

José Martí: su prosa crítica dedicada al arte del siglo XIX

Arte es huir de lo mezquino, y afirmarse en lo grande.

¿Qué es arte, sino el modo más corto de llegar al triunfo de la verdad, y de ponerlo a la vez, de manera que perdure y centelle en las mentes y en los corazones?

José Martí

Numerosos libros abordan la relación del escritor y patriota cubano, José Martí (La Habana, 1853 – Dos Ríos, 1895) con la pintura europea, americana y estadounidense del siglo XIX. Sus dispersos escritos sobre arte, especie de actos de predilección valorativa, se inclinaron especial y tempranamente por los pintores españoles, Goya, Pablo Gonzalvo, Raimundo Madrazo y Mariano Fortuny. Años después, en medio de sus vivencias neoyorkinas vinculadas principalmente al arte que se producía en Estados Unidos en el último cuarto del siglo XIX, sus críticas más maduras se refieren a los impresionistas franceses y a la revisión del arte europeo del que tenía un conocimiento profundo y actualizado.

Estos dispersos ejercicios críticos vieron la luz a través de la prensa escrita, vehículo principal para la difusión de sus textos sobre arte. Varios fragmentos, que son deudores de géneros periodísticos como la crónica y el reportaje, se sintetizan en las páginas siguientes a través de citas extractadas. El objetivo principal es reunir algunos de los episodios más interesantes y demostrar el profundo interés de Martí por el arte, especialmente por la pintura. Predilección que se demuestra por el número de artículos y la calidad de los mismos. No olvidó recordar, un mes y medio antes de morir en los campos de batalla en Cuba, en su carta-testamento dirigida al amigo Gonzalo de Quesada, -escrita en Montecristi, República Dominicana, el 1 de abril de 1895-, que incluyeran estos trabajos en los tomos de sus obras completas y sugirió en particular el artículo dedicado a la pintura del ruso Vereschagin y el de los impresionistas franceses.

Sus escritos y el amplio epistolario evidencian que desde su primera estancia en España, entre 1871 y 1874, su vida cotidiana se

vio enriquecida por la apreciación de la pintura y de las artes plásticas de forma general. El conocimiento del cubano de los pintores españoles se debió a sus visitas a El Prado, a la colección de la Academia de San Fernando y a las pinturas contemporáneas que se exhibían en el antiguo Museo de la Trinidad de la calle de Atocha, entonces sede del Ministerio de Fomento[11]. (García Guatas, 2004: 31) Experiencias que nutrieron los años de la juventud en los dos periodos de destierro y que luego aparecerían bajo una prosa encendida en diversos medios de prensa del continente americano.

Las publicaciones dedicadas a la crítica de arte se distribuyeron en ocho textos iniciales en la *Revista Universal*, México, en 1875-1876; doce textos en el semanario social *The Hour*, de New York en 1880; uno en la revista *Opinión Nacional*, de Caracas, en 1882 y cuatro más en la revista neoyorkina *La América*, entre 1883 y 1884. Le siguieron otros cuatro en *La Nación*, de Buenos Aires, entre los años 1886 y 1889, y por último tres en 1895, impresos en el periódico *Patria*, fundado por él. (Ver Anexol)

«La pintura le entusiasmaba casi tanto como el teatro. Solía pasarse las mañanas de domingo en el Museo del Prado, con sus pisos crujientes y su silencio oloroso a cera. Allí le seducía particularmente la gracia popular y la verba dramática de Goya. De vuelta de esas visitas recogía sus impresiones en apuntes morosos, evidentes ejercicios de un criterio que buscaba las razones de su gusto...», así lo describe Jorge Mañach en su exquisita biografía de José Martí. (Mañach, 1963:165)

Además de los textos originales, recogidos en más de una veintena de tomos de *Obras Completas de José Martí*[2], existen dos libros particularmente interesantes para ahondar en sus apuntes críticos relacionados con los artistas españoles y sus asiduas visitas a los museos y a los talleres de los pintores. Uno es *José Martí: imagen, crítica y mercado de arte*, de la investigadora cubana Adelaida de Juan, publicado por la editorial Letras Cubanas, en 1998. Material que organiza las consideraciones sobre pintura, arquitectura y mercado de arte mientras propone una metodología para acercarse a esa porción de la amplia producción literaria del Apóstol. El otro libro imprescindible para el acercamiento a esta temática es, *La Zaragoza de José Martí*, del investigador y profesor de la Universidad de Zaragoza, Manuel García Guatas, publicado por la Fundación Fernando el Católico en una segunda edición corregida y aumentada del 2004. Un complemento esencial para comprender los imperativos y el contexto de los apuntes del jovencito referidos al arte español y a los artistas aragoneses.

Los inicios del trabajo del cubano como crítico de arte fueron en México a los 22 años de edad, ocupación que continuó hasta poco antes de su muerte. Su importancia como crítico de las artes mexicanas ha sido estudiada por el investigador Justino Fernández y plasmado en el artículo *José Martí como crítico de arte*, publicado en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1951; estudios que abrieron el camino al libro de 1964, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, publicado en ese país por Ida Rodríguez Prampolini. También en Cuba varios intelectuales han profundizado sistemáticamente en el desempeño de esta faceta de Martí, sobresalen Cintio Vitier y su esposa Fina García Marruz, Roberto Fernández Retamar, la especialista del Centro de Estudios Martianos, Marlén Domínguez, y la arquitecta Eliana Cárdenas, centrada esta última en los escritos específicos sobre arquitectura y paisaje urbano.

Varios testimonios y crónicas periodísticas de Martí fueron recogidos en su segunda estancia española, en el cuaderno de apuntes que tituló *Notas sin orden, tomadas sobre las rodillas, al pie de los cuadros* (Martí, 1963-1973: 136) escritos entre octubre y diciembre de 1879. Estas notas sueltas tomadas en Madrid, sirvieron de base a trabajos posteriores y revelan el conocimiento que tenía el desterrado sobre temas de las artes plásticas; de los cuales había tenido noticia cuando fue alumno del primer mes del curso de 1867 en la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro, en La Habana.

En los apuntes sin orden se reúnen las consideraciones sugeridas por los temas y los ambientes de las pinturas, que fueron observadas con mirada e ingenio penetrantes. Por ellos desfilan incendiados, seductores y tenebrosos los cuadros de Goya, a quien siempre consideró uno de los pilares fundamentales de la pintura moderna. De Murillo comentó los cuadros que vio en el Louvre y en Madrid, pero el que más le sedujo fue Goya. Supo apreciar lo más audaz y moderno de su arte y lo reflejó en una frase: «Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado.»



