

El eco del último disparo

A decorative flourish consisting of three symmetrical, flowing scroll-like elements that extend horizontally from the ends of the title text.

Museo Nacional de Bellas Artes
desde el 30 de octubre de 2015 hasta el 14 de febrero de 2016
Edificio de Arte Cubano

I

La pintura de historia llegó a nuestro suelo con el neoclasicismo y se desarrolló en estrecho vínculo con la tradición académica. Durante el siglo XIX los temas histórico y mitológico fueron el rasero con que medían su capacidad artística los artífices que aspiraban a la dirección de la Escuela de Pintura San Alejandro, indudablemente bajo el influjo del amplio reconocimiento que el tema gozaba en la Metrópoli. Para España, el punto álgido estaba situado en el reinado de los Reyes Católicos como momento de forja de la unidad de la península Ibérica y de impulso al descubrimiento y colonización de América, que haría nacer un verdadero Imperio de ultramar. En la pintura el tema colombino, con un recurrente tratamiento de momentos de la vida del Gran Almirante, alimentaría una de las líneas ejemplares en la producción del tema histórico.

Esta tendencia se trasladó a la naciente academia cubana, en parte por la condición colonial que imponía el escenario metropolitano como principal referente, y en parte por la coincidente circunstancia de que el descubrimiento y la colonización significaban para la Isla el más antiguo referente histórico documentado. Ambas líneas legitimaron una visión idílica, de trasfondo religioso, con la cual se representó el encuentro de la cultura occidental con el mundo americano.

En nuestras particulares condiciones coloniales, el surgimiento de la Academia de San Alejandro en 1818 significó un punto de partida para el desarrollo de las artes. La influencia davidiana, introducida por Juan Bautista Vermay, creció por demás en un fértil terreno donde un

neoclasicismo inconsciente venía pujando desde los intereses artísticos propios y los encargos oficiales, como demuestran el grabado de Francisco Javier Báez sobre la *Prisión del obispo Morell de Santa Cruz por los ingleses*, o el *Retrato de Luis Vicente de Velasco e Isla capitán de navío de la Real Armada*, realizado por José Nicolás de Escalera, pieza que el artista remitió en 1763 hacia España con una carta dedicada al monarca Carlos III, donde se destacaban las hazañas del retratado en la defensa del Morro habanero. Y no dejó de tener esta intención histórica el desaparecido mural de Juan del Río que conmemoraba la *Inauguración en 8 de diciembre de 1793 de la primitiva Casa de Beneficencia*. De ellos se podría decir en palabras de Ramón Meza, que ostentan en su factura ingenua: "...sus defectos de perspectiva, sus licencias contra la realidad y sus más que visibles anacronismos".¹

Vermay daría un nuevo sentido de actualidad al género. Para el Templete habanero, no solo se escogen, como era costumbre, los momentos fundacionales de la ciudad representados por *La primera misa bajo la ceiba memorable*, o la *Constitución del primer Cabildo de la villa de San Cristóbal de La Habana*, sino que se extiende la decoración interior hacia la crónica histórica, con un amplio retrato de la sociedad habanera del primer cuarto del siglo XIX en la *Solemne fiesta religiosa oficiada por el obispo Espada, con motivo de la inauguración del Templete*.

Nada mejor que la *Memoria*, redactada por un ilustre discípulo de Vermay, para aleccionar sobre el proceso creativo de este arte: "Un pintor histórico necesita en primer lugar conocer la historia de todos los tiempos y de todos los países en que

A la memoria del Dr. Oscar Loyola Vega

quiera colocar las escenas de sus cuadros, pues en ella debe buscar no sólo la propiedad de los trages (sic), sino estudiar el corazón humano..."² De este modo, Francisco Camilo Cuyás declaraba que para realizar un dibujo de tema colombino,³ debió estudiar los textos de los historiadores Muñoz Valdés y Corradi, y que las carabelas y banderas de la empresa del descubrimiento las basó en los grabados de dos antiguos libros: Historia de Argel y la Historia Universal de Anquetil, respectivamente. Las exigencias de un íntegro conocimiento del hecho histórico y sus protagonistas, del paisaje o arquitectura, de la indumentaria y artículos de uso en una época, obligan al pintor a documentarse e investigar, de modo que la composición se aproxime a ser un reflejo de la verdad con tan rigurosa precisión que, a veces, crea el espectador que ha sido el artista omnisciente testigo de la escena.

