varias publicaciones a la plástica dominicana es Marianne de Tolentino; francesa de nacimiento pero dominicana por adopción. Como reza en el *Enciclopedia de las Artes Plásticas Dominicanas*, del también crítico dominicano Cándido Gerón, ella coincide con Danilo de los Santos en marcar el surgimiento de una pintura nacional en los momentos en que se consolida el sentimiento de nacionalidad o la dominicanidad. O sea, hay una total concurrencia de opiniones en los estudiosos de tan rico patrimonio artístico.

Igual que en Puerto Rico y Cuba, en República Dominicana fueron los escritores, y en especial el *indigenismo* –para los boricuas el *jibarismo*, para los cubanos el *siboneyismo*–, el asiento de la nostalgia que permeó la literatura de la época; integrantes, entre los que hay que mencionar a José Joaquín Pérez (1845-1902), autor de las *Fantasías Indígenas*, Javier Angulo Guridi (1816-1844), autor del drama *Iguaniona* y sobre todo, por la connotación que alcanza en el ámbito caribeño y latinoamericano, a Manuel de Jesús Galván (1834-1910) y su *Enriquillo*. La presencia del aliento romántico en la pintura dominicana decimonónica y de principios del siglo XX está más que justificada.

Una de las figuras conspicuas del arte dominicano de la época en que se centra este estudio es Luis Desangles Sibilí (1861-1940), conocido como *Sisito*, cuya vida y obra está indisolublemente ligada a Santiago de Cuba.

Al decir de Danilo de los Santos:

“¡Pictóricamente, la figura de Desangles trascendió a nivel nacional como maestro y artista [...] es señalado como el primer pintor de toques impresionistas [...] se empeña en retratar el pasado, como ocurre en su obra Prisión de Caonabo, o expresar un idealismo sentimental como se descubre en [...] el Sueño del Patriota [...]. Entre las obras de Desangles, quien fue además insinudamente costumbrista, se distinguen, además: El arribo de la canoa, El Juramento de la bandera, Perfil de Duarte, La ilusión de Maceo, La maldad de la niña [...] y algunos retratos de antillanos ilustres. Además realizó algunos óleos de ruinas coloniales dominicanas.” (Santos 1978: 47-48) (fig. 5)

En la minuciosa búsqueda de información sobre la vida y obra del destacado pintor dominicano, Nereida Lahit-Bignott refiere la estrecha relación existente entre el pintor dominicano y sus contemporáneos puertorriqueños, en el marco de intercambio que propiciaba el Taller de Desangles, que hacia el año 1883 fue “centro de animación cultural por aquellos años de apasionado nacionalismo (década de los ochenta) época en la que tiene lugar la llegada a Santo Domingo de Eugenio María de Hostos, forjador de la conciencia del hombre americano, del maestro Corredor y de otras significativas personalidades de las letras y del arte” (Lahit-Bignott 1998: 276).

Ese Taller-estudio era frecuentado por Ramón Frade de León, el boricua autor del *Pan nuestro* (1905), y por los coterráneos Abelardo Rodríguez Urdaneta, y Adolfo García Obregón, entre otros. La autora expone que entre poetas, novelistas, músicos y pintores –y con la presencia de Hostos– se discutía de problemas políticos y estéticos.



Figura 5. Autor: Luis Desangles Sibilí, El sueño de Duarte, óleo/madera, 61x51 cm., 1889. Col. Museo Bellapart, República Dominicana

Como dato a destacar por la investigadora Lahit-Bignott está el que en 1892 el Taller de Desangles fue visitado por José Martí, el más grande de los cubanos, en compañía de Federico Henríquez Carvajal. El Héroe Nacional cubano y su gran amigo dominicano elogiaron las obras que allí vieron. Este hombre sensibilísimo, organizador de la Guerra de Independencia o Guerra de 1895, dos años más tarde, esta vez en Nueva York, quedó impresionado con la obra plástica de un artista santiaguero: José Joaquín Tejada.