Francisco de Goya: *Casa de locos*

La maja vestida fue el primer cuadro de Goya que lo atrajo para siempre y escribió: «qué desafío el de esas piernas osadamente tendidas, recuerdan por su colocación las piernas más hermosas de la Venus reclinadas de Ticiano.» ... «Piélagos son de distraído amor sus ojos. No se cansa uno de buscarse en ellos. En eso estuvo la delicadeza del pintor; voluptuosidad sin erotismo.» (Martí, 1963-1973: 131)

Destacó *Casa de locos* y apreció el sentido moral y crítico en estas líneas: «... religión, monarquía, ejército, cultos de cuerpo, todo parece aquí expuesto, sin ropas, de lo que con buen símbolo esos cuerpos son sin ellas, a la meditación y a la vergüenza. Ese lienzo es una página histórica y una gran página poética. Aquí más que la forma sorprende el atrevimiento de haberla desdeñado. El genio embellece las incorrecciones en que incurre, sobre todo cuando voluntariamente, y para mayor grandeza de propósito, incurre en ellas. ¡El genio embellece los monstruos que crea!» (Martí, 1963-1973: 131)

Una nota más extensa le dedica a *La tirana*: «Goya huyendo de toda convicción ajena, como para hacer contrapeso al mal, cayó en la convicción propia. Al amor de la forma, opuso el desprecio de la forma.» A continuación aclara que el «desprecio» está «en el profundo amor a la forma, que conserva aun en medio de su voluntarioso olvido, de sus deformidades voluntarias.» Al mencionar *El entierro de la sardina* subraya el empleo de los recursos pictóricos: «Gusta de pintar agujeros por ojos, puntos gruesos rojizos por bocas, divertimentos feroces por rostros. Donde no hay apenas colores, vese un sorprendente efecto de coloración, por el feliz concierto de los que usa... Nadie

pide a Goya líneas, que ya en *La maja* demostró que sabe encuadrar en ellas gentilísima figura.» Más centrado en la técnica pictórica sobre *Corrida de toros en un pueblo* plasma que es: «...el triunfo de la expresión, potente y útil sobre el triunfo vago del color. Parece un cuadro manchado, y es un cuadro acabado.»

El énfasis en la vis expresionista de Goya subyace en las palabras de Martí y es oportuno mencionar que en el artículo «Los viejos maestros de Leavitt», publicado el 5 de junio en *The Hour*, afirma «Goya, el más grande y fantástico español, fue más original: El mundo de los egoístas es un mundo de tontos, dijo, y presentó juntos en manicomio a hombres ricos, generales, reyes y obispos.» (Martí, 1963-1973: 284). Meses después cuando escribe sobre la exhibición de los impresionistas retoma a Goya con estas frases:

«Goya fue el impresionista: Goya ha hecho con unas manchas rojas y parduzcas una Casa de locos y un Juicio de la Inquisición que dan fríos mortales. Allí están, como sangriento y eterno retrato del hombre, el esqueleto de la vanidad y la maldad profundas. Por los ojos redondos de aquellos encapuchados se ven las escaleras que bajan al infierno. Vio la corte, el amor y la guerra y pintó naturalmente la muerte.»(Martí, 1963- 1973: 440)

Entre los cuadros de la inquisición le llama la atención *Ajusticiado* y concluye: «Cada aparente error de dibujo y color de Goya, cada monstruosidad, cada deforme cuerpo, cada extravagante tinta, cada línea desviada, es una áspera tremenda crítica.» Termina el párrafo: «He ahí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demoledor de todo lo infame y terrible. Yo no conozco obra más completa en la sátira humana.»

Con respecto a la sátira, meses después al reseñar el Matropolitan Art Museum de New York, establece que «el arte de la pintura no tolera lo caricaturesco. La sátira puede usarse con buen provecho, como lo ha hecho Goya... pero sátira y no mofa inútil.» (Martí, 1963-1973: 477)

De los retratos de la Duquesa de Alba anota: «Famosos son los retratos que hizo Goya de la Duquesa de Alba. En uno descansando sobre un *lit de repos*, lleva la del Alba vestido español, y medio acostada, descansa sobre un codo... Desnuda en el otro, los senos levantados, se separan hacia afuera en las extremidades. Baudelaire dijo del cuadro: 'les seins sont frappé de strabisme surgent et divergent'. Exclama

Martí a continuación: « ¡Ah Baudelaire! Escribía versos como quien con mano segura cincela el mármol blanco.» (Glendinning, 1977: 20)

Es imposible para Martí evitar comentarios comparativos entre los personajes femeninos: «Estas mujeres de Goya tienen todas las bellezas del desnudo, sin ninguna de sus monotonías. Vaporoso claror rodea a la *Maja*. Atrevidamente se destaca la *Tirana* de un fondo azul cenizo». Anota sobre esta pintura que vio en la academia de San Fernando «no apremia la prolijidad con que la estudio y me mira con amor», después concluye «Y la *Maja* al verme pasar, como que sonríe, si un tanto celosa, bien segura de que la *Tirana* no la ha vencido.» (Martí, 1963-1973: 131)

Evidentemente Martí quedó prendado de *La Maja*, que posa también caligrafiada en su cuaderno: «Nunca negros ojos de mujer, ni encendida mejilla, ni morisca ceja, ni breve, afilada y roja boca, ni lánguida pereza, ni cuánto de bello y deleitoso el pecaminoso pensamiento del amor andaluz, sin nada que pretenda revelarlo exteriormente, ni lo afee, halló expresión más rica que en *La maja*. Ni piensa en un hombre, sueña...» (Martí, 1963-1973: 131)

En mayo de 1886 la primera mención sobre la muestra de los impresionistas franceses es en una carta e insiste en que «hay una admirabilísima criatura de Renoir, en que se deja el alma presa, como en los ojos de la maja de Goya.» (Martí, 1963-1973: 440) La admiración de Martí por el aragonés se trasluce en sus descripciones: «gigantesco», «gran vindicador», «filósofo». Corona su juicio cuando manifiesta «él, que fue un gran pintor revolucionario».

Solo dos acotaciones breves se insertan sobre estos escritos: Martí percibió la novedad de Goya al alejarse del naturalismo, aunque los términos martianos son poco exactos retienen la esencia «deformidad voluntaria». Lo segundo es que conocía y admiraba al escritor francés Baudelaire, quien también ejerció la crítica de arte de modo muy temprano. En tercer lugar hace a sus lectores cómplices de su disfrute pleno y sincero de la pintura del maestro.

Otras menciones al arte español como serios ejercicios de criterio se publicaron en la *Revista Universal* de México, entre 1875 y 1876, y a partir de 1880 en sus colaboraciones con *The Hour*, en New York. Aparecen referencias sobre el arte español y notas sobre su amistad con los artistas, las visitas a los talleres y las tertulias en los cafés madrileños. Testimonios que analiza, rebate, cuestiona y ubica en el momento histórico-artístico García Guatas en el segundo apartado de su libro llamado *Martí y el arte español contemporáneo*. Revelaciones imprescindibles para una mejor comprensión de los

escritos del cubano dedicados a la creación del momento.

Aunque son los imperativos económicos los que le obligan a Martí a escribir y publicar sus crónicas periodísticas escoge piezas a las que le dedica mayor atención, en un acto consciente de discriminación valorativa. Su redacción cautivante envuelve criterios certeros y juicios de valor de gran fuerza. La vigencia de sus valoraciones son también aspectos significativos a destacar.