Como ya se apuntó, la pintura de historia desempeñó su papel de escenario para la lidia artística, en los lances que decidieron la sucesión colonial en el puesto de dirección de la Academia. No debemos olvidar que parte del *grande genre* lo representaban además del tema histórico, los temas religiosos, mitológicos o alegóricos, considerados verdades vividas en diferentes dimensiones del espíritu humano, y todos dejaron su huella en los certámenes académicos. Guillermo Colson obtenía su internatura con una composición mitológica, *Filemón y Baucis*, pero no dejó de soñar con la ejecución en tierra cubana alguna obra histórica, por lo cual llegó a proponer a la Real Sociedad Económica temas como la defensa del Morro ante el ataque inglés en 1762, y otros "asuntos históricos de la Isla."⁴ Juan Bautista Leclerc de Bau-

mé concursó para la plaza de director de la Academia con el motivo: "La sorpresa que causó a Colón y a sus compañeros después que se celebró la misa en Ornofay el domingo 4 de julio de 1494, la relación del cacique anciano sobre los premios y recompensas de la otra vida."⁵

Por su parte, Miguel Melero ganó la reñida oposición que lo llevó a ser el primer director cubano de San Alejandro con un cuadro de tema mitológico, pero su desempeño lo acercaría a la composición histórica apegada a los patrones metropolitanos, ejecutando en la pintura varios argumentos relacionados con Cristóbal Colón, a quien también interpretó en escultura. Mucho se ha discurrido sobre este desarrollo artístico colonial, frecuentemente cuestionado por el distanciamiento con la realidad económico-social de la Isla, que nunca reflejó en lo pictórico la contienda independentista o los numerosos desastres políticos que cometiera España en su intento por retener sus últimas colonias: hechos que sí lograron referentes artísticos en el grabado y en la escultura monumental de carácter funerario, oscilando entre el homenaje y la crónica.

Señala la Dra. Adelaida de Juan: "Pero la pintura permanece ajena a toda referencia, aún la más indirecta, a lo que está sucediendo durante los treinta años de lucha armada."⁶ Y es que ocupados con harta frecuencia, los pinceles académicos en el retrato de Capitanes Generales habrá que esperar a la hornada de pintores que florece en los últimos lustros del siglo XIX y que, formados en San Alejandro con un programa de enseñanza renovado, y con un completamiento de estudios en academias europeas —fundamentalmente de Italia, Francia y en especial España—, dotarán a nuestra creación

épica de un canon de representación vinculado a la tradición occidental, proporcionando modelos que trascienden a la pintura republicana.

La crítica registra la existencia de dos grandes ciclos temáticos para la pintura de historia en Cuba: el colombino para la colonia, y el ciclo mambí para el arte republicano,⁷ aunque los entrecruzamientos serán más norma que excepción. Permanecen inmutables algunos aspectos de gran influencia en el arte cubano, como es en primer término la elección temática y temporal de la representación, por lo general decidida entre un cántico al pasado o algún referente clásico que refleje o moralice sobre hechos y valores de cuya vigencia se pretende discursar. En segundo lugar, los artistas se inspiran en características inherentes del género, como el tamaño mural de los lienzos de historia, que además de responder a las necesidades espaciales de su emplazamiento en edificios oficiales o públicos, impone al espectador una carga dramática muy particular al presenciar las escenas en tamaños muchas veces superior al natural, recurso que maximiza el impacto de la historia y requiere de una maestría técnica muy entrenada, también uno de los incentivos artísticos para el tema.

II

El arte se acerca ya desde el propio desenvolvimiento de la contienda iniciada en 1895 a perfilar un reflejo de la guerra desde el testimonio, la conformación de arquetipos, el retrato o la recreación del escenario bélico narrando batallas, desembarcos o hechos de significado particular para el desarrollo de la conflagración. Un artista como Manuel del Barrio, comparte el correcto dibujo de ilustraciones

informativas realizadas para *El Fígaro*, con su labor de corresponsal artístico secreto para el diario *The Journal*, contribuyendo a promover en los Estados Unidos la causa cubana y la fatídica ejecutoria de Valeriano Weyler. Entre las féminas, Adriana Billini, quien realiza sus estudios mayormente bajo la dirección de Melero, sorprende a pocos meses del reinicio de las luchas independentistas con su óleo *En la manigua*, que recrea la actividad de un explorador de las tropas mambisas. Y Feliciano Ibáñez, desde la emigración, ayuda con su trabajo a recolectar fondos para los gastos de la revolución, dibujando además para el periódico *Cacarajícara*.

