



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TESIS

LA INFLUENCIA DEL MURALISMO Y DE LA GRAFICA EN LA
EPOCA DE ORO DEL ARTE MEXICANO EN LA OBRA DEL
ARTISTA PUERTORRIQUEÑO RAFAEL TUFÍÑO: 1950-1960)

PARA OBTENER EL GRADO DE **DOCTOR EN**

HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA

JUAN DAVID CUPELES CINTRÓN

DIRECTORA DE TESIS

DRA. ALICIA AZUELA DE LA CUEVA

2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Alicia Azuela de la Cueva, directora de tesis fraternalmente.
A la Dra. Julieta Ortiz Gaytán
Al Dr. Adalberto Santana Hernández
Al Dr. Mario Magallón Anaya
Al Dr. Horacio Cerutti Guldberg
Al Dr. Ángel Israel Rivera Ortiz, asesor de Historia Social en Puerto Rico.
Al Dr. Osiris Delgado asesor de Historia de Arte en Puerto Rico.

Para mi familia, mis padres, Juan, (Nito) Flor María, Mis hermanas, Myriam y Marlín Cupeles. También a Maricela Abarca Bravo por su apoyo. Mi hijo Juamai E. Cupeles. Además, para los amigos Dr. Jesús Serna Moreno, ayuda valiosa que me brindó al llegar a México, al Dr. Carlos Véjar Pérez-Rubio, por la lectura y corrección de estilo en ciertos momentos, así también a los amigos; Mtro. Germán de la Vega, y a Nashielli A. Melchor Fuentes por la corrección de estilo de la tesis, al Ing. Víctor Ortiz, por el apoyo técnico. Al Mtro. Nicolás Pérez,+ su compañera de trabajo Mtra. Beatriz Balcázar en la Universidad Autónoma Chapingo, Texcoco, México, por el aliento y el apoyo consecuente con mi persona y la lectura de la tesis. Al Departamento de Educación Pública de Puerto Rico y su Departamento de Bellas Artes y sus directores y directoras, así como sus ayudantes que fueron tan diligentes por apoyarme y otorgarme en varias ocasiones licencias con sueldo (1985-1987 y 1995-1998) para mis estudios de posgrado. Al Instituto de Cultura Puertorriqueña y su Departamento de ayuda económica, por brindarme apoyo económico para mis estudios de posgrado, (1987-1988) A la Asociación de Empleados de AEELA, de Puerto Rico por otorgarme ayuda económica para estudios de posgrado 1996-1997. Al Honorable alcalde de la ciudad de San Germán, Sr. Alberto Ramos Comas, ya fallecido muy joven y conocido desde nuestra infancia, por otorgarme ayuda económica para estudios de posgrado de 1996-1997. Al Consulado de México en Puerto Rico y su Departamento de Relaciones Exteriores de México, y su Embajador el Dr. Hugo Gutiérrez Vega, (1997-1998) promotor de las artes por medio de la cultura, además distinguido poeta. Esta investigación la dedico a todos esos artistas que desde el siglo XVII, a los artesanos-escultores Sangermeños, como yo, la familia Espada, Felipe y Tiburcio. Así como los que sentaron las bases del arte, los pintores José Campeche, Francisco Oller, Ramón Frade, Miguel Pou, se dedicaron y esforzaron por sentar las bases de nuestra idiosincrasia y nacionalidad del ser puertorriqueño, que nos distingue y nos diferencia de otros. En especial a esa generación gloriosa que le dieron continuidad a las artes reafirmando nuestra identidad, nacionalidad y cultura hispana y caribeña, con sus obras que estudié-investigué para el tema de la tesis, los artistas más representativos de 1940 al 1960. El relevo del relevo...

También dedico esta tesis a los estudiantes, madres y maestros que valientemente mantuvieron y apoyaron una huelga en la Universidad de Puerto Rico, (1910-1911), universidad del pueblo, y todos los recintos de la misma por mantener la dignidad y le dijeron NO a los aumentos de matrícula. Evitar la privatización de la Educación Pública de Puerto Rico. A todos los que me ayudaron, me motivaron y me dieron aliento para que la tesis tuviera un final feliz, les estoy muy agradecido y nunca los olvidaré.

ÍNDICE

Introducción.....	3
Capítulo I.- La pintura y la gráfica en Puerto Rico (1940-1960)	
1.1. - De la colonia a la autonomía de Puerto Rico	7
1.2.- Arte y pintura en Puerto Rico.....	11
1.3 – Puerto Rico Arte y Estados Unidos.....	26
1.4 – La presencia del muralismo y el grabado mexicano	29
1.5 – José Vasconcelos (1882-1959)- Su obra educativa y cultural.....	31
1.6 – Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros,Rufino Tamayo y otros. (Desarrollo y su obra)	36
1.7 – Las bases del grabado en México.....	49
1.8 -Taller de la Gráfica Popular Mexicana (TGPM) – 1937	51
Capítulo 2.- Instituciones artísticas en Puerto Rico: la resistencia cultural.	
2.1.- El Ateneo Puertorriqueño (1876), Institución de reafirmación puertorriqueña	61
2.2.- La fundación de la Universidad de Puerto Rico: el Departamento de Bellas Artes.....	72
2.3.- Academia de Arte Edna Coll, 1945-1949	91
2.4.- La División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), en 1949.....	101
2.5.- El Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) en 1950.....	130
2.6.- El Instituto de Cultura Puertorriqueña (I.C.P.) en 1955.....	140
2.7.- La Escuela de Artes Plásticas del I.C.P en 1966	150
2.8.- La Casa del Libro en 1956	156
2.9 - La represión cultural 1948-1960.....	162
Capítulo 3.-Los artistas plásticos puertorriqueños y su experiencia formativa en México y Puerto Rico: los artistas principales del período 1940- 1960.	
3.1.- Francisco (Fran) Cervoni Brenes 1913-2001	177
3.2.- Carlos López Marichal 1923-1969	182
3.3 - Alfonso Meléndez Arana 1927-2005	187
3.4 - Antonio Maldonado Serrano 1920-2006.....	194
3.5.- Cecilia Orta Allende 1923-2000.....	213
3.6.- Rafael Ríos (Rey) Reyes 1911-1980.....	218
3.7.- Eduardo Vera Cortés 1926-2006	227
Capítulo 4.- La influencia del muralismo y de la grafica en la época de oro del arte mexicano en la obra del artista puertorriqueño Rafael Tufiño 1950-1960	
4.1.- Rafael Tufiño Figueroa 1922-2008 y su desarrollo pictórico	233
4.2.- El desarrollo de la gráfica y las aportaciones de Rafael Tufiño El linóleo.....	250
4.3.- Grabado en xilografía.....	257
4.4.- La serigrafía artística.....	261
Conclusiones Generales	267
Bibliografía.....	274
Anexos.....Abreviaturas / Indice de Ilustraciones / Otras fotos de obras.....	300



1 De izquierda a derecha: Rafael Tufiño, Antonio Maldonado, El Mexicano Alberto Beltrán, José R. Alicea y Lorenzo Homar. Puerto Rico 1997.

INTRODUCCIÓN

Las naciones que no han resuelto su condición política definitiva o que se hallan subordinadas al dominio de otro pueblo, tienden a buscar sus raíces identitarias en los quehaceres de su vida cultural, que suelen convertirse en manifestaciones evidentes de reafirmación nacional. Este es el caso particular de uno de los países del Caribe hispánico: Puerto Rico.

Puerto Rico es una nación caribeña y mestiza que, a pesar de mantener una relación de subordinación política neocolonial ante un país interventor anglosajón-Estados Unidos de América-, ha podido luchar exitosamente contra los embates de la *transculturación*¹; tanto la que se ha dado de manera más o menos espontánea por la estrecha relación con la sociedad estadounidense, como aquella expresamente planificada por las autoridades de la metrópoli. Ha sido por medio del arte y de la cultura llamada “puertorriqueña”- herencia de las culturas española, indígena y africana que se ha venido transformando el país, hasta adquirir su identidad actual.

Entre los hijos de la patria puertorriqueña, son notables aquellos que han realizado estudios de arte en instituciones nacionales o del extranjero, adquiriendo conciencia de la necesidad de resaltar en su obra los valores más excelsos del país. Estos artistas plásticos, que han preferido reafirmar la patria en lugar de negarla, merecen ser estudiados con el fin de valorar su aporte al desarrollo artístico de la Isla, a la creación de un arte con identidad nacional propia: el *arte puertorriqueño*.

Este movimiento artístico, aunque poseedor de un sello distintivo propio, no se produjo en el vacío ni desde el aislamiento insular. Por el contrario, abierto al mundo, recibió la influencia de los artistas y movimientos que se desarrollaron en Europa, Estados Unidos y América Latina; ocupando un lugar destacado entre estos últimos el grabado y el muralismo mexicano de la primera mitad del Siglo XX.

En esta investigación se estudiará la gestación y desenvolvimiento del fenómeno cultural en los años 40 y 50 del pasado siglo, dos décadas fundamentales para el desarrollo de los artistas y movimientos puertorriqueños más creativos de la pintura, el muralismo y la gráfica (linóleo, xilografía y serigrafía). Analizaremos también a las generaciones de artistas mexicanos que habrían de influir con su técnica, temáticas y

¹ El concepto de “transculturación” se le debe al antropólogo cubano Fernando Ortiz, quien lo aplica en su libro *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (1940) para caracterizar la presencia africana en la cultura cubana, lo que será un destacado aporte a la antropología cultural.

estilos de trabajo al grupo de artistas puertorriqueños que estudiaron en las diversas a la instituciones educativas de la ciudad de México. Y concluiremos poniendo especial atención a la obra del notable pintor y grabador puertorriqueño Rafael Tufiño, quien trajo a su tierra todos los conocimientos adquiridos en los talleres de arte mexicanos en los que se formó, así como en las conferencias a las que asistió, en los libros leídos, las prácticas de dibujo, las excursiones por provincias y pueblos a donde lo llevaron los maestros de la Academia de San Carlos; experiencia que puso en práctica en cada organización que fundó y dirigió en Puerto Rico.

Esta investigación-tesis comenzó como un requisito para cumplir con el grado de doctor en Historia del Arte. A medida que la fui desarrollando, entendí que tenía mucho de autobiográfico. En efecto, conocí a muchos de los protagonistas y sus proyectos artísticos desde que tenía unos dieciséis años, en el pueblo donde viví y estudié hasta la escuela preparatoria, San Germán.

Unos años más tarde, al mudarme a la capital de San Juan de Puerto Rico, después de haber estudiado la licenciatura en arte, me fui a vivir y trabajar en una escuela donde se enseñaban las artes plásticas, a nivel de secundaria y preparatoria. Más adelante solicité una beca para cursar estudios de maestría en pintura en la Academia de San Carlos, en ciudad de México, donde algunos de los maestros de arte que me tocó en suerte tener, fueron compañeros de estudio de Rafael Tufiño y Maldonado, durante la década de los cuarenta. Allí debí realizar una primera tesis para la cual decidí investigar la vida y obra de Lorenzo Homar, que en esos años era de los más destacados artistas de Puerto Rico.

Al estudiar su obra entendí de dónde venían sus influencias, ya que tenía una estrecha relación con su compañero de trabajo Rafael Tufiño, quien había estudiado arte en México. Fue entonces que decidí llevar a cabo esta segunda tesis; con el tema de la vida y obra de Rafael Tufiño, así como la influencia de los artistas mexicanos en una serie de obras de este artista boricua, realizadas entre 1950 y 1960.

En el primer capítulo titulado *La pintura y la gráfica en Puerto Rico (1940-1960)* se abordan cuatro subtemas diferentes. Comienza con una historia breve del desarrollo artístico en Puerto Rico, se examina concretamente la presencia del arte internacional en el ambiente artístico puertorriqueño, se observa la influencia del arte europeo y estadounidense para las décadas estudiadas y más adelante, se expone la importancia de la presencia del muralismo y el grabado mexicano en las instituciones promotoras del arte puertorriqueño para la década de 1950. Se analiza, además, cómo

estas dos manifestaciones artísticas y su influencia llegaron también provenientes de Estados Unidos, debido a los artistas estadounidenses que en algún momento trabajaron en la Universidad de Puerto Rico. Los frecuentes viajes que hicieron algunos artistas puertorriqueños por motivo de estudio o trabajo al continente, sobre todo a la ciudad de Nueva York, centro cosmopolita del arte, también fueron muy importantes.

En el segundo capítulo, titulado *Instituciones artísticas en Puerto Rico: la resistencia cultural*, se estudia de forma somera el conjunto de instituciones que facilitaron que en Puerto Rico se diera dicha resistencia desde la década del 1940 y hasta 1960. En estas instituciones se desarrollaron diversos *carteles* para celebrar efemérides nacionales, para realizar exposiciones individuales o colectivas de los artistas participantes y para documentales cinematográficos que iban dirigidos al campesinado. Se elaboraron además diseños para libros ilustrados sobre poesía, cuentos o novelas así como portafolios sobre un tema o a modo de narración. Se examinan también en este capítulo las instituciones culturales y artísticas, las personas que desarrollaron una resistencia cultural y las represalias que sufrieron por parte de las autoridades gubernamentales y policíacas, y ante los embates de la influencia estadounidense en la isla, lo cual reafirmó y enriqueció por ende la cultura nacional puertorriqueña a través del arte. Precisemos: la represión cultural tuvo lugar entre 1940 y 1960.

En el tercer capítulo, *Los artistas plásticos puertorriqueños y su experiencia formativa en México y Puerto Rico: principales artistas del periodo, 1940-1960*, se investiga el trabajo de siete artistas puertorriqueños que estudiaron en talleres de arte privados, en la Escuela Nacional de Artes del Libro y en la Academia de la Escuela de la Esmeralda, así como en la Academia de San Carlos de México, a partir de la década de 1940: Francisco Cervoni, Carlos Marichal, Alfonso Arana, Antonio Maldonado, Cecilia Orta Allende, Rafael Ríos “Rey” Reyes, Eduardo Vera Cortés y por supuesto Rafael Tufiño, de quien se estudia la vida y obra en el cuarto capítulo y lo estaremos mencionando en diferentes temas. Al terminar sus estudios, estos artistas regresaron a Puerto Rico y se reintegraron a sus respectivas actividades artísticas, aplicando nuevas técnicas. Así trajeron al país la influencia cultural y artística de México.

En el cuarto capítulo, el trabajo centra su atención en el estudio de diversos elementos del arte mexicano que ejercieron influencia en la obra realizada por el maestro puertorriqueño Rafael Tufiño entre 1950 y 1960. Para esta época Tufiño tuvo la oportunidad de trabajar en instituciones artísticas de reciente creación, como la División

de Educación de la Comunidad del Departamento de Instrucción Pública del Gobierno de Puerto Rico y el Centro de Arte Puertorriqueño, primer taller independiente de artistas de la Isla, así como en el taller de gráfica del gubernamental Instituto de Cultura Puertorriqueña. Fue también maestro de pintura en la Escuela de Artes Plásticas, incorporándose a los talleres que creó dicha institución. De forma independiente, diseñó además carteles serigráficos para diferentes organizaciones culturales. Esta fue, sin duda una década muy fructífera en el arte puertorriqueño, evidenciada en la obra pictórica y gráfica de Rafael Tufiño, en la que se manifestó la influencia de los grabadores mexicanos Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Fernando Castro Pacheco así como de algunos muralistas mexicanos.

En esta última parte de la tesis expongo las conclusiones a las que he llegado en la investigación, en las que destaca el papel que jugaron los artistas mexicanos para enriquecer y desarrollar el arte y la cultura puertorriqueños -particularmente el del maestro Tufiño, contribuyendo así a la pervivencia de la identidad nacional y de nuestros vínculos con los pueblos hermanos de el Caribe y el de América Latina, pese a la subordinación política que ha vivido nuestro país por más de un siglo respecto a Estados Unidos de América.

Se subraya también, en esta última parte del trabajo, el movimiento gráfico puertorriqueño, un estilo que tomó lo mejor de las influencias extranjeras para hacerse de un sello propio a través de las temáticas particulares de Puerto Rico. De ahí en adelante, este arte boricua participó en bienales y exposiciones internacionales, rompiendo así el aislamiento relativo en que lo había sumido su dependencia política, económica y cultural de la metrópoli estadounidense. Aún más, Puerto Rico llegó a tener un papel distinguible internacionalmente, sobre todo en la gráfica, a tal punto que se vio en la necesidad de crear su propia Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico, a comienzos de 1970, con el objetivo de mantenerse vinculado con América Latina y el Caribe, y difundir su propia obra.

CAPÍTULO 1

LA PINTURA Y LA GRÁFICA EN PUERTO RICO (1940-1960)

1.1 – De la colonia a la autonomía de Puerto Rico

Fue a mediados del siglo XIX cuando los trabajadores y campesinos de la isla de Puerto Rico se encontraban marginados como grupo social y económicamente tenían que someterse a las *libretas de trabajo* que había impuesto el gobernador español Teniente General Juan de Pezuela y Ceballos, desde 1848². El pago de estos trabajadores, correspondía al número de horas trabajadas registradas en dichas libreta, además, el obrero sólo podía adquirir el alimento en la *Tienda de Raya*. Estas tiendas estaban bajo el control de las grandes empresas tabacaleras, cafetaleras y azucareras que por lo regular eran las mismas propietarias de las tierras.

En 1815 se firmó la Cédula de Gracias que permitió la entrada de extranjeros con fortuna y esclavos al país, que venían a trabajar en la caña de azúcar. Para 1812 había unos 17,536 esclavos que aumentaron a 52,000 en 1846. El grupo de extranjeros que más se favoreció fue el de los franceses, que había vivido en la parte francesa de Santo Domingo; hoy el país de Haití, unque por la situación de rebelión que se dio, este grupo buscó salir del país.

Los franceses y los Corsos se asentaron en el área oeste de Puerto Rico y poco a poco influyeron en el gusto de la comida, en el vestir y en los diseños arquitectónicos de las casas que construían, por supuesto, los criollos ricos. Los favorecidos por esta medida tenían derecho a poseer grandes extensiones de tierra, así que una vez establecidos, estos agricultores y comerciantes fueron desplazando a los hacendados criollos del centro y sur de la isla, provocando grandes disgustos, ya que además, se convirtieron en prestamistas debido a la poca liquidez de dinero que existía en el país. Fue entonces que un sector del pueblo puertorriqueño se rebeló, inspirado y liderado desde Nueva York y Santo Domingo por el Dr. Ramón Emeterio Betances (1827-1898) quien había estudiado la carrera de medicina en París, Francia, en 1848; siendo testigo de las rebeliones en este y otros países europeos.

² Fernández Ronald., *La Isla Desencantada: Puerto Rico y los Estados Unidos en el siglo XX*, San Juan, Puerto Rico, 1996. p. 62 A. Quintero Rivera, L. Milagros González, *De esclavo a liberto*, Revista El Sol, año 39 no. 1. 1995, p. 10. Además debe verse, José Luis González, *Antología Personal, Literatura e identidad nacional en Puerto Rico*, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1990. p. 235.

En la rebelión, también apoyaron moralmente el pedagogo y jurista Eugenio María de Hostos (1839-1903), la poetisa y periodista Lola Rodríguez de Tió (1843-1924), y otros como Segundo Ruíz Belvis, y el Dr. José J. Henna junto a un grupo de criollos de diferentes profesiones y especialidades, además de venezolanos y españoles residentes en Puerto Rico que se encontraban entonces conspirando para lograr la liberación de Puerto Rico y Cuba.

Por otro lado, los negros libertos deseaban la liberación de su raza y la abolición de la libreta. La corrupción que permeaba al gobierno hacía imposible que los puertorriqueños encontrarán o mantuvieran trabajo como funcionarios del mismo. Los altos impuestos que debía pagar el pueblo agravaban la situación de penuria económica de los trabajadores, a esto se sumó el que los pequeños comerciantes y agricultores criollos se habían endeudado con los extranjeros residentes en la isla. Fue el 23 de septiembre de 1868, cuando se alzó en armas un grupo de revolucionarios en las cercanías del pueblo de Lares, tomándolo y declarando la creación de la República de Puerto Rico³. Intentaron asaltar y tomar el pueblo cercano de San Sebastián, pero fueron derrotados por los militares españoles. Algunos murieron y otros quedan arrestados, pero las ansias de libertad no se calmaron y continuó el intento hasta fines de siglo,



2 **Rafael Tufiño - Ramón E. Betances. - Óleo - 99.3 x 74.3 cm. / 39 5/8 x 29 5/8" – 1957.**

³ Jiménez de Wagenheim, Olga, *El Grito de Lares: Sus Causas y sus Hombres*. Editorial Huracán, San Juan, Puerto Rico, 1985. pp.71-195. Véase L. Figueroa, *Lares (Ángulos inadvertidos de un tema al parecer trillado)*, F. Moscoso, *Causas derrota*, En Rojo, Semanario Claridad, 1998. pp. 20-21., y pp. 22-23. Véase, Juan David Cupeles, Reflexión 98, Inédito, 1998. p. 1

aunque en menor escala que en Cuba.

Una de las consecuencias de la revuelta de 1868 y de otras posteriores, fue que la nueva clase política puertorriqueña vio la necesidad de crear organizaciones secretas y movimientos políticos para defender sus derechos ciudadanos y obtener de la metrópoli mayores ventajas en todos los órdenes del gobierno; especialmente en lo económico, como lo habían logrado otros países hispanoamericanos.

Al darse los cambios políticos en 1873, se logra la abolición total de la esclavitud y del uso de la libreta gracias a los esfuerzos de un grupo de puertorriqueños radicados en España y de otros que presionaron desde la isla.

Para el año de 1876, otro grupo de intelectuales organizó el Ateneo Científico y Literario donde se ofrecieron cátedras diversas, y a donde se trasladó la Comisión examinadora de la Universidad de la Habana. Fue diez años más tarde, en 1887, que se fundó el Partido Autonomista de Ponce bajo la dirección de Román Baldorioty de Castro. Los miembros y la dirigencia de este nuevo partido en todos los pueblos de la isla, sufrieron la persecución y represión por parte del gobernador general Romualdo Palacios -quien había llegado derrotado en la lucha de Independencia de Venezuela, conociéndose a este hecho como el “año terrible del 87”⁴. Este gobernador temía que los líderes exigieran mayores poderes a la metrópoli española. Sus actos represivos humillantes para el pueblo y el odio que esto provocó fue lo dio impulso a que se organizaran grupos en las llamadas “partidas sediciosas”, que se manifestaron poco antes de la invasión estadounidense de 1898. Fue a los once años de haberse fundado el Partido Autonomista cuando otros jóvenes líderes puertorriqueños lograron, luego de pactar con el nuevo gobierno que se dio en la península española, que en 1897 se le concediera la Carta Autonómica a Puerto Rico. Este gobierno no duró mucho tiempo, debido a la declaración la guerra que Estados Unidos hizo a España, en lo que se llamaría la Guerra Hispanoamericana.

El 25 de julio de 1898, los militares estadounidenses invadieron Puerto Rico, quedándose con la isla como botín de guerra, además de Cuba, las Filipinas y las islas de Guam. En ciertos sectores causó entusiasmo la presencia de los invasores, pues llegaron prometiendo ayuda y libertad, promesas que no cumplieron causando gran desilusión en el pueblo. Para entonces, la isla se encontraba en una etapa precapitalista

⁴ Pedreira, Antonio S. Obras, Tomo I, *El Año Terrible del 87*, San Juan, Ed. I. C. P. 1970. pp. 204 - 215. Fernando Picó, *Contra los bandidos de levita: La vida de J. Maldonado, Águila Blanca*, pp. 160-163. 1998. Además se debe leer *Las Españas del 1898: De la guerra en ultramar a la crisis nacional*, Rafael Núñez Florencio Ateneo Puertorriqueño Cuadernos del 98, Núm. 6, Editorial LEA, p. 4, 2000.

en lo económico debido al sistema arcaico de producción.

1.1.1 – Eugenio María de Hostos, 1839-1903

Eugenio María de Hostos, (Mayagüez, Puerto Rico, 1839-1903 Santo Domingo) fue un defensor y promotor por toda América de la liberación de Puerto Rico, Cuba y Santo Domingo en contra del régimen español. Para 1880, había fundado en Santo Domingo la Escuela Normal. También recorrió Colombia, Argentina y Perú buscando apoyo, en este último realizó estudios sobre la viabilidad del tren transatlántico y el gobierno economizó mucho dinero frente a otra propuesta de una empresa inglesa. Se ganó el aprecio de los funcionarios y terminaron poniéndole su nombre al primer tren que salió de la capital.

Años más tarde, enseñó y dirigió colegios en Venezuela y Chile⁵, donde implementó programas novedosos en pedagogía, civismo, ética y derecho, así como en la lucha y participación de la mujer por sus derechos, ganándose el aprecio de las autoridades y logrando un gran prestigio de pedagogo continental.

La obra creada y compilada de Hostos es sin duda un ejemplo de cómo los países del Caribe no estaban aislados en su lucha, ya que tenían personajes como él y José Martí: defensores tanto en la prensa, como ante los gobiernos de cada país que visitaban y en los que residieron en diferentes épocas. Otro ejemplo es el de los artistas e intelectuales puertorriqueños, quienes impactaron en el desarrollo de las ideas políticas y culturales en estos países, gracias a las experiencias vividas en el extranjero.



3 **Lorenzo Homar - *Eugenio María de Hostos***
Grabado buril en boj – 26 x 15 cm. / 10¼ x 6”
1961.

⁵ Ruíz Pérez, Sonia. *Eugenio María de Hostos: educador en Chile*, Colaboración Roberto Pérez Ruíz, San Juan, Editorial ICP.2006. pp.53 y 69. Hostos fue reconocido en un libro de pedagogos internacionales.