Los lazos de Desangles con los puertorriqueños se consolidaron en los tres años de destierro que –por problemas políticos– él sufrió en Puerto Rico (1893-1896). Se vinculó allí a la enseñanza de la pintura y tuvo entre sus discípulos a Miguel Pou Becerra. Fue tan reconocido en la isla cercana que su obra participó en la importante exposición *De Oller a los Cuarenta: La Pintura en Puerto Rico 1898-1948*.

En 1904 llega Luis Desangles Sibilí a Santiago de Cuba, como cónsul de su país en esta ciudad; responsabilidad que ocupó por algunos meses, pero permaneció en ella hasta su muerte. De sus fructíferos 79 años, vivió 36 en la más caribeña de las ciudades cubanas. Fue gran amigo de Emilio Bacardí, José Joaquín Tejada y José Bofill, entre otros artistas contemporáneos santiagueros. Vivió intensamente el apogeo cultural de esta urbe en los primeros 30 años de la República y dejó en ella una sensible huella¹¹.

En las fructíferas tertulias y discusiones que tenían lugar en el Taller de Desangles, en Santo Domingo, participa Abelardo Rodríguez Urdaneta (1870-1873) y de él ha dicho Danilo de los Santos:

“Se puede afirmar que con él comienza a tomar cuerpo una tradición artística de individualidades que se definen claramente en lo que hacen, razón que le permite ser el artista más trascendente dentro de su generación [...] Aquellos eran aún tiempos de gestación cultural; gestación que poseía como único medio una posición de conciencia mucho más cercana al pasado originario que al futuro previsible. Por eso todos los hombres como él acudían a los temas indígenas y eran románticamente simultáneos a una contemporaneidad de hechos donde la bazaña, el patriota, los emblemas, la cristiandad se redescubrían y se revalorizaban; al mismo tiempo miraban hacia la tierra insular con pena y añoranza, pero imbuidos de un optimismo ciego y personalizado.” (Santos 1978: 52)

Rodríguez Urdaneta fundó, también, una Academia de Arte y fue escultor, fotógrafo, poeta y músico. Entre sus obras escultóricas hay que mencionar *Caonabo*, y entre las pictóricas destaco un grupo de retratos al óleo de Duarte, Hostos, Luperón, entre otras personalidades históricas (fig. 6).

No de forma gratuita Cándido Gerón asegura que Urdaneta “está considerado como uno de los precursores de las artes plásticas dominicanas. Su concepción romántica y su fac-

¹¹El Museo “Emilio Bacardí” atesora una veintena de obras de Luis Desangles Sibilí: 12 retratos, 3 paisajes, 3 naturalezas muertas y 2 obras de tema religioso. Realizó muchas obras de tema religioso para la catedral de Santiago de Cuba y un impresionante mural de tema histórico-religioso titulado *La Bendición de la Bandera*, para la Parroquial Mayor de Bayamo. Impartió clases de dibujo en el Colegio Dolores, y entre sus discípulos se encontraban Jorge Rigol y José A. Portuondo. Fue profesor de la Escuela Elemental Provincial de Artes Plásticas de Santiago de Cuba y designado Director de Honor de la misma en 1935.