Artistas de amplia trayectoria como Armando García Menocal y alumnos aún de la Academia, como Eduardo Morales, cambiarán el pincel por el fusil para servir en el campo insurrecto. En muchos casos el realismo que se consolida en el género va de la mano con una completa identificación del pintor con su obra, al tratarse de artistas que participan directamente, si no en el suceso representado, sí en el campo de batalla, por lo que la temática histórica vinculada a la independencia alcanza con esta generación un alto contenido documental. Junto a los sucesos heroicos, los enclaves insurrectos, las formaciones militares, el armamento, la ropa de campaña, las columnas insurrectas no solo reflejan estrategias militares: magnifican el espacio con el uso de la perspectiva, convirtiendo a la naturaleza de Cuba en protagonista de la composición, anclando las escenas a un elemento nacional por excelencia. Quizá los versos finales del soneto *Cuba*, escrito por Armando García Menocal, ilustran mejor que ninguna imagen el nuevo significado del paisaje vinculado a la historia:

Al templo en que los muros son sus mares,
Sus valles y llanuras los cruceros,
Los arcos y columnas sus palmares.

Templo de la naturaleza, con amplio sentido de reverencia y lealtad que nacen de un corazón mambí, harían afirmar a J. J. Remos que eran “gritos sentidos desde lo más hondo de su fervor patriótico.”⁸

En las caballerías mambisas de Eduardo Morales podemos recrear la avanzada de una tropa en un modélico orden de desfile, entre una naturaleza idílica que, casi, nos hace olvidar los comentarios de Máximo Gómez cuando al ser preguntado sobre sus mejores generales contestó: junio, julio y agosto. Impolutos uniformes, bestias descansadas, parecen entrar en trágico contraste con *La Batalla del Coliseo* ejecutada por Menocal para la finca de Palatino de Rosalía Abreu: perspectiva de ángulo ancho que ofrece una vista panorámica amplia –fruto del eficaz diálogo entre pintura y fotografía en la época– y reserva el primer plano para la impedimenta, donde el convoy de heridos permite apreciar en una misma escena la batalla y sus secuelas. *La Batalla del Coliseo*, cuadro heroico que resultó de un encargo privado, y lamentablemente poco conocido, levantaría de Ramón Loy el comentario: “Este cuadro es uno de sus grandes aciertos y puede decirse que es el único de su género seriamente pintado en Cuba.”⁹ Observar la ejecutoria de ambos artistas, entrambos mambises, permite visitar el amplio espectro de tendencias formales en que se mueve esta generación, entre floraciones del simbolismo y el realismo.

La madurez del género se adentró en la búsqueda de una identidad propia. Mientras en Europa la pintura de historia tendió lazos con el proceso de afirmación de los estados nacionales, en

nuestro país, cobra relevancia durante el período de entresiglos XIX al XX cuando Cuba nace al concierto de las naciones como República. En ocasiones bajo un cariz testimonial y formando parte del proceso de construcción de la memoria histórica de las Guerras de Independencia; en otros momentos bajo el incentivo de los encargos estatales que privilegian los temas del pasado cercano para la decoración de inmuebles representativos del poder republicano, se verá privilegiada la gesta de 1895 dentro del generoso abanico de temas. Los autores del período pondrán todos los valores plásticos aprehendidos en sus pupilas y en las técnicas de sus pinceles, al servicio de construir una iconografía de la epopeya independentista, como parte de la nacionalidad que recién se había defendido en los campos insurrectos.

Con la generación del Cambio de Siglo se introduce una sensibilidad renovadora, que se desprende poco a poco de la tradición romántica que había hecho florecer el género en España y en la etapa colonial de nuestro arte, y, pese a su retraso respecto a la contraparte europea, introduce predominantes cambios formales, apreciables en el manejo suelto de la pincelada y el protagonismo de la luz. El espíritu republicano, que se asienta en un gusto afín con las bases académicas de la producción del entresiglos, supo apreciar la calidad estética y su aplicación al tema bélico. Algunos nombres monopolizan la pintura épica: Armando García Menocal, Juan Emilio Hernández Giro, Feliciano Ibáñez, pero no se deben dejar de contemplar otros creadores como Federico Martínez o Esteban Valderrama,¹⁰ quienes se destacan en la esfera del retrato, altamente vinculado a la producción histórica, ya que en

muchas ocasiones las galerías de cubanos ilustres elaboradas por ambos, sirven como referente para otros autores.

Nunca podría hablarse de la pintura de historia en la etapa republicana sin mencionar dos aspectos que la escoltaron. En primer término, la heterogeneidad de mecenas entre organismos legisladores, ayuntamientos, consejos municipales o provinciales, asociaciones de veteranos, que encargaron Galerías de Patriotas y grandes murales históricos, estimulando la continuidad del género. Por otra parte, la estrecha relación de los encargos estatales con la política dominante en la época, donde la comisión artística se erige como estrategia de poder. La decoración del antiguo Palacio Presidencial, realizada en dos etapas con sus correspondientes concursos, es donde mejor se evidencia esta interrelación. En el primer momento ocurrido durante la presidencia de Mario García Menocal Deop, el mandatario procedía de estirpe mambisa y reforzaba con las escenas alegóricas e históricas su vínculo activo con el advenimiento de la independencia. La segunda etapa, que se produjo entre 1940-1944 durante el gobierno constitucional de Fulgencio Batista, representó una hábil maniobra para legitimar la continuidad histórica entre la flamante Constitución del 40¹¹ y la primera Asamblea Constituyente reunida en campos de la República en Armas, o entre los próceres militares y civiles de la independencia y el nuevo gobierno.