Eugenio María de Hostos luchó a favor de la soberanía de Puerto Rico, primero contra el gobierno español y luego frente la invasión estadounidense. Regresó desde Chile donde era director de la escuela de enseñanza primaria, y junto con sus compañeros defensores de la isla, logró entrevistarse en Estados Unidos con el presidente republicano William McKinley (1896-1901), y otros altos funcionarios en Washington, D.C., aunque sin poder lograr avances en sus objetivos de mayor poder para los puertorriqueños.

Regresó a la isla en 1899 y se estableció por un tiempo en su pueblo natal de Mayagüez, recorrió el país y fundó la Liga de Patriotas de Puerto Rico en el pueblo de Juana Díaz, con la intención de que la gente participara y defendiera sus derechos en cada capítulo creado. Fue entonces que ofreció cursos de civismo exhortando a la juventud a la participación democrática en la sociedad y en la política, pero desilusionado, regresó a Santo Domingo, dedicándose de nueva cuenta a la enseñanza hasta su muerte en 1903⁶.

1.2– Arte y pintura en Puerto Rico

Señalé en la Introducción para la elaboración de estos temas, la relación que tuvo la isla de Puerto Rico con Europa. Primero, nuestros artesanos del siglo XVII se inspiraban en imágenes religiosas de *estampas* y luego las plasmaban en las figuras de la talla de madera, llamadas comúnmente “santos de palo”, siendo revestidas de yeso y esmaltadas. Fue la familia de la Espada⁷, en especial Felipe padre, y su hijo, el gran escultor Tiburcio (1798-1852), quienes primeramente se destacaron en el Partido de San Germán, donde se encontraba la Villa de San Germán, en la región sudoccidental (centro oeste); la otra mitad, cuya cabeza era San Juan, el recinto amurallado en la costa norte oriental conocida como el Partido de la Ciudad de Puerto Rico, (hoy área metropolitana) San Juan, la capital de la isla. Estos “santos de palo” con colores se convirtieron en la primera manifestación artística de la isla de Puerto Rico, misma que perdura hasta el día de hoy, con excelentes artesanos, quienes han logrado un prestigio para esta actividad manual.

⁶ *Ibíd*, p. 19.

⁷ Teodoro Vidal, *Los Espada Escultores Sangermeños*, San Juan, Ediciones Alba, 1994. pp. 35 y 55.

Al llegar a la isla, asilado (1775), el pintor español, Luis Paret y Alcázar (1746-1799), entabló amistad con José Campeche (1751-1809), el mejor retratista de finales del siglo XVIII, a quien se conocía por ser el artista de gobernadores y damas (*Dama a*



4 Tiburcio de la Espada - Atribuido - *Santos Reyes*, Madera Policromada Siglo XVIII.



5 Eduardo Vera Cortés - *Las Tres Marías* – Santas de Madera - 1960 (conocidos como santos de palo)

Caballo, 1785; *Don Manuel A. de Ustáriz* 1790- ambas en óleo-), y de sus familiares,

militares, obispos y temas religiosos⁸, e históricos; le puso al día de los adelantos técnicos pictóricos europeos, en especial de la técnica y estilo del rococó y provocó que éste evolucionara en la figura humana y en toda la temática que venía desarrollando en su obra.

Campeche, jamás pensó que sentaría las bases de un arte excelente que representaba la disciplina y la persistencia de un pintor que vivió aislado en su terruño,



6 José Campeche - *Dama a Caballo* – Óleo - 38 x 31 cm. / 15 x 12” - 1785.

y que otros artistas lo tomarían de referencia. Después de su muerte en 1809, la isla entró en un período de letargo; hubo solo algunos pintores que crearon obras en forma aficionada y participaron en las exposiciones que organizó la *Sociedad Económica de*

⁸ Rodríguez Juliá Edgardo, *Campeche o los Diablos de la Melancolía*, Ed. I.C. P. y Ed. Cultural, Puerto Rico, 1986. p. 9. Además se debe leer otro libro de Teodoro Vidal *Cuatro Puertorriqueñas por Campeche*, San Juan, Ediciones Alba, 2000. pp. 7, 23 y 31. Véase el último libro de Teodoro Vidal *José Campeche, Retratista de una época*, Ediciones Alba, 2005. De este ilustre pintor, Campeche, (El arte de la pintura), Una obra de teatro de Leo Cabranes, representó la amistad, influencias y desavenencias que tuvieron Campeche y Luis Paret, mientras vivió en la isla. Ésta ganó el Segundo Premio del Certamen de Dramaturgia 2006. Algunas obras de retrato de Campeche fueron confundidas con obras de Frco. Goya.

*Amigos del País*⁹, desde el año de 1854 y durante todo el siglo XIX, misma que resurgiría en 1920 bajo otro nombre: Feria Insular, habría de resurgir como recuerdo de aquellas famosas exposiciones. A lo largo del siglo XX se recibieron visitas de extranjeros de diferentes países¹⁰. Sin embargo, el arte sólo se recuperaría a mediados del siglo XIX con el desarrollo artístico del puertorriqueño Francisco Oller(1833-1917),



7 José Campeche, *Don Miguel A. de Ustáriz* - Óleo - 63.6 x 43.3 cm. / 24 ¾ x 17” - 1790.

un criollo que tuvo la oportunidad de estudiar en España y Francia.

⁹ La Sociedad Económica de Amigos del País se fundó en 1813, por el sub Secretario del Tesoro, Alejandro Ramírez. Esta organización se encargó de fomentar la educación pública como privada en la isla, tanto para varones como niñas, y en la preparación de los maestros, con donaciones particulares.

¹⁰ Gran Enciclopedia de Puerto Rico. Osiris Delgado, Artes Plásticas, Madrid; Ediciones R, 1976. Tomo VIII, pp. 34, 37 - 38.

Oller fue becado por el cabildo de San Juan a partir de los 18 años, aunque desde los 12 años de edad estudió dibujo con el pintor español don Juan Cletos Noa, quien ofreció clases de arte en el San Juan antiguo. Antes de partir, a la edad de 18 años, debió llevar a cabo compromisos artísticos con varias iglesias y así mejoró su situación económica. Se estableció la primera época, de 1851 a 1853, en Madrid y conoció a otros paisanos como Eugenio María de Hostos (de quien hablaré en un tema aparte).

Francisco estudió con los mejores maestros de la Academia San Fernando, que en esos momentos estaba dirigida por Federico de Madrazo y Kuntz, pintor de gran prestigio, quien fuera maestro de Oller, quien además dirigía el Museo del Prado¹¹ y había estudiado en Francia con los mejores maestros de la época. El aprendizaje de Francisco Oller en la Academia fue riguroso y de gran provecho, visitando museos y galerías. Regresó a la isla en 1853, después de haber estado dos años en España. Se integró al ambiente artístico de la isla, ganó premios en exposiciones y además participó en los escenarios en la opera *Guarionex* en el papel Taboa. Permaneció en la isla unos cinco años y creó una escuela de arte para señoritas, se casó con una maestra de piano y vivió en la casa que fuera del pintor José Campeche.

Al morir su padre, don Cayetano, decide volver a Europa, esta vez a París, Francia. Años más tarde pinta un retrato de su padre, mismo que se expondría en el Salón de París de 1865, luego de hacer varios viajes a la isla y regresar a París. En Francia encuentra una gran efervescencia artística y se integra a este ambiente propositivo de cambios. Asiste a varias academias de arte y son varios los artistas que retan el arte oficial como Thomas Couture (1815- 1879) y el anarquista Gustavo Courbet (1819-1877), Oller los conoce al tomar algunos cursos en sus talleres. Luego se hace amigo del puertorriqueño y médico Ramón Emeterio Betances* quien acababa de perder a su comprometida y del caribeño Camille Pissarro (Saint Thomas isla del Caribe-1830-1903, Francia), quien había estudiado en Caracas, Venezuela de 1852 a 1854, y dominaba el español y el Francés. A través de Pissarro conoció al novel pintor Paul Cézanne,¹² a marchantes, coleccionistas y a los doctores Paul Gachet y Georges Bellio, a quienes apoyó con la compra de algunas obras, además de otros pintores que sentaron las bases para el nuevo movimiento que se conoció como impresionismo.

¹¹ *Ibid.*, p. 45. Véase Christopher Lloyd, Camille Pissarro y Francisco Oller en catálogo de la exposición Francisco Oller: un realista del impresionismo, 1983. p. 94.

¹² Taylor, René. *Francisco Oller: Introducción*, 1983, p. 6. El Dr. Taylor señala la prueba de una carta enviada a Oller a Puerto Rico, donde le dice que Cézanne lo espera para continuar con las clases de pintura. Además salían a pintar al campo juntos y al principio todo fue de plácemes y con el tiempo su estudiante se rebeló y terminaron teniendo disgustos. *Oller le sacó una mascarilla de recuerdo a la novia.



8 Francisco Oller, en el centro, con pipa de fumar y sombrero, junto a Camille Pissarro a su izquierda, al frente sentado de perfil, Paul Cézanne, Pontoise, Francia, 1877.

También conoció al escritor Emile Zolá, que para entonces provocaba con sus novelas a los jóvenes parisinos.

Oller poco a poco recibió influencias de todos ellos en cuanto a la nueva técnica, la temática y lo social. Es entonces cuando pinta la obra titulada *El Estudiante* (1874), que se encuentra en exhibición en el Museo del Louvre como parte de la colección del Musée d'Orsay; pintura donada por el Dr. Gachet al museo.



**9 Francisco Oller
Paisaje francés I,
Óleo - 66.4 x 94 cm.
26 x 37" - 1874.**

Otras obras de Oller como la titulada *Borde del río Sena* de 1875, *Paisaje Francés I* y

II de 1877 por nombrar dos ejemplos de pincelada suelta (pinturas de paisaje de mayor tendencia y estilo impresionista, con pigmentos de luz y economía del color).

Para 1878, Oller vuelve a Madrid, España y permaneció ahí pintando, ofreciendo cursos de arte en un taller que abrió y realizando exposiciones, especialmente de su obra, en el año de 1883 en el nuevo edificio del diario “La Correspondencia de España”. Es allí donde, con mucho éxito, presentó más de 70 obras fruto de la estadía de seis años en Madrid y las visitas a los pueblos más cercanos (1878-1884).

En España tuvo la oportunidad de pintar un retrato ecuestre del rey Alfonso XII y de la infanta Isabel en la obra *La Chula*. adquirió además de la exposición la obra titulada *La Batalla de Treviño*. Este evento fue muy importante para algunos artistas de Madrid, pues los relacionó con obras de –repito-, pincelada suelta que representaba la transición hacia el nuevo estilo que se estaba desarrollando. Es necesario señalar que fue Oller quien introdujo el estilo impresionista a España unos años después de 1878,¹³ como resultado de este segundo viaje durante el cual aumentó su actividad artística. Según el estudio que realizó el historiador de arte Juan A. Gaya Nuño, un año antes de la exposición magna tendría una audiencia con el rey, de esta visita, se cuenta, es que se lleva a cabo la exposición de su obra en el año de 1883 como señalé arriba.

Oller regresa a Puerto Rico (1884)

Oller entendió la necesidad que tenía la isla de Puerto Rico de desarrollar su historia artística y cultural, y regresó a la isla en 1884; una vez más fue recibido con mucha pleitesía por las autoridades y el gobierno municipal, así como por el pueblo. Fueron temas sociales los que desarrolló Oller en sus dibujos y pinturas, tanto en Europa como en la isla, en un estilo realista, con un dibujo y pincelada suelta, espontánea. Fueron obras controvertidas como el dibujo- apunte que luego convirtió en la pintura *Un boca abajo* (1868), además de *El almuerzo del pobre*, *El almuerzo del rico*. Mismas que exponían las condiciones de pobreza de un sistema político colonial de explotación. Dibujó a los esclavos negros, y luego de ser liberados la aportación que estos hicieron a la sociedad, como en el cuadro *La escuela del maestro Rafael Cordero* (1890-1892), tabacalero negro que en su tiempo libre enseñaba a leer y a

¹³ *Ibid.*, p.7 Véase Juan Antonio Gaya Nuño, *La Pintura Puertorriqueña*, España, Editorial Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.), 1994. p. 73.

escribir a los niños de San Juan. Muchos de ellos se distinguieron como estudiantes, ubicándolos en el año de 1832 y a finales de siglo terminaron destacándose como grandes profesionistas.

Por entonces realizó una obra más pequeña, primero a modo de boceto y que se llamara *El Velorio*. Luego otra la realizó en tamaño monumental y la expuso en Puerto Rico (1893), para conmemorar los 400 años de fundación de la isla. Esta celebración se llevó a cabo en el *Palacio de Santurce*, donde se exhibieron unas 44 obras de Oller, siendo *El Pleito* y *El Velorio*, llamada también *El Baquiné*¹⁴, las que lograron buena crítica. Con esta última quiso participar en la Exposición Internacional en Francia un



10 Francisco Oller - *Baquiné o El Velorio*. Mural – Óleo - 4.20 x 8.20 m. - 1893.

año después (1894) y fue exhibida en Cuba cuando iba en camino para ser sometida a selección en la Exposición de Salón de París, donde Oller había participado en varias ocasiones. Según los estudios, la obra no llegó a tiempo y fue exhibida en una galería de arte.

En la obra de protesta *El Velorio*, Oller representó la muerte de un niño según la costumbre pagana de los negros traídos a América. Vestido con ropa blanca sobre una

¹⁴ Baquiné; nombre y costumbre pagana celebrada entre la raza negra que vivió en Puerto Rico cuando moría un niño.

mesa central en el interior de una casa humilde de campo de la época, se encontraba el pequeño difunto, rodeado de sus padres, familiares y amigos, así como el cura, el hacendado y los obreros con sus mujeres e hijos, vecinos del lugar. Todos ellos distinguíanse por la vestimenta, representando así diferentes clases sociales y en irónico ánimo de fiesta y juego, ya que algunos de los personajes tocan instrumentos musicales típicos como el cuatro-guitarra¹⁵, el güiro y la maraca. Sólo un negro mendigo muestra interesarse por su muerte al asumir frente al angelito una pose solemne. Oller presenta el paisaje a través de las puertas y una ventana de la casa rústica del campo; con pinceladas sueltas destaca el colorido y la luz del trópico que entra al interior, proyectándose sobre los objetos y figuras de la escena. Sus medidas son 269.5 x 412cms) o 105" x 155", realizada en lienzo.

En esta obra, Francisco Oller recogió y expresó todas las experiencias estilísticas y temáticas que había llevado a cabo anteriormente. Además, manifestó las ideas de crítica social e influencias técnicas aprendidas en España y Francia. Su último viaje a París, lo realizó en 1995, ahí pudo pintar junto a sus amigos y regresó con apuntes y obras de estilo impresionista. Para esos años se debió dedicar a pintar retratos de funcionarios públicos, amigos, militares; así como paisajes, bodegones y obras costumbristas de estilo criollo.

Luego trabajó por un año en un curso de dibujo en la universidad del estado UPR, que se acababa de fundar en 1903. Al quedar sin su plaza de arte, debió trabajar en la escuela pública del pueblo de Bayamón. Nuestro artista creó una obra vasta de diferentes tamaños, aunque algunas de sus pinturas se perdieron.

Años más tarde Oller tramitó la creación de un Museo, pero al encontrar poco apoyo, donó *El velorio*, con los estudios de bocetos a la Universidad de Puerto Rico, para su conservación y exhibición. En 1943 se fundó el Museo dentro de la universidad, durante su apertura fue exhibida por primera vez la obra magna.

Murió Frasquito, como le decían sus amigos en 1917, solo y abandonado. Este artista representó el enlace artístico entre el siglo XIX y XX, los años más críticos. Fue el primero en salir a estudiar dibujo y pintura al extranjero, a Europa. Prefirió regresar a Puerto Rico, a preparar las nuevas generaciones y darle lo mejor de su talento y experiencia en lugar de quedarse allá, razón por la que influyó el resto del siglo con su obra, convirtiéndose en referencia especial para los artistas que se tratan en este estudio.

¹⁵ Instrumento típico de la isla de Puerto Rico que los campesinos (jíbaros) desarrollaron para sus cantos de décimas en tierra adentro.

Ahora debemos estudiar lo que estaba pasando en la segunda ciudad de Puerto Rico, la ciudad de Ponce, durante ese final de siglo XIX y comienzo del siguiente.

Tanto a finales del siglo XIX como a principios del XX, Ponce fue una ciudad relativamente próspera, tanto que sus tierras produjeron café y caña de azúcar¹⁶, con la inversión de extranjeros¹⁷ y los criollos, que la industrializaban y la exportaban desde sus puertos a otros países, con base en una mano de obra barata que ayudaba en el desarrollo de esta producción y que dejaba grandes ganancias a la burguesía local del sur de la isla. Fue en esta área sur, donde se establecieron muchos de los inmigrantes extranjeros favorecidos por la Real Cédula de 1815. En esta ciudad hubo mucha actividad artística y un fuerte desarrollo cultural, ya que se presentaban conciertos musicales, obras de teatro y operetas como en la que participó el famoso tenor dramático puertorriqueño Antonio Paoli (Ponce 1872-1946, San Juan) junto con su hermana Amalia¹⁸, soprano lírica. Ambos recorrieron toda Europa, Estados Unidos, el Caribe y Sur América; y gracias a su talento fueron reconocidos por los gobernantes, llamándosele a él “el tenor de los reyes y rey de los tenores”.

En esta ciudad, el género musical de la danza se desarrolló con mayor ímpetu con los compositores Manuel G. Tavárez (1843-1883) y Juan Morel Campos (1857-1896), quien trabajó en 1877 en España. Años más tarde dirigió la Orquesta de Zarzuela y con la misma realizó una gira artística por toda América del sur. Luego regresó a Puerto Rico con mucha experiencia y reconocimientos. Dirigir la Orquesta Municipal de Ponce y se presentó con ella en el teatro municipal “La Perla” de dicha ciudad, dotándole de gran prestigio. Fue ahí donde interpretó a otros compositores y llevó el género dancístico a su máxima expresión, enriqueciéndolo con las creaciones personales.¹⁹

Ponce también contaba con una alta población de negros que vivían en las áreas marginadas, quienes con su influencia como contrapartida, desarrollaron el género musical llamado “La Bomba” que es cantado y bailado, donde se utilizan instrumentos de percusión como la pandereta y los tambores.

En Ponce los artesanos elaboraron al igual que en el pueblo de Loíza, área norte,

¹⁶ González, José Luis, *El País de Cuatro Pisos y otros Ensayos*, Editorial Huracán, 1980, p. 23.

¹⁷ Silva Gotay, Samuel, *Protestantismo y Política en Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 7.

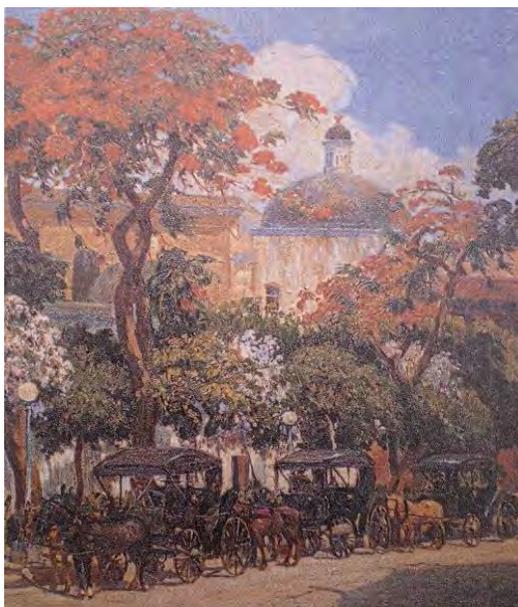
¹⁸ Cesáreo Rosa Nieves y Esther M. Melón, *Colecciones Puertorriqueñas-Biografías*, Editorial Grolier, Troutman, 1970. pp. 235-236.

¹⁹ *Ibíd.*, pp. 295 - 296. De esta misma ciudad son las cantantes, una del género de la bomba y bolero Ruth Fernández (1919-2012), y Ednita Nazario (1955), ambas se han destacado internacionalmente.

las máscaras hechas del cascarón- corteza del coco, pintados con colores brillantes para los bailes y fiestas carnavalescas (II. Núm.,51). Fue también una ciudad de grandes políticos, ahí nació el líder histórico del Partido Nacionalista Puertorriqueño (pro-Independencia), don Pedro Albizu Campos (1891-1965), además de don Luis A. Ferré (1904-2003, pro-Anexión) y Rafael Hernández Colón (1936-), favorecedor del Estado Libre Asociado, vigente en Puerto Rico. Ponce ha sido una ciudad de mucho talento en todas las artes, especialmente en las artes plásticas.

Fue en esta misma ciudad de Ponce, donde nació Miguel Pou Becerra (1880-1968), quien desde pequeño se interesó por el arte y estudió con el pintor dominicano Luis Desances (1861-1940). Sus primeros 20 años de estudio transcurrieron bajo el gobierno español y la influencia de los trabajos artísticos de Oller y de otros artistas en los Estados Unidos, donde estudió por varios años a principios del siglo XX. Allí conoció artistas que se expresaron con el estilo de pincelada suelta, resaltando la luz y utilizando la espátula al modo de los impresionistas. Entonces puso en práctica esta técnica en toda su obra, en la que resaltó las costumbres cotidianas del pueblo y los paisajes campestres y urbanos de la isla; los títulos y temas de sus obras más importantes así lo atestiguan: *Lavanderas*, 1898, obra pintada a los 18 años; *Coches de la Plaza de Ponce* (1924 -71.1x 59.6 cm. / 28 x 23½”), *Camino del Pueblo* (1934), o *El hamaquero* (1938).

En 1910, Pou desarrolló su Academia de arte, donde tuvo como discípulos a Epifanio Irizarry, José R. Alicea y Horacio Castaings, artistas destacados. También le dio clases de dibujo a Rafael Ríos Rey, pintor que estudiaremos más adelante.



**11 Miguel Pou - *Los Cochets de Ponce*
Óleo -71.1 x 59.6 cm. 28 x 23½”
1924.**

Otro artista que al igual que Miguel Pou,²⁰ se convertiría en relevo generacional y artístico, fue Ramón Frade, nacido en el pueblo de Cayey, en el centro de la isla.

Existen dos discípulos fieles a Oller; Manuel E. Jordan (1853-1919), y Ramón Frade León (1875-1954).

Ramón Frade, al igual que su maestro y amigo, estudió en varios países de Europa. Primero en España, cuando niño; y en Italia de joven (1907). Estudió en talleres de arte en las ciudades de Roma, Florencia, Venecia y Milán, donde conoció muchos artistas europeos y latinoamericanos con los que se identificó. Además dibujó y pintó muchas obras durante este viaje de estudios. Tiempo atrás, había estado realizando obras de retrato, pintando escenografías y haciendo diseños para libros y periódicos en Santo Domingo, donde vivió y trabajó de telegrafista por varios años y profundizó en el dibujo y la pintura con un francés representante de la la misma compañía llegado al país. En Haití desarrolló talleres de arte en diferentes años y allí pintó una de sus mejores obras *La volteriana*, pintura que se encuentra en el Museo de Arte de Puerto Rico. También visitó Cuba, Costa Rica, Colombia, Venezuela y Uruguay²¹.

Regresó a Puerto Rico y realizó su obra más conocida, *El pan nuestro* (1905).



**12 Ramón Frade - *El pan nuestro* - Óleo.
153.1 x 97.2 cm. / 60 ½ x 38¼"
1905.**

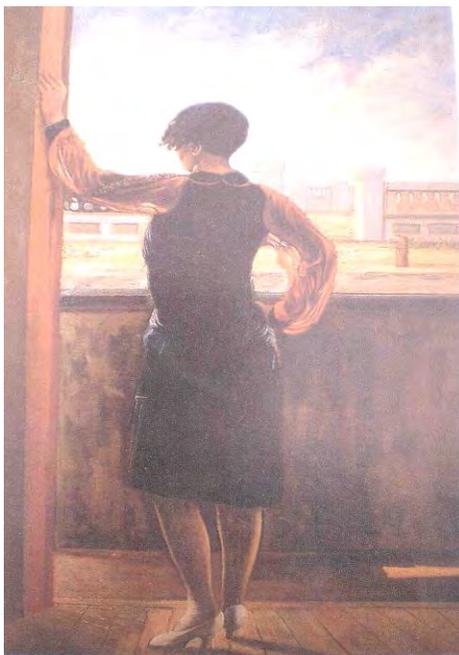
²⁰ Vallejuli de Pou, Ana. *Miguel Pou su vida y su obra*, España, Ed. Arte Puertorriqueño, 1968. p. 163.

²¹ Delgado, Siglo XX, Ramón Frade León (1875-1954) p.161. Transculturación es la influencia o difusión que ejerce una sociedad sobre otra de distinto desarrollo cultural. Diccionario General Ilustrado de la Lengua Española, p. 1556. Frade al igual que su maestro-amigo Oller, pintó y representó el fruto del plátano en la obra artística, y abrió un taller de arte, su alumno más destacado fue Dr. Osiris Delgado.

(153.1 x 97.2 cm. / 60. ½ x 38. ¼”), misma que se exhibió ese año, en un salón de la legislatura colonial de Puerto Rico (creada por la ley Orgánica Foraker del Congreso de los Estados Unidos, 1900-1917). La obra citada estuvo expuesta por varios meses a petición del público que se identificó con la temática de la pintura, esta era de gran tamaño y de colores brillantes, muy típicos del trópico. En esta obra representó a un campesino cargando un racimo de plátanos y bajando por una jalda rodeada de árboles y montañas.

Mientras estos pintores se iban destacando y creando con su enseñanza, artistas noveles por medio de sus talleres, otros se desarrollaban, individualmente como son los casos de Oscar Colón Delgado (1889-1968), José López de Victoria (Ca.1869-1939), Rafael Palacios (1905-1993), quien trabajó el tema negroide; Julio T. Martínez (1878-1954), con el desarrollo de un interesante surrealismo; Luis Quero Chiesa (1911-1994), quien pintó el tema del campesino; Narciso Dobal (1916-1970), un cubismo con influencias surrealista; y Juan A. Rosado (1891-1962), con su taller de rótulos, convirtiéndose en el padrino artístico de Rafael Tufiño y Antonio Maldonado.