Con las vivencias de Europa, Martí continúa su vida errante por Nueva York en 1880. Durante casi quince años de estancia en Estados Unidos el arte será materia frecuente de sus crónicas. La agudeza de juicio de sus primeros trabajos se fue perfilando cada vez más en la medida en que entró en contacto con la producción plástica de ese país, a la que compara continuamente con sus similares europeos y latinoamericanos. Lo mismo le interesa la producción de los pintores estadounidenses del momento que el pujante mercado del arte, conducido y monopolizado por experimentados galeristas como Stebbins o Stewart. A estos temas dedica la crónica «La Galería Stebbins», publicada en *The Hours*, el 17 de abril de 1887 (Martí, 1963 – 1973: 276) y «Venta de la galería Stewart», (Martí, 1963 – 1973: 267) escrito el mismo mes e impresa en *La Nación*, Buenos Aires, el 22 de junio de 1887.

Escribe con regularidad cinematográfica sobre una subasta de artes plásticas en la galería Stewart e insiste en la suerte de mecenazgo que ejercían algunas ciudades como Nueva York, Boston, Louisville y San Luis con la instauración de premios en metálico para los autores ganadores de determinados concursos. Sus juicios sobre el mercado de arte son oportunos e intrépidos y expresó para definirlo «Al olor de la riqueza se está vaciando sobre Nueva York el arte del mundo.» (Martí, 1963- 1973: 440)

En este mismo periodo aparecen los escritos sobre su amigo Pablo Gonzalvo en la *Revista Universal*, de México, también sobre Raimundo Madrazo y Mariano Fortuny en el semanario neoyorkino *The Hour*, en el año 1880 y con el intervalo de algunas semanas. Entre los amplios comentarios se ubica el siguiente:

«Yo conocí a Gonzalvo cuando con mano magistral ponía en el lienzo, a la luz de la mañana de verano sorprendidos, los esplendores rojos del sol, cuya luz tibia, al pasar por los espesos cristales, iba a morir, coloreando como llama, en los dorados cañones del órgano vetusto de la seo. La iglesia de S. Pedro Arbués, el asesino canonizado, el inquisidor devoto, no tuvo hasta

Gonzalvo copiante digno de ella...» (Martí, 1963- 1973: 140)

Sin saberlo Martí había plasmado su percepción sobre un lienzo que representaba como ningún otro el efecto claroscuro del interior de la catedral de Zaragoza, vista desde el crucero. Su comentario sobre Arbués seguramente fue influenciado por el propio Gonzalvo. (García Guatas, 2004: 33) En ese mismo apunte se detiene en la apreciación del edificio protagonista del cuadro *Vista de la Lonja de la Seda de Valencia*: «... el techo, un tanto duro, de la Lonja de Valencia, del laborioso, modesto y laureado Gonzalvo: que más que por lo laureado, vale por lo modesto... Más que el histórico edificio trasladado al lienzo, parece miniatúresca reducción de la famosa Lonja, con todas sus admirables proporciones.» Según reflejan los estudios del doctor García Guatas, no fue en Zaragoza donde Martí vio a Gonzalvo pintar sus lienzos, ni vio las representaciones teatrales de sus amigos Blasco y Zapata, sino en Madrid, donde ya se habían establecido los aragoneses. (García Guatas, 2004: 33)

En esa visita al Museo madrileño también se detiene en el óleo *Celebrada casa de la Infanta en Zaragoza, la salida del combate*, donde una vez más yuxtapone recuerdos y valoraciones a primera vista: «Y allí está, con todas sus riquísimas molduras, con sus figuras múltiples, con sus torneados frisos, con sus arcos repletos de animados rostros, con su amplia y descansada escalinata, con su largo corredor en correcto cuadro, aquel inapreciable patio, hoy en los bajos, depósitos de paja, y en lo alto, no templo de sereno arte, sino casinillo de danzas y juegos.» (Martí, 1963- 1973: 140) El cubano se refería al Casino Monárquico y Liberal, abierto en 1871 y ubicado en la planta principal donde tres décadas antes había estado el Liceo Artístico y Literario. (García Guatas, 2004: 33) Termina su escrito otra vez centrado en la predilección de los detalles pictóricos de Gonzalvo «... No me viera el conserje, y para perpetuo deleite de mis ojos me llevaba del cuadro una de esas encantadoras figurillas de guerrero.»

Sobre Madrazo y Fortuny habla con gran familiaridad y aprecio, en el momento en que sus cuadros podían ser vistos por los interesados neoyorkinos: «Madrazo ha pintado mucho, pero lo mejor de su obra es *La salida del baile* y *La puerta de la iglesia*, que todo New York ha conocido últimamente. Es la nota de actualidad.»[\[3\]](#) (Martí, 1963- 1973: 156)

El artículo en inglés «Raimundo Madrazo» está basado en lo que

Martí escribió en su libro de apuntes el año anterior bajo el encabezamiento «Madrado. Finesse exquise, élégance supreme». La línea central de ambos acercamientos está basada en el interés de la luz como elemento rector de sus composiciones.

«Vive, ama y ríe en amplia luz solar, con luz en su paleta y luz en su corazón». Sigue: «Ha tenido el atrevimiento de mirar al sol cara a cara»; «... es como un espejo en que se refleja el sol»; «Madrado observa gentilmente la naturaleza iluminada por el sol –solamente la ama en sus momentos brillantes-». A propósito de *La puerta de la iglesia* agrupa estas frases: «No hay noche para él. Permanecerá por siempre a la puerta iluminada por la luz del sol, que es la dueña de su espíritu.» En trabajos posteriores, cuando reseña el Matropolitan Museum en 1880 menciona que «la suavidad de la luz es sorprendente en la *Joven vestida de azul*». (Martí, 1963-1973: 477)

Una y otra vez expresa sus valoraciones sobre la pintura de Madrado. En 1882 retoma sus ideas sobre la luz y dice sobre el español «... pinta al aire libre y empapa su paleta en aire lleno de sol», sin embargo agrega: «siempre tendrá, quizás más de lo que debiera, mucho del cálido sol de Andalucía». (Martí, 1963- 1973: 156) Madrado «ha encontrado el secreto de la originalidad, no en las absurdas fantasías de la escuela impresionista[4] ni entre los discípulos de ultra-realismo, ambas buscadoras desesperadas de críticas favorables. Se encontró a sí mismo donde debía hallarse, en la verdad y en la sencillez, sin alterar brutalmente la realidad de la luz.»

A Madrado lo elogia Martí por su dibujo exquisito y su gracia, aunque agrega «jamás será un pintor épico... nunca alcanzará la suprema grandeza de su arte». Advierte «... no hay un Víctor Hugo en las escuelas modernas de pintura, Meissonier pudo haberlo intentado».