La reescritura de la historia de la independencia desde una perspectiva pictórica transformó radicalmente las líneas de interés de esta variedad temática en Cuba. Las estéticas del academicismo francés y español siguen aportando los principales modelos tradicionales que han sido

reiterados a lo largo de la evolución del género, a los que el artista vernáculo aportará ciertas variaciones, adecuadas al contexto y la escena representada. Así por ejemplo, un suceso fundacional como *La Asamblea de Guáimaro* pintada por Hernández Giro, toma como patrón las representaciones más enraizadas de la *Última Cena*, pero incorpora en la distribución de los participantes una composición piramidal que refiere, con cierta carga alegórica, a uno de los símbolos más conocidos de la masonería, dentro de cuyas logias se formaron tantos planes de independencia y a cuyas filas pertenecían gran parte de los presentes en el suceso histórico. En particular Carlos Manuel de Céspedes llegó a Venerable Maestro de la logia oriental Buena Fe de Manzanillo, trayectoria que fortalecía su ascendente entre los patriotas iniciadores de la contienda independentista, y que se refuerza en la pintura de Hernández Giro situando al Padre de la Patria en el vértice superior de la composición, con la bandera de La Demajagua batiendo a sus espaldas, como aureola laica.

El Dr. Álvarez Pitaluga ha señalado la semejanza notable entre la distribución de los personajes en el cuadro *La muerte del General Antonio Maceo* pintado por Menocal para el Ayuntamiento habanero, y el *Santo Entierro* de Caravaggio:¹² estrategia que no es nueva en la academia cubana, y que ya había sido empleada por Miguel Ángel Melero para su cuadro *El entierro de Atala*, pero que denota un cambio en la actitud del artista, consciente de la función de la imagen que inmortaliza al Titán de Bronce en su tránsito a la historia, asiéndose a una iconografía generadora de misteriosa piedad y recogimiento. Pese a su solidez estética de maestro, será Menocal quien

más polémicas fragüe con sus pinturas de la guerra. En el caso de *La muerte de Maceo* las inexactitudes en la colocación de Alberto Nodarse y José Miró Argenter en papeles protagónicos llegaron a ser discutidas en sesión del Ayuntamiento de La Habana,¹³ donde fueron llamados ambos a declarar, al ser los principales “informantes” en quien Menocal había confiado por conocerlos de su época en la tropa del Lugarteniente General. Una década después trabaja en la decoración del Palacio Presidencial y ejecuta la *Toma de Guáimaro* para un arco destacado en la caja de la escalinata principal de Palacio. Allí coloca como protagonista al entonces gobernante de la República Mario García Menocal quien, si bien había participado en la batalla, no se encontraba dirigiendo a la tropa insurrecta en ese combate. La iconografía creada por el pintor mambí, no obstante las inexactitudes, se convertirá en modélica del hecho heroico, y se repetirá en las interpretaciones posteriores de Juan Emilio Hernández Giro.

Vale señalar que estas licencias tomadas por los pintores de historia al enfrentar la composición no se relacionan de forma directa con el proceso de investigación que el género demanda, ni con la estricta intervención arqueológica del asunto seleccionado que se aviene mejor al trabajo del historiador. Para el arte, primará siempre el criterio estético, aun cuando lindan las decisiones de diseño con la infidelidad a la verdad histórica, por lo que el género no debe ser visto nunca –y quizá Menocal es el mejor ejemplo en Cuba-, como un documento histórico, sino como una aproximación a un hecho relevante que se quiere eternizar en la iconografía. Por tanto, no faltaron los premios, las críticas laudatorias y los

nuevos encargos para los artistas del entresiglo que se especializaron en él. Con pocos años de diferencia *La muerte de Maceo* sería enviado, por gestión del general Loynaz del Castillo, a la Exposición de California de 1915, granjeándole al palmarés de Menocal una nueva Medalla de Oro obtenida en el escenario artístico internacional.