Estos artistas puertorriqueños de principios de siglo XX, continuaron la tradición de Oller, con paisajes urbanos y rurales, bodegones y retratos, o temas costumbristas, aunque ninguno lo superó en técnica y calidad.

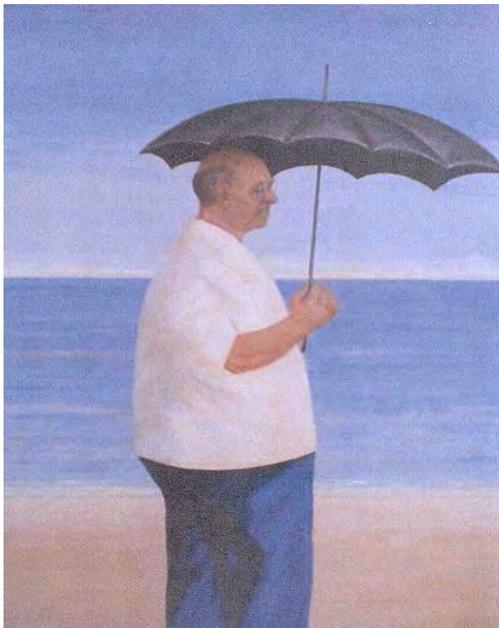


13 Juan A. Rosado - *La Espera*
ÓLEO - 97.8 x 69 cm.
38 ½ x 27” - 1933.

Durante esa época y a pesar de la invasión estadounidense, los europeos continuaron visitando la isla, especialmente españoles con quienes más nos identificábamos por el idioma y las costumbres heredadas de lo hispano. Llegaron varios pintores españoles: Fernando Díaz McKenna (1873-1930) y Alejandro Sánchez Felipe (1875-1971), quienes establecieron talleres de arte. Díaz McKenna fundó un taller de dibujo en San Juan en 1913, en el edificio de la Asociación de Jóvenes Cristianos (Y.M.C.A.) y sentó las bases para que otros desarrollaran espacios similares. Hacia el año 1918 se realizó la primera exposición de arte de los estudiantes de este maestro, en el Ateneo Puertorriqueño.

Sánchez Felipe (Il. Núm. 46), se estableció y también inauguró un taller de arte a principios de 1930, en Santurce y luego en 1934, desarrolló otro en San Juan, para un total de 100 estudiantes, dado que fue apoyado por una división gubernamental y como parte de este programa de actividades culturales, creó cuatro escuelas de arte, abriendo otras más en varias ciudades como Arecibo, Mayagüez, Ponce y San Juan. Fueron los discípulos de ambos maestros pintores, unas décadas más tarde, quienes se destacaron en el ambiente artístico; influyendo en todo el quehacer artístico de la capital de San Juan.

Para 1938, con motivo de la exposición de su obra, se estableció en la isla otro artista español Cristóbal Ruiz. Un año más tarde celebra otra exposición en la segunda ciudad de la isla, Ponce. Ahí, la Dra. Margot Arce dicta una conferencia sobre la obra del pintor. Desde éste año y hasta 1962, la obra de Cristóbal se estuvo exponiendo constantemente, y él ofreció cursos de arte a estudiantes de diferentes Universidades de Puerto Rico. También expuso su obra en varias ocasiones en la ciudad de México y los



**14 Cristóbal Ruíz – *Homenaje a Pablo Casals*
Óleo - 165,5 x 122,5 cm. / 65 x 48" - 1957.**

Estados Unidos.

Otros tres artistas españoles que arribaron a la isla en los años 40, y que hicieron un gran aporte a las artes puertorriqueñas, fueron el pintor y muralista José Vela Zanetti (1913-1998), quien llegó vía República Dominicana, donde realizó una vasta obra mural (Il. Núm.53). Quien realizaba exposiciones constantemente en la ciudad de México; el escultor Francisco Vázquez Díaz, primo del esteticista marxista Adolfo Sánchez Vázquez, residente en México, y que se dio a conocer como `Compostela` (Il. Núm. 93); y Carlos Marichal, dibujante, diseñador, pintor y escenógrafo, además de grabador (Il. Núm. 111 y 112), –quien ayudó a introducir esta técnica a la isla (Il. Núm. 88 y 167), y que llegó en 1949 contratado para trabajar como director técnico del Teatro Universitario de la Universidad de Puerto Rico.

A modo de resumen expongo aquí la opinión que dio María del Pilar González Lamela en su libro *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico 1936-1960*, donde esbozó las aportaciones de los artistas españoles en el caso específico de sus estudiantes en diferentes instituciones:

“Cristóbal Ruíz fue el querido y amable maestro que les enseñó las variadas técnicas de la pintura; (UPR), Compostela, (ICP), les impartió el rigor de las tallas en madera y piedra y la elaboración de los monumentos de carácter público y conmemorativo. Marichal (UPR), les impartió la soltura en el dibujo, la limpieza en la factura, la versatilidad de los temas y los medios como la litografía, la xilografía, la ilustración y el diseño escenográfico; Esteban Vicente y Eugenio Fernández Granell, (UPR), les aproximaron y advirtieron sobre la creación vanguardista y Ángel Botello, (Academia de Arte Edna Coll), les transmitió la disposición y el interés de exhibir su obra al público, además del conocimiento y aprecio por el arte autóctono y caribeño”. Y añade, “... También hemos de estimar la labor de otros artistas como Vela Zanetti e Hidalgo de Caviedes que residieron por breve tiempo en el país pero cuyas obras-retratos y murales-son hitos importantes en el desarrollo del arte puertorriqueño.”²²

Este tema lo he llevado hasta finales del siglo XX, con sus respectivos artistas más destacados, para así tratar en el tema relativo a la influencia del arte estadounidense a partir de la relación que se desarrolló entre ambos países, producto de la invasión a la isla de Puerto Rico. Y el cambio de soberanía y las aportaciones que fueron haciendo al ambiente cultural diferentes artistas estadounidenses.

²² María del Pilar González Lamela, *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico 1936-1960*, España, Edicions Do Castro, 1999, p. 211.

1.3- Puerto Rico, Arte y Estados Unidos

Los Estados Unidos fueron penetrando con su comercio a las islas del Caribe desde el siglo XVIII y en 1815, ante la proclamación de la Real Cédula de Gracias por parte del gobierno de España, que permitía el libre intercambio comercial con los Estados Unidos y las otras colonias extranjeras, la actividad aumentó; aunque ya se venía realizando tanto en forma clandestina como legal. Las islas de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico se vieron en la necesidad de comerciar entre sí y con otros países, incluyendo a Estados Unidos que emergía como un mercado atractivo²³.

A fines del siglo XIX, España estaba ya en decadencia debido a las crisis políticas y económicas internas. Además había abandonado a sus colonias, a las que no llegaban tantos barcos, razón por la cual los comerciantes criollos tuvieron que buscar alternativas a sus productos y luchar por un gobierno más autónomo. Muchos emigrantes y exiliados políticos de estas islas que luchaban por la emancipación de sus países respecto de España, miraban a Estados Unidos como una gran nación con leyes de igualdad y de libertad²⁴. Era un ejemplo a emular y, por esta razón, se fueron a trabajar a las ciudades de Nueva York y Miami.

Los estadounidenses venían planeando desde hacía años invadir y suplantar al imperio español en decadencia. Habían ensayado con México en 1848, quitándole 2,100 kilómetros cuadrados de tierra y anexándose²⁵. Deseaban y necesitaban expandir y acaparar los mercados con los países que comerciaban. Pusieron en práctica la segunda etapa de las ideas del *Destino Manifiesto* e impusieron en Puerto Rico un gobierno

²³ Scarano, Francisco A., *Puerto Rico: Cinco Siglos de Historia*, México, Mc Graw Hill, 1993. pp. 465-469- 470. Véase, *La Revista*, Del Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, *De Ford & Co. Banqueros Inversionistas en Puerto Rico: 1898 - 1905*, por Andrés A. Ramos Mattei, San Juan, Número 2 Enero-junio 1986., pp. 35- 40.

²⁴ Ortega y Medina Juan A., *Destino Manifiesto: Sus razones históricas y su raíz teológica*, Ed. C.C.A., Alianza Forma, 1989. p. 135. Véase, Carlos Bosch García, *La base de la política exterior estadounidense*, México, Ed. UNAM, 1986. Además J. David Cupeles inédito, *Reflexiones del 98*, 1997, p. 2. Existía un sector de los cubanos y puertorriqueños que apoyaba la anexión para sus países.

²⁵ Véase Ortega y Medina Juan A., *El Viejo y el nuevo tema de la regeneración*, p.125. El derecho a la seguridad, p.133. Además L. Rodríguez Morales, *La Revista del C.E.A. de Puerto Rico*, *La Guerra Hispanoamericana Expansionismo en el Caribe*, Núm.1., 1985. pp.123-125. Véase, Hernán G. H. Taboada, "Rodó y las aguas de Hipocrene," México, *Revista Archipiélago*, Núm. 47, 2005. p.19. Sobre el tema de la emigración, especialmente de los puertorriqueños a Nueva York lo trata muy bien el obrero tabacalero del pueblo de Cayey, en su libro "Memorias de Bernardo Vega", quien fue uno de tantos emigrados (1916) hacia esa ciudad, buscando una mejor situación económica en la segunda década del siglo XX. Véase el libro de Manuel Maldonado Denis, *Puerto Rico y Estados Unidos (emigración y colonialismo)*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Compromiso, 1976. Véase de Juan Bosch, *Póker de Espando en el Caribe*, México, Editorial UNAM, 2009. p. 46.

militar por dos años, con grandes promesas de progreso, hechas por el General Miles en una proclama al momento de llegar a San Juan.

En diferentes momentos del siglo XIX se recibieron visitas de funcionarios, comerciantes y destacados artistas estadounidenses a la isla de Puerto Rico, contratados por las autoridades gubernamentales españolas y la clase alta del país para que pintaran retratos. Fueron además contratados por los ricos del país para realizar retratos de familia. Uno de ellos fue el pintor estadounidense Eliab Metcalf (1785-1834), que en 1826 realizó el retrato del *Gobernador Ramón de Castro* (1795-1804)²⁶, quien además solía visitar regularmente la Habana, Cuba, por problemas de salud y para cumplir encargos del gobierno y de algunos ciudadanos con quien entabló amistad.

Otro norteamericano que visitó la isla fue Charles Walker²⁷; quien tanto por motivos de salud y para pintar los paisajes y los personajes pueblerinos se estableció en la isla. Se le ubicó en 1828 en la ciudad Capital de San Juan, por medio de una obra a la acuarela que realizó y lleva por título *Retrato de Peter Johnson*. Walker se compenetró con el ambiente y las personas que vivían en el pueblo de Arroyo en el centro de Puerto Rico.

Los planes de invasión de Estados Unidos continuaron y dos años después de la invasión, en 1900, la Ley Foraker creó el primer gobierno civil con un gobernador y funcionarios norteamericanos y con una legislatura parcialmente integrada por puertorriqueños. Después, en 1917, impusieron la ciudadanía estadounidense a los nacidos en Puerto Rico con la Ley Jones, bajo la obligación de participar en todas las guerras en las que se vieran involucrados los Estados Unidos. Al fundarse la universidad en 1903, comenzaron a contratar estadounidenses de diferentes especializaciones, médicos²⁸ así como artistas, éstos trajeron organizaciones que difundieron la participación de los puertorriqueños en exposiciones colectivas, así como en talleres de dibujo y pintura; uno de ellos fue la Liga Profesional de Artistas Americanos (American Artist Profesional Leage), fundada en 1938 por la pintora

²⁶ *Ibid*, p. 34 Además véase, Juan A. Gaya Nuño. *La Pintura Puertorriqueña*, España, Ed. Centro de Estudios Sorianos ((C.S.I.C.) 1994. p. 67. Comenta el autor que Metcalf fue discípulo de los artistas John R. Smith, Samuel L. Waldo y de W. Jewett. En San Juan la Capital y en la ciudad de Mayagüez tuvo una gran actividad artística de retratos de familia, no eran de gran tamaño y solían tener la medida de unos 80 centímetros por 65 de ancho y su disciplina lo obligaba a realizar unas dos obras por semana.

²⁷ *Ibid*, p.37. Charles Walker, cuñado de otro pintor-inventor del telégrafo, Samuel F. B. Morse, visitó la Hacienda que compró Walker en Arroyo, Puerto Rico. Instaló el primer telégrafo de Arroyo a la Hacienda.

²⁸ Se trajeron médicos que comenzaron a curar a los campesinos que sufrían de ciertas enfermedades, unas incurables y otras epidémicas. Así como programas de salubridad, y la publicidad que se iban desarrollando en ciertos estados de la nación estadounidense. La DIVEDCO fue parte de esos programas.

estadounidense Gretchen Wood, quien trabajó en el Departamento de Arte de la Universidad de Puerto Rico recinto de Río Piedras en San Juan, la capital, como una filial regional que se encontraba organizada en casi todos los pueblos y Estados de Norteamérica.

Fue entonces que se aprovechó para exponer obra simultánea en Ponce y Arecibo así como en San Juan y Santurce, en la galería que fundó Edna Coll en su Academia de Arte. Desde este momento se estarían organizando todos los años para la misma fecha en el mes de noviembre. Algunos estadounidenses comenzaron a dirigir dicha organización en diferentes momentos, pero también la presidieron artistas locales, como Edna Coll y Juan A. Rosado, entre otros.

Otro ejemplo se dio en el Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, donde fue contratado un grupo de artistas estadounidenses como profesores de arte. Éstos hicieron grandes aportaciones en el desarrollo y ambiente artístico de la isla, especialmente con las exposiciones internacionales y locales que organizó el primer director del Departamento de Arte, el estadounidense acuarelista y grabador Walt Dehner: maestro y coordinador. Los estudiantes y profesores de todas las escuelas públicas y privadas, debieron tomar cursos en el idioma inglés²⁹ donde se exaltaba al nuevo imperio.

En los años 30 se encontraba el Dr. José Padín, como incumbente de Instrucción Pública, quien introdujo las reformas al código educativo de la época³⁰. Además de la influencia en la educación, los estadounidenses introdujeron la iglesia Protestante³¹ como medio de *transculturación*, creando con ello disgustos entre el clero católico español del País³². Hicieron también el cambio de moneda y fomentaron el monocultivo de la caña de azúcar para beneficiar la economía de los hacendados y

²⁹ Negrón Montilla, Aida, *Americanization in Puerto Rico and the Public School System, 1900-1930*, Río Piedras, Ed. Edil, 1970 pp. 171-173 y 183-186, Además Véase Blanca Facundo, *La Educación en Puerto Rico*, tesis inédita para obtener el grado de Doctora en Educación, Universidad de Puerto Rico, 1988, p. 30. La historiadora puertorriqueña Loida Figueroa escribió que al no vivir Hostos esos últimos diez años de colonización española en la isla, el país perdió la oportunidad de tener un líder que lo defendiera a favor de la soberanía. Hostos se exilió primero en Chile donde fue maestro y director de escuela, y luego en República Dominicana, donde murió en 1903, representó una gran pérdida para Puerto Rico.

³⁰ Muñiz Souffront, Luis, *El problema del idioma en Puerto Rico*, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950, pp. 131-134 Véase además Luis Angel Ferrao, *Pedro Albizu Campos y el Nacionalismo Puertorriqueño 1930-1939*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1990. pp. 60-65.

³¹ Silva Gotay, Samuel, *Protestantismo y Política en Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 7 y 149-151., Otro libro de Silva Gotay es; *Catolicismo y política en Puerto Rico: bajo España y Estados Unidos: siglos XIX y XX*, La Editorial Universidad de Puerto Rico, San Juan, 2005. Véase, *La primera evangelización norteamericana en Puerto Rico, 1898-1930* de Daniel R. Rodríguez, Nueva York, Ediciones Borinquen, 1986.

³² *Ibid*, p.104.

profesionales de Nueva York y del Sur de Estados Unidos³³; se fue desarrollando una gran dependencia del sistema capitalista y de las leyes de su Congreso. De este modo los norteamericanos lograron romper los anhelos de la mayor autonomía como la de lograr la independencia en todos los órdenes. Puerto Rico pasó a ser una neocolonia estadounidense, lo cual afectó gravemente a los agricultores así como al pueblo en general.

Arriba señalé las aportaciones que hicieron un grupo de artistas estadounidenses mientras trabajaron como profesores de arte dentro de la universidad, ahora deseo destacar a los que trabajaron dirigiendo la agencia División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), quienes fueron contactados y luego contratados por el gobernador de la isla, don Luis Muñoz Marín.

Empecemos con Edwin Roskam (Foto Anexos, p.304), se convirtió en director y el creador del programa de la DIVEDCO, otro director ejecutivo fue Alfred Wale. En la dirección de la gráfica, estuvo al frente Irene (II. Núm.62); y en el de cinema su esposo, Jack Delano, él fotógrafo. Este grupo ayudó a desarrollar la infraestructura de la agencia desde 1949 hasta los años ochenta del siglo pasado, con mucho éxito, pues imprimieron lo mejor de su talento y experiencia al trabajo realizado dentro de la misma, ya que eran de pensamiento liberal y de tendencia progresista socialista. No les impusieron sus ideas a los artistas y éstos, pudieron trabajar con libertad creativa y transformaron sus enseñanzas por unos intereses colectivos y hacia una idiosincrasia puertorriqueña, exaltando los valores de la identidad nacional.

1.4- La presencia del muralismo y el grabado mexicano

México tuvo relación con la isla de Puerto Rico por medio de los obispos católicos y a través de los literatos que viajaron a ese país, tanto a trabajar como a nutrirse de conocimientos.

No podemos olvidar la deuda moral y económica que tuvo la isla desde el siglo XVI, por la ayuda asignada por el gobierno de la corona española que venía de las minas que se explotaban en México, convertida en monedas de plata y que se estuvieron

³³ *Ibid*, pp.129 -130.

utilizando desde entonces en Puerto Rico como medio de canje hasta el 1895³⁴. Después se daría paso a una moneda provincial, especial para Puerto Rico.



Igual que había sucedido con los artistas mexicanos que fueron a estudiar primero a Europa y luego a los Estados Unidos, sucedió con los artistas de la Isla. Estos no sólo fueron a estudiar arte: pintura³⁵, arquitectura, literatura³⁶, teatro, música, y las ciencias naturales o duras a México, sino también con el fin de desarrollarse en diversas áreas como el béisbol³⁷ y en la filmación de películas. Estos fueron los casos de compositores Pedro Flores y Bobby Capó.

15 José R. Alicea, *Rafael Hernández* serigrafía, 72 x 47 cm. / 28 ¼ x 18 ½" - 1980.

Este último filmó algunas películas desde 1946 con canciones de su creación, en las que tuvo una amplia participación. En algunas actuó junto al cantante mexicano Pedro Vargas. También es el caso del famoso Jíbarito, Rafael Hernández (1891-1965)³⁸ residió en la capital mexicana de 1935 a 1939.

³⁴ Coll Cuchí, José, *Un Problema en América*, México, Editorial Jus, 1944. p. 218. Además, véase Francisco A. Scarano, *Puerto Rico Cinco Siglos de Historia*, Editorial Mc Graw Hill, p. 223, 1993. Manuel Maldonado Denis, *Puerto Rico una interpretación histórico social*, Siglo XXI editores, 1974. p. 19.

³⁵ Los artistas que estudiaron arte en una primera etapa en México, fueron: Fran Cervoni (1939-1946), Alfonso Arana (1942-1946), Rafael Tufiño y Antonio Maldonado de (1947-50). Luego en la década del cincuenta vinieron otros, Cecilia Orta, 1953, Rafael Ríos Rey, 1958, Francisco Rodón 1958, Eduardo Vera, 1960, y Jorge Rechany, 1960, todos regresaron a la isla y continuaron en su agencia, o trabajando y creando obras en forma independiente y en un estilo personal.

³⁶ Véase Cecilia Arnaldi de Olmeda, *Concha Meléndez: vida y obra*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1972. p. 27 Concha Meléndez *Antología y cartas de sus amigos* Editorial Cordillera y Editorial. Universidad de Puerto Rico. La Dra. Concha Meléndez, fue la primera mujer de Puerto Rico que estudió el doctorado en literatura en 1930-32, en la Universidad Nacional Autónoma de México, abriendo camino a otros: Dr. José Ferrer Canales, en 1952, Dra. Yvette Jiménez de Báez, década del 60. Luego llegaron otros puertorriqueños a diversas especialidades.

³⁷ Álvarez, Ernesto. *Cantar del Jíbaro Olmo*, Arecibo, Ed. Boán, 1995. pp. 51 - 62. Véase, *La Enciclopedia de Puerto Rico*, Deportes, Tomo 11, *El Deporte en Puerto Rico*, San Juan, Jaime Varas, Compilador: Rafael A. Benítez, 1976, pp. 104-123. Olmo fue un gran pelotero negro que debió venir a jugar a México, ya que en esa época no se aceptaban peloteros de raza negra en la liga de Estados Unidos.

³⁸ Video de la vida de Rafael Hernández, Productor y director Edwin Reyes, 1992. El Jíbarito participó en varias películas como *El Gendarme Desconocido* y *Águila o Sol*, junto al artista cómico Mario Moreno *Cantinflas*, así como en otras en México. Otros videos donde aparece la vida y sus canciones de los músicos como Rafael Hernández, Pedro Flores y Bobby Capó. Son los producidos por el Banco

El ambiente artístico de la ciudad de México estaba dominado por el bolero y todos ellos conocieron a Agustín Lara, sin embargo también sonaban otros géneros musicales que enriquecían la inspiración de mentes tan prolíficas llegadas del Caribe.

Ahora veamos qué estaba pasando con el desarrollo de la educación y el ámbito cultural con los últimos gobiernos después de la revolución de 1911. Una de las personas que se iba destacando dentro de la intelectualidad mexicana fue José Vasconcelos.



16 José R. Alicea - *Tributo a Rafael Hernández*. Grabado xilográfico 30 x 36 cm. / 12 x 14" - 1991.

1.5 -José Vasconcelos (1882-1959) – Su obra educativa y cultural

Vasconcelos (1882-1959)³⁹, con su activismo político y social representó a su generación como filósofo, escritor y educador. Propagó sus ideas de la necesidad de que

Popular de Puerto Rico anualmente desde 1993 hasta 1997 - 98, para promocionar las composiciones de la música popular de la isla desarrollada en las décadas pasadas. En 1998 el Banco Popular como parte de su promoción navideña desarrolló un Video Homenaje titulado *Cumbanchero* con todas las canciones que hicieron famoso a El Jíbarito. Véase el catálogo, Apuntes Biográficos del Compositor Rafael Hernández (1891-1965), Sala - Museo Rafael Hernández, Universidad Interamericana de Puerto Rico. Además de entrevista a su hijo Alejandro (Chalí) Hernández Pérez, (15 / 9 / 98). Nuestro Rafael Hernández estudió una maestría en Armonía, Composición, Contrapunto y fuga en el Conservatorio de Música de ciudad de México, bajo la tutela del maestro Juan León Mariscal. Además compuso el corrido *Que Chula es Puebla*, también trabajó en la emisora XEW donde el tema musical que utilizó fue *Lamento Borincano*. En este programa radial y en el salón *El Grillón* dirigió una orquesta de 35 músicos mexicanos y cubanos; Margarita Romero y Wello Rivas fueron sus vocalistas. Tanto se integró al ambiente musical que muchos mexicanos lo consideran de su patria y aparece en la historia de la música mexicana. El Jíbarito Rafael, murió en Puerto Rico en 1965, dejando una vasta obra de más de 2,000 piezas con letra y música donde se incluyen guarachas, rumba, bolero, danza puertorriqueña, vals, canción criolla, villancico navideño, aguinaldo, plena, canción patriótica, temas infantiles, corridos mexicanos, en fin, todo género musical.

³⁹ Cárdenas Noriega, Joaquín, *José Vasconcelos (guía y profeta)*, México, Editorial PAC, 1982. p. X. Deseo señalar que para el 1909 hasta el 1914 un grupo de jóvenes intelectuales organizaron lo que se llamó El Ateneo de la Juventud, con el propósito de dar conferencias de diferentes temas históricos y convertirse en una alternativa a la escuela tradicional y poco a poco retaron el orden establecido. Sus miembros fundadores lo fueron; José Vasconcelos, el dominicano Pedro Enríquez Ureña, Antonio Caso, Alfonso Reyes, Julio Torri, Enrique González Martínez, Martín Luis Guzmán, Diego Rivera y otros más. Época de revistas literarias y de periódicos de oposición al gobierno de Porfirio Díaz. Foto de arriba el poeta peruano José Santos Chocano (1875-1934), se asiló en México en 1912, se unió a la revolución.

la educación debía llegar a todos los sectores de la sociedad mexicana y a cada país de América.

Años más tarde llegaron a darse las condiciones de un gobierno que acogió el proyecto propuesto por Vasconcelos, y bajo el gobierno de Álvaro Obregón (1920 a 1924), algunos de aquellos artistas participaron en el renacer del arte en 1922, en el movimiento pictórico del muralismo, el cual influiría durante las tres décadas siguientes en México y toda América.

México se dio a conocer como uno de los centros de arte más importantes de la época en el mundo, gracias al apoyo del gobierno. Todo esto se reflejó en la cultura que se fue desarrollando y plasmando con los deseos de cambio que se vinieron dando desde la Revolución, iniciada a principios de siglo, de 1910 hasta 1917, cuando se puso fin al régimen del general Porfirio Díaz, quien ya llevaba en el gobierno más de treinta años con su filosofía *positivista*, de orden y progreso, apoyada por intelectuales llamados “los científicos”.



17 Al centro, el poeta peruano José Santos Chocano, en el Ateneo de México, a mano derecha José Vasconcelos, Alberto J. Pani, Alfonso Reyes, Enrique González Martínez, Alejandro Quijano, Carlos González Peña, Luis Castillo Ledón, Martín Luis Guzmán – 1912- Colección Alicia Reyes.