Al trazar los antecedentes del pintor acota: «Si se nos preguntara de donde le viene a este pintor los misteriosos conocimientos de que alardean sus pinceles, -la respuesta sería-: pregúntesele a su padre, a su tío, a su profesor de San Fernando, y a Leon de Cogniet... el creció en ese ambiente para ser a un tiempo mismo pintor académico, pintor español y además pintor de la escuela francesa. Es todavía discípulo de Fortuny.» (Martí, 1963- 1973: 156) Continúa la comparación entre ambos: «El estudio de Fortuny es una conquista de la luz, el cuadro de Madrado es de una luminosidad triunfante. La conquista era necesidad para el uno, obedecer fue un placer para el otro. Siempre ocurrirá lo mismo.»

En la crónica dedicada a Fortuny, publicada unas semanas después de la de Madrado, aparece la reflexión ética en torno a la

originalidad, válida para Martí tanto en la esfera de la creación como en el resto de las actividades humanas, incluso en las más cotidianas.

Sobre el catalán, desde su recodo en la prensa divulga: «Mariano Fortuny ha sido el colorista más audaz, y el genio más romántico y de más clara visión entre los pintores modernos». Sobre su cromatismo dice: «Su luz nos ciega»; «es un gran pintor de luz»; «una obra maestra del colorido»; «una franja azul es una montaña distante, manchas rojas son arroyos ensangrentados, pequeños puntos negros son soldados cruzando el río, y una línea azafranada es la puesta de sol.» (Martí, 1963 – 1973: 164)

Martí destaca algunas obras como *La vicaria*, para la cual «el más alto elogio no basta». Otra de las que menciona es *La batalla de Wad Ras*, que se encontraba en el Museo de Madrid. Dice el crítico: «allí hay verdaderamente una batalla, y ciertamente una batalla africana». El año anterior en sus apuntes dejó refrendado: « ¡cómo se dibuja sin líneas! ¡Cómo se agrupa sin confundir! »... « ¡Osadía, rebelión, fuga admirable! » (Martí, 1963 – 1973: 142) Sobre *La señora española*, visto en la galería Stebbins, un mes después dice «el único retrato de mujer ahora existente del pincel del pintor... Pero al hacer el retrato de la bella embajadora, ha encontrado a la Naturaleza demasiado pródiga en sus dádivas par ser tratada de otro modo que con estudiado cuidado.» En los años siguientes no escatima en menciones elogiosas. En 1881 escribe «deslumbrado hubiera el séquito los ojos hecho a la luz árabiga del magnífico Fortuny, y de su pincel». Vuelve a escribir en 1887, cuando se refiere a «El arte en New York», sobre *El encantador de serpientes* como «un juicio de la vida» y *La playa de Portici* que es «una tormenta de luz». [\[5\]](#) (Martí, 1963 – 1973: 312)



Fortuny: *El encantador de serpientes*,
1869



Fortuny: *Playa de Portici*, 1874

Sin embargo en el artículo de *The Hour* apunta que «pensamientos poderosos e ideas trascendentales nunca turban su mano... Fortuny pintó

más y mejor que ningún otro artista de su tiempo, pero pudo haber hecho más de lo que hizo. Quizás la culpa no fue suya sino de la época, pero un verdadero genio abre nuevos caminos a la expresión de la belleza... Inventó una escuela de pintura maravillosa y buscaba ansiosamente un asunto digno de su pincel. Pero no vivió bastante tiempo: murió famoso solamente como un gran pintor de luz.» (Martí, 1963 – 1973: 164) Continúa: «Fortuny merece ser admirado... pero los artistas americanos no deben imitarlo. Si estamos obligados a imitar en vez de afirmar nuestra propia originalidad, esperemos a alguien que sepa representar el lado majestuoso del carácter de nuestra época...»

Para terminar el repaso de las apreciaciones críticas que hiciera Martí de la pintura española las líneas siguientes se dedican a Velázquez que junto a Goya los declaró «esos dos españoles gigantesco» (Martí, 1963 – 1973: 440) Sobre Velázquez, escribió poco pero siempre en términos elogiosos. Las referencias a su obra se hallan entre 1880 y 1888 mientras aborda varios temas. En 1882, cuando comenta sobre las colecciones de arte en Madrid, declara que «se va al Museo a ver los Velázquez que pasan». El momento más álgido es cuando diserta acerca de los impresionistas en Nueva York. En el breve comentario inicial señala que «Manet tuvo dos padres; Velázquez y Goya en el *Bebedor de ajeno*, en el *Mendigo*, en el *Filósofo* todavía no ha salido de Velázquez.» (Martí, 1963 – 1973: 440) Aclara esta idea cuando dos meses después escribe el ensayo «Nueva exposición de los pintores impresionistas». Afirma que «de Velázquez y de Goya vienen todos, esos dos españoles gigantesco... Velázquez fue el naturalista; Goya fue el impresionista...» (Martí, 1963 – 1973: 311) «Velázquez creó de nuevo los hombres olvidados; Goya [...], bajó envuelto en una capa oscura a las entrañas del ser humano y con los colores de ellas contó el viaje a su vuelta.»

En la valoración de los impresionistas se hace notar la sagacidad del crítico que avizora a los perdurables en un ensayo definitorio en cuanto al tema. Trabajos que adquieren relevancia si se revisan los escritos de los contemporáneos franceses de estos artistas sobre las exposiciones parisinas del grupo. Sostenida polémica sobre la que no se sabe cuánto conocía o desconocía Martí. Existen dos trabajos dirigidos a la muestra, el primero fue fechado el 2 de mayo, con el que se inician dos artículos destinado a *La Nación*, de Buenos Aires, fechados el 17 y 18 de junio, cuyo encabezamiento epistolar era «Señor Director de *La Nación*». En la segunda crónica de mayor extensión dedica más de la mitad del trabajo a los impresionistas y se refiere a la «exhibición lujosa»:

«En estos días de Pascua, andan por las calles remozadas, y como vestidas de luz, ramilletes de niñas que estrenan sus ajuares nuevos, -ramilletes de hombres azules, que son las patrullas que la huelga mantiene para que no se cometan desórdenes en su nombre- [\[6\]](#), señorines de cara a lo Enrique III, que van del brazo de damas suntuosas a ver los montes lilas, los trajes colorados, los paisajes hermosos, los desórdenes de verde y azul de los pintores impresionistas. Duran-Ruel es su apóstol en París y ha mandado a Nueva York una exhibición lujosa.» (Martí, 1963 – 1973: 312)

Del cuadro de Édouard Manet *Carrera de caballos en Longchamp* (*Courses à Longchamp*), Martí escribe:

«En esta Carrera de caballos, como en otros cuadros suyos, Manet es el Goya de los castigos y las profecías, el Goya de los obispos y los locos que por ojos pinta cuevas, y remordimientos por caras, y harapos por miembros, todo a golpe de manchas. Pero en la fantasía cabe ese exceso, porque allí se ve todo deforme y en bruma, y aquella orgía de formas añade al efecto mental de los lienzos. En lo humano, como en esta carrera, sólo una belleza cabe al cuadro, que la tiene en eso suma: con pintas, con motas, con esfumas, con montículos de color, sin una sola línea, se ven carruajes, caballos, parejas sueltas en mucha amistad, las tribunas cargadas de gentes, las oleadas de sombreros, cintas y sombrillas: detrás el cerro, casas, árboles, grietas, y el sol, que lo inunda y baña todo: por el borde del cuadro, junto al espectador, bruñidos, como figuras de Alma Tadema, pasan dos magníficos caballos, de ojos redondos e hinchados, que flamean como los de las quimeras.