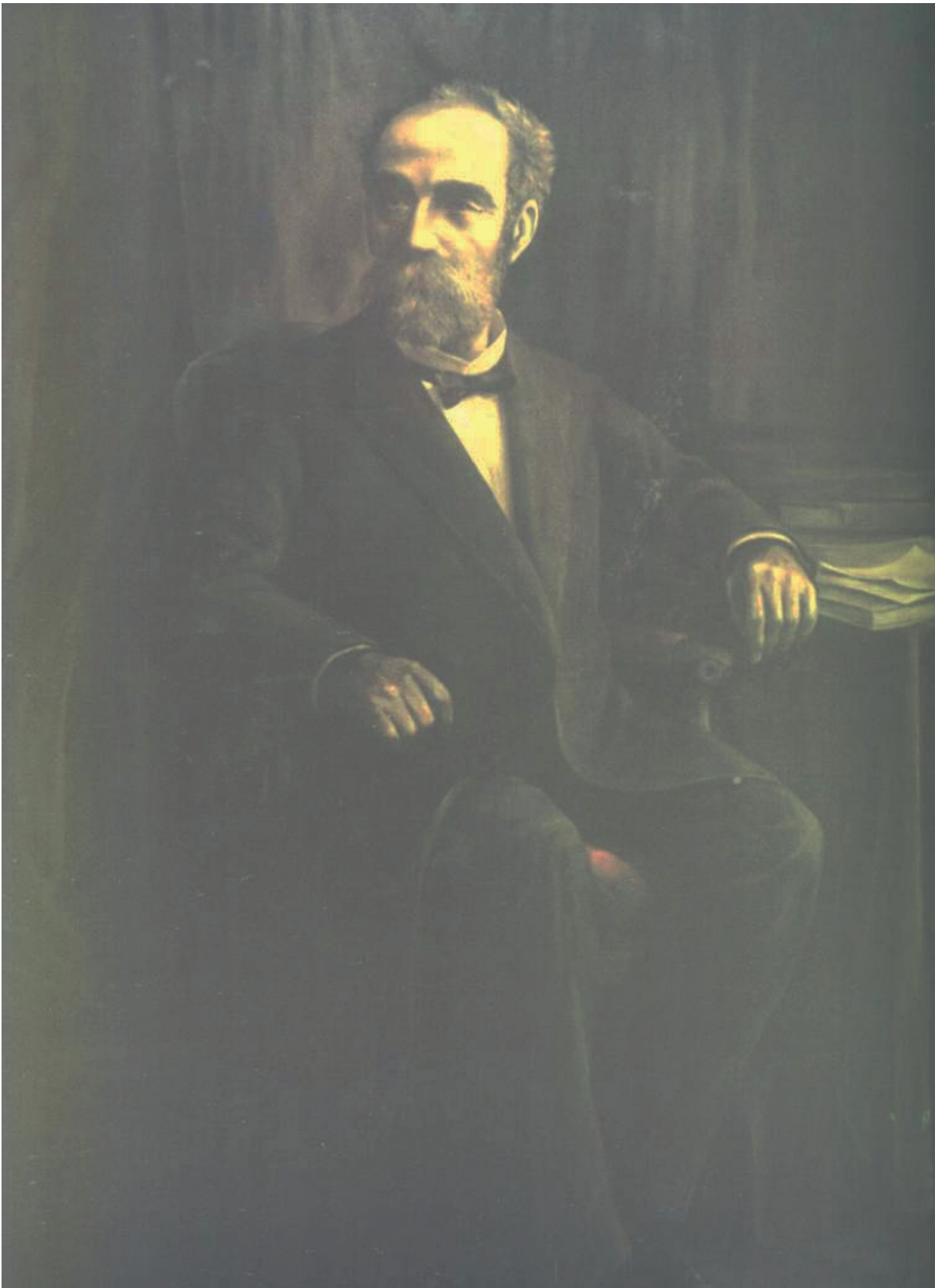


Figura 6. Autor: Abelardo Rodríguez Urdaneta, Retrato de Hostos, óleo/tela, 193x133 cm., 1908, Col. Museo Arte Moderno, República Dominicana

tura clásica, permiten conocer sus sobrias pinceladas, su refinado dibujo y sus variadísimos aspectos del paisaje, matizado de construcciones armónicas y un colorido rico y abundante” (Gerón 1996: 287-288).

Entre las creaciones pictóricas de Urdaneta, si bien la factura del retrato de Hostos se inscribe dentro de los cánones fríos del academicismo insular, el retrato de la joven a quien no deja ver el rostro, porque su espalda es la protagonista de la obra, es una de las más impresionantes ejecuciones de la época.