Fue para 1920 que se nombró a Vasconcelos Rector de la Universidad Nacional por un año, inició la Campaña Nacional en contra del analfabetismo y además presentó el proyecto de ley para federalizar la enseñanza y crear la Secretaría de Educación Pública. Asimismo, un año más tarde, pasó a dirigir dicha secretaría, estando a la cabeza

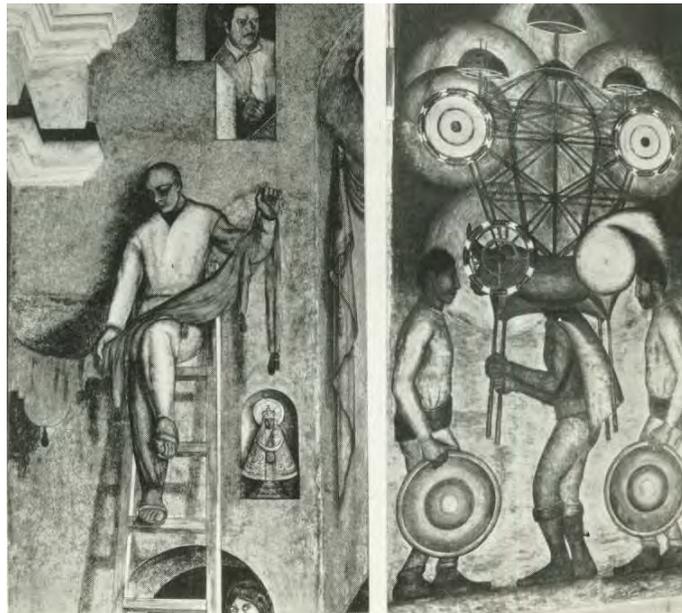
hasta 1924. Realizó allí una gran labor en pro de la educación popular, incorporando las escuelas municipales a la Secretaría de Educación.

Fomentó también la construcción de nuevas escuelas, bibliotecas y la difusión artística más ambiciosa que tuvo toda la República Mexicana en el siglo XX. Comenzó la edición de los libros gratuitos así como los libros clásicos y la Revista *El Maestro*. Bajo este gobierno de Álvaro Obregón y con el apoyo del mismo Vasconcelos, nacieron las *Misiones Culturales*, de 1921 a 1932. Todo esto llegaba hasta los poblados más alejados y a las serranías⁴⁰. Como director de Educación, contrató a los pintores más destacados del momento para pintar los muros de los edificios de las escuelas de la capital, fue así que nació el muralismo, apoyado por el



18 Fermín Revueltas *La fiesta de la Virgen de Guadalupe - Detalle- Mural Escuela Nacional Preparatoria - 1922*

gobierno. Vasconcelos, encargó los primeros murales fue a Roberto Montenegro, Jorge Enciso, el Dr. Alt, Xavier Guerrero y Gabriel Fernández Ledesma, en el año de 1921. Unos en el ábside de la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo, entre otros. En el conjunto de edificios, que



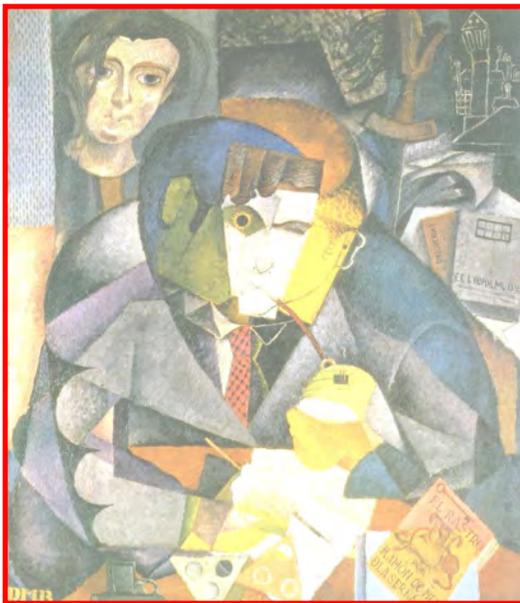
19 Roberto Montenegro,
Detalle La fiesta de la Santa Cruz - en ex Convento de San Pedro y San Pablo Mural al fresco 1922 - 1923.

20 Amado de la Cueva, *Tablero Mural - Detalle El torito Secretaría de Educación Pública - 1923*

⁴⁰ *El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana*, Compilación y Coordinación Carmen Gaitán Rojo, México, Editorial CONACULTA y Banco de México, Museo Mural Diego Rivera, 2010. pp. 25- 49 y 59.

fueron parte del Real Colegio de San Ildefonso, edificio de fachadas de estilo barroco fundado en el año de 1739; su estructura fue utilizada durante muchos años por el ejército mexicano y debió ser restaurado para establecer las oficinas de la Secretaría de Educación.

Mientras se realizaban estos murales en la ciudad de México, a otro artista el gobierno local de Guadalajara, Jalisco, le encomendaba que llevara a cabo un mural para finales de 1922. Fue entonces que se le asignaría el primer trabajo a Carlos Orozco Romero, mismo que pintaría en el Museo de Bellas Artes, Etnología e Instrucción Artística del Estado, actual Museo Regional. Este mural se llevó a cabo sin el apoyo del Secretario de Educación Pública y tuvo de mecenas a Ixca Farías, director del Museo. El mural llevaría por título *Los alfareros tonaltecas o Alegoría de Tonalá*.⁴¹



21 Diego Rivera- Retrato, Ramón Gómez de la Serna - óleo sobre tela – Detalle – el original es de: 144 x 113, 15 cm. / 56 ¾ x 44 ½” – 1915.

Para los otros murales, Vasconcelos contrató a Diego Rivera, que residía en España (1907), y de 1919 a 1921, en París, Francia, donde adquirió una extensa y variada experiencia con los diferentes movimientos artísticos que se estaban fomentando en Europa. Algunas de las obras que pintó por ese entonces son: *El guerrillero*, (Paisaje zapatista), retratos de *Ramón Gómez de la Serna*, *Jesús T. Acevedo*, *Martín Luis Guzmán*, todos de 1915 y *Angelina Beloff*, de 1917

ejemplos de su época cubista. Sobre esta época cubista de Diego, el historiador y crítico de arte, Jorge Alberto Manrique escribió “*Diego cubista es un artista en pleno dominio de su capacidad y muy consciente de sus decisiones en el espacio pictórico. Está en la punta de lanza de la vanguardia y, sin embargo, mantiene respecto al cubismo una individualidad y una relativa distancia [...] nunca desdeñó su periodo cubista; se ha*

⁴¹ Guillermina Guadarrama, “Pioneros del Muralismo: la vanguardia” en *Catálogo Gamboa Rivera*, México, Editorial CONACULTA, 2010, pp 37-40.

dicho, y con razón, que el cubismo subyace de alguna manera en su obra mural⁴²”, de las obras que realizó más tarde.

Al proyecto muralista de la SEP se integraron José Clemente Orozco, Roberto Montenegro, David Alfaro Siqueiros y el pintor francés Jean Charlot, recién llegado a México, quien años más tarde escribiría la historia del desarrollo del muralismo mexicano. Muchos de ellos habían tenido la oportunidad de estudiar en el extranjero habiéndose formado bajo el régimen anterior. Hubo resistencia de funcionarios y de estudiantes conservadores o radicales que ahora entraban en disputa y vieron en este proyecto mural el apoyo a un nuevo grupo emergente en las artes. Los muralistas debieron defenderse.

En ese mismo año, 1921, David Alfaro Siqueiros (1896-1974)⁴³, que se encontraba en España becado estudiando pintura, publicó en la ciudad de Barcelona un *Manifiesto a los plásticos de América* en su revista *Vida Americana*, de la cual sólo se publicó un solo número. Los postulados de este *Manifiesto* se convirtieron en guía y palabras proféticas tanto en el trabajo que se llevó a cabo en la pintura mural, como en la gráfica. Captaría el pulso de una nueva generación que deseaba desarrollar un arte para el pueblo que tenía otras necesidades materiales, visuales y espirituales. Antes de este suceso, Siqueiros, había estado en París, Francia en 1919 y allí se encontraría con Diego Rivera, se verían con frecuencia e intercambiarían ideas sobre el arte del pasado y el del momento; llegarían a visitar galerías, museos, también iglesias y templos, donde pudieron observar murales realizados por los discípulos del pintor Ingres, quedando admirados. Fue cuando se dieron cuenta que la técnica mural se debía desarrollar en su país.

Diego Rivera había conocido a artistas como María Blanchard, Pablo Picasso y Angelina Belloff, quien procedía de San Peterburgo, Rusia, y con quien sostuvo una relación marital de 1911 a 1921. Muchos de los rusos que conoció eran marxistas, lo que lo llevó a entrar con las bases del materialismo histórico. Al regresar a México se encontró que estas ideas estaban en boga entre la clase intelectual y entre los obreros,

⁴² Jorge Alberto Manrique, “La vanguardia de Diego Rivera” Una visión del arte y de la historia en tomo II 2004. pp. 278-279.

⁴³ David Alfaro Siqueiros, nació en Santa Rosalía de Camargo, Chihuahua, en 1896. Hace sus primeros estudios en su pueblo natal, para 1911 su padre viudo se traslada a la ciudad capital. A los 15 años comienza a estudiar arte en la Academia de San Carlos, se une a la huelga y la escuela permanece cerrada por un año e ingresa a la escuela al aire libre de Santa Anita, dirigida por Alfredo Ramos Martínez. En 1914 ingresa al ejército y allí permanece por unos cuatro años. El ejército mexicano lo envía y ofrece sus servicios en la embajadas en España y en Francia, allí se relaciona con Diego Rivera y otros artistas.

además, existía un pequeño Partido Comunista Mexicano, al cual ingresaría más adelante.

Rivera formó parte de la plana mayor del Partido Comunista, sin dejar de tener divergencias y confrontaciones con sus líderes en diferentes momentos. Es con todas estas ideas sociales (lucha de clases y de apoyo al proletariado), que Diego Rivera se va identificar y poco a poco las va exponer en su obra mural que desarrollará años más tarde en México y luego en Estados Unidos.

Antes de regresar a México en julio de 1921, Diego Rivera estuvo algunos meses en Italia para investigar los diferentes movimientos y técnicas artísticas del pasado y de esas décadas por encargo de José Vasconcelos. Durante ese tiempo, mantuvo correspondencia con Siqueiros sobre sus hallazgos; mientras éste se encontraba en París⁴⁴. Diego Rivera influyó con sus obras a muchos artistas del orbe, de los años veinte.

1.6 – Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y otros. (Desarrollo y su obra)

Otros murales fueron encargados para la Secretaría de Educación Pública y fueron pintados por los artistas Diego Rivera⁴⁵, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot, entre otros. A cada uno de ellos se le asignó un espacio donde podían

⁴⁴ Scherer García, Julio, *Siqueiros. la piel y la entraña*, México, Editorial Proceso, 1974, pp. 94-95 y 108.

⁴⁵ Diego Rivera nació en 1886 en Guanajuato, Gto., su padre maestro rural, químico y editor de un periódico de tendencias liberales, influyen en la tendencia intelectual del joven que le gusta dibujar. Su familia se traslada a ciudad de México, en 1892, a la edad de 10 años en 1896 ingresa a la academia de San Carlos y se destaca con los mejores maestros de la Academia. Es entonces que va becado en 1907-09 a Madrid, España, pasa a París, regresa a México en 1909 por breve tiempo, vuelve a Europa y se establece en París y arriba a México en 1922 y comienza a trabajar en los muros asignados. Para una mejor idea véase la obra de Bertram D. Wolfe sobre *La Fabulosa vida de Diego Rivera*, Ed. Diana-SEP., 1986. Wolfe conoció a Diego desde 1922 y sintieron afinidad tanto artística como política. Beltran Wolfe quien era miembros del Partido Comunista de Estados Unidos, desarrolló una buena relación con el artista y se convirtió en su biógrafo. Rivera le confesó por muchos años su vida artística. Por el espíritu inquieto y rebelde Rivera, se identificó con las minorías aunque fuera dentro de países socialistas, es aquí donde estas ideas las planteó muy bien la Dra. Alicia Azuela en varios ensayos donde dice que Diego conoció en uno de sus viajes a Rusia, a un grupo de artistas llamado "*Octubre*" este se fundó en 1928 hasta 1932. El grupo planteaba que: "los artistas al igual que otros profesionales tenían que integrarse al cambio histórico que necesitaba la sociedad y estudiar y representar el arte popular del pasado". En Alicia Azuela, *Rivera y una definición de arte proletario*, México, Editorial UNAM. 60 años Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998. p. 326. Compilación: Martha Fernández y Margarito Sandoval.

expresar sus ideas compositivas y temáticas de forma libre. Diego fue contratado y comenzó a pintar, a principios de 1922, en el Auditorio de la Escuela Nacional Preparatoria, (Anfiteatro Simón Bolívar), un mural a la encáustica con el tema filosófico titulado *La Creación* el cual terminó en marzo de 1923. En la realización de éste tuvo como ayudantes a Xavier Guerrero, Carlos Mérida y Jean Charlot⁴⁶, quienes trabajaron haciendo equipo, pero también pintaron sus propios murales. En el mural *La Creación*, Rivera desarrolló un tema nacional donde representó el tipo autóctono puro, el castellano y los mestizos rodeados de elementos de la tierra, el sol y otros. A pesar de las influencias bizantinas y del cubismo que trajo de Europa. Diego realizó un mural sencillo donde sólo representó diversos personajes y fue bastante abstracto comparado con los murales que más adelante realizó. El crítico Antonio Rodríguez comentó en relación a este primer mural: “una visión del nacimiento del hombre a partir de la filosofía de Pitágoras y de la religión judaica-cristiana”⁴⁷ En esa época Rivera le



especialmente a Tehuantepec. También acompañó a José Vasconcelos y otros artistas a la inauguración de algunas escuelas⁴⁸ en

22 Diego Rivera - Mural - *La creación* - Encáustica - 1922-23

donde pudo realizar bocetos de gente en los mercados vistiendo los trajes típicos del lugar. Esta costumbre de dibujar en pequeñas libretas, la mantendría Rivera toda su vida y de estos bocetos obtendría sus ideas para las obras de caballete o de mural.

Tanto Diego Rivera como los otros artistas fueron cambiando sus ideas originales de lo que querían expresar en la superficie del muro y en la medida en que se

⁴⁶ Charlot, Jean. *El Renacimiento del Muralismo Mexicano, 1920-1925*, México, Editorial Domés, S. A. 1985., p. 171. Véase Samuel Ramos Estudios de Estética Editorial UNAM/IEE. 1963. p. 219. Olivier Debrouse, *Figuras en el Trópico, Plástica Mexicana 1920- 1940.*, México Ediciones Océano, 1984. p. 49.

⁴⁷ Antonio Rodríguez Luna, *Canto a la Tierra*, México, Universidad Autónoma de Chapingo, 1986. p. 8.

⁴⁸ Antiguo Colegio de San Ildefonso, Compilación. Alicia Azuela, *Vasconcelos: Educación y Artes*. Un proyecto de Cultura Nacional. México, Ediciones del Equilibrista, S. A. de C. V. Nacional Financiera, 1977. p. 113.

unieron y crearon organizaciones de tendencia revolucionaria, la temática se enriqueció. Para 1924, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Diego Rivera y José



23 De izquierda a derecha Pedro Enríquez Ureña, José Vasconcelos y Diego Rivera, en una de tantas actividades educativas, 1923.

Clemente Orozco⁴⁹ formaron la redacción de *El Machete*, periódico creado para difundir las nuevas ideas del arte y la literatura, en especial el desarrollo del muralismo y el grabado. Este periódico se convirtió en vocero del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, creado por estos pintores en el año de 1923. Entonces Siqueiros es nombrado secretario general del sindicato y redacta el manifiesto que define la ideología revolucionaria del grupo de pintores: el Movimiento Muralista Mexicano.

Poco a poco fue entendida y aceptada esta nueva técnica del muralismo, los cambios se fueron dando en el sector artístico del país. También con las artes gráficas sucedió lo que con el muralismo; pasó a ser apoyado por los miembros del Partido Comunista Mexicano, lo que llevó a la elaboración de un manifiesto en el que se expresaba lo siguiente: “propusieron un arte público, para todos, y por lo tanto monumental; descalificaba como inútil a la pintura de caballete, reconocía como fuente

⁴⁹ José Clemente Orozco nació en Guadalajara, Jalisco, en 1883, fue otro de los artistas muralistas que se destacó tanto en México como en los Estados Unidos, (1917-18 y 1927 a 1934), realizando una variada obra de caballete, de grabado y de murales. En los Estados Unidos recibió el apoyo de Alma Reed, del español José Pijoan, del pintor y crítico de arte Jorge J. Crespo de la Serna, de instituciones universitarias de California, de Nueva York, de Hanover, New Hampshire. En México realizó mucha obra mural; comenzando con la Secretaría de Educación Pública (1922), otras para el Palacio de Bellas Artes, Iglesias, y unos de tantos los murales del Hospicio Cabañas, la Universidad y el Palacio Municipal en Guadalajara de 1936 a 1939. Murió en 1949 después de realizar varias exposiciones, recibir reconocimientos y darse a conocer en México, e internacionalmente. Véase, José Clemente Orozco Cartas a Margarita, (1921/1949), Ediciones Era, México, 1987. pp.60-61. Este libro está compuesto de testimonios, memorias y vivencias con su amado. Narró Margarita, los viajes que realizó con sus hijos en diferentes años, a los pueblos y ciudades en Estados Unidos, donde debió pintar murales su esposo Orozco. Comentó que fueron años gratificantes y además de bien recibidos. Deseo señalar que en el Congreso de Artistas Americanos (American Artists Congress), y en la exposición de Nueva York que se ofreció de los artistas de México, en el ACA Gallery, en febrero de 1936, el artista puertorriqueño Rafael Ríos Rey quien se encontraba presente en la exposición, pudo conocer a José Clemente Orozco, Rufino Tamayo y a Siqueiros. Les expresaría cuanto los admiraba y que en un futuro vendría a estudiar el arte mural a México y así se cumplió en 1958, cuando tomó un curso con Fernando Leal, con Ramón Sánchez y con el escenógrafo Antonio López Mancera, ofrecía cursos en el INBA de ciudad de México.

inspiradora al arte popular mexicano, el que pregonaba (el mejor del mundo); y pedía un arte para la *revolución*, que actuara sobre el pueblo para encaminarlo a adelantar el proceso revolucionario y su lucha contra el imperialismo y la estructura clasista⁵⁰. Con la fundación de este organismo y a través del periódico *El Machete* se difundieron los postulados por los cuales se desarrollaba una propuesta de arte para las masas, para el pueblo, fundamentalmente los campesinos y los obreros. Es en este movimiento que los artistas, actuando en común acuerdo y con la conciencia social que demandó el momento, desarrollaron un arte que por primera vez se hizo independiente del europeo - a pesar de que casi todos se habían formado con su influencia, y de haber conocido los movimientos que en ese continente se estaban impulsando⁵¹. Sin embargo, estos artistas entendieron la coyuntura que estaba viviendo su país y lo que necesitaban hacer en esta época, para darle a la cultura un giro que representara a la revolución que se había realizado con tanto esfuerzo por parte de los campesinos y obreros urbanos. Que todavía no había dado los frutos de tanta lucha.

Toda esta experiencia social y plástica que fueron adquiriendo, la pusieron en práctica en otros murales de edificios públicos de la ciudad de México.

Al terminar el mural *Creación* en 1923, se le asignó “una serie de 124 frescos en los muros correspondientes a los corredores de un espacioso patio, tres pisos de alto, de dos cuadras urbanas de largo y una de ancho; era el patio de la Secretaría de Educación Pública”⁵². Rivera finalizó este trabajo en 1928, teniendo de ayudantes a Jean Charlot y Amado de la Cueva quienes curiosamente jamás pintaron otros murales. “Fue precisamente esa serie pintada en el edificio de la Secretaría de Educación, lo que dio

⁵⁰ Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes 1910-1970”. En *Historia General de México*, Tomo 2, México, El Colegio de México, 1986. p. 1365. Además véase el libro *The Latin American Spirit: Art and Artist in the United States, 1920-1970. Ensayo, Mexican and Mexican Artists in the United States: 1920-1970* by Jacinto Quirarte, The Bronx Museum of the Arts in association with Harry N. Abrams, Publishers, New York 1988. p.1.

⁵¹ Raquel Tibol, *Frida Kahlo en su luz más íntima*, México, Editorial Lumen, 2005, p. 33. Aquí Tibol señala que Frida abordó a Diego cuando había regresado de Moscú en 1928, del Décimo Aniversario de la Revolución de Octubre, queriendo terminar los murales de la Secretaría de Educación trabaja incansablemente sobre los andamios y, es cuando Frida le muestra unas obras que había realizado hacía unos años atrás, bajo la influencia del sistema de Adolfo Best Maugard. De aquí en adelante se vieron con frecuencia hasta que se comprometen y se casan. Un accidente en un camión de pasajeros le ocasiona a Frida tener una vida trágica desde sus dieciocho años, ella nació en 1905, y la representó a través de sus obras que pintó hasta su muerte en 1954. Como señalé arriba, mientras vivía Diego en París, se unió con la rusa Angelina Beloff. Al llegar a México Diego se olvidó de Angelina, y se casó con Guadalupe Marín y tuvieron dos hijas. Con Frida tuvo vidas de motivaciones artísticas, conflictos, separaciones y de luchas políticas. Fueron Rivera y Frida los que intervinieron para que el gobierno en funciones del presidente general Lázaro Cárdenas (1934-1940), aceptara en el país al ex líder soviético del Ejército Rojo, León Trotsky (1879-1940), a quien lo expulsan de su país, es perseguido por el gobierno de Stalin, quien realizaba purgas en ese momento. En 1940 un miembro del Partido Comunista español lo mata en su casa.

⁵² Bertram Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana / SEP., 1986. p. 144.

fama súbita al movimiento artístico mexicano en todo América y Europa, haciendo famoso el nombre de Rivera por todos los ámbitos del mundo occidental. Inicióse así una resurrección que primero se experimentó en México y luego en los Estados Unidos”, señaló Charlot años más tarde⁵³.

Fue en estos tableros murales de los pasillos, en los tres pisos, que el crítico e historiador de arte Renato González Mello, señaló en una ponencia del Simposio que se dio en 2002, México, que a partir de la número 11 la obra de Diego Rivera, pudo comenzar a leerse de forma distinta, pues puso en práctica ideas esotéricas y manifestó la enseñanza de los códigos rosacruz y masónicos aprendidos en Europa⁵⁴.

Fue mucho lo que Diego aprendió durante su estadía en Francia: está la puesta en práctica de la Cuarta dimensión en las pinturas de la época cubista y en las composiciones de los conglomerados que realizó en diferentes murales⁵⁵, también llevó a cabo lecturas del matemático y científico, su iniciador el francés Poincaré (iniciador de esta técnica), sobre las ideas filosóficas de la Cuarta dimensión. Otro artista que puso en práctica estas enseñanzas fue Orozco, las aprendió del artista Gino Severini⁵⁶.

Al mismo tiempo, durante 1924, Diego comenzó a pintar los veinticuatro paneles de los frescos de la capilla de la Escuela Nacional de Agricultura Chapingo, mismos que terminó en 1927. El lema de la Escuela es: *Aquí se enseña a explotar la tierra no a los hombres*, y el primer panel de entrada a la izquierda se titula *Símbolos del nuevo orden*, luego le sigue *Nacimiento de la conciencia social o El agitador*, el tercer y el cuarto panel a la derecha de la entrada al recinto son: *La sangre de los mártires agrarios: Emiliano Zapata y Otilio Montaño*; y *Niño con frutas*, así como: *La tierra dormida*, y otro de los más importantes e impactante por estar de frente en el

⁵³ Jean Charlot, *El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1925*, México, Editorial. Domés, 1985. p. 171.

⁵⁴ Las ideas masónicas se acentuaron en México para la época de 1821 del gobierno de Itúrbide. Estos eran grupos clandestinos que además de propagar un conocimiento exotérico, conspiraban para influir en los gobernantes. Fue un general de descendencia puertorriqueña Antonio Valero de Bernabé que vino acompañando al último virrey español Juan O'Donjú y participó en el tratado de Córdoba, ayudó a organizar el ejército independentista mexicano y combatió con estas fuerzas a los que se oponían a la libertad del país. En un momento de la lucha política fue considerado por los mandos militares como por el pueblo a ser su primer ejecutivo. En la ciudad de México, Valero, ayudó a organizar y difundir las logias bajo el rito escocés que habían venido de Francia cuando invadió a España. Véase, de Mariano Abril, *Antonio Valero: Un héroe de la Independencia de España y América*, San Juan, Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1971. p.116. Véase, Raquel Tibol, *Diego Rivera, Chapingo: Guía de murales, Centenario del Natalicio*, México Carrasquilla Editores, S. A. 1986.

⁵⁵ Renato González Mello “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”. En Esther Acevedo (Coordinadora), *Hacia otra Historia del Arte en México, La Fabricación del Arte Nacional a Debate (1920-1950)*, Tomo III, (Arte e Imagen) México, Ed. CONACULTA, 2002. pp. 43-64.