No hay tiempo para más; ni para la gran pintura de órgano, de Lerolle; ni para la bailarina española, de Marcet; ni para los paisajes árabes de Huguet, que son agua de mar, caballos vivos, color de cielo. Ni para una admirabilísima criatura de Renoir, en que se deja el alma presa, como en los ojos de la maja de Goya. Los impresionistas menores, con las furias de la mocedad, son

un frenesí de azul, verde y violeta.» (Martí, 1963 – 1973: 428-429)

En la versión de este escrito para *La Nación*, se refiere a tres cuadros con mayor exhaustividad: *Le ballet de 'Robert le Diable'*, de Edgar Degas, que se conserva en el Victoria and Albert Museum de Londres; *L'Orgue*, de Henry Lerolle, que hoy parte de las colecciones del Metropolitan Museum of Art, de Nueva York, y *Le Fifre*, de Édouard Manet, colgado en el Musée d'Orsay, de París.

El cuadro de Degas tiene particular interés por su asunto. Martí sentía gran admiración por el compositor Jacobo Meyerbeer, a quien llamó «el Miguel Ángel y Shakespeare de la música», autor de la ópera *Robert le Diable*. Pieza exquisita del talento de Meyerbeer, ópera que inspiró el ballet, motivo de la pintura de Degas. El logrado contraste entre los músicos y muy bien delineados los personajes en la primera fila del teatro, más los que se ven en la escena, lo describe Martí como «columnas de humo» y «sombras que danzan», «es la forma que encontró el pintor para destacar, de magistral manera, el movimiento del baile». De estas pinturas destaca:

«El baile de Roberto, de Degas, repugna al principio. ¿Eso es arte, esa mancha negra? Sí, eso es arte: porque ahí, según se va mirando, surgen cabezas humanas, tipos conocidos, la historia banal y sombría de todas las noches y, sin que haya color rojo, se siente la sangre. No es nada: el cuadro cabe en una mano. Es la primera fila de lunetas, que asiste al baile de Roberto el Diablo. Tres, seis cabezas surgen de la sombra en la parte baja del cuadro. Cada una es un vicio. Son las que van a ver de cerca.

Éste cerdoso y abrutado; el otro repleto, como el que tiene a quién ver en la escena; otro, un vejete picaresco, de labios belfudos, cejas espesas, ojos centellantes, cabellera revuelta; otro es un bello mozo; allí en el fondo, como columnas de humo, las sombras danzan.

iHe aquí el Órgano famoso de Lerolle, que todo New York ha venido a ver! El asunto es moderno y la pintura sincera y suelta; pero no se ve el desdibujo y amaneramiento del color de los impresionistas, a bien que tampoco se ve el sobretajo y acicalamiento de los pintores

de elegancias. Representa este lienzo vastísimo el coro de una iglesia protestante. Se ve en el fondo lo que no se ve: la iglesia que oye. Una joven, de pie, en el coro, canta. Otras sentadas como en arrobamiento, la oyen. Detrás del organista están en pie tres figuras de hombre de notable verdad.

Pero lo excelso del lienzo es la cabeza luminosa del organista. Se eleva de él la unción. Le cubre las mejillas enjutas una barba poco frondosa. Tiene los ojos como cargados de pensamientos celestiales. La frente es hermosísima, hinchada hacia las sienes, levantada sobre las cejas, ya casi calva entre ambas entradas. Y iqué manos, que parecen que tocan el cielo!

¡Oh! no nos iremos de la sala sin decir adiós al Fífre, de Manet. Manet pintó primero como Velázquez; luego, desembarazándose más, pintó sus figuras como si emergiesen de la sombra, con un color fresco, de claridad pasmosa, sin esmalte; después pintó masas y efectos, sin dibujo, y con la misma gradación de acabamiento en el lienzo con que alcanzaría a verlas un espectador en la naturaleza; lo que está cerca, trabajado como el acero; lo que está lejos, como se ve, como una mancha. 'El pintor', decía él, 'no puede pintar sino lo que ve, y cómo lo ve'. El Pífano es un chicuelo en ropa militar, fresco como una manzana de noviembre. Los ojos son un pasmo. Sopla su pífano con brío de novicio. Surge la figura de cuerpo entero del fondo gris, y está pintada con los colores crudos de la ropa de milicia. El rostro parece hecho de rosas y de leche. Tiene cara de ángel este pilluelo de cuartel. El pantalón colorado, con franja azul, le cae sobre las polainas blancas que visten el rudo zapato. El pantalón colorado, con franja azul, le cae sobre las polainas blancas que visten el rudo zapato.» (Martí, 1963 – 1973: 429-430)

A diferencia de la crónica de mayo a modo de carta, en la del 2 de julio las referencias a los pintores son más breves y puntuales. La enumeración inicial de Martí, fruto del análisis de las casi doscientas obras expuestas es convincente: «... acá están todos, naturalistas e impresionistas, padres e hijos, Manet con sus crudezas, Renoir con sus japonismos, Pissarro con sus brumas, Monet con sus

desbordamientos, Degas con sus tristezas y sus sombras.» (Martí, 1963 – 1973: 440)

Los primeros nueve párrafos los dedican a trazar las coordenadas de la exhibición y de la propia pintura expuesta. Explica que el artículo está motivado por una segunda vez que se abren las puertas de la muestra que «se abrió por demanda del público». Dice bien que se trata de una afluencia de público masivo «atraído por la curiosidad que acá –en Nueva York- inspira lo osado y extravagante», o bien de un público «subyugado por el atrevimiento y el brillo de los nuevos pintores.»

Tras hacerle justicia a estos artistas desde sus columnas, incomprendidos incluso en la propia Francia, donde se les criticaba tenazmente, Martí produce páginas de gran expresividad poética, donde la creación pictórica se convierte en motivo precursor de una literatura de gran calidad al referirse a dos elementos formales básicos, la luz y el color.

«Ninguno de ellos ha vencido todavía. La luz los vence, que es gran vencedora. Ellos la asen por las alas impalpables, la arrinconan brutalmente, la aprietan entre sus brazos, le piden sus favores; pero la enorme coqueta se escapa de sus asaltos y sus ruegos, y sólo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de luz de color ardiente que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota: ¡ya es digno del cielo el que intenta escalarlo!»