En cuanto a los modelos, indiscutibles resultan también las analogías existentes entre *Fusilamiento de los estudiantes de medicina el 27 de noviembre de 1871*, de Manuel Mesa, y la obra de Antonio Gisbert *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, debidas sin lugar a dudas al conocimiento que el artista cubano adquiere de la pintura de historia del Museo del Prado, durante su completamiento de estudios en la península.¹⁴ Suelen ser muy visitados los “arrepentimientos” de los artistas, visibles en correcciones a la composición original que se introducen en el proceso de creación. En el caso de Manuel Mesa resultan significativas las diferencias entre el boceto y la obra mural terminada. El boceto permite entender con mayor claridad cómo logra Mesa hacer de un icono del arte histórico ibérico una composición de tema netamente cubano. En el esbozo, los dos estudiantes ya fusilados que aparecen en el extremo inferior izquierdo, las dos figuras que se abrazan en despedida, el único estudiante arrodillado, la figura que es representada mientras se le cubren los ojos con la venda, el soldado en primer plano a la derecha y el ejército de voluntarios formados en el fondo, refieren de manera directa al cuadro de Gisbert. Como en una secuencia fílmica reproducida en *playback*, en el fotograma final, detenido cuando la ejecución es inminente, pero no ha comen-

zado, se introducen cambios sustantivos que restan cierto aire de “crónica amarilla” respirable en el boceto, para conferir mayor sentido de trágica dignidad histórica al sacrificio de la juventud.

Paralelamente, el hondo simbolismo que anima la producción histórica del maestro Romañach, nos conduce desde el gesto heroico de la Justicia cuando en *El foso de los laureles* trata de impedir que se inmolen las vidas de los patriotas condenados, a sus bocetos para el mural nunca realizado *La Reconcentración de Weyler*, que se le había comisionado para engalanar los salones del Capitolio Nacional. De estirpe romántica, *La Reconcentración...* concebida por Romañach toma por canon la creación de Antoine Jean Gros, *Bonaparte visitando a los apestados en Jaffa*. Pero en el boceto del maestro cubano no hay héroe: arcos que replican hasta el infinito de la vista el silencio, la tristeza, la soledad del reconcentrado. Un grupo a la izquierda que transporta un cuerpo momificado en plena vida. Una madre de senos secos que ofrece su último jugo al hijo famélico a quien el viento arranca el postrer girón de piel sobre los huesos. De este modo para la Academia cubana, historia y crónica se acoplan de modo natural, como había sucedido en Francia durante el Primer Imperio. Y en esta ambivalencia que entremezcla, con un siglo de distancia de los modelos europeos, el propósito cronista con el tema histórico, se logró en Cuba mucha menos teatralidad y mayor dosis de realismo. Cuadros que nos hablan de legitimación de la resistencia al régimen colonial, donde descuellan *Asesinos*, pintura de Santiago Quiñones que levantó serias protestas de la Colonia Española al exhibirse en La Habana, por la escena en que una tropa con la ban-

dera rojo-amarilla se aleja de un bohío, dejando a su paso una niña muerta y una familia desesperada.

Entre los temas más tratados destacan las cargas al machete, leyenda de valentía que acompaña al Ejército Libertador. En muchas ocasiones, se pone al frente de la incontenible ofensiva mambisa al Generalísimo Máximo Gómez, por ser quien dirigió la primera carga al machete en las guerras de independencia, el 4 de noviembre de 1868. Entre otras subtemáticas, netamente nacionales para el género, no dejan de llamar la atención las escenas de vida en campaña, los sitios de combate, inclusive ya desprovistos del fragor de la batalla y convertidos en memoria viva. Entre otros asuntos vinculados al paisaje como escenario bélico, abundan las representaciones de expediciones marítimas, desembarcos y batallas navales, que discursan sobre el final de la guerra iniciada en 1895 y el enfrentamiento entre los Estados Unidos y España en aguas territoriales de Cuba, nacimiento en la conciencia republicana de un fuerte sentimiento insular.

Como sucedió también en la arquitectura dentro del eclecticismo, donde los edificios de las primeras décadas del siglo XX se revistieron de formas grecolatinas, para fundamentar un ascendente antiguo y clásico a las instituciones allí albergadas –bancos, edificios de gobierno como el Palacio Presidencial-, que debía generar confianza en el ciudadano común, la pintura de historia privilegió en los encargos privados y públicos las formas académicas y los referentes modélicos del género en el arte europeo que nunca demeritó la ejecutoria académica, sino que sirvió de estrategia para crear una iconografía de la contienda independentista al alcance de la lectura vi-

sual para un público diverso, que ha sido sancionada por su actual vigencia. Maestría técnica y pureza formal, aunados al efervescente sentimiento nacionalista que vive esta generación, propiciaron el florecimiento del tema épico en las artes plásticas, como un convincente medio de autoafirmación de identidad nacional.