⁵⁶ Rita Eder, “Cuarta dimensión”, en Martha Fernández y Margarito Sandoval, 1998. pp. 91-96.

fondo superior de la capilla: *La tierra fecunda*, representada por la colosal figura de una mujer, “que sostiene en su mano una semilla de la que brota un capullo: el germen de la vida; la mano izquierda se alza en señal de armonía⁵⁷”, así como muchos otros paneles



24 Diego Rivera, Pasillo de entrada con murales al fresco, al fondo *La Tierra Fecunda*, 1924-1927.



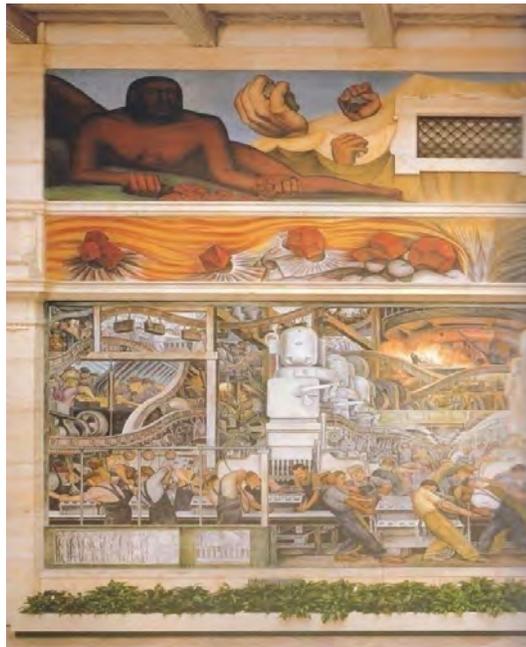
25 Diego Rivera, *La sangre de los mártires agrarios: Emiliano Zapata y Otilio Montaño*, 1924-1927

con sus títulos. A este conjunto de paneles y obras pintadas se le considera *la obra maestra* de Diego. Al respecto el historiador y crítico de arte mexicano, Jorge Alberto Manrique, señaló que existe una “correspondencia entre naturaleza y sociedad⁵⁸”.

⁵⁷ Consuelo Muñoz B. *Folleto Capilla Riveriana*, México, s/e, s/f. pp. 10-11 y 23.

⁵⁸ Jorge Alberto Manrique, *Los primeros años del muralismo*, (Chapingo). Tomo 13, 1982. p. 1855. También se puede leer en *Una visión del arte y de la historia*, México, Editorial UNAM-III, 2007, p.

De ahí en adelante estos artistas que he mencionado y otros comenzaron y continuaron pintando en diferentes espacios (muros), que les facilitó el gobierno, como el Palacio de Bellas Artes, locales de sindicatos, hospitales, desagües (*El agua en la evolución de la especie*, 1951, Diego Rivera), universidades, hoteles, iglesias, o incluso en el Polyforum Siqueiros, por Siqueiros. También en otros estados, ciudades y países como Argentina (*Ejercicio Plástico*, 1933), en Chile, en la Biblioteca de la Escuela “México” (*Muerte al invasor*), en Cuba (*Alegoría de la igualdad racial en Cuba*, 1943), y en los Estados Unidos. Diego Rivera, pintó en Cuernavaca y en los Estados Unidos (California y Detroit), *El Detroit dinámico*, o *El hombre y la tecnología*,⁵⁹ en Nueva York, mural que debió reproducir en México con el nombre *El hombre domina el universo mediante la técnica* (Il.Núm.32), por habérselo borrado en Nueva York.



26 Diego Rivera - Detalle mural, *El Detroit dinámico*, o *El hombre y la tecnología industrial* - 1933. Original 5,40 x 13,72 m

Un cuarto artista que poco a poco se destacó en México y en los Estados Unidos como pintor de obra de caballete y muralista fue Rufino Tamayo (Oaxaca 1899-1991 Ciudad de México). Visitó por primera vez a Nueva York en 1926 y expuso su obra de

211. Véase, Laurence P. Hurburt. *Los muralistas mexicanos en Estados Unidos*, México, Editorial Mercantil de México / Grupo Financiero, PROBURSA / Editorial Patria, 1991.

⁵⁹ Alicia Azuela de la Cueva, *Diego Rivera en Detroit*, México, Editorial UNAM, 1985.

caballete en The Weyhe Gallery que era el medio en el que más pintaba en su primera etapa, aunque realizó también varios murales. De aquí en adelante Tamayo comienza a participar en exposiciones colectivas e individuales. Fue en esta ciudad de Nueva York, donde vivió Rufino en varias temporadas y se estableció en 1946 por varios años. Organizó el Tamayo Workshop dentro de la Art School del Brooklyn Museum. Es en esta escuela nocturna donde conocieron al maestro Tamayo en 1948⁶⁰, dos puertorriqueños artistas y tomaron cursos de pintura con el maestro mexicano, Lorenzo Homar (Anexos, p.305), José A. Torres Martino, y recibieron influencia de su obra. Tamayo pintó un mural para la Biblioteca General de la Universidad de Puerto Rico, 1957 con el título *Prometeo* (Il. Núm.54).



27 Foto: Rufino Tamayo pintando en su taller los temas preferidos del artista. Década de los 70.

Hacemos un alto para señalar que para el año de 1939 llegó a México, después de su larga estancia en Europa estudiando pintura, el primer puertorriqueño a estudiar arte en la Academia de San Carlos: Fran Cervoni. De 1943 a 1946 fue profesor de perspectiva de la misma Academia de San Carlos. Tres años más tarde en 1942, llegó Alfonso Arana, a ciudad de México y estudió dibujo y pintura, en un taller privado, que dirigía el transterrado español José Bardasano. Estos artistas pudieron disfrutar de la efervescencia artística y del desarrollo de la ciudad que se estaba viviendo con presidentes que deseaban llevar un bienestar económico al pueblo, como el general Lázaro Cárdenas (1934-1940), y algunos de sus sucesores.

Cervoni y Arana sentaron las bases para los próximos que llegarían; Rafael Tufiño y Antonio Maldonado, quienes se integraron a estudiar pintura en la Academia de San Carlos (1947-1950), fue así cuando se dieron varias exposiciones muy

⁶⁰ Eran dos estudiantes puertorriqueños: uno Lorenzo Homar, quien pintó una obra al óleo con el título *Susan en la Buhardilla de Aymar* y *La jaula*, ambas de 1950, donde representó los colores rosados con texturas y dando énfasis en ciertas partes del fondo de la composición a lo geométrico, muy típicos del mexicano; el otro estudiante fue José A. Torres Martino. Éste pintó varias obras de estilo geométrico y con colores pasteles, una de ellas la tituló *Casa con árbol* (1950).

importantes en diferentes salas privadas y de museos de la ciudad de México, a las que pudieron asistir y ver la gran actividad artística que provocaban muchos artistas, especialmente, los tres grandes del muralismo: Siqueiros, Orozco y Rivera, además de sus maestros pintores y grabadores en la Academia de San Carlos: Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Fernando Castro Pacheco y Leopoldo Méndez del Taller de la Gráfica Popular Mexicana, quienes influirían en ellos.

Un ejemplo es la exposición de 1947 en el Palacio de Bellas Artes, realizada de octubre a noviembre, con más 70 obras de temas generales que David Alfaro Siqueiros había estado pintando en esos últimos años. También ese mismo año, estos artistas participaron en la exposición colectiva llevada a cabo en ese mismo lugar con el título: *45 autorretratos de pintores mexicanos*, con mucho éxito.



28 David Alfaro Siqueiros Terminando varias obras en panel para montaje, de izquierda a derecha, *Nuestra imagen actual* - 1947, *Cuauhtémoc redivivo* - 1950, *Tormento de Cuauhtémoc* - 1950, en el Palacio de Bellas Artes - década de los 50.

Otro muralista y retratista que estaba muy activo era José Clemente Orozco, quien llevó a cabo otra exposición de gran trascendencia, una retrospectiva- resumen, en 1947, dos años antes de su muerte, de lo que había hecho y estaba pintando en varias de las salas del Colegio Nacional, aparte de los reconocimientos que le fueron otorgados durante esos años.



29 José C. Orozco - Mural al fresco en la cúpula
El Hombre o la Cultura, Hospicio Cabañas
Guadalajara, Jal. 1936-1939.



30 José C. Orozco - Pintando tablero - detalle
La charanda del pueblo.
Turf Club - ciudad de México, - 1945.

Además la exposición de las últimas obras en pintura y grabado de Alfredo Zalce en 1948, donde presentó su álbum *Estampas de Yucatán*, desarrollado durante su viaje de estudios a ese estado, Campeche y también Quintana Roo; así como la exposición de Diego Rivera, en el Palacio de Bellas Artes -impactaron decididamente en los puertorriqueños, especialmente a Rafael Tufiño, ya que pudo escuchar del propio autor la conferencia magistral que ofreció de su obra y entendió su trayectoria de



31 Alfredo Zalce, *El Ipiranga: El Pueblo Despide Treinta Años de Paz*, 31 de Mayo de 1911,
linóleo, 70 x 95cm. / 27 x 37 1/2" 1946.

cincuenta años de trabajo artístico. Veamos quienes y como organizaron esa magna exposición.

En esa época, Fernando Gamboa y el maestro y músico Carlos Chávez, director del Museo Nacional de Artes Plásticas y el Instituto Nacional de Bellas Artes, organizaron y le rindieron, con el auspicio de ese instituto, un merecido homenaje a la obra realizada por Diego Rivera. En dicha ocasión lograron reunir alrededor de “mil ciento noventa y seis piezas valuadas en \$10,000,000.00”; entre dibujos, acuarelas, grabados, pinturas de caballete y pintura mural. Obras prestadas de museos, galerías y de coleccionistas particulares de México y de Estados Unidos, como el mismo Nelson Rockefeller⁶¹.



32 Diego Rivera - *El hombre domina el universo mediante la técnica*- reproducción del mural al fresco que fue borrado del Rockefeller Center en Nueva York. El tamaño original es:- 4, 85 x 11, 45 m – 1934. El mural se encuentra en el segundo piso de el Palacio de Bellas Artes donde se realizó la exposición de 1947.

Se organizaron excursiones para analizar los otros murales que estaban expuestos en lugares cerca, como el Hotel del Prado donde se encontraba el mural que había pintado Rivera con el título *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*.

⁶¹ Ana Garduño “Gamboa-Rivera, crónicas” Pasión y poder, 2004. p. 27. Deseo señalar los materiales que utilizaron los artistas al principio en sus murales. Primero trabajaron con la pintura de la encáustica, luego aprendieron bien la técnica y trabajaron el mural al fresco para los interiores y al realizar murales en el exterior integraron el cemento con color, años más tarde el mosaico y la piedra natural en color. En la década de los cuarenta inventaron la piroxilina y de allí surgió el acrílico que se industrializó por el químico mexicano José Rodríguez, motivado por los experimentos que venía realizando David Alfaro Siqueiros, desde que se integró al medio artístico. A principios de siglo XX, el Dr. Alt, había desarrollado unas pinturas para sus obras.



- 33 **Diego Rivera - Detalle del mural - *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*, 1947-1948. Estuvo ubicado en una de las salas del Hotel del Prado en la Avenida Juárez. Al frente Diego niño, agarrado de la mano de la Catrina, al lado Posada. Atrás Frida y al lado el antillano cubano José Martí.**

Otros murales eran los que había comenzado a pintar y estaban por terminarse, los del Palacio Nacional. El primer mural que realizó Diego, *La creación*, también estaba incluido en esas excursiones por encontrarse en el área circundante.



- 34 **Diego Rivera – Arriba detalle de tres murales en arcos de murales al fresco, frente escalinata- A la derecha detalle del mural *La era de Porfirio Díaz (1876-1910)* –Palacio Nacional. - 1952. (En Puerto Rico, un Partido liberal desde 1938, usa el lema que tenía Zapata a la inversa, Pan Tierra y Libertad).**

Tufiño puso en práctica todo el conocimiento adquirido, por ejemplo en el retrato de su madre, doña *Goyita* (1953), (Il. Núm.143), de sus amigos y en el mural que pintó, cuando trabajó en la División de Educación de la Comunidad con el título de *La plena*, 1952-54 (Il. Núm. 69). Otro mural en mosaico, fue el de la pechina del Capitolio de San Juan, *La abolición de la Esclavitud en Puerto Rico* (1964) (Il. Núm.156), así como los murales en fábricas, por ejemplo: *La construcción* (1959) (Il. Núm.153), de igual forma que en escuelas del área metropolitana de san Juan.

Es necesario señalar y recordar que Antonio Maldonado volvió a la ciudad de México para 1954 y llevó obra gráfica de sus compañeros artistas realizada en diferentes talleres como el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) y el de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO). Estas obras fueron expuestas con mucho éxito en una galería del INBA. Como reciprocidad se llevaron obras de los miembros del TGPM para exhibirse en un espacio del área metropolitana. Fue por estas relaciones que tres años más tarde fueron invitados a participar en la *Primera Bienal de Pintura y Gráfica de México* en 1958.

Ese año, Tufiño y Maldonado tuvieron la oportunidad de volver a México, donde conocieron a muchos de los grabadores del TGP y lo acompañó el grabador Alberto Beltrán. En otro momento pudieron visitar la Universidad Nacional Autónoma de México, junto al puertorriqueño José Luis González, radicado en la ciudad y quien era profesor de literatura de la misma, además de ver los murales de Diego Rivera, Siqueiros y de José Chávez Morado (uno de los maestros de Tufiño y de Maldonado) habían realizado en esos años. Los puertorriqueños quedaron impresionados con los murales y en especial con el de su maestro Chávez Morado⁶², con muchos planes. En otro momento David Alfaro Siqueiros los invitó a un desayuno y luego los llevó en un recorrido para mostrarles su obra, puesto que era uno de los homenajeados de la Bienal.

La mayoría de los artistas que hemos estudiado se formaron en México; y luego fueron en búsqueda de nuevos aprendizajes, técnicas para enriquecerse con innovadoras ideas y experiencias adquiridas en Europa. Al regresar a su país natal, se dieron cuenta que en el pueblo estaba la temática viviente, en su historia pasada y presente. La que debían exaltar en su obra mural y personal; para que el pueblo los entendiera, se vieran reflejados y el espectador fuera niño-estudiante o adulto conociera su historia

⁶² Guía de Murales de la Ciudad Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General del Patrimonio Universitario, 50 años de la ciudad universitaria, Patrimonio Cultural de la Humanidad, 2008 (2004). pp. 53-54-55.

revolucionaria llena de altas y bajas. Con esa misma lógica lo entendieron los artistas puertorriqueños y regresaron a su país a desarrollar un arte que tuviera elementos de su ambiente caribeño.

Ese entendimiento no podía ser en una técnica cubista, ni abstracta, eso se podría desarrollar más adelante cuando se educaran esa grandes masas de analfabetas, salidos



36 José Chávez Morado, *La conquista de la energía*- Mosaico de vidrio, Antiguo Facultad de Ciencias Universidad Nacional Autónoma de México - 1952- 1953. Abajo otros murales pintados.



37 José Chávez Morado, *La Ciencia y el trabajo* – Pintura vinílica – Primer piso de la Antigua Facultad de Ciencias – 1952- 1953

de grandes cambios políticos como la revolución que se dio, por la que habían luchado para un mejor bienestar económico y de igualdad. Sólo unos artistas, con herramientas ideológicas bien cimentadas, conocimiento de la historia y el dominio de las técnicas, podrían impulsar un verdadero cambio.

1.7-Las bases del grabado en México

En el siglo XIX México tuvo grabadores de la talla de Manuel Manilla (1830-1890), Gabriel Gahona “Picheta” (1828-1899) y José Guadalupe Posada(1852-1913), quien

dejó una valiosísima obra de grabados con temas didácticos populares⁶³. El crítico e historiador del arte Paul Westheim la calcula en unas 20,000.00 obras, contando tanto las que realizó en el periódico, como en hojas sueltas. Además, fue un innovador del medio técnico en dos aspectos: llevó a cabo una aleación de metales con lo cual abarató el costo del material, y utilizó una gubia de varias puntas, así grabó sus mejores obras⁶⁴. Posada fue el inspirador y guía de las nuevas generaciones que se interesaron por el grabado, en la época moderna, tanto por la elaboración de su temática social, histórica, popular y de política satírica, donde representó el símbolo de la calavera para destacar tanto al poderoso como al pueblo en las composiciones que realizó con sentido crítico, objetivo y conciso en la imprenta-taller de Antonio Vanegas Arroyo.

Toda esta obra realizada por Posada estuvo dispersa y sin causar interés artístico por varios años, hasta que las nuevas generaciones comenzaron a ingresar al medio gráfico a principios de los años veinte. Años más tarde, 1934, se inspiraron en estas obras y renovaron el grabado de aquella época con nuevos diseños para portadas e ilustraciones, sobre todo de libros, para los cuales se desarrollaron álbumes o portafolios por encargos de las diferentes provincias de los estados de la República Mexicana, así como en varios países de la región.

Como señalé anteriormente, desde 1921, el secretario de Educación Vanconcelos, apoyó y desarrolló por medio de la Secretaría de Educación las *Misiones Culturales*⁶⁵, en las se reclutaron maestros y artistas para que enseñaran a otros maestros de provincia y serranías lejanas a alfabetizar, capacitar sobre cuestiones de economía local a los campesinos, a los indígenas, niños y adultos; el arte de la danza, del teatro y las artes plásticas. Con el propósito de integrarlos a la sociedad moderna que se quería desarrollar. También en la ciudad de México apoyó la educación artística, sentó las bases para que los jóvenes, incluso algunos desempleados, se interesaran por el arte, especialmente el grabado. Se crearon una variedad de escuelas, unas enseñaron dibujo y pintura y otras las diferentes técnicas del grabado, se creó una en Coyoacán, otra en Tlalpan⁶⁶. Además la Escuela de Pintura al Aire Libre de Xochimilco, por dar unos

⁶³ Westheim Paul, *El Grabado en Madera, México*, Breviarios No. 95. México, Editorial FCE, 1981. p. 235.

⁶⁴ Covantes Hugo, *El grabado Mexicano en el siglo XX - 1922 - 1981*, México, 1982. p. 16

⁶⁵ Además del Departamento de Educación se unió el Departamento para la Raza Indígena y en 1923 es que se expide el Plan de las Misiones Federales de Educación y en 1926 se establecen nuevos objetivos de las Misiones. Es cuando comienzan a integrarse diferentes artistas como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Fernando Gamboa, Ramón Alva de la Canal, Ángel Bracho y Alfredo Zalce entre otros.

⁶⁶ Tibol, Raquel. *Gráficas y Neográficas en México*, México, Editorial SEP y UNAM, 1987. pp. 18.

ejemplos donde destacados artistas ofrecieron cursos y prepararon a las nuevas generaciones que se destacaron en las próximas décadas. Esta experiencia directa de los artistas con el pueblo fue la que dio pauta los temas que se desarrollarían más tarde.

Toda esta intensa actividad provocó con entusiasmo las condiciones para que en 1934 un grupo de artistas fundara la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que tenía como uno de sus principios trabajar “en defensa de las aspiraciones socialistas del pueblo”⁶⁷.

1.8 -Taller de la Gráfica Popular Mexicana (TGPM) – 1937

En esta nueva organización fundada por Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Raúl Anguiano y Luis Arenal se integraron: Alfredo Zalce, Angel Bracho, Alberto Beltrán, Ignacio Aguirre, Isidoro Ocampo, Antonio Pujol, Everardo Ramírez, Jesús Escobedo. En un principio se fijó una cuota de inscripción de quince pesos para cubrir las primeras necesidades prácticas, todos determinaron aceptar para rechazar el apoyo gubernamental y ser así autosuficientes e independientes para que no sucediera lo mismo que con otros espacios. Al principio se realizaron varios trabajos firmados con las siglas de los talleres, LEAR y de la Gráfica Popular, pero con el tiempo todo esto desapareció. Fue Leopoldo Méndez (1902-1969), quien logró para el Taller de la Gráfica Popular Mexicana una primera solicitud de trabajo artístico en la Universidad Obrera, (universidad fundada en 1936 por el político y líder obrero Vicente Lombardo Toledano)⁶⁸, siendo director del Departamento de Cultura Estética y periodismo allí mismo. Este trabajo consistió en desarrollar un “Calendario 1938”.

Estos artistas comenzaron a interesarse en la técnica del grabado y los temas sociales que se elaboraron en las composiciones, carteles, portafolios y en las hojas sueltas, ya que era una época de gran efervescencia política -primero por la lucha antifascista contra la Alemania de Hitler y luego por la llegada a México de los españoles republicanos y su lucha contra Francisco Franco. En ambas luchas

⁶⁷ *Ibid*, p. 83.

⁶⁸ *Ibid*, p. 56.

participaron los miembros del TGP con volantes, carteles y grabados realizados en su taller de la calle Belisario Domínguez. En esos primeros años y ante la falta de fondos económicos en la época de verano comenzaron a realizar cursos de arte para extranjeros que se interesaban por aprender ciertas técnicas de arte. Se detalla que Leopoldo Méndez ofrecía el curso de grabado en madera, Zalce el de pintura, José Chávez



**38 Foto: Miembros del Taller de Gráfica Popular Mexicana - México
Al frente abajo, Alberto Beltrán y Alfredo Zalce
En el centro Leopoldo Méndez
Al fondo, cuarto derecha a izquierda, Fernando Castro Pacheco – 1946**

Estos artistas comenzaron a interesarse en la técnica del grabado y los temas sociales que se elaboraron en las composiciones, carteles, portafolios y en las hojas sueltas, ya que era una época de gran efervescencia política -primero por la lucha antifascista contra la Alemania de Hitler y luego por la llegada a México de los españoles republicanos y su lucha contra Francisco Franco. En ambas luchas participaron los miembros del TGP con volantes, carteles y grabados realizados en su taller de la calle Belisario Domínguez. En esos primeros años y ante la falta de fondos económicos en la época de verano comenzaron a realizar cursos de arte para extranjeros que se interesaban por aprender ciertas técnicas de arte. Se detalla que Leopoldo Méndez ofrecía el curso de grabado en madera, Zalce el de pintura, José Chávez

Entonces –y gracias también en buena parte a que estos artistas profesaban la ideología socialista, creció la técnica de la impresión en grabado, ya que era multicopia, y muy económica, lo que coadyuvó en la accesibilidad de la gente del pueblo a la que se quería concienciar.

En este taller, una de las prioridades sería la de trabajar en forma colectiva. Los trabajos realizados por cada artista se sometían a evaluación y crítica para el mejoramiento de las mismas manteniendo una alta calidad en la obra de los miembros del grupo. Al comprobarse su efectividad en México y otros países, con Posada, emuló lo que estaba haciendo el francés Frans Masereel, la escultora-grabadora alemana Käthe Kollwitz⁶⁹, quien había trabajado con grabadores rusos destacados en la elaboración de carteles e impresiones en madera, antes y después de la revolución de 1917.

Bajo la presidencia del General populista-social Lázaro Cárdenas en México (1934-1940), estos artistas vieron las puertas abiertas y el apoyo del gobierno para crear obras con temática revolucionaria. Varios artistas extranjeros llegados al país, venían motivados por los acontecimientos sociales y la revolución artística que se estaba dando desde la década de los 30. Este es el caso de muchos literatos estadounidenses, ingleses, así como de otras nacionalidades que comenzaron a realizar crítica de arte y promocionar las obras de los artistas más destacados de esa época.

De las primeras promotoras son Anita Brenner y Alma Reed⁷⁰, así como otros, deben mencionarse al escritor John Dos Passos (1896-1970). Visitó México por varios meses en 1926 y luego en 1932. Escribió regularmente artículos sobre México en la revista *New Masses*⁷¹, y escribió libros sobre sus experiencias en México.

Como vemos la crítica de arte; comenzó con periodistas y literatos, como José Juan Tablada⁷², el guatemalteco Luis Cárdoza y Aragón, que fueron reseñando actividades artísticas, fue evolucionado hacia especialistas como los historiadores del

⁶⁹ Cupeles, Lorenzo Homar, p. 109. Véase el libro titulado *Gráficas y Neográficas en México*, Editorial UNAM y SEP, 1987, pp. 18 y 40. De Paul Westheim, se debe leer la vida y obra de Käthe Kollwitz en *Mundo y vida de grandes artistas*, México, Ediciones Era, 1973. pp. 245-250.

⁷⁰ Tanto Alma Reed (1889- 1966), estadounidense como Anita Brenner (1905-1974), quien nació en el estado de Sinaloa, México, esta estudió antropología en los Estados Unidos. Tan temprano como 1929, escribe y da a conocer a los pintores y muralistas mexicanos en su “delicioso e instructivo libro” *Idols Behind Altar*, que publicara para los Estados Unidos y los dieron a conocer en la metrópoli estadounidense. Alma Reed, escribió dos biografías de José C. Orozco, una en 1932 y otra en 1956, así como un pequeño estudio: *The Mexican Muralists*, 1960. Otro más bajo el título *The Ancient Past of México*, de 1966. Fue Anita quien le presentó a Orozco a Alma Reed.

⁷¹ Gunn, D. Wayne. *Escritores Norteamericanos y Británicos en México*. México, Editorial. Fondo de Cultura Económica y Secretaría Educación Pública. 1985. pp. 18 - 40.

⁷² *La Crítica de Arte en México (1896-1921)*, Compilación de Xavier Moyssen, colaboración de Julieta Ortiz Gaytán, Estudios y documentos, Ed.UNAM-IIE, 1999. En la página número 7, señala que el crítico más importante de principios del siglo XX, fue José Juan Tablada, quien escribió una interesante Historia del Arte Mexicano. Se debe leer, Diego León Arango Gómez, Magaly Espinosa Delgado (compiladores) *La crítica de arte: entre el multiculturalismo y la globalización*, Colombia, Editorial La Carreta E. U. y la Universidad de Antioquia, 2004, pp. 7-8 -13 y 14.

arte y señaló a dos mexicanos, uno el dibujante e historiador Justino Fernández⁷³, el otro lo fue el filósofo de la estética del arte Samuel Ramos, además el pintor transterrado español Antonio Rodríguez Luna. Años más tarde se integraron otros.