Carlos Ramírez Guerra (1881-1951) realizó sus estudios elementales de pintura en Santo Domingo y viajó a Santiago de Cuba en 1905. Permaneció en la cálida ciudad caribeña hasta su muerte; vivió 46 años en la urbe que lo acogió como a uno de sus hijos, y dejó una vasta obra pictórica, cuyo tema fundamental es el paisaje urbano y el retrato: ruinas de antiguos fuertes españoles, callejones, parques, entre otros. Se destacó, al igual que su compatriota Desangles, por la participación en las exposiciones que en número considerable se realizaron en la ciudad en los primeros 30 años del siglo XX. Como Desangles, y los santiagueros Tejada, los hermanos Hernández Giró, Bofill y Serra Badué, realizó una sistemática labor de ilustración de las numerosas revistas culturales que vieron la luz en esas décadas.

De él ha dicho Cándido Gerón, en su mencionada *Enciclopedia de las Artes Plásticas Dominicanas*:

“...sobresale en la plástica dominicana de comienzos del siglo, por la transparencia que logró en sus delgadas y sobrias aguadas. Fue un excelente acuarelista y en el dibujo logró una síntesis compacta por el grafismo de sus trazos. Sus acuarelas y dibujos conducen a un estilo de rica expresividad y de fuerte preocupación por el hombre de su país...” (Gerón 1996: 272)

Se impone entonces aclarar dos de las aseveraciones formuladas con relación a la actividad pictórica de Carlos Ramírez Guerra; una, por la investigadora Nereida Lahit-Bignott, cuando se refiere a que él participara activamente de las tertulias de Desangles, a la par de Urdaneta. A mi juicio, por el año en que nació Ramírez Guerra, solo pudo haberlo hecho al regreso del exilio, y entonces él tendría la edad de 15 años y, tal vez, únicamente como discípulo se vio inmerso en aquellos debates. La otra aclaración que hago es con relación a la cita de Cándido Gerón: cuando Ramírez Guerra “sobresale en la plástica dominicana de comienzos del siglo” ya ha establecido su domicilio definitivo en Santiago de Cuba. Con 24 años de edad, e inmerso en un panorama artístico muy intenso, sus aguadas y dibujos no son más que la tónica de entonces en el Oriente cubano. Discípulo de José Bofill en la técnica de la acuarela y de la plumilla, quizás él fue su más fiel seguidor en la representación de los espacios citadinos; una constante en los pintores santiagueros de todas las generaciones que hasta hoy han existido (Martínez y Vieiro 2007: 5). El Museo “Emilio Bacardí” de Santiago de Cuba cuenta con 61 obras de este artista, de ellas 58 son acuarelas y 3 plumillas, y los títulos hablan por sí solos: *Callejón del escudero, Casa de Hernán Cortés, Catedral antigua, Casa solariega de los Tejada, Carnicería vista desde Enramadas*, entre otras.

El último de los artistas dominicanos al que me refiero es Enrique García Godoy (1885-1947), quien fue, además de pintor, un teórico en el tema de las artes plásticas. Sus ensayos

“son las claves para entender su apego al clasicismo histórico” (Ugarte 1973: 12-A *apud* Santos 1978: 52). Excelente escritor de artículos periodísticos y diplomático. A pesar de pertenecer a una generación más joven que Luis Desangles, tanto él como más tarde el santiaguero Juan Emilio Hernández Giró –solo tres años mayor que García Godoy–, hacen una pintura de tema histórico inspirada en acontecimientos de los que no fueron testigos, como solía ocurrir en la Academia. También Juan Emilio había dejado constancia escrita de su ideario estético, cuyos principios son concomitantes con los de García Godoy. La obra de tema histórico que más ha trascendido en este último ha sido, precisamente, la que une la historia de las dos islas hermanas a través de dos de sus personajes más queridos por todos: José Martí y Máximo Gómez, y se titula *La entrevista de Martí y Gómez en Guayubín*, cuya veracidad histórica se ha dicho que garantizó un testigo ocular: Emilio Ceara (Santos, 1978: 51). Otras obras muy conocidas son: *El regreso de Duarte*, *La batalla del Santo Cerro* y *Crucifixión*. Para Danilo de los Santos, García Godoy “en los desnudos y los retratos [...] es mucho más clasicista, especialmente en aquellas obras en las que usa el pastel como técnica pictórica” (Santos 1978: 53).