El género histórico se asocia por antonomasia, a las corrientes discursivas que confluyen en el arte del Cambio de Siglo, donde el dibujo preciso y el modelado de color y luces contribuyen a crear la imagen de los hombres de mármol que pelearon la guerra y de los héroes cívicos que cayeron bajo el dedo acusador de la metrópoli. El arco temporal de incidencia de la pintura de historia realizada por los autores tradicionalmente acuñados bajo el calificativo de académicos trasciende el corte en que se ha intentado constreñir a esta hornada de pintores. Ya en la etapa posterior al triunfo revolucionario en 1959, algunos de ellos recibirán encargos de organismos recién renovados. Ramón Loy y Esteban Valderrama pintan escenas históricas para la Academia de Ciencias en 1963. Entre los años 60 y 70 del siglo XX, en plena madurez artística, Enrique Caravia concibe varios óleos de gran formato para los museos de la capital. Entre ellos está *La Protesta de Baraguá*, de marcada ascendencia velazqueña pese a la tardía fecha de su concepción, donde la estrategia de situar al grupo español con el caballo moro de Martínez Campos a la derecha, se compensa por la presencia imponente del paisaje de Mangos de Baraguá, o la digna actitud de los patriotas cubanos. En el grupo independentista, Caravia sitúa al lado de la figura protagónica de Maceo, a Manuel Calvar y a Fernando Figueredo, por el papel que les tocará desempeñar pocas horas después

de la heroica jornada del 15 de marzo de 1878, como Presidente y Vicepresidente de la República en Armas, dejando en el plano secundario al Dr. Félix Figueredo cuyo verbo es decisivo en el desarrollo de la entrevista, y otros personajes como Guillermon Moncada y Fulgencio Duarte, quien daría el patriótico aviso: “¡Muchachos, el 23 se rompe el corajo!”.

La pintura de tema histórico detuvo su desarrollo formal durante los primeros lustros del siglo XX, pero logró aunar realismo, idealismo y simbolismo a un dibujo detallado que apela a estructuras tradicionales de composición, y trabaja con la luz y el paisaje, escenario por excelencia de batallas, muertes y grandes hitos históricos devenidos símbolo de cubanidad, de sensibilidad criolla, de forja de valores. Pese al acendrado escrutinio a que se someterá la pléyade académica con el surgimiento de las vanguardias, sus creaciones han perdurado en el imaginario nacional, puestas al servicio de la investigación histórica o ancladas como referentes para otras artes, como verdaderas representaciones de hechos históricos fundacionales, donde se asientan nuestro presente y futuro como nación.

La frontalidad contestataria que enfrentó el binomio modernidad y academia en los predios del arte nacional, se centró como un tema de debate en la pintura de historia. Sin embargo, algunas obras como el mural *La Conquista* concebido por Eduardo Abela para la Escuela Normal de Santa Clara, y el *Monumento a los vegueros* realizado por Domingo Ravenet para la localidad de Santiago de las Vegas, se alzan como testimonio de que si a nuestros modernos no les interesó el tema histórico como tendencia o

tópico significativo, su abordaje no constituyó un tabú insalvable cuando se trató de ilustrar las primeras rebeldías de un pueblo que comenzaba a ser distinto, en los orígenes de su cultura y su historia. Por no dejar de mencionar que, con las promociones de la vanguardia plástica cubana, adquirió el ciclo martiano verdaderos iconos que, sin desdecir de la influencia de lo aprendido con los maestros del entresiglos, proyectó hacia nuevos derroteros los pinceles de la historia.

Volver a mirar la producción del Cambio de Siglo –a 120 años del reinicio de las contiendas independentistas–, no solo bajo el filtro de los valores formales y estéticos que indiscutiblemente posee, sino como construcción de la historia y propuesta de una generación, completa

el panorama de nuestra plástica de la primera mitad del siglo XX y abre al diapasón crítico el diálogo entre arte y contexto. La iconografía de la independencia emprendida por el arte académico, conformó la imagen de hechos bélicos y civiles que configuraron el ascenso a la libertad de todo un pueblo. Son el eco del último disparo que resonó en los campos de Cuba Libre y que dio, sin dudas, vida eterna en el arte a los que lucharon por la Patria.