Muchos de los artistas extranjeros, fueran éstos literatos o pintores, siempre terminaban conociendo a los muralistas o grabadores. Algunos fueron invitados y se integraron al Taller de Gráfica Popular, Pablo O'Higgins, Elizabeth Catlett, Mariana Yampolsky, la polaca Fanny Rabel, el checoslovaco Koloman Sokol, el alemán Georg Stibi, especialmente el arquitecto sueco y ex director de la Escuela de la Bauhaus en Dessau (1928-30), Hannes Meyer, quien a partir de 1942 fundó y trabajó en esta segunda etapa dirigiendo la editorial del TGP hasta 1949.⁷⁴

Meyer enriqueció los talleres con la creación de nuevos cursos para aprendices y la ampliación de diferentes técnicas del grabado, así como la promoción de nuevos portafolios sufragados por diferentes agencias del gobierno, sindicatos, coleccionistas y países amigos de las causas progresistas. Además, en 1949, se publicó bajo su dirección un libro⁷⁵ con motivo de los 10 años de su fundación, con ensayos de su desarrollo histórico, fotografías de los diseños y grabados realizados hasta ese momento por los artistas de las diferentes épocas y con 5 grabados originales de los miembros más activos del taller.

Los miembros del T.G.P. realizaron diseños para ilustraciones de libros de sus compañeros literatos. Además los miembros del taller apoyaron la creación de nuevos sindicatos, algunas huelgas en la defensa de la República Española en contra de Francisco Franco y sus aliados. Como todo se agravó al declararse la Segunda Guerra Mundial, debieron denunciar sus atrocidades por medio de carteles y hojas sueltas. Para 1940 el taller sufrió una de estas luchas internas y fragmentaciones. Aún así el taller de la gráfica, pudo superar la crisis y continuar adelante bajo la dirección de Leopoldo Méndez, un director y líder sencillo, dedicado, y manejaba el taller en forma democrática y conocía a cabalidad las diferentes técnicas de la gráfica ya que las

⁷³ Mina Markus, "Semblanza de Justino Fernández", en Clementina Díaz y de Ovando, Beatriz de la Fuente y Maruja Valcarce (compiladoras) *Del Arte: Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM/IIIE, 1977, p. 299. Para 1956 hasta 1968, se nombró de director al Dr. Justino Fernández (1904-1972), del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por su gran prestigio académico e historiador del arte. La Biblioteca del Instituto fundada en 1937, lleva el nombre de Justino Fernández desde 1982. Este Instituto se había fundado en 1936 y su primer director fue don Manuel Toussaint.

⁷⁴ Prignitz, *El Taller*, p. 109 -Como mencioné arriba, por el T. G. P. pasaron y trabajaron extranjeros valiosos y asimismo mexicanos con mucho talento que deseaban aportar sus ideas en los diferentes portafolios que se desarrollaban en el taller como enriquecer una obra personal.

⁷⁵ Hannes Mayer (editor) *El Taller de Gráfica Popular (Diez años de obra artística colectiva)*, México, Editorial del Fondo de la Gráfica Popular Mexicana, 1949.

trabajaba todas. El taller prevaleció y nuevas generaciones se fueron integrando. Para 1939, Leopoldo Méndez recibió la beca Guggenheim y viajó a los Estados Unidos, donde pudo estrechar los lazos de amistad con otros artistas que así conocieron su obra.

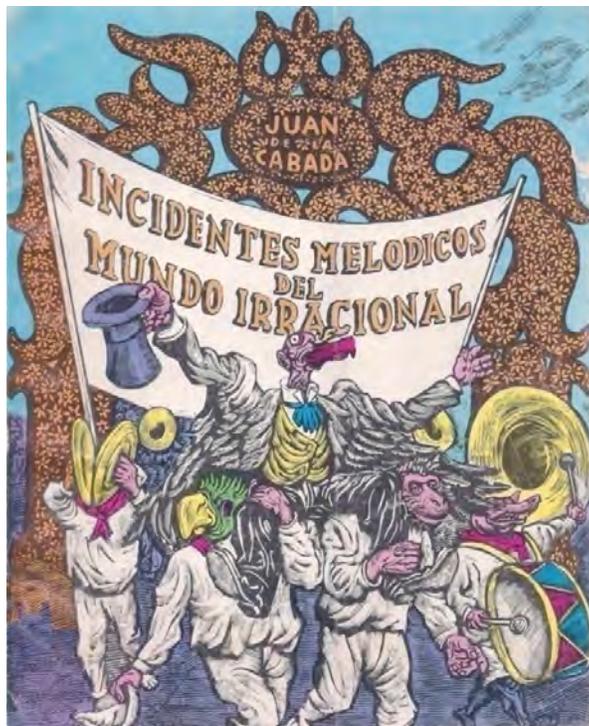
La promotora del arte mexicano Inés Amor, expresa a través de una entrevista: “cuando solicitaba yo su trabajo, me lo llevaba a la galería. Cuando publicó *“Incidentes melódicos del mundo irracional”* con Juan de la Cabada, (1944), sí hubo gran demanda por el álbum, ... Hoy en día (1975), museos de muchas partes del mundo escriben para ver si es posible obtener grabados de (Leopoldo) Méndez.”⁷⁶. Esta obra



39 Leopoldo Méndez - José Guadalupe Posada – linóleo – 35.5 x 79 cm. 1953.
Cuento de Juan de la Cabada – 1944.

de la cual expone su opinión Inés Amor, *Incidentes melódicos del mundo irracional*, fue la que inspiró por su caligrafía desarrollada en la portada del libro, el pentagrama las páginas interiores; a dos artistas puertorriqueños, Rafael Tufiño y Lorenzo Homar, a que realizaran un portafolio sobre un género musical de la plena mientras trabajaban en la División de Educación de la Comunidad y del cual analizo ampliamente en dicho tema para un mejor entendimiento sobre la influencia recibida de esta obra y su distinguido diseñador Leopoldo Méndez.

⁷⁶ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, “Entrevista”, en *Memorias*, México, UNAM/IIIE, 2005, p. 89.



40 Leopoldo Méndez – Portada *El gran recibimiento del cuento*: representado en *Incidentes melódicos del mundo irracional*. – linóleo a color – 21 x 21 cm.

Carlos Mosiváis, ensayista mexicano, también opinó de la publicación *Leopoldo Méndez: 1902-2002*: “Entre las razones del muy escaso registro crítico y museográfico de la obra de Méndez hallo las siguientes: “la mala fortuna” del grabado en las consideraciones críticas y, sobre todo, en las valoraciones del mercado del arte.” (Por la “mala fortuna” entiéndase la equiparación de los precios de subastas y galerías con la calidad estética.), “...el olvido programado de los contenidos de la Revolución mexicana, sus héroes, antihéroes, caudillos y batallas.”...Hoy, la marea conservadora busca recuperar a Lucas Alamán, Iturbide, Maximiliano y Porfirio Díaz⁷⁷.

Se fundaron otros talleres gráficos emulando los de la ciudad de México en diferentes estados de la República, y para 1948 tomaron auge en los Estados Unidos de Norteamérica, donde se hicieron magníficas exposiciones de la obra del TGPM en la sede de sindicatos. Además se llevaron obras a exhibirse a Europa, la Unión Soviética, China y Latinoamérica y Méndez y otros miembros del taller participaron en Congresos artísticos-culturales. A raíz de este entusiasmo se crearon unos talleres en California, y

⁷⁷ Mosiváis, Carlos, *Leopoldo Méndez 1902-2002*, México, CONACULTA, 2002, pp. 19-20.

el otro en San Francisco, el Graphic Workshop.⁷⁸ Uno en Texas, y otro más en Nueva York. Algunos países europeos emularon los talleres y la temática que desarrollaron muchos de los artistas que trabajaron en México. No podemos olvidar los diferentes talleres de gráfica que se desarrollaron en Puerto Rico, bajo el mismo concepto y postulados a partir de la década de 1940, como la División de Educación de la Comunidad (taller de gráfica), 1949 y en especial el Centro de Arte Puertorriqueño (1950). También en 1957 el taller gráfico del Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP). Otro fue el Taller Alacrán de 1968, fundado por el estudiante de Tufiño y Homar, Antonio Martorell. Desde entonces se realizaron exposiciones y otras actividades culturales entre ambos países. No podemos olvidar el cartel que diseñaron e imprimieron en serigrafía Rafael Tufiño y el grupo de compañeros gráficos en 1957, un año antes de ir a México, como parte del homenaje y admiración que le tenían, por los veinte años de fundación del Taller de la Gráfica Popular Mexicana (Il.núm.86), y que recibieron con gran cariño.

Fue para la actividad magna de la *Iera. Bienal de Pintura y Grabado en México* 1958, que Tufiño y Maldonado pudieron volver a ese país, donde compartieron con los grabadores del TGPM por medio de su amigo el grabador y ganador del primer premio en la Bienal, Alberto Beltrán.

Beltrán ganó el primer premio en el área de grabado de la Bienal⁷⁹, con su obra en linóleo titulada *El pueblo responde*; obra que causó mucho impacto entre los artistas de Puerto Rico y visitantes a la exposición. Esta es una composición de tema del pasado histórico político mexicano y repercute en todos los tiempos ante una posible invasión

⁷⁸ *Ibid*, p. 124 Véase, Raquel Tibol, *Gráficas y Neográficas en México*, Ed. SEP / UNAM, México, 1987. pp. 69-106, Además véase Leopoldo Méndez, dibujos, grabados, pinturas, Prólogo, Rafael Carrillo Azpeitia, Editores, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, Fideicomiso en el Banco Nacional de Comercio Exterior, y Nacional Financiera, México, 1984. Véase, Revista Archipiélago, revista de cultura de nuestra América, Número 50, Sección Artes Plásticas, Juan David Cupeles, Tres titanes de la gráfica latinoamericana, 2005 pp. 63-66 En este artículo planteo como estos artistas de Puerto Rico continuaron viniendo a México, manteniendo la relación con los artistas del TGP., tanto por cartas como las visitas que hicieron. Una de esas visitas se llevó a cabo a ciudad de México por Antonio Maldonado y su amigo grabador Carlos Raquel Rivera en 1954. Trajeron obras para exponer de los talleres que estaban trabajando en Puerto Rico como de la División de Educación de la Comunidad y el Centro de Arte Puertorriqueño y tuvieron mucho éxito. En otros temas abundo sobre esta exposición. Véase, Antonio Luna Arroyo, *Francisco Goitia, Total*, México, Editorial UNAM, 1987, pp. 301-304.

⁷⁹ Villegas Torres, Fabiola Martha. *El artista Alberto Beltrán*, Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, D. F., 2003. pp. 252 - 253 y 537. Para 1956, Beltrán, fue electo presidente del TGP y a Méndez se le eligió Secretario General, Mariana Yampolsky se ocupó de las exposiciones, Adolfo Mexiac se le asignó la responsabilidad del departamento de trabajo y Andrea Gómez fue la tesorera. Como parte de los festejos del 150 Aniversario del Natalicio de Benito Juárez en 1956 y al año siguiente en 1957 al conmemorarse el Centenario de la "Reforma", Alberto Beltrán realizó este maravilloso grabado.

extranjera. En esta obra representó al Emperador francés Maximiliano, Carlota, el General Mejía y miembros de la Corte, al ir de paseo en su carruaje personal de lujo. De imprevisto dos hombres jóvenes que conocen sobre las reformas de Juárez, y la intromisión de los franceses le impiden el paso. Cerrando una inmensa puerta con un letrero que se lee, *Viva Juárez*, por el aire representó otros volantes con la misma leyenda, al tratar de pasar al interior de una hacienda. Magistralmente, Beltrán le dio movimiento y fuerza a los personajes (General Maramón) que conduce y maneja las bridas al detener a los caballos, deben ser varios, aunque sólo se ve uno, éste expresa un contorsionismo en el cuerpo y cabeza al ser detenidos, haciendo notar el estremecimiento del carruaje. Beltrán dio rienda suelta en el dibujo con su virtuosismo en el manejo de la gubia con la representación de los blancos y las áreas negras; logrando un buen balance con los contrastes en el dibujo en general y en especial al labrado de estilo barroco en las partes que definen la estructura del carruaje del siglo XVIII.

Alberto Beltrán al presentar este grabado con el dominio y manejo magistral de la gubia, atrajo la atención del jurado y mostró su técnica, la experiencia manual y de cómo se podía actualizar los temas y mensajes de la historia política.

Analicemos ahora la obra de Carlos Raquel Rivera, quien obtuvo el tercer premio en esta bienal con la obra *Huracán del Norte*.

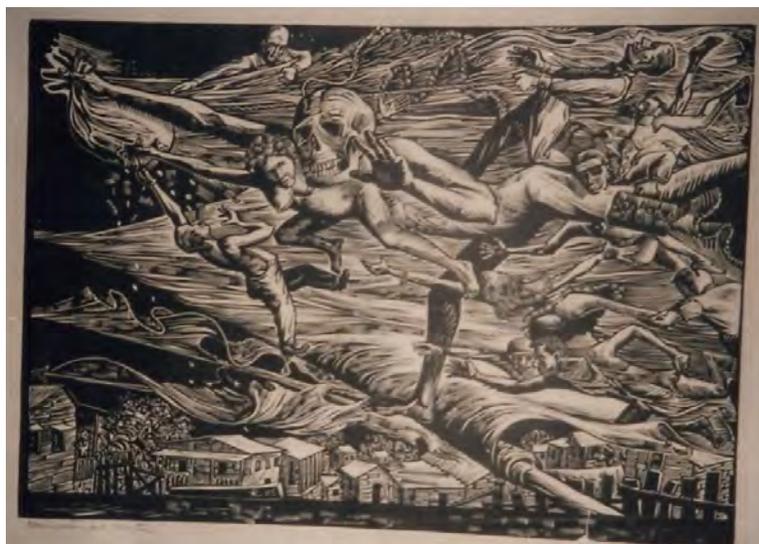


41 *El pueblo responde* – Alberto Beltrán – linóleo – 30 x 42.4 cm. / 12 x 16 1/2” - 1956
Primer Premio de la 1era. Bienal de Pintura y Grabado en México, 1958

Esta obra es una crítica social. Carlos Raquel retoma el nombre de las condiciones atmosféricas que suelen afectar al Caribe con regularidad y al señalar la

palabra *Norte*, como parte del título, se refiere a los Estados Unidos; país que mantenía y mantiene sometido a Puerto Rico, por medio de la política.

Rivera representó en la parte superior de *Huracán del Norte*. en fondo en negro el cielo, en el que se observa a una figura humana enorme con cara de calavera (emulando al grabador mexicano Guadalupe Posada) volando: la muerte, que simboliza un huracán. Lleva en la mano derecha una bolsa perforada, llena de monedas, éstas son las dádivas que da el gobierno estadounidense al pueblo de Puerto Rico, y alrededor de la figura central unas diez personas de diversas clases sociales –diferenciados por el tipo de vestimenta–, uno de ellos luce gafas: emula un turista. Algunos de los personajes en posición de vuelo, recogen lo que cae de la bolsa; otros intentan sostenerse de lo que parecen ser banderas enormes ondeando con sus astas. Abajo, un pueblo con sus casas parece vivir en serenidad, es el pueblo trabajador que vive de su sustento. En suma,



42 Carlos Raquel Rivera – *Huracán del Norte* – linóleo – 51 x 60.5 cm. / 20 x 23 ¾” - 1955.
Tercer Premio de la 1era. Bienal de Pintura y Grabado en México, 1958.

Carlos Raquel recreó un ambiente al estilo de Frans Masereel (1889-1972): fondo plano oscuro y líneas para definir las formas y figuras en manejo virtuoso, y de mucho movimiento en las personas en vuelo contrastándolas con la quietud armoniosa de las casas en el fondo bajo. Mismo estilo por el que sería recordado en México, luego de las diferentes exposiciones en las que figuró desde 1954, además de haber trabajado en el Taller de la Gráfica Popular, en ese año.

Las obras de los puertorriqueños que participaron en la Bienal de 1958, fueron ampliamente reseñadas en periódicos y en revistas, resaltando la obra del retrato *Goyita* de Rafael Tufiño y la de otros compañeros, obras con cierta influencia del arte mexicano, en especial de Diego Rivera y Rufino Tamayo.

Podemos encontrar ejemplos del trabajo de Méndez en ilustraciones para las revistas *Irradiador* (1923-1927), *Horizonte*, *Norte* y *El Sembrador* (1928), todas de Veracruz. Asimismo, diseñó carteles y trabajó en la sección de gráfica en la Secretaría de Educación, en donde además realizó un excelente trabajo, por lo que el Indio Fernández, director de cine mexicano, lo contrató para diseñar obra gráfica de películas como: *Pueblerina*, *Un día en la vida*, *Río escondido* y *El rebozo de Soledad* de 1948. Ésa fue la gran oportunidad de presentar la gráfica al pueblo, cumpliendo así con los postulados de los muralistas y el deseo de los grabadores. También, en 1949, colaboró para el documental sobre la historia del TGP que realizó Bryant Foundation, de Los Angeles, California. Y diseñó algunos grabados en 1959 para la película *La rosa blanca*.

Los artistas puertorriqueños vieron la mayoría de estas películas, pero fue la titulada *Río escondido* de 1948, la que inspiró a Rafael Tufiño a que tomara de ejemplo una de las escenas de ésta para recrear un tema que debió diseñar mientras trabajaba el portafolio de *El puente*, para el documental del mismo nombre y que lo desarrollaría en el departamento de gráfica de la División de Educación de la Comunidad, lo ampliaré en otro tema y capítulo de esta investigación.

El grupo que acompañó a Leopoldo Méndez, no le interesó hacer de la gráfica un producto o mercancía de venta cara. Para 1958, junto con Manuel Álvarez Bravo, Rafael Carrillo y Mariana Yampolsky, fundó El Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, editorial que publicó el libro *Pintura Mural de la Revolución Mexicana*. En 1968 fue miembro fundador de la Academia de las Artes. Un año después de su muerte en 1970



43 Foto: Leopoldo Méndez grabando uno de los diseños para sus obras.

se celebró una gran exposición retrospectiva de su obra en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Esta organización, el Taller de Gráfica Popular, tuvo un auge artístico por muchos años, desde su fundación hasta la década de los sesenta que es cuando empieza su verdadera declinación y cuando renuncia su fundador histórico y director Leopoldo Méndez, junto a otros compañeros.

Con la participación activa de los grabadores antes mencionados y gracias al reconocimiento internacional de su obra, se mantuvo vivo el TGP hasta 2008, cuando murieron varios de sus históricos líderes iniciando nuevamente conflictos y su posible desaparición como organización gráfica, apoyada por nuevos y el gobierno de la capital.

CAPÍTULO 2

INSTITUCIONES ARTÍSTICAS EN PUERTO RICO: LA RESISTENCIA CULTURAL

2.1 –El Ateneo Puertorriqueño (1876): Institución de reafirmación puertorriqueña

En 1881 y bajo el gobierno español, 50 intelectuales interesados en desarrollar actividades artísticas, científicas y literarias⁸⁰, fundan en Puerto Rico el “Ateneo Puertorriqueño”. En el Ateneo se llevaban a cabo reuniones para consolidar los valores patrios que ya se iban definiendo en un ser criollo llamado “puertorriqueño”. El Ateneo debía ser tribuna libre que defendiera los valores de la patria y fuera, además, la vanguardia de los artistas de la isla según rezan los estatutos aprobados el 27 de junio de ese mismo año, cuando se eligió oficialmente al abogado don Manuel Elzaburu Vizcarrondo como presidente.

Elzaburu nace en San Juan en 1851 y muere en 1892 en la misma ciudad. Dos años después de haberse fundado el Ateneo, Elzaburu, junto al excelente poeta José Gautier Benítez (1851-1880), crearon una revista cultural con el nombre de Revista

⁸⁰ Vientós Gastón, Nilita. *Índice cultural (Ensayos y Reseñas)* Tomo V, 1963-1966, Puerto Rico, Editorial U. P. R., 1984, pp. 225-227. Este tomo V, es parte de otros cuatro tomos donde se publicaron los artículos y ensayos que escribió semanalmente Nilita para el periódico *El Mundo*, revistas de Puerto Rico y del exterior, donde fueron publicados desde 1948 al 1966. Nilita abordó variados temas de la cultura en estos artículos.

*Puerto-Riqueña de Ciencias, Letras y Artes*⁸¹, que abriría espacios a traducciones de escritores europeos y latinoamericanos.

La primera época de la revista duró unos diez meses, sin embargo y a pesar de su cierre, ésta sentó las bases de la lucha por la libertad. *Puerto-Riqueña de Ciencias, Letras y Artes* volvió a publicarse en 1905 y luego de 1935 a 1940; teniendo que esperar más de 50 años para que nuevamente saliera a la luz en 1991.

Durante los primeros años del Ateneo y su revista, el gobierno español habían aumentado la represión y la persecución hacia quienes expresaran ideas liberales; especialmente a partir de la revuelta del 23 de septiembre de 1868 en los pueblos de Lares y San Sebastián. Aunque, a pesar de la persecución por parte del gobernador Romualdo Palacios, con la aplicación de su famoso “Comparte”, el Ateneo y su revista continuaron creciendo. Para 1888 se estableció el Instituto de Enseñanza Superior⁸² en sus instalaciones. Ahí se ofrecieron cursos de historia, ciencia, literatura y humanismos⁸³. Gracias a estas acciones y al profesionalismo de los socios y la calidad de sus publicaciones, el Ateneo se ganó el respeto del gobierno. Se sentaron así las bases para la futura Universidad, fundada en 1903, hoy Universidad de Puerto Rico y se desarrolló la primera biblioteca de libros para uso público.

Bajo los auspicios del Ateneo, el célebre pintor puertorriqueño Francisco Oller⁸⁴, estableció -con doce jovencitas- una escuela de dibujo y pintura, el 10 de mayo de 1889, dando continuidad a otras escuelas que se habían establecido anteriormente. Oller escribió un libro de conocimientos del dibujo para sus alumnas y al final de ese año se llevó a cabo una velada-exposición donde se premiaron los mejores trabajos artísticos.

Durante dicha exposición, Oller aprovechó la ocasión para explicar a los

⁸¹ Pedreira, Antonio S. *Obras*, Tomo II- El Periodismo en Puerto Rico, Puerto Rico, Editorial I. C. P., 1970, p.125. Además véase, Otto Olivera, La literatura en periódicos y revistas de Puerto Rico, Siglo XIX. Editorial U. P. R., Puerto Rico, 1987, p. 247. J. A. Torres Martínó, *Pinceladas*, 1996, p. 94. Socorro Girón, J. Gautier Benítez, Editorial. I. C. P. 1980. p. 29. Véase, Argimiro, Ruano, *El Pensamiento Puertorriqueño* No. 4, (La clase intelectual en sus orígenes 1830-1898) Editorial U. P. R., Mayagüez, 1998. pp. 28-32. Además, Cupeles, Juan David, “Ateneo Puertorriqueño. Institución en Defensa de la Cultura,” en Revista Archipiélago, México, CALC/UNAM. 2003, pp. 19- 21.

⁸² Picó, Fernando. *Historia General de Puerto Rico*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1990. p. 192., Véase, Antonio S. Pedreira, *El Año Terrible del 87 (1887) (Sus antecedentes y sus consecuencias)* Puerto Rico, Editorial I. C. P. Tomo I, 1970.

⁸³ Rodríguez, Bou Ismael, “Historia del Ateneo Puertorriqueño en sus 90 aniversario”, en *Revista del I.C.P.* Núm. 33, octubre-diciembre de 1966, pp. 39-42. Noel Colón Martínez, también hizo aportación escrita sobre la Historia del Ateneo Puertorriqueño en sus 90 Aniversario, 1966., Núm.33 pp.47-49. Además véase, Revista Cultural Nosotros, Año 2 Núm.1 DIVEDCO, Departamento de Instrucción Pública, San Juan, Mayo-Junio de 1968, pp.1-2.

⁸⁴ *Ibid*, p. 41

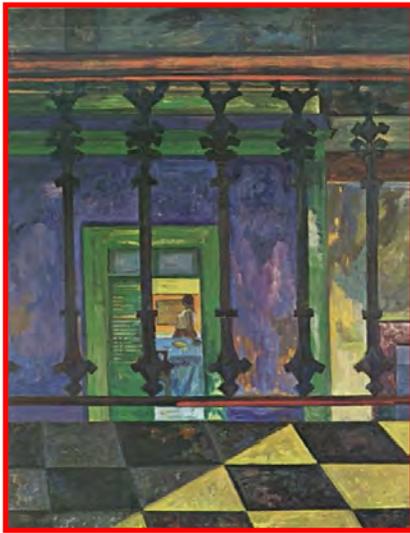
presentes su método de enseñanza-aprendizaje, aprendido en Europa y exhortó a las estudiantes a que lo pusieran en práctica para dibujar y pintar paisajes naturales.⁸⁵ También, don Felipe Gutiérrez estableció la Escuela de Música en uno de los salones del Ateneo, creándose y desarrollándose un ambiente a favor de las artes y la cultura.

El Ateneo tuvo sus altas y sus bajas, con presidentes unos más activos que otros, pero siempre ofreció conferencias o cursos de temas variados a sus socios como al público en general. Además se realizaron veladas poéticas; así también, desde 1938 se comenzaron a celebrarse diversos certámenes de obras teatrales. Dichos eventos dieron paso a la construcción del Teatro Experimental en el que desde 1952 y hasta hoy, se siguen presentando estas obras. Este teatro fue dirigido bajo la incumbencia de Nilita Vientós Gastón (1908-1986), y también por los prestigiosos escritores René Marqués (1919-1979), y el también abogado Emilio S. Belaval. Ahí se presentaron obras de vanguardia y se hicieron Festivales de Teatro. Las obras ganadoras se publicaron en la revista.

También se creó una editorial para hacer publicaciones especiales como la colección de *Cuadernos de Poesías*, de 1961. Y debido a la falta de espacios para exponer las obras de arte, una mujer tan despierta y de ese nivel de conciencia como Nilita, reinició en los años 50, la tercera etapa de los certámenes de Artes Plásticas con el nombre de “Certámenes del Festival de Navidad”, en 1950. Donde los artistas pudieron concursar bajo las técnicas de: pintura, dibujo, acuarela, grabado y escultura. Habían existido los mismos en los períodos: 1877 a 1908, y de 1920 a 1922. Ahora estuvieron organizados por la pintora Luisa Géigel de Gandía, desde esos años de 1950.