Entra después en el segundo recurso esencial de la forma impresionista, en la renovación en el uso del color: «Solo quedan de la magnífica batalla sobre los lienzos de los impresionistas esos regueros de color ardiente que parecen la sangre viva que echa por sus heridas la luz rota.» Pasa luego a las características históricas y artísticas del movimiento impresionista, señala que estos pintores están «cansados del ideal de la Academia, frío como una copia» por ello «quieren clavar sobre el lienzo palpitante como una escala desnuda, a la naturaleza.» A continuación reitera su catalogación de «pintores fuertes» al apuntar que «la elegancia no basta a los espíritus viriles». Amplía a modo de axioma: «Cada hombre trae en sí el deber de añadir, de domar, de revelar. Son culpables las vidas empleadas en la repetición cómoda de las verdades descubiertas.»

De esta manera Martí se adelantó un siglo, en su acuciosa

interpretación, al interés por los pintores impresionistas que llegó en ola mucho después. El énfasis en la forma y el estilo que profesó el cubano se perdió de la literatura posterior, que prestó más atención a las temáticas de los cuadros. (Flamm, 1989: 20) El escritor aprecia con justiciera mirada los indudables logros de los impresionistas en el terreno de la forma pictórica. Aunque habla de Manet, Degas y Pissarro, Renoir es esencial en varios aspectos. Para el crítico sus cuadros «lucen como una copa de borgoña al sol; son cuadros claros, relampagueantes, llenos de pensamiento y desafío». (Martí, 1963 – 1973: 440) Mientras que en la crónica precedente le había señalado «sus japonismos» en «cuadros resplandecientes» que, como *La joven del palco* «enamoran como una mujer viva». (Martí, 1963 – 1973: 427)

Excepcionalmente bien informado del arte de su tiempo^[7], Martí llegó a un planteamiento muy audaz en una sola frase, una de las que mejor nos revela el verdadero aporte de esta escuela pictórica a la Historia del Arte: «Toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia.» Con esta opinión Martí avizó lo que la historia del arte no demoró en constatar: que estos pintores estaban ya clausurando un siglo XIX, y eran la puerta de acceso a la renovación sustancial en todo el acontecer artístico y literario posterior, marcado por el ascenso de las escuelas de vanguardia en las primeras décadas del XX.

Muchos años después de haber sido escritas estas páginas, cuando se celebraba en 1953 el Centenario del natalicio de José Martí, el cubano Alejo Carpentier, otro gran conocedor y crítico de las artes plásticas universales, dirá sobre ellas:

En años en que los museos y galerías eran mucho menos numerosos que ahora, y la reproducción de obras de arte estaba muy lejos de acercarse a la perfección técnica de la actual, Martí iba hacia la pintura con una seguridad de juicio, un conocimiento de las escuelas, una justeza de enfoques dignos de los más grandes críticos de arte del momento... Uno de sus textos extraordinarios –por profético, por exacto– es aquella piafante prosa que consagraba, en 1886, a una exposición de pintores franceses, dada en Nueva York... ¿Hay algo que cambiar acaso, al cabo de casi setenta años, a esta crítica martiana? (Carpentier, 1976: 71)

En las tres crónicas de 1886, tanto en *Nueva exhibición de los pintores impresionistas*, como en *La exhibición de pinturas del ruso*

Vereschagin»[8] (Martí, 1963 – 1973: 433-434) y el «*Cristo de Munkacsy*»[9] (Martí, 1963 – 1973: 243), referido al cuadro *Cristo ante Pilatos*, el cubano sobrepasa la reticencia de ahondar mayoritariamente en el plano formal o meramente técnico, para ir a otros elementos que llamaba «esenciales». Atento a la presencia del arte europeo en Estados Unidos dejó sus impresiones imperecederas en varios artículos que se publicaron en México, Argentina, y el propio Estados Unidos. Asistimos deslumbrados a las descripciones formidables de diversas exposiciones en estos textos.

«La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin», de 1889, es una de las páginas más reveladoras de que la mirada de Martí no solo abarcaba asuntos tradicionales del arte europeo. Sus líneas se destinan al ruso, -quien ha perdurado como un cultivador de temas bélicos e históricos-, para transmitir detalles de su oficio vigoroso, su realismo profundo, su rechazo a lo académico. El sentido de lo épico en Vereschagin y la desmesura de su país de origen, darán pie a Martí para esta magistral hipérbole, que sintetiza el espíritu de la obra valorada en sus contradicciones, síntesis y diversidades:

«El ruso renovará. Es niño patriarcal, piedra con sangre, ingenuo, sublime. Trae alas de ángel y garras de piedra. Sabe amar y matar. Es un castillo, con barbas en las almenas y sierpes en los tajos, que tiene adentro una paloma. Debajo del frac, lleva la armadura. Si come, es banquete; si bebe, cuba; si baila, torbellino; si monta, avalancha; si goza, frenesí; si manda, sátrapa; si sirve, perro; si ama, puñal y alfombra. La creación animal se refleja en el ojo ruso con limpidez matutina, como si acabase de tallar la naturaleza al hombre en el lobo y en el león, y a la mujer en la zorra y la gacela.»(Martí, 1963 – 1973: 243)

También cuando se refiere al Cristo de Munkacsy habla del espíritu un tanto desafiante de esta exhibición y la de los impresionistas. Otro punto en común es honrar las innovaciones. Frente a los impresionistas destaca: «i ya es digno del cielo el que intenta escalarlo!... isólo los que han bregado cuerpo a cuerpo con la verdad, para reducirla a la frase o al verso, saben cuánto honor hay en ser vencido por ella!» (Martí, 1963 – 1973: 440) Delante del *Cristo* manifiesta: « ¡Ah!, es preciso batallar para entender bien a los que han batallado.» (Martí, 1963 – 1973: 433)

El análisis formal se repite, el color, la luz, las líneas y los espacios están subordinados a la composición de esta escena poco frecuente en el arte iconográfico cristiano. La descripción que hace Martí del cuadro, calificado de "gigantesco", está en dependencia del hilo conceptual de la crónica:

«La escena es en el repertorio, de austera y basta arquitectura. Por la entrada del fondo que acaba de dar paso a la multitud, se ve un rincón de cielo delicioso que brilla como las alas de las mariposas azules de Muzo.