Mtr. Delia María López Campistrous

- ¹ Ramón Meza. “Una procesión histórica”, en *Habana Literaria* (La Habana), a. 1, 1891, pp.134-135.
- ² “Memoria Nº 17. Que acompañaba al cuadro que obtuvo el premio en el ramo de dibujo, de que resultó autor Don Francisco Camilo Cuyás”, en *Acta de las Juntas Generales de la Real Sociedad Económica de amigos de este país*. Imprenta del Gobierno y Capitanía general y Real Sociedad Patriótica por S.M., 1831. pp.417-435.
- ³ Dibujo con el que había ganado un concurso promovido por la Real Sociedad Patriótica.
- ⁴ “Junta Ordinaria de 24 de noviembre de 1841”, en *Memorias de la Sociedad Patriótica de La Habana*. Tomo XIII. Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S.M., 1841-1842. p.164.
- ⁵ “Exposición (sic) de los trabajos en que se ha ocupado la Sección de Educación de la Real Sociedad Económica en el año de 1845”, en *Memoria de la Real Sociedad Económica de la Habana*. Segunda Serie. Tomo I. Imprenta del Gobierno y de la Sociedad Económica, por S.M., Habana, 1846. p.144.
- ⁶ Adelaida de Juan. “Los temas en la pintura cubana”, en *Dos ensayos sobre plástica cubana*. Cuadernos de arte latinoamericano. Edit. Andrés Bello, Santiago de Chile, 1972. p.9.
- ⁷ Guillermo Sánchez Martínez. *Los géneros en la pintura cubana colonial*. Biblioteca Nacional José Martí, 1981 (folleto).
- ⁸ Juan J. Remos. “Menocal, poeta”, en *Gaceta de Bellas Artes*. Publicación del Club Cubano de Bellas Artes. Año II, Nos. 3 y 4, La Habana, julio-diciembre de 1925.
- ⁹ Ramón Loy, “Armando Menocal. Pintor y Patriota”, en *El Mundo* (La Habana), junio 29 de 1941.
- ¹⁰ En particular Esteban Valderrama, presenta en el Salón Anual de la Asociación de Pintores y Escultores de 1918, una interpretación altamente documentada de la *Caída de Martí en Dos Ríos*, que pese a haber sido destruida por el artista, insatisfecho con las críticas recibidas, es hoy emblemática para aludir al hecho histórico.
- ¹¹ Firmada en Guáimaro, Camagüey, el 1 de julio de 1940.
- ¹² Antonio Álvarez Pitaluga. *La caída de un héroe y el secuestro de un mito*, disponible en http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=13&article_id=146.
- ¹³ Ídem.
- ¹⁴ Ver: Naylén Tocabens Matos. *Crónicas de un trasiego. Huellas de los vínculos plásticos Cuba-España en los pintores cubanos de Cambio de Siglo*. [Tesis de grado]. La Habana, Cuba: Universidad de La Habana, Facultad de Artes y Letras; 2015. Tutor MSc. Delia Ma. López Campistrous (inédita). p.71.

Catálogo

Armando García Menocal
(La Habana, 1863 – 1942)

Asamblea mambisa
Óleo sobre tela pegada a cartón; 99 x 82 cm
Sin firma

La toma de Guáimaro
(boceto)
Óleo sobre tela;
68,5 x 68 cm
Firmado en extremo inferior derecho: "A. Menocal / 1918"

Máximo Gómez en campaña
Óleo sobre tela;
40,5 x 61 cm
Sin firma

Carga al machete (boceto)
Óleo sobre tela;
40,5 x 61 cm
Sin firma

Caballería mambisa
(boceto)
Óleo sobre tela;
41 x 61 cm
Sin firma

Muerte de Maceo, 1908
Óleo sobre tela
Colección Consejo de Estado

Cabeza de Maceo (boceto)
Óleo sobre madera;
25,5 x 35 cm
Sin firma

Leopoldo Romañach Guillén (Sierra Morena, Las Villas, 1862 – La Habana, 1951)

Boceto para el mural
La Reconcentración de Weyler
Óleo sobre tela;
58,5 x 89,5 cm
Sin firma

El foso de los laureles
Óleo sobre tela;
198,5 x 355,5 cm
Firmado en inferior izquierdo: "L. Romañach"

Juan Emilio Hernández Giro (Santiago de Cuba, 1882 – La Habana, 1953)

El Mayor Calixto García asaltando el fuerte Mella, 1945
Óleo sobre tela;
73,5 x 104,5 cm
Firmado y fechado en extremo inferior izquierdo: "J E Hernández Giro / 1945"

Libertadores cubanos perseguidos por el crucero español Conde de Venadito
Óleo sobre tela;
81 x 101 cm
Firmado en extremo inferior izquierdo: "J E Hernández Giro"

Rendición de Victoria de Las Tunas al Teniente General Calixto García Ñíguez (boceto)
Óleo sobre tela;
43 x 61 cm
Firmado en extremo inferior derecho: "J E Hernández Giro"

Máximo Gómez en Mal Tiempo (boceto)
Acuarela sobre papel;
450 x 568 mm
Titulado y firmado en extremo inferior izquierdo: "Máximo Gómez en Mal Tiempo.-/ (boceto) / JE Hernández Giro-"

Abanderado en un fortín, 1950
Acuarela y tinta sobre cartulina;
761 x 505 mm
Firmado y fechado en extremo inferior derecho: "JE Hernández Giro- / 1950"

La Junta de La Mejorana, 1940
Óleo sobre tela;
147 x 250 cm
Firmado y fechado en extremo inferior derecho: "J E Hernández Giro / 1940"
Colección Museo de la Revolución

La Asamblea de Guáimaro, 1943
Óleo sobre tela;
140 x 440 cm
Firmado y fechado en extremo inferior izquierdo: "J E Hernández Giro / 1943"
Colección Museo de la Revolución

Eduardo Morales (La Habana, 1868 – 1938)

Caballería Mambisa, 1897
Óleo sobre tela;
66 x 80,5 cm
Firmado y fechado en extremo inferior derecho: "Eduardo Morales / 1897"

Feliciano Ibáñez (La Habana, 1867 - 1940)

Mambises
Óleo y tempera sobre cartón; 38 x 31,5 cm
Firmado en extremo superior derecho: "F. Ybañez"

Aurelio Melero y Fernández de Castro (La Habana, 1870 – 1929)

Mambises, 1903
Óleo sobre madera;
54,5 x 45,5 cm
Firmado y fechado en extremo inferior izquierdo: "Aurelio Melero / 1903"

Manuel del Barrio y Llorens (La Habana, 1873 - 1944)

Toma de un ingenio por las tropas cubanas, 1911
Óleo sobre tela;
68,5 x 153,5 cm
Firmado y fechado en extremo inferior izquierdo: "Del Barrio / 1911"

Santiago Quiñones Porras (La Habana, 1868 – 1912)

Asesinos, 1902
Óleo sobre madera;
50 x 71 cm
Firmado y fechado en extremo inferior derecho: "A mi amigo / Antonio Herrera / S. Quiñones 1902 / Habana"

Manuel Mesa Cubillo
(Sagua la Grande, ¿? – La Habana, 1971)

Fusilamiento de los estudiantes de medicina el 27 de noviembre de 1871, ca.1931

Óleo sobre cartón;
72 x 100 cm
Firmado en extremo inferior izquierdo: "Manuel Mesa"
Colección Oficina del Historiador de la Ciudad

Enrique Cruet Willermes (La Habana, 1895 - 1979)

Desembarco en Playitas, ca.1947
Óleo sobre tela;
96,5 x 112 cm
Firmado en extremo inferior izquierdo: "Enrique Cruet"

Instauración de la República
Óleo sobre cartón tabla;
31,5 x 40 cm
Firmado en extremo

inferior derecho: "Enrique Cruet"

Batalla naval
Óleo sobre tela pegada a cartón; 34,5 x 54 cm
Firmado en extremo inferior derecho: "Enrique Cruet"

F. Nodal (La Habana, ¿-?)

Mambises, 1897
Óleo sobre cartón;
42,5 x 26,5 cm
Firmado y fechado en extremo inferior izquierdo: "F.Nodal / 1897"

Emilio Rivero Merlín
(Güira de Melena, La Habana, 1890 – Regla, 1977)

Campamento mambí. Agua en catauro, 1932
Óleo sobre tela;
175 x 213,5 cm
Firmado y fechado en extremo inferior derecho: "1895 / Agua en catauro / E R Merlin / 1932"

Antonio Sánchez Araujo
(Gibara, Holguín, 1887 – La Habana, 1946)

Alzamiento de un grupo patriótico (estudio para un cuadro)
Creyón sobre papel
Ingres; 490 x 615 mm
Sin firma

El Generalísimo Máximo Gómez en una carga al machete (boceto)
Creyón sobre papel
Ingres; 470 x 595 mm
Sin firma

Alberto Tarascó Martínez
(Cataluña, España, 1891 – Matanzas, 1952)

Expedición interceptada antes de desembarcar el alijo, 1917
Óleo sobre tela;
81 x 150 cm
Firmado y fechado en extremo inferior derecho: "A.Tarascó / 1917"

Fernando Tarazona Pérez
(Valencia, España, 1893 – México, ca.1960)

Alegoría patriótica
Óleo sobre tela;
182 x 132 cm
Firmado en extremo inferior derecho: "Fernando Tarazona"

Enrique Caravia Montenegro (La Habana, 1905 – 1998)

La Protesta de Baraguá, 1970
Óleo sobre tela;
220 x 263 cm

Firmado y fechado en extremo inferior derecho: "E Caravia / 1970"
Colección Academia de Ciencias de Cuba



Este título terminó de imprimirse en octubre de 2015, para acompañar a la exposición *El eco del último disparo*, organizada por el 120 aniversario del reinicio de las contiendas independentistas cubanas.