Que una obra como *La entrevista...* esté fechada en 1945 y ejecutada por un artista que había estudiado y vivido en el extranjero durante un tiempo considerable –Italia y EE.UU. –, por solo citar puntos de avanzada en el arte de la época, habla a favor de una voluntad en García Godoy de no deshacerse de las ataduras académicas. Los pintores aquí mencionados, pertenecientes a estas dos generaciones de dominicanos, habían tenido contacto en materia de arte con lo que ocurría en otros países, poseían una cultura general que les permitió estar a la altura de hombres de la talla de Hostos y de otros en los diferentes espacios que ocuparon temporalmente, ya fuera por misiones que cumplían o por los viajes que ayudaron a afianzar sus conocimientos. Pero ninguno de ellos produjo la ruptura con la tradición; algo realmente significativo.

IV. A modo de epílogo

Luego de esta breve incursión por la vida y la obra de doce artistas caribeños: 4 puertorriqueños (Hatillo, Cayey, Ponce y San Juan), 4 cubanos radicados en Santiago de Cuba y 4 dominicanos ubicados en la capital, Santo Domingo, advierto que hay elementos reiterativos en sus proyecciones artísticas; esto, a pesar de que pertenecieran a dos generaciones decimonónicas y que habitaran en el extranjero con estancias más o menos breves, salvo excepciones, en tres países cercanos, pero diferentes.

Lo primero que salta a la vista es su aferramiento a la representación figurativa de lo que les rodea, enmarcados en un realismo con acento nostálgico en ocasiones. Desde el punto de vista formal, a casi todos les llegan los aires renovadores de un impresionismo que ya había dado todo de sí desde finales del siglo XIX. Esto se aprecia en las pinceladas yuxtapuestas, en los contrastes y en el tratamiento luz/sombra. Los paisajistas, al igual que los maestros franceses, escogieron la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana. En muchos casos, los efectos que lograron con la luz natural sobre lo representado son envidiables.

Lo más significativo, además de lo antes dicho, son los temas tratados: el paisaje, ante todo, y con ello, la reverencia hacia la naturaleza como diosa suprema de la inspiración artística. La naturaleza como la vieron los santiagueros Tejada y Hernández Giró, y los boricuas Miguel Pou, Juan A. Rosado y Oscar Delgado Colón. El paisaje citadino es también recurrente en todos estos artistas.

El tema costumbrista, a la manera de los puertorriqueños Ramón Frade y Delgado Colón, del dominicano Desangles y del santiaguero Tejada, aporta obras de gran trascendencia y alto vuelo artístico.

Y el tema histórico, consustancial a la Academia: el retrato de figuras queridas y admiradas, trascendentes en la historia de estos pueblos, la recreación de escenas de extraordinario valor testimonial, presente en los artistas estudiados.

Como se ha expuesto, la comunicación entre los artistas de las islas mayores de las Antillas fue rica y sistemática¹²; porque no solo la concebimos como física –que la hubo–, sino a través de las publicaciones que tanto enriquecieron el periodo estudiado, y de un epistolario que involucra a terceras personas y que da fe de lo que les ocurría en las circunstancias en que cada uno de estos hombres se hallaba.

A todos estos artistas les caracterizó un afán de conocer cuánto ocurría a su alrededor, de “estar al día” y al mismo tiempo mantener un aferramiento a lo tradicional, un interés marcado de dar la espalda a lo novedoso que en materia artística consideraban aplastaba a la Academia; circunstancia que ninguno ignoraba.

Si bien no se desestima la incidencia que en el pensamiento filosófico y estético del Caribe insular hispano pudo haber tenido el positivismo –que permeó la producción literaria y artística–, se advierte algo más que ello: una marcada finalidad de defensa de la identidad puertorriqueña, dominicana y cubana, que en la época se tradujo en la selección intencional de un lenguaje comprensible a todos. Lo usaron como un arma defensiva en el plano cultural.