El gentío alborotado se aprieta a la izquierda del lienzo sobra la figura de Jesús. Ni en el centro quiso ponerla el pintor, para tener esa dificultad más que vencer. Un magnifico solado echa atrás con su pica a un gañan que vocifera con los brazos en alto: ifigura soberana! itodo los pueblos tienen ese hombre bestial, lampiño, boca grande, nariz chata, mucho pómulos, ojo chico y viscoso, frente baja!: rebosa en la figura ese odio insano de las naturalezas viles hacia las almas que las deslumbran y avergüenzan con su claridad; y sin esfuerzo alguno artificioso, ni violencia en el contraste, resultan en el cuadro en su doble oposición moral y física: el hombre acrisolado que ama y muere, y el bestial que odia y mata. A la derecha del lienzo esta el romano Pilatos, en su toga blanca ribeteada del rojo de los patricios; se adivina la lana en lo blando de los pliegues; pasma el relieve de Pilatos, que parece vivo en el nicho del ábside: en los ojos se le ve el trastorno de sus pensamientos, el miedo a la muchedumbre, el respeto al acusado, la vacilación que le hace ir levantando una mano de la rodilla, como preguntándose qué ha de hacer con Jesús. Comparable a la mejor creación artística es el fanático Caifás, que con rostro vuelto hacia el pretor le señala en un gesto imperante el gentío que reclama la muerte; aquella cabeza de la barba blanca increpa y apremia: de aquellos labios están saliendo la palabras, ardientes y duras. Dos doctores sentados a la izquierda del ábside miran a Jesús como si no acabasen de entenderlo. Al lado de Caifás clava un viejo los ojos en Pilatos, que tiene baja la cabeza. Un rico saduceo de turbante y barba cana, mira a Jesús de lleno, rico el

traje, arrellanado en el banco, en el arco el brazo derecho, el izquierdo sobre el muslo: ¡es ese rico odioso de todos los tiempos!: la fortuna le ha henchido de orgullo brutal: la humanidad le parece su escabel: se adora en su bolsa y en su plenitud. Entre él y en Caifás discuten el caso jurídico los sacerdotes, éste con ojos torvos, aquél con frialdad de leguleyo; otro, reclinado en la pared, de pie sobre el banco, mira en calma la revuelta escena. Detrás del saduceo, junto mismo a Jesús, otro gañán, de realidad que maravilla, se inclina sobre la baranda en postura violenta para ver de frente el rostro al preso; por encima de la cabeza del gañán, junto al pilar del arco que divide la escena sabiamente, una madre joven, con su niño en brazos, tiene puestos en Jesús sus ojos piadosos, que como toda su figura recuerdan las madonas italianas: allá al fondo, para quebrar la línea de cabezas, se alza entre ellas un beduino barbudo que tiene el brazo brutal hacia Jesús.»(Martí, 1963 – 1973: 349)

La descripción de la escena era un recurso muy utilizado por Martí como punto de partida para luego hilvanar sus interpretaciones sobre el tema pictórico. Para ello la descripción de Jesús gana en elocuencia: «Se siente que acaban de poner sobre él la mano vil; que la jauría humana que lo acerca ha venido oteándolo como a una fiera; que lo han vejado, golpeado, escupido, traído a rastras, arrancando las vestiduras a pedazos, reducidos a la condición más baja y ruin. ¡Y ese instante de humillación suma es precisamente el que el artista elige para hacerle surgir con una majestad que domina a la ley que tiene en frente, y a la brutalidad que lo persigue, sin ayudarse de un solo gesto, de un músculo visible; de la dignidad del ropaje, de lo elevado de la estatura, del uso exclusivo del color blanco, de la aureola mística de los pintores!»

En su recreación interpretativa apunta: «Él ve a Jesús, como la encarnación más acabada del poder invencible de la idea. La idea consagra, enciende, adelgaza, sublima, purifica: da una estatura que no se ve y se siente: limpia el espíritu de escoria, como consume el fuego la maleza: esparce una beldad clara y segura que viene hacia las almas y se siente en ellas. El Jesús de Munkacsy es el poder de la idea pura.» Esta última es una idea clave en todo el ensayo que funciona a modo de conclusión. Ubicada casi al final de la redacción, lo que sigue es una suerte de convicción: «Es el hombre en el cuadro

lo que entusiasmo y ata el juicio. Es el triunfo y resurrección de Cristo, pero en la vida y por su fuerza humana... Es el Jesús sin halo, el hombre que se doma, el Cristo vivo, el Cristo humano, racional y fiero... ¡Lo divino está en lo humano!» (Martí, 1963 – 1973: 249)

En todas los escritos sobre arte, con respecto al español se han encontrado comentarios de Martí sobre treintitrés artistas entre ellos Sánchez Coello, Alonso Cano, Juan de Juanes, Berruguete, Zurbarán, Ribera; en especial, Murillo, Madrazo, Fortuny, Gonzalvo, y a lo largo de toda su vida, a Velázquez y a Goya.

En los quince años de estancia en Estados Unidos, José Martí conoció y valoró la obra de William M. Chase, Swain Gifford, John S. Sargent, Arthur Quartley, Harry H. Moore, John G. Brown, entre otros. Su mirada muchas veces no es complaciente. Discrepa con los paisajes violentos del primero; no acaba de emocionarse con las marinas acabadas de Gifford, que en su criterio imitan al pintor italiano Giambattista Tiepolo. Le increpa a Sargent, notablemente dotado, concebir sus retratos a la manera del pintor académico francés Leon Bonnat. Algo similar le ocurre con Quartley y Moore, demasiado cercanos al español Fortuny. Simpatiza mucho más con Brown por su tierna mirada a los pilluelos que crecen en las calles, lejos de toda protección familiar o social, sin perder por ello la inocencia y picardía propias de sus pocos años. Es muy posible, pues no hace mención explícita de sus cuadros, que entre las obras de éste aludidas en sus textos se encuentren *Passing Show* y *Street Boys at Play*.

También, con su natural capacidad de establecer asociaciones entre objetos y fenómenos aparentemente distantes, determina certeramente la genealogía artística de los pintores de su tiempo. Cuando se leen los textos martianos se disfrutan la valoración pormenorizada de los cuadros contemplados, con una prosa de un hondo efecto cromático y en ocasiones cinética, pues incita al intelecto en pos de la imagen. Hace generalizaciones teóricas de valor permanente, que superan la vida efímera de las columnas de la crónica, atadas a los eventos que las originaron: «El alma ha de quemar, para que la mano pinte bien. Del corazón no ha de sacarse el fuego, y poner donde él un libro. El pensamiento dirige, escoge y aconseja; pero el arte viene, soberbio y asolador, de las regiones indómitas donde se siente. Grande es asir la luz, pero de modo que encienda la del alma.» (Martí, 1963 – 1973: 442)

Las breves líneas que aquí se han esbozado representan sólo un botón de muestra de esta faceta del pensamiento y la prosa de Martí, cuya sensibilidad como crítico de arte afloró tempranamente en su

escritura. Si se aprecia el monto de su obra periodística, se llega a la conclusión de que en torno a temas relacionados con la pintura nucleó la mayor cantidad de páginas dedicadas al ejercicio del gusto y el criterio. Su estilo, que estuvo marcado por la inmediatez del género periodístico, se caracteriza por acudir permanentemente a la descripción pormenorizada de las escenas pictóricas como punto de partida para exponer sus interpretaciones sobre el tema, sugerir vínculos y antecedentes. Además actúa como pretexto literario, para emitir sus ideas y sentencias en torno al arte de su tiempo y el compromiso de los artistas.

José Martí fue un gran humanista y también en las críticas de arte volcó sus exhortaciones al ser humano. Línea de pensamiento que franquea transversalmente todos los textos. Sus preferencias por un arte épico y vital, capaz de comprometerse, convocar y denunciar las miserias humanas y lo negativo del mundo, corresponde con los ideales que defendió y con la obra a la que dedicó su vida. Comprometido hasta la muerte en pos del progreso y la redención de los oprimidos, la libertad de su patria y de América Latina, no podía exigirle menos al arte. Según se ha podido apreciar en los fragmentos citados cumplió con estos ensayos sus demandas de originalidad y lo que diría él: «el deber de añadir, de domar, de revelar».

[1] Una experiencia singular fue la visita a la Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1871, tema de cuatro artículos en la *Revista Universal*, de México a finales de 1875 y principios de 1876.

[2] En las *Obras Completas de José Martí*, aparece el título del artículo, la fecha y también la publicación periódica en que se editara originalmente.

[3] Crónica escrita para *The Hour*, New York, el 21 de febrero de 1880.

[4] En publicaciones posteriores Martí se encarga de corregir la frase «absurdas fantasías de la escuela impresionista».

[5] «El arte en New York» fue publicado en *The Hour* el 15 de abril de 1887 y posteriormente en *La Nación*, Buenos Aires, el 22 de junio.

[6] Martí se refiere en ese fragmento a la huelga de los tranvías organizada en la gran urbe.

[7] Una idea que consolidan los datos del doctor Guatas en sus investigaciones sobre la estancia y las actividades del joven estudiante en Zaragoza.

[8] «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin» se publicó en Nueva York el 13 de enero de 1889 y luego en *La Nación*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1889, más tarde apareció con ligeras variantes en *El Partido Liberal*, México, 14 de

febrero de 1889.

[9] La crítica titulada «*Cristo de Munkacsy*» se publicó en Nueva York el 2 de diciembre de 1886; en *La Nación* de Buenos Aires, el 28 de enero de 1887 y en *El Partido Liberal*, México, el 21 de diciembre de 1886.

ANEXO: Relación de críticas de arte dedicadas a la pintura

1. «Felipe Gutiérrez», *Revista Universal*, México, *Revista Universal*, 24 de agosto de 1875, *Obras Completas*, Tomo VI, p. 380.
2. «Una visita a la exposición de Bellas Artes I», *Revista Universal*, México, 28 de diciembre de 1875, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 394 – 400.
3. «Una visita a la exposición de Bellas Artes II», *Revista Universal*, México, 29 de diciembre de 1875, *Obras Completas* Tomo VI, pp. 394 – 400.
4. «Una visita a la exposición de Bellas Artes III», *Revista Universal*, México, 31 de diciembre de 1875, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 394 – 400.
5. «Una visita a la exposición de Bellas Artes IV», *Revista Universal*, México, 7 de enero de 1876, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 394 – 400.
6. «Francisco Dumaine», México, *Revista Universal*, 16 de julio de 1876. *Obras Completas*, Tomo VI, p. 505.
7. «El pintor Carbó», *Revista Universal*, México, 18 de agosto de 1876. *Obras Completas*, Tomo II, p. 648.
8. «La Academia de San Carlos», *Revista Universal*, México, 24 de octubre de 1876, *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 400 – 401.
9. «Raimundo Madrazo», *The Hour*, New York, 21 de febrero de 1880, *Obras Completas*, Tomo XV, p. 156.
10. «Fortuny», *The Hour*, New York, 20 de marzo, 1880, *Obras Completas*, Tomo VX, pp. 164 – 165.

11. «Un cuadro mexicano notable», *The Hour*, New York, 18 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo VI, pp. 406 – 407.
12. «Una estatua y un pintor. Corot», *The Hour*, New York, 18 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo II, p. 701.
13. «Édouard Detaille», *The Hour*, New York, 28 de febrero de 1880, *Obras Completas*, Tomo II, p. 651.
14. «Fromentin», *The Hour*, New York, 10 de abril de 1880. *Obras Completas*, Tomo XI, p. 651.
15. «La galería Stebbins», *The Hour*, New York, 17 de abril de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 267.
16. «Los viejos maestros de Leavitt», *The Hour*, New York, 5 de junio de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 276.
17. «Los acuarelistas franceses», *The Hour*, New York, 12 de junio de 1880. *Obras Completas*, Tomo XV, p. 351.
18. «La colección Runkle», *The Hour*, New York, 10 de agosto de 1880. *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 262.
19. «El desnudo en el Salón», *The Hour*, New York, 31 de junio de 1880, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 262.
20. «El Museo Metropolitano de Nueva York», *The Hour*, New York, 1880, *Obras Completas*, Tomo XIII, pp. 476 – 478.
21. «La quincuagésima quinta exhibición de la Academia Nacional de Dibujo», *The Hour*, New York, 1880, *Obras Completas*, Tomo XIII, p. 471.
22. «París, su exposición y sus pintores», Nueva York, 6 de mayo de 1882, *La Opinión Nacional*, Caracas, 20 de mayo de 1882, *Obras Completas*, Tomo XVI, p. 381.
23. «Exhibición de arte en Nueva York para el pedestal de la Estatua de la Libertad» New York, New York, *La América*, enero de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.
24. «La exposición de Louisville. Exposiciones permanentes de frutos sudamericanos» New York, *La América*, octubre de 1883, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289- 297.
25. «Los abanicos en la exhibición de Bertholdi» New York, *La América*, 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.
26. «El hombre antiguo de América y sus artes primitivas», New

York, *La América*, abril de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.

27. «El repertorio de Harper del mes de mayo» New York, *La América*, mayo de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.
28. «El pintor Courbet» New York, *La América*, febrero de 1884, *Obras Completas*, Tomo XIX, pp. 289 – 297.
29. «Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas», New York, 2 de julio de 1886. *La Nación*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1886, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 331.
30. «Notas sin orden tomadas sobre la rodilla, al pie de los cuadros. Rapidísima visita al Salón de Autores Contemporáneas», 1879, *Obras Completas*, Tomo XX, pp. 142-143.
31. «Carta sobre arte», New York, 2 de diciembre de 1886, *La Nación*, 28 de enero de 1887, *El Partido Liberal*, México, 21 de diciembre de 1886, *Obras Completas*, Tomo XV, p. 349.
32. «Venta de la galería Stewart», New York, 15 abril de 1887, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio de 1887, *Obras Completas*, Tomo XX, p. 267.
33. «El arte en New York», New York, 15 de abril, 1887, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de junio, 1887, *Obras Completas*, Tomo XIX, p. 311.
34. «La exhibición de pinturas del ruso Vereschagin», New York, 13 de enero de 1889, *La Nación*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1889. Con ligeras variantes en *El Partido Liberal*, México, 14 de febrero de 1889, *Obras Completas*, Tomo XV, pp. 433 – 434.
35. «El buen Ayala», New York, *Patria*, 21 de marzo de 1891, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 – 287.
36. «Juan J. Peoli», New York, *Patria*, 22 de julio de 1893, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 – 287.
37. «Joaquín Tejada», New York, *Patria*, 8 de diciembre de 1894, *Obras Completas*, Tomo XXIII, pp. 279 – 287.