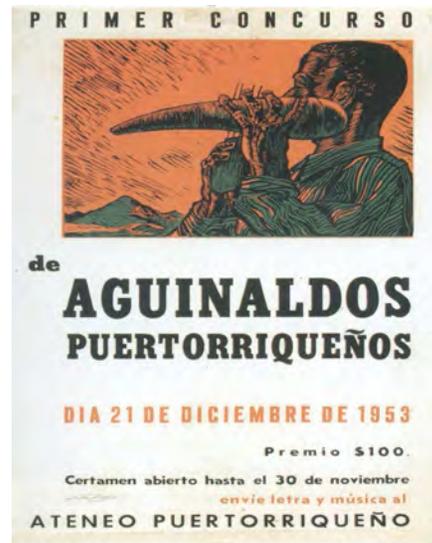
Por medio de estos certámenes se dieron a conocer muchos de los más renombrados pintores de la isla: Rafael Tufiño primer premio con la obra Retrato en 1950 (Carta a los Reyes, 1952), primer premio en pintura, de él también, en 1954, Primera Mención en Pintura, con la obra *Doña Juanita*, otra es por la pintura en acrílico sobre cartón *El balcón*, en 1957, otro premio es Mención en 1961, pintura *Vita Cola*); José Antonio Torres Martino, (*Casa de árboles*, segundo lugar, 1952); y en ese año: Julio Rosado del Valle (*Niños con cabra*, tercer premio);

⁸⁵ Delgado Mercado, Osiris. *Francisco Oller y Cestero (1833-1917). Pintor de Puerto Rico*, Puerto Rico, Editorial Centro de Estudios Superiores y el Caribe, San Juan, Puerto Rico, 1983, pp. 85-88. Además véase del mismo autor, *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, (Tomo 8, Artes Plásticas), Puerto Rico, Editor Vicente Báez, San Juan, 1981, pp. 68-70.



44 Rafael Tufiño, *El Balcón*,
Acrílico sobre cartón, 101.5 x 61 cm. /
40 x 24” - 1957. - 1er. Premio

45 Rafael Tufiño – *Primer Concurso de Aguinaldo Puertorriqueño* Serigrafía – 74.5 x 43 cm. / 29 x 17”
1953.



esta institución y su departamento gráfico cooperó, en 1953, diseñar con el Ateneo y su *Primer Concurso de Aguinaldo Puertorriqueño*, le tocó a Tufiño, el cartel anunciando dicha actividad. Obra sencilla, se destaca por la economía del color, unos tres, a modo del linóleo. Deseo comentar dos incidentes que demuestran cómo esta casa de la cultura ha sido principio y fin de apoyos solidarios para caribeños como fue el caso del intelectual dominicano Don Federico Henríquez y Carvajal quién se encontraba en Puerto Rico en el momento en que Estados Unidos (1916) amenazaba con invadir a su país, la República Dominicana: desde el Ateneo, Don Federico y su sobrino, el literato

⁸⁶ Colección de Arte, Ateneo Puertorriqueño, Apéndice, Librería Editorial Ateneo, San Juan, Puerto Rico, 1996. p. 218, y Rodríguez, Myrna, *Mujeres artistas...Op. cit.*, p. 94. Es interesante ver la evolución artística de Luisa Géigel, ya que esta mujer primero estudió en Barcelona, España, luego se especializó en pintura y escultura en Washington, D.C. del 1935 al 1937. En Nueva York estudió con Robert Brackman.

Francisco Palacios (*Paisaje de Aguas Buenas*, primera mención); Lorenzo Homar (Puerto Rican Ceramist, segunda mención); y Luisa Géigel de Gandía (mejor pintura)⁸⁶.

Estas actividades, despertaron la conciencia social del país y motivaron a que otras organizaciones e instituciones los tomaran de ejemplo. Fue para la década de los cincuenta, después de varios años de fundada la DIVEDCO,

Max Henríquez Ureña arengaron con sendos discursos contra la inminente invasión y los llevaron por cada país de sudamérica hasta lograr la salida de Estados Unidos⁸⁷. Otro incidente de represión fue en Puerto Rico por el gobernador estadounidense Blanton Winship en el año 1937, en que ocurrió la llamada Masacre de Ponce⁸⁸. Un mes más tarde, el 26 de abril, la isla vivirá el cierre y militarización de iglesias, cementerios y teatros con el fin de que no se celebraran actividades en honor al patricio José de Diego y el pueblo no protestara por la matanza. Esa noche el Ateneo se mantuvo abierto y la asistencia fue entusiasta. A pesar de estar rodeado el edificio de policías, los presentes escucharon discursos y vivas al homenajeado y rechazaron la represión.

El terreno donde se encuentra actualmente la *Docta Casa* fue una donación del gobierno a insistencia del doctor e historiador Cayetano Coll y Toste (1850-1930) y luego tramitada su construcción por el poeta y político José de Diego⁸⁹ (1867-1918), mientras fue presidente de la Cámara de Delegados de Puerto Rico. Ambos habían presidido el Ateneo: Cayetano en 1910 y De Diego en 1916. Varios años más tarde los miembros y su presidente el poeta don Jesús María Lago levantaron fondos pudiendo construir el edificio e inaugurándolo en 1924. Fue entonces que pudieron dar conferencias magistrales literatos como el peruano José Santos Chocan en 1913, el filósofo mexicano José Vasconcelos, 1926, el literato dominicano Pedro Enríquez Ureña, en 1932, un año más tarde participó la poeta chilena Gabriela Mistral, 1933, sentando las bases para las próximas décadas en que varios intelectuales llegaran al país.

En el período que va de 1934 a principios de los años cuarenta del siglo pasado, se integra un grupo de jóvenes ateneístas, dándole mayor actividad a la institución, misma que así pudo mejorar económicamente, bajo la dirección de los licenciados Samuel R. Quiñones (1935 y 1936), Emilio S. Belaval (1937 y 1938) y Vicente Géigel Polanco (1938 y 1939). Y con la ayuda de las literatas: Margo Arce y Nilita Vientós Gastón así como los escritores Miguel Meléndez Muñoz, Ramón Lavandero y Manuel García Cabrera. Ellos organizaron conferencias muy importantes y decidieron fundar de nuevo la revista en 1935, pero esta vez con el nombre de *Ateneo Puertorriqueño*.

⁸⁷ Colección de Arte, Ateneo Puertorriqueño, Apéndice, Librería Editorial Ateneo, San Juan, Puerto Rico, 1996. p. 218.

⁸⁸ Géigel Polanco, Vicente, *Mis Recuerdos del Ateneo*, (Folleto), Biblioteca de Autores Puertorriqueños, Puerto Rico, San Juan, s/f. p. 19.

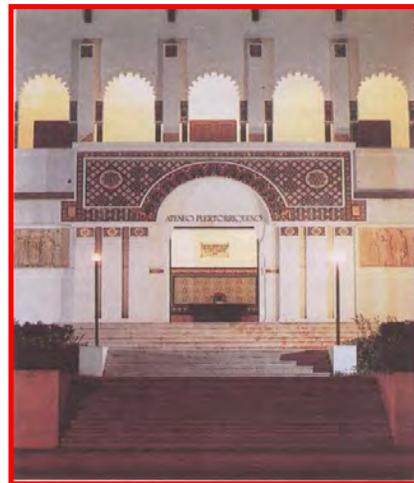
⁸⁹ *Ibid.* p. 10. Deseo señalar algunos datos de la vida de José De Diego, nace en el pueblo de Aguadilla en el 1867 y murió en Nueva York, E. U., en el 1918. Fue abogado, poeta, y político, donde defendió la soberanía de la isla sobre cualquier país invasor. Para mayor información sobre este ilustre patriota véase *La obra literaria de José De Diego*, de Margot Arce, San Juan, Ed. ICP., 1967. pp. 141-183. Además Concha Meléndez, *José De Diego en Mi Memoria*, Editorial I. C. P., San Juan, 1966. pp. 148-150.



46 Alejandro Sánchez Felipe, *El Ateneo Puertorriqueño*. dibujo a tinta – 30.5 x 46 cm. / 12 x 18” s/f.

Bajo la presidencia del abogado Vicente Géigel Polanco en 1939, se propone fundar por segunda ocasión el Instituto de Libre Enseñanza, donde destacados profesores universitarios y del sistema de instrucción pública, además de otros profesionales, desarrollaron clases para “democratizar la enseñanza, divulgar el saber y

47 Foto Detalle - fachada de estilo mozárabe, entrada Ateneo Puertorriqueño.



poner la cultura en contacto directo con el pueblo,”⁹⁰ incluyendo aquellos que no podían pagar altos costos y asistir durante el día a tomar cursos por estar trabajando.

Toda esta actividad que estaba generando la institución motivó a que las diferentes secciones en que estaba dividido el Ateneo: historia, literatura, artes plásticas, música, ciencias físicas, naturales y matemáticas, teatro y ciencias morales y políticas, se unieran para organizar en junio de 1940 el ciclo de conferencias con el tema de ‘*Foro sobre los Problemas de la Cultura en Puerto Rico*.’ Ahí prestigiosos intelectuales del

⁹⁰ *Ibid.* p. 21 Nilita Vientós, estudió piano y canto desde niña y para 1933 debutó cantando opera en el Teatro Paoli, hoy Tapia

país expusieron sus ideas sobre los avances y estancamientos del desarrollo cultural de la isla⁹¹, causaron tal entusiasmo que se llegó al punto en el que un solo día se ofrecieron tres grupos de conferencias. Muchos de los participantes ya ocupaban puestos públicos en el gobierno, y otros como el literato y político Luis Muñoz Marín, líder del Partido Popular Democrático, quien fue electo en ese año y en 1941, ocuparía la presidencia del Senado de la Asamblea Legislativa, y para 1948 se convertiría en el primer gobernador electo por el pueblo puertorriqueño. Además fue el artífice junto a la Marina de los Estados Unidos de lo que hoy conocemos como el Estado Libre Asociado de Puerto Rico (1952). Gobernó la isla hasta el año de 1964 representando el partido que fundó⁹². Algunos de sus ponencias se publicaron en la revista del Ateneo de ese año y la mayoría fueron publicadas en un libro que editó la Universidad de Puerto Rico como parte de los cien años del Ateneo en 1976⁹³. Es necesario aclarar que los dos centros culturales de importancia para esas décadas fueron el Ateneo Puertorriqueño y

la Universidad de Puerto Rico con sus espacios para exposiciones.

Fue en el Ateneo, en 1942, que Tufiño tuvo su primera exposición individual, donde presentó dibujos y óleos. Volvería a tener otra presentación de su obra; dibujos, de su estadía en México, en 1950, al regresar.



48 Grupo de intelectuales españoles y puertorriqueños, asisten a una exposición en una de las salas donde exponían ambos grupos. De izquierda a derecha; Dr. Lavandero, Conrado Asenjo, Dra. Margot Arce, Jose Vela Zanetti, Lcda. Nilita Vientós y el Dr. Jaime Benítez 1941.

Entre los intelectuales que ocuparon puestos en la Asamblea Legislativa entre 1940 y hasta 1950, se encuentran Samuel R. Quiñonez y Géigel Polanco quienes

⁹¹ *Ibid.* p. 22

⁹² Nieves, Luis Ramón, *Estado Libre Asociado del Siglo XXI*, Puerto Rico, Publicaciones Puertorriqueñas Editores, San Juan, 2002. p. 29. Véase, Muñoz Marín, Luis (Epílogo), *Memorias, Autobiografía Pública, 1898-1940*, Editorial. U. I. P. R., 1982. p. 213. También véase, Robert W. Anderson, *Gobierno y Partidos Políticos en Puerto Rico*, España, Madrid, Editorial Tecnos, 1970. pp. 35-45.

⁹³ En *Problemas de la Cultura en Puerto Rico, Foro del Ateneo Puertorriqueño, 1940*, Editorial U. P. R., 1976. pp. 5 - 272

dejaron de participar en las actividades culturales del Ateneo para concentrar su trabajo en la política, dentro del Partido Popular Democrático.

Después de la presidencia de Géigel Polanco, en 1946, Nilita Vientós Gastón fue la primera mujer que ocupó la dirección del Ateneo, demostrando su capacidad de organización y convocatoria para las actividades culturales. Además, mantuvo un alto nivel de actividad, especialmente en los años de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945)⁹⁴, momento de crisis a nivel general.

Además de ser directora del Ateneo, Nilita se desempeñaba como abogada en el Departamento de Justicia; y aprovechaba la hora del almuerzo para organizar los artículos para la revista *Asomarte*, que se publicaba en la Universidad de Puerto Rico y que los mantenía al tanto de las últimas novedades literarias. De ese modo, Nilita dirigió la revista llámese *Asomante* (1965), o *Sin Nombre* (1971), como se le conoció, misma que se procuró dar a conocer a los literatos puertorriqueños que vivían en el extranjero, coadyuvando con ello a que los extranjeros supieran lo que pasaba en la isla. La revista llegaba a España, Francia, Italia, Estados Unidos, México, Centro y Suramérica⁹⁵.

Durante los 40 años en que se editó, la revista sirvió de vehículo de comunicación efectivo, ya que Puerto Rico estaba políticamente atado a la nación estadounidense, lo que le permitía llevar a cabo actividades internacionales como nación soberana⁹⁶. Por las noches Nilita, organizaba o daba conferencias en el Ateneo o bien tenía tertulias con sus amigos visitantes en su casa, pues era una lectora voraz y estaba al tanto de las últimas novedades literarias. Ahí en esa intimidad hogareña, o en los salones del Ateneo se podía encontrar a los literatos transterrados españoles Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, José M. Ots Capdequí, Serrano Poncela y María Zambrano; y quizás en otros momentos a los boricuas Margot Arce, Concha Meléndez, así como los críticos de arte de Argentina Damián Bayón⁹⁷, Marta Traba y su esposo el literato Ángel Rama. Discutían de algún tema literario, histórico, político o artículo

⁹⁴ José Emilio González, “Asomante, Sin Nombre; una Despedida y un saludo”, en Revista *Sin Nombre*, Puerto Rico, San Juan, Vol. XV, Número 1, 1984.

⁹⁵ Ricardo Gullón, “Última Carta de España”, en Revista *Sin Nombre*, Puerto Rico, San Juan, Número 1. Octubre-Diciembre de 1984. p. 43. Gullón fue uno de los corresponsales de la revista, primero en España y luego desde América del Sur.

⁹⁶ *Ibid.* p.43

⁹⁷ Damián Bayón, (Buenos Aires, Argentina (1916-1995) apasionado crítico de arte latinoamericano, llegó a la Universidad de Puerto Rico en el año de 1954 al 1958, como profesor de arte moderno. Este fue recomendado al Rector Jaime Benítez por Francisco Ayala quien lo había conocido en Nueva York. Bayón escribió artículos de arte para la revista *La Torre*, *Asomante*, ambas publicadas por la Universidad, recinto de Río Piedras y luego para la revista independiente *Sin Nombre*, además escribió varios libros de arte.

adecuado para la revista.

Gracias a todas estas actividades literarias y culturales la Lcda. Nilita Vientós Gastón se ganó la confianza de algunos miembros de la primera Junta del Instituto de Cultura Puertorriqueña, recién fundado en 1955; por lo que fue propuesta, junto al antropólogo Dr. Ricardo Alegría⁹⁸, para dirigir esa nueva institución. Al final fue don Ricardo Alegría quien quedó al frente. Sin embargo, ambos intelectuales realizaron una tremenda función en su medio cultural, ayudándose y no cancelándose, actitud que hoy repercute positivamente en tantas organizaciones que trabajan en pro de la cultura de Puerto Rico.

Durante los 15 años en que Nilita dirigió el Ateneo Puertorriqueño -hasta 1961-, lo llevó a su máxima expresión de activismo: todas las secciones trabajaron al unísono; hubo mucha cooperación por parte de los intelectuales y del público general, así como de las instituciones gubernamentales que tenían que ver con el desarrollo de la cultura; desde 1956 apoyaron con un subsidio de \$ 6,000.00 dólares anuales, mismo que aumentó en 1961. A pesar del apoyo, el Ateneo se vio en la necesidad de conseguir mayores fondos, así que desarrolló diversas actividades que le permitieran obtener recursos económicos: obras de teatro con cobro de entrada, alquiló sus salones e incluso recurrió a donaciones empresariales y así balancear el presupuesto.

Con Nilita de presidenta, el Ateneo llevó a cabo conferencias contra leyes tan nefastas como la que aprobó la legislatura de Puerto Rico en 1948: “La Mordaza,” que prohibía expresarse en contra del gobierno o manifestarse a favor de la independencia política para la isla. Se realizaron debates en los salones de la Casa Docta sobre la farsa que se estaba llevando a cabo con la creación del nuevo estatus que se le impuso al pueblo puertorriqueño 1952, el llamado *Estado Libre Asociado*. Después, en la década del 60, se manifestaron a favor de la separación de la Iglesia y el Estado, debido a que los curas y obispos formaron un partido político y participaron en las elecciones de 1960. También tuvieron que defender el derecho de los jóvenes puertorriqueños a negarse a participar en guerras injustas, como la de Vietnam (1967-1975) y el Golfo Pérsico (1991).

El Ateneo, a pesar de ser una institución privada, se unió a la lucha puertorriqueña a favor de los derechos del pueblo y su independencia como nación. Fiel testimonio es la opinión que expresó Nilita:

⁹⁸ Hernández, Carmen Dolores. *Ricardo Alegría Una Vida*, Puerto Rico, Editorial Plaza Mayor, San Juan, 2002. p. 164.

*El Ateneo es, entre todas nuestras instituciones, la de tradición más liberal. Ha abierto sus puertas a la discusión de todas las ideas, todas las facciones políticas y todos los credos religiosos. Ha practicado sin alarde la auténtica democracia, que se apoya sobre todo, en el respeto a las minorías y el reconocimiento del derecho a disentir. No ha sido una torre de marfil desde la que unos intelectuales se hayan atrincherado a contemplar con indiferencia lo que ocurre fuera de su recinto. Sabe que el único medio de conservar los valores que llamamos eternos es estar siempre atentos a lo que ocurre en el mundo de todos los días [...] Ha sido la más puertorriqueña de nuestras instituciones sin caer nunca en el chauvinismo. Siendo una institución privada, cumple en muchos aspectos de una función pública. La enorme desproporción entre su labor cultural y lo que ha costado para realizarla sólo se explica por la generosidad y el desinterés de los artistas y escritores puertorriqueños y extranjeros que le han dado su apoyo y por el arraigo que tiene en nuestra sociedad”.*⁹⁹

Explica que sin un intelectual crítico no pueden existir instituciones como el Ateneo, el Instituto de Cultura Puertorriqueña y las revistas que dirigió. Al respecto comentó:

*“El intelectual es el testigo crítico de la sociedad de su tiempo, la voz de sus contemporáneos más conscientes. Su función es descubrir la realidad que esconden las apariencias [...] La imagen que de un pueblo tienen sus escritores y artistas es la que pasa a la posteridad. Porque es la que está hecha con intuición, espíritu selectivo, conocimiento de lo vital y perdurable y, sobre todo con amor”.*¹⁰⁰

En toda una serie de situaciones relacionadas con la defensa de la cultura y el idioma español frente al pretendido bilingüismo -entre 1980 y 1988-, el Ateneo jugó un papel importante. Tampoco podemos olvidar que tras la muerte del puertorriqueño David Sanes en 1999, en la isla de Vieques, que es parte del archipiélago de Puerto Rico, el Ateneo contribuyó en la lucha de la sociedad puertorriqueña por sacar a los marinos estadounidenses de esta la isla, en 2003, y también de Puerto Rico.

Otros directores del Ateneo fueron Piri Fernández de Lewis (1961-1965), dramaturga y profesora universitaria; y el Lic. Eladio Rodríguez Otero, quien comenzó bien su mandato presidencial (1967-1974), pero bastaron tres años para acusar a un sector, que apoyaba a Nilita, de izquierdistas y crear división. Finalmente expulsaron al

⁹⁹ Vientós Gastón, Nilita, *Índice Cultural (Ensayos y Reseñas)*, Tomo IV, 1961-1962, Puerto Rico, Editorial U. P. R., 1971, pp. 64-65.

¹⁰⁰ Casa -Biblioteca- Nilita Vientós Gastón- Catálogo- Exposiciones- Actividades culturales- Tertulias, Fundación Nilita Vientós Gastón, 2002, pp.1-2. Nilita, murió en 1986, fue una gran pérdida para la cultura puertorriqueña. Véase, de Noam Chomsky, *Responsabilidad de los intelectuales y otros ensayos históricos*, México, Editorial Siglo XXI, 1971.



49 Edna Coll saluda al literato argentino Jorge Luis Borges en el Ateneo Puertorriqueño, después de ofrecer conferencia Magistral y recibir Medalla del Ateneo. En el fondo su presidente Eduardo Morales Coll - 1981.

grupo intelectual más activo y el Ateneo se sumió en el letargo por varios años. La crisis iniciada en la presidencia de Rodríguez Otero, duró aproximadamente 10 años, de 1970 a 1980. Después de la muerte de Eladio Rodríguez, en 1974, se nombró presidente al Dr. Osiris Delgado, primer artista plástico en ocupar el puesto. Más adelante, en 1980, se nombró al Licdo. Eduardo Morales Coll¹⁰¹, quien dio un gran empuje a esta institución. Si bien emuló al principio a las instituciones ateneístas de la metrópoli, pronto se convirtió en las postrimerías del imperio español, para Puerto Rico -vehículo de resistencia y crítica hacia los gobernantes civiles y militares.

Desde los años treinta, el Ateneo Puertorriqueño ha sido “testigo crítico de la sociedad de su tiempo” y adalid de la reafirmación puertorriqueñista. Fue liderado por Morales Coll, un “Quijote”, hasta 2009, cuando fue nombrada otra directiva bajo la presidencia del Dr. José Milton Soltero Ramírez. Al igual que sus antepasados, luchará por darle continuidad a nuestra cultura y nuestra identidad, amenazada por aquellos que desean asimilarnos a los patrones culturales de la globalización.

Es importante hablar de otra institución que se fundó varias décadas después del Ateneo, y bajo otro sistema político a principios del siglo XX. La Universidad de Puerto Rico y la creación y desarrollo de dos departamentos ayudaron al fomento de la cultura puertorriqueña: el Departamento de Bellas Artes y el Departamento de Estudios Hispánicos.

¹⁰¹ Entrevista con el Abogado: Eduardo Morales Coll en el mes de abril de 2003. Morales Coll fue presidente del Ateneo de 1980 a 2009. Se nombró una nueva directiva en julio de 2009 y fue electo el Dr. José Milton Soltero presidente y al Dr. Hamid Galib vicepresidente, con otros destacados intelectuales.

2. 2 – La fundación de la Universidad de Puerto Rico: el Departamento de Bellas Artes¹⁰²

La Universidad de Puerto Rico (UPR), Recinto de Río Piedras fue fundada en 1903 por el gobierno estadounidense, con el fin de modernizar a la sociedad puertorriqueña e integrarla al sistema de gobierno que ellos deseaban implantar en la isla.¹⁰³ Ese mismo año la Cámara de Delegados de Puerto Rico aprobó el proyecto de ley para la creación de la Universidad. Esta ley fue impulsada por el Comisionado de Instrucción Samuel Mc Cune Linsey, uno de los miembros del Concilio Ejecutivo del Gobernador.

Un año antes, en 1902, se había iniciado la preparación de los profesores que impartirían clase en la nueva universidad, en el Departamento de la Escuela Normal en el área este de la isla. Lo que dio pie a que al año siguiente se fundara la Escuela Modelo.

La Universidad puertorriqueña tuvo su base en el Instituto de Enseñanza Superior fundado por el Ateneo Puertorriqueño¹⁰⁴.

Durante sus primeros años de funcionamiento, la UPR contrató a profesores extranjeros-mayoritariamente estadounidenses- para impartir clases, y en 1904 había unos 139 que al pasar los años fue aumentando en número en el área de arte como Charlotte Doorman, (dibujo) 1907, Evelyn Johnson Follet (dibujo, acuarela y diseño), 1911, Floy Campbell y Julia Hill Altwell, (dibujo para maestros), 1914, Marion Farnham (dibujo), 1916, Helen Freeman (arte), 1923, Hanna Wright Thomas y Freeman, son nombradas profesoras asociadas de arte, 1924, Helen Kendall, ofrece el primer curso de Apreciación del Arte, 1927, Josefa Peralta, curso de arte, 1928, Joseph C. Thomas, instructor de Educación, ofrece cursos de arte, 1929, otros artista acuarelista son; Elisa

¹⁰² Pablo Navarro Rivera, “Cien años de la Universidad de Puerto Rico”, en el Periódico *Diálogo*, Zona Cultural (Secuencias) Mayo de 2003. pp. 36-37. Navas Dávila, Gerardo, *Cambio y Desarrollo en Puerto Rico: La transformación ideológica del Partido Popular Democrático*, Puerto Rico, Ed. U.P.R., 1985.

¹⁰³ Navarro Rivera, Pablo. *Universidad de Puerto Rico. De control político a crisis permanente 1903-1952*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 2002. p. 8. Véase, Publicaciones Puertorriqueñas Editores, *Historia Documental de la Educación en Puerto Rico*, Puerto Rico, 1997. p. 214. En un principio la idea de fundar la Universidad Panamericana era traer estudiantes de Centro y Sur América a tomar clases de inglés y español, propagar la democracia, hacer valer la Doctrina Monroe, formar líderes y profesionales, entre otros más. Como se ve desde su fundación la Universidad estuvo y ha estado bajo control del gobierno de turno en la isla.

¹⁰⁴ Vientós Gastón, Nilita. *Índice Cultural (Ensayos y Reseñas) Los noventa años del Ateneo*, Puerto Rico, Tomo V, 1963-1966, Ed.U.P.R.1984. p. 225, ensayo donde abordó la historia del Ateneo Puertorriqueño y explicó muchas de las ejecutorias realizadas como presidente.

Dooley, Gretchen Wood, quien fundó en 1938, un capítulo regional de la Liga Profesional de Artistas Americanos (American Artist Profesional Leage), de los estados de Estados Unidos de América. El grupo realizó exposiciones todos los años por un periodo de más de 20 años, en diferentes pueblos de la isla; San Juan, Ponce, Mayagüez y otros, alternándose la presidencia artistas locales y los estadounidenses. Walter L. Dehner se le nombró instructor de arte desde 1930 a 1946 fue el profesor que más estuvo trabajando en ese puesto. Además Rafael J. Hernández, ofrece cursos de dibujo y Francisco Sánchez López ofrece el curso de cerámica, 1935, Franz Howanietz es contratado como conferenciante de arte, 1936, José A. Moreno, instructor de arte, 1937, Julio González García, fue nombrado conferenciante de arte de historia del arte y un nuevo curso de Construcción de la figura y Caligrafía, en 1939, a María Luisa Penne se le nombró asistente de arte, en ese mismo año. George Warrek, era maestro de inglés en este departamento y terminó siendo escultor residente de la UPR.

A partir de 1940 se desarrollaron más actividades y cursos artísticos, entonces un grupo de artistas españoles asilados (debido a la guerra civil Española de 1936-1939), se integraron a estas actividades. Entre ellos podemos encontrar a Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Federico de Onís, María Zambrano, Aurora de Albornoz, y los pintores Cristóbal Ruíz, Carlos Marichal, Eugenio Fernández Granell, así como los latinoamericanos, Damián Bayón, Marta Traba, críticos de arte y su esposo el literato, Angel Rama.

Debido a que en esa época era el gobierno de Estados Unidos quien se encargaba de nombrar tanto al Gobernador de Puerto Rico como al Comisionado de Educación –quienes solían ser estadounidenses-, las clases en las escuelas primarias y universitarias debían impartirse en inglés; lo que obligó a padres de familia y diversas organizaciones a protestar logrando que se respetara el español como idioma vernáculo.

A pesar de todo, los directores y el Comisionado desarrollaron talleres para el aprendizaje del idioma extranjero, incluso enviaron varios grupos de profesores a diferentes universidades en los Estados Unidos¹⁰⁵ con el fin de que aprendieran inglés y

¹⁰⁵López Yustos, Alfonso, *Historia Documental*, Puerto Rico, Editorial UPR, 1997, pp. 121-122. Señala el autor del libro que el primer Comisionado de Instrucción en propiedad que tuvo Puerto Rico fue el estadounidense Dr. Martín G. Brumbaugh (1900-1902) fue substituido por otro destacado organizador Samuel McCune Linsey (1902-1904). Brumbaugh tenía larga experiencia como maestro, administrador escolar y catedrático universitario. Inmediatamente llegó a la isla comenzó a organizar el sistema de educación y enviar los jóvenes más destacados con becas a estudiar en diferentes universidades de Estados Unidos. Véase, el libro titulado *Doña Inés María Mendoza y la batalla del idioma - cartas 1937-1938*, 2004., de Carmelo Rosario Natal Editor y La fundación Luis Muñoz Marín.

regresaran a dar clases en ese idioma.

Uno de los profesores enviados fue José Padín, que además de regresar a Puerto Rico a dar clases, ocupó varios puestos administrativos y fue nombrado Comisionado de Instrucción de Puerto Rico, (1933-1937), por el presidente de Estados Unidos. Es menester aclarar que el primer puertorriqueño en ser nombrado Comisionado de Instrucción fue Juan B. Huyke de 1921 a 1929.

La UPR comenzó con la Escuela Normal donde preparaban a los nuevos maestros. Primero fue ubicada en el pueblo de Fajardo, y más tarde se trasladó a Río Piedras. El complejo universitario se desarrolló bajo el concepto estadounidense de universidades a las afueras de la ciudad, construidas en amplios valles con arboledas¹⁰⁶ Tanto el diseño como la arquitectura que predominaron en las estructuras de los primeros edificios que se construyeron fueron de estilo neoclásico con influencia española, francesa y californiana.

De igual forma que en la impartición de clases, el gobierno contrató extranjeros para el diseño arquitectónico de la universidad, lo que provocó que tanto ingenieros como arquitectos puertorriqueños protestaran por la falta de oportunidades en esa materia, argumentando y denunciando la cadena de Ver esto error - los de la prensa de la isla y en los Estados Unidos en 1904, denunciando la cadena de corrupción que existía en la Superintendencia de Obras Públicas, durante el gobierno de William H. Hunt.

El primer edificio diseñado y construido dentro de la Universidad de Río Piedras fue el de la Escuela Normal (1903)¹⁰⁷ y en 1911 se remodeló en el nuevo campus. Unos meses más tarde construyó la Escuela Modelo y lo que fue la residencia para el director de la escuela. La nueva ley que creó la Universidad (1903), inició una etapa de 20 años durante las cuales la institución funcionó como una dependencia del Departamento de Educación, por lo que buena parte de los diseños arquitectónicos estuvieron vinculados al sistema que se utilizó en las demás escuelas de Puerto Rico

¹⁰⁶ Moreno, María, *La Arquitectura de la UPR*, Puerto Rico, Editorial UPR, 2000. p. 2. Además la autora señala con ejemplos de universidades como la de Nueva Inglaterra y de las misiones californianas y para los años de 1925 sufrirá cambios y se ha de basar en el plano regulador del cuadrángulo que se llevó a cabo en el siglo XIX en las universidades de Stanford y la Universidad de Chicago.

¹⁰⁷ Es necesario señalar que nuestro más importante pintor, Francisco Oller, de finales de siglo XIX y principios del XX fue maestro de dibujo ese primer año de 1903 y, comienzo de la Escuela Normal. Se le otorgó el privilegio de dar el discurso de bienvenida a los estudiantes, disertando sobre el “desarrollo del arte a través de la historia y sus fines de la época.” Sólo trabajó un año ya que el Principal de la escuela Normal, Sr. Paul Miller no le renovó el contrato pues no le agradó su método de enseñanza, (Delgado, 1976: 90). Unos años más tarde Miller fue nombrado Canciller del Departamento de Educación y luego escribió un libro de texto sobre Historia de Puerto Rico en inglés y en español que se usó en las escuelas públicas de 1922 a 1952. Fue una historia oficial bastante tergiversada con fines de colonizar y menospreciar los valores más auténticos del pueblo de Puerto Rico.

(basadas en modelos estadounidenses¹⁰⁸). Los diseños arquitectónicos para la construcción de los edificios de la universidad pasaron por un proceso evolutivo muy interesante que influyó en el diseño de edificios civiles.

Ejemplo de la influencia de estas construcciones son: el Colegio del Sagrado Corazón, 1903 en Santurce, la Catedral de San Juan; el Casino de Puerto Rico; 1914-1917, la Iglesia Católica de Santurce; Iglesias Episcopales; el Hospital de Medicina, 1907, en Santurce; Hospital Auxilio Mutuo y Beneficencia, 1907, en Hato Rey; el edificio de Telégrafo de Puerto Rico; el Departamento de Salud; Edificio Miranda, en Santurce; y algunas residencias particulares como las del político José de Diego; la del hacendado Eduardo Giorgetti; 1910, Luis Toro, Rafael Balseiro, Federico y Jaime Calaf y la de González Cuyar¹⁰⁹; así como algunas salas de teatro y de cinematografía.

Para la década de los veinte al cuarenta los tres lugares que más se estaban desarrollando en el área metropolitana de San Juan, en términos comerciales y residenciales, eran la entrada de San Juan¹¹⁰ conocida como Puerta de Tierra, el área de Miramar en Santurce y el pueblo de Río Piedras con el recinto universitario.

Los diseños arquitectónicos que se desarrollaron en los diferentes edificios construidos en la Universidad iban desde el estilo francés puro, lo francés californiano, el Arte Nuevo, el Arte Deco hasta el neo francés de la época. Pero también el Neomorisco, Plateresco o Renacimiento español que fue representado en el edificio Baldorioty (nombrado así en honor al célebre político puertorriqueño Román Baldorioty de Castro, se destacó a fines del siglo XIX y principios del XX). En dicho edificio se encuentra la Torre con el reloj, que hasta el día de hoy continúa siendo ícono de la Universidad de Puerto Rico. Dentro de ese estilo hay que integrar al Teatro Universitario que se construyó en 1932.

Fue después de la segunda guerra mundial que hubo cambios en cuanto a los

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 8

¹⁰⁹ Enrique Vivoni Farage y Silvia Álvarez Curbelo, (Editores) *Ilusión de Francia... op. cit.* p. 74 La unión de los ingenieros-arquitectos puertorriqueños como grupo profesional ante los abusos del nuevo invasor, lo señalan los autores en forma interesante y hacen un rescate a través de la investigación que realizaron de la familia del Valle Zeno, hijos ilustres puertorriqueños y que tan poco conocíamos de su trabajo artístico las presentes generaciones.

¹¹⁰ Hernández, Carmen Dolores, *Ricardo Alegría, Una Vida*, Puerto Rico, Editorial Plaza Mayor, 2002. p. 6. Véase, *Estampas de mi pueblo, 1898-1945*. Del Dr. Florencio Sáez, hijo, *Río Piedras: Estampas de mi Pueblo -1898-1945*, Puerto Rico, Editorial Palma Real, 1996. pp. 159-207. Describe como se desarrolló el pueblo de Río Piedras y la aportación que hizo la Universidad a ese progreso por esas cuatro décadas que abarca el autor en el libro.

diseños arquitectónicos en la Universidad. Bajo el gobierno de Rexford G. Tugwell¹¹¹, (último gobernante extranjero designado) se nombró un Comité de Diseño, compuesto por los arquitectos estadounidenses Richard Neutra y Henry Klumb¹¹²; los arquitectos puertorriqueños Osvaldo L. Toro y Miguel Ferrer.

De aquí en adelante se desarrollaron nuevos diseños que le dieron al campus una imagen diferente a la que había tenido por esos primeros cuarenta y cinco años; con el fin de renovar la arquitectura de la universidad, arquitectos puertorriqueños visitaron los campus de diferentes universidades en los Estados Unidos -especialmente aquellas que se encontraban en lugares cálidos como la Florida-, e integraron los modelos que más se asemejaban a nuestro ambiente tropical.

Después de las construcciones y organizar los primeros departamentos como el al este del campus, conociéndose con el nombre de la Finca, al lado se construyó el edificio para una lechería. Para 1909 la Junta de Síndicos¹¹³ de la Universidad aprobó la creación del y su traslado a la ciudad de Mayagüez, al oeste de la isla, se creó así un nuevo recinto.

La universidad continuó inaugurando edificios para las diferentes especialidades que impartía: Departamento de Agricultura en 1904; Colegio de Agricultura y Artes Mecánicas 1909; Departamento; Escuela de Farmacia, 1913; Escuela de Derecho, Biblioteca General¹¹⁴ y el Edificio José M. Lázaro, que forma parte del Sistema de Bibliotecas de la Universidad, en 1913.

También se hicieron proyectos para la construcción de un Teatro (1932) y un

¹¹¹ García Passalacqua, Juan Manuel. *Los Secretos del Patriarca (Memorias secretas de Luis Muñoz Marín)*, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1996. p. 90. Muñoz Marín quiso imponer su candidato y fue derrotado por los estudiantes. Entre el grupo que apoyaba a Muñoz en la universidad se encontraba Ricardo Alegría, que luego ocupará varios puestos en instituciones culturales. (Carmen D. Hernández, *Ricardo Alegría, Una Vida*, Puerto Rico, Editorial. Plaza Mayor, 2002, pp. 84 - 91). Además, Dr. Florencio Sáez, hijo, *Río Piedras: Estampas de mi Pueblo -1898-1945*. Puerto Rico, Editorial Palma Real, San Juan, 1996. pp. 159-207., Véase, de Nereida Rodríguez, *Debate universitario y dominación colonial, (1941-1947)*. Edición personal, San Juan, 1996, pp. 277 - 302.

¹¹² Henry Klumb. En el catálogo de la exposición, se comenta sobre la obra de Klumb; “en todos, enfatizó la consideración primaria del clima, lo útil, lo duradero, lo sencillo y la belleza intrínseca de los materiales.” Con motivo de su aniversario se celebró la exposición *Henry Klumb y la exuberancia poética de la Arquitectura* en la misma se presentó en tres salas (A), (B), (C), del Museo de Arte de Puerto Rico, sus diseños, planos, maquetas y fotos de los edificios construidos en diferentes ciudades, sus inicios, desarrollos, “estadía en aquel Xanadú estadounidense” y luego su adoptiva isla por tantos años.

¹¹³ Los puertorriqueños que pertenecían a la Junta de Síndicos además eran miembros de la Cámara de Delegados del gobierno, estos eran José de Diego, Luis Muñoz Morales, Carlos Soler, Federico Deguetau, estos defendían programas propiamente universitarios como Derecho, Farmacia, Filosofía y Letras. Esta información es parte de una nota al calce del libro de María L. Moreno, *La Arquitectura de la U.P.R., op. cit.*, 2000. p. 20.

¹¹⁴ Benner, Thomas, *Five Years of Foundation Building*, Puerto Rico, editorial University of Puerto Rico, 1965, p. 82.

Museo (1943). Fuera del Campus se ideó la Escuela de artes y Oficios (hoy Escuela Superior) y la Escuela Elemental, ambas de la Universidad.

Se proyectó la construcción de hospedajes para estudiantes y maestros, pero estos planes se vieron retrasados debido a la falta de presupuesto; más tarde, diferentes instituciones religiosas asumieron la responsabilidad del proyecto y gracias a ello se cuenta hoy con los edificios para jóvenes y señoritas en las inmediaciones del campus. También se proyectó traer intelectuales de diferentes países de América.

La Universidad de Puerto Rico invitó a dar conferencias a José Vasconcelos - 1926

Para el año de 1926, las autoridades administrativas de la Universidad de Puerto Rico y su presidente el canciller norteamericano Thomas E. Benner, invitaron precisamente a José Vasconcelos, para que expusiera sus ideas “en torno a problemas fundamentales de la cultura y la civilización iberoamericana.”¹¹⁵ Esto lo realizó por medio de unas 7 conferencias, además de haber sido el orador principal en los actos de graduación de ese año académico de 1926. El canciller Benner quería imponer un nuevo estilo con su reforma educativa de traer intelectuales de renombre de toda la América para la colación de grados. Benner estaba muy de acuerdo con los planes que se le habían asignado a la Universidad que dirigía y deseaba impactar al visitante para que difundiera a su vez los avances educativos logrados en la isla, en otros países.

En esos años los Estados Unidos estaba impulsando para la América Latina y el Caribe un proyecto llamado *Panamericanismo*,¹¹⁶ que se enmarcaba dentro de los intereses de la Doctrina Monroe que se había desarrollado en el siglo XIX en contra de las injerencias en América Latina de los antiguos países europeos como España, Francia, Inglaterra y otros. Los Estados Unidos quisieron *darle un impulso a la región*

¹¹⁵ Cortés Zavala, María Teresa, coordinadora, Albizu Campos y la Nación Puertorriqueña, México, Ed. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Carlos Fratticelli, José Vasconcelos: el nacionalismo puertorriqueño y la independencia de Puerto Rico (1926 - 1927), 1992. p. 50.

¹¹⁶ Véase *Los Lazos de la Cultura: El Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939*, Consuelo Naranjo, María Dolores Luque y Miguel Ángel Puig-Samper (editores), Ed. Centro de Investigaciones Históricas de la U.P.R., Río Piedras, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia de América, Madrid, 2002. Libro interesante donde unos nueve investigadores hacen análisis sobre las influencias culturales de tres países; España, México y Estados Unidos sobre la cultura de Puerto Rico, desde finales del siglo XIX a los primeros treinta años del siglo XX. Las ideas del Panamericanismo también lo abordó en otro tema. Los tres países participaron en el deseo de unión de la América Latina que se venían elaborando desde el siglo XIX.

a raíz de la Primera Guerra Mundial y de su propia injerencia que ya había incluido algunas invasiones a varios países latinoamericanos. Fue entonces que se utilizó como trampolín e influencia, para este nuevo propósito de mejorar las relaciones con los países de habla hispana, a la Universidad de Puerto Rico.

La presencia del escritor y educador mexicano causó gran expectación y su visita a la Universidad estuvo plagada de contradicciones por los mismos que habían leído y escuchado de su obra, unos lo apoyaban y otros lo criticaban. Los jóvenes y algunos profesionales universitarios vieron la oportunidad de que Puerto Rico rompiera el aislamiento al que se le tenía sometido y se le dio mucha publicidad a su visita¹¹⁷. Vasconcelos permaneció por espacio de más de tres semanas, desde el 17 de mayo hasta el 11 de junio de ese año. Sólo se podía asistir a las conferencias con invitación especial. Los intelectuales del país como el escritor y también presidente del Partido Nacionalista Puertorriqueño José Coll Cuchí y su vicepresidente de este partido pro-independencia, el entonces joven abogado ponceño Pedro Albizu Campos hicieron contacto con los más allegados. Lograron comunicación con Vasconcelos y lo invitaron a intercambiar ideas sobre la situación política y cultural de la isla. Fue Albizu Campos quien pudo entrevistarse con Vasconcelos en la ciudad de Ponce y en otros momentos. Lo pusieron al tanto sobre la condición real y política de Puerto Rico en relación a Estados Unidos y al resto de la América Latina, logrando que éste apoyara y representara a la isla en los foros internacionales. Así se pudo comprobar, cuando pocos meses más tarde se llevó a cabo el Congreso Anti-imperialista en Bruselas y, Puerto Rico logró el apoyo del mismo por mediación de Vasconcelos. En la isla, además de ofrecer las conferencias, dialogó con estudiantes, realizó reuniones y visitas a escuelas, concedió entrevistas a periódicos y revistas, asistió a fiestas y recepciones oficiales además de escribir toda la experiencia vivida y publicó todo esto en su libro titulado *Indología* (1926), antes había publicado *Pitágoras* (1916) y la más conocida *La Raza Cósmica* (1925). *Ulises criollo* (1935), así como otros. Se continuaron desarrollando departamentos para suplir necesidades educativas en la universidad y su presencia influyó tanto a las autoridades educativas, a los intelectuales, así como a los estudiantes más despiertos del país que luchaban por mejores programas y una autonomía universitaria.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 61.

2. 2. 1 – Departamento de Estudios Hispánicos – 1928

Para 1928 el Canciller Thomas Benner¹¹⁸ fundó el Departamento de Estudios Hispánicos -en parte gracias a la insistencia del puertorriqueño Dr. Antonio S. Pedreira (1899-1939), quien fungió como primer director de este departamento.

Pedreira no sólo ocupó un puesto administrativo, sino que se dio a la tarea de realizar investigaciones que aportaron a la sociedad puertorriqueña datos valiosos sobre su historia, lo que aumentó el entendimiento de Puerto Rico como nación.

Desde la creación del Departamento de Estudios Hispánicos, llegaron intelectuales extranjeros a ofrecer cursos y conferencias enriqueciendo el acervo literario y provocando una gran efervescencia cultural en la zona metropolitana de San Juan. Entre los intelectuales más destacados encontramos a Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Pedro Salinas, María Zambrano, Aurora de Albornoz, José Santos Chocano, José Vasconcelos, Pedro Enríquez Ureña, Gabriela Mistral, Jaime Benítez, Juan Ramón Giménez (premio Nobel de Literatura 1957), que hicieron grandes aportaciones a la literatura puertorriqueña y le dieron continuidad a su desarrollo.

Al departamento también se integró un grupo de intelectuales puertorriqueños que fueron columna fundamental para el desarrollo del mismo, conformado por el Dr. Manuel García Díaz, el poeta José A. Balseiro, el Dr. Ramón Lavandero, el Dr. Rubén del Rosario, el Licdo. Lidio Cruz Monclova, el Dr. Cesáreo Rosa Nieves, la Dra. Josefina Rodríguez López, el Dr. Francisco Manrique Cabrera, el Dr. Enrique A. Laguerre, la Dra. Concha Meléndez y la Dra. Margot Arce.

Escritoras prolíficas, Concha Meléndez y Margot Arce, publicaron en revistas nacionales y extranjeras; ésta última demostró su valentía al señalar cómo se debían mejorar las reformas de la Universidad de Puerto Rico en diferentes foros.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 38 Comenta la autora que Benner tenía unos 30 años al ser contratado y venir a Puerto Rico, además de mucha experiencia como profesor y administrador de escuelas después de haber estudiado su maestría y doctorado en la Universidad de Harvard. Su profesor Paul Hanus quien había fundado la Escuela Graduada de Educación de dicha universidad, lo había recomendado con Horace Mann Tower, gobernador de Puerto Rico a que ocupara el puesto de Canciller (Rector), Benner, mientras fue Canciller se tuvo que estar enfrentando a las fuerzas políticas que intervenían desde la legislatura y, en otros frentes, ya que muchos querían imponer sus candidatos en puestos claves. Fue una lucha desgastante para la Universidad y para el mismo Benner que terminó siendo despedido el 6 de julio de 1929 por presiones de Antonio R. Barceló, presidente de la legislatura de Puerto Rico. Véase, catálogo Colección de las Artes, U.P.R. Recinto de Río Piedras. Colección Juan Ramón Jiménez y Zenobia. Además, Los Lazos de la Cultura-1916-1939, Consuelo Naranjo y otros editores, C.E.H.M., Ed. U.P.R. 2002.

Pedreira comenzó a trabajar en la enseñanza del español hacia 1921 y en esta primera etapa se dedicó a la poesía, luego comenzó a escribir ensayos como *Insularismo*, *Bibliografía Puertorriqueña*, *El año terrible del 87*, *Aristas*, *Hostos*, *ciudadano de América*, *La actualidad del Jíbaro*, *Un hombre del pueblo: José Celso Barbosa* y *El periodismo en Puerto Rico*¹¹⁹. Se convirtió en líder de los intelectuales y junto a ellos, asumió una postura crítica hacia la historia social, la literatura y la economía de Puerto Rico, conformando la “Generación del 30”. Como director del Departamento de Estudios Hispánicos, impulsó el estudio de la literatura como especialidad. Otro literato destacado en la etapa de formación del Departamento, fue el español Federico de Onís (1895-1966)¹²⁰, quien fundó y dirigió la Revista de Estudios Hispánicos, -que perdura hasta el día de hoy. Revista que abrió camino a otras¹²¹.

Gracias al auge de la literatura como materia de especialidad, se fundó la revista *Indice*¹²² en la que abordó el estudio, la investigación y la discusión de lo que estaba pasando dentro del ámbito cultural tanto en Puerto Rico como en el extranjero de habla hispana. *Indice* fue fundada por un grupo de literatos entre los que se encontraba Antonio S. Pedreira, Samuel R. Quiñones (1904-1976) Alfredo Collado Martell (1900-1930) y Vicente Géigel Polanco (1904-1979), y con el tiempo fueron grandes escritores.

A pesar del florecimiento del Departamento Hispano, la lucha por imponer el sistema norteamericano continuó desde las aulas; despidieron a Francisco Oller de la Escuela Normal y contrataron profesores estadounidenses para, nuevamente, imponer el método y estilo que éstos querían dar a la enseñanza del dibujo.

Sin embargo, los puertorriqueños fueron ganando espacios dentro de la enseñanza oponiendo resistencia al gobierno estadounidense. Así podemos contar a

¹¹⁹ Flores, Juan, *Insularismo e ideología burguesa* (Nueva lectura de Antonio S. Pedreira), Ediciones Huracán, San Juan, 1979, p. 38. Antonio S. Pedreira (1899-1939) En Puerto Rico se han publicado varios textos donde se han hecho análisis sobre las aportaciones de los intelectuales a la literatura, al arte y a la historia política del país.

¹²⁰ Federico de Onís (1895-1966)), Escritor español muy prolífico sobre; *España en América*, además publicó *Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana*. Entre sus discípulos se encuentran Antonio S. Pedreira, Margot Arce, Concha Meléndez, Cesáreo Rosa Nieves, Modesto Rivera, J. L. Porrás Cruz y otros literatos, Cesáreo Rosa Nieves, 1979. p. 311.

¹²¹ Fue para mediados de 1938 que se estableció otra revista literaria la *Revista de la Asociación de Mujeres Graduadas de la U.P.R.*, y su directora era la Dra. Concha Meléndez, hasta 1943. Y, dos años luego se le llamó *Asomante* y, esta vez la dirigió Nilita Vientós hasta 1970 apoyada por la misma Asociación de Mujeres Graduadas, y otra, la Revista *Caribe* fundada en 1940, dentro de la Universidad, dirigida por Ricardo Alegría. Además otra revista literaria que se fundó en 1953 con el nombre *La Torre*, la dirigió el Rector de la U. P. R. don Jaime Benítez y se publica hasta el día de hoy.

¹²² Como señalé en esta misma página para esa década existían varias revistas donde se manifestaba una gran efervescencia literaria y un deseo de reafirmación de lo hispano.

Josefa M. Peralta Carlo¹²³ (1901-1979), y María Luisa Penne de Castillo (1913-2005), entre las más destacadas maestras y artistas de la época.

Continuó la llegada de artistas extranjeros, entre los que se encontraba Walt Dehner, en 1929, acuarelista norteamericano, que se integró al sistema universitario del gobierno. Desde ese primer año de estancia en la isla organizó un ciclo de exposiciones de arte tanto de los artistas locales como de diferentes países para lo cual se habilitó un salón en el edificio Baldorioty de la Universidad de Puerto Rico. Inició el ciclo de exposiciones en noviembre de 1929 con: *Primera Exhibición Independiente de Historia y Arte Puertorriqueño*, enero de 1931¹²⁴; continuó con la *Segunda Exhibición de Historia y Arte Puertorriqueño*; 1930 a 1931; *Exposición de Grabados y Litografías*, durante la que se exhibieron obras de Marie Laurencin, John Mann, James McNeil Whistler, Rockwell Kent, Harry Sternberg, Arthur B. Davies y Yasuo Kuniyoshi.

Para noviembre de ese mismo