En estas tres hermosas islas los acontecimientos históricos sembraron, por mucho tiempo, sentimientos que se superpusieron, por la rapidez con que fueron asumidos: el asombro, el desengaño y la desconfianza. La plástica, entonces, cumplió uno de sus cometidos: contribuyó a robustecer la conciencia nacional y la identidad caribeña.

¹²Como bien expresa Lahit-Bignott (1988: 256), resulta particularmente revelador que en el testamento del boricua Ramón Frade, donde dona su biblioteca y la colección de obras de arte a la Universidad de Río Piedras, aparezcan muchas obras de Desangles, de otros dominicanos y puertorriqueños y del santiaguero Rodolfo Hernández Giró.

Bibliografía

ACEVEDO, R. L. (1989): “Universidad y diversidad cultural en la cuenca del Caribe” en *Del Caribe* no. 15. Casa del Caribe, Santiago de Cuba.

ANDUJAR, C. (2002): “La identidad cultural dominicana” en *Del Caribe* n.º 39. Casa del Caribe, Santiago de Cuba.

ÁLVAREZ, L. y MATEO, M. (2005): *El Caribe en su discurso literario*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

ARAUJO, N. (1983): *Viajeras al Caribe*. Casa de las Américas, Cuba.

BACARDÍ, E. (1924.): *Crónicas de Santiago de Cuba*. Tipografía Arroyo Hermanos, Santiago de Cuba.

BOSCH, J. (1981): *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe: frontera imperial*. Casa de las Américas, La Habana.

DELGADO, O. (2000): “Francisco Oller y Cestero en el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña” en *Puerto Rico: Arte e identidad*. Puerto Rico.

FERNÁNDEZ, R. (1979): *Calibán y otros ensayos*. Editorial Arte y Literatura, La Habana.

FRANCO, J. L. (1963): *Revoluciones y conflictos internacionales en el Caribe. 1789-1854*. Academia de Ciencias, La Habana.

GERÓN, C. (1996): *Enciclopedia de las Artes Plásticas Dominicanas (1844-1995)*. Editora Corripio, Santo Domingo.

LAHIT-BIGNOTT, N. (1998): *Luis Desangles, un pintor antillano*. Amigo del Hogar, Santo Domingo.

MARTÍNEZ, L. M. (1999.): “José Bofill, un hombre en su tiempo” en *SIC* n.º 3, Santiago de Cuba.

(2009): “El *Callejón Bofill*: un intento infalible en la defensa de la identidad arquitectónica” en *VI Encuentro Internacional Ciudad, Imagen y Memoria*, Santiago de Cuba.

MARTÍNEZ, L. M. y VIEIRO, M. ((2007): “La ciudad y su imagen: un *continuum* representacional” en *V Encuentro Internacional Ciudad, Imagen y Memoria*, ISBN 978-84-8363-140-9, Santiago de Cuba.

PÉREZ, H. (2004): *Pensar el Caribe*. Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

PÉREZ, J. A. (2002): “Artes Puertorriqueñas 1900-1950” en *ARTes en Santo Domingo*, Revista Especializada en Arte Caribeño, República Dominicana, Año 1, n.º 4, julio-septiembre.

SANTOS, D. (1978): *La pintura en la Sociedad Dominicana*. Universidad Católica, Madre y Maestra, Santiago de los Caballeros, República Dominicana.

TEJADA, J. J. (1924). “El paisaje” en *Luz de Oriente*, año III, n.º 30 y 31. Santiago de Cuba.
(1943). “El arte y la naturaleza” en *Luz de Oriente*, año IV, n.º 33. Santiago de Cuba.

TORRES, J. A. (2000): “El arte puertorriqueño de principios del siglo XX” en *Puerto Rico: Arte e identidad*. Puerto Rico.

USLAR, A. (1989): *Iberoamérica, una comunidad*. Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.

VÁZQUEZ, A. (2007): *Santiago en la mirada: Testimonio del pintor Antonio Ferrer Cabello*. Ediciones Santiago, Santiago de Cuba.

WOOD, Y. (1989): *Plástica del Caribe*. Editorial Letras Cubanas.

(1993): *Las Artes plásticas en el Caribe contemporáneo*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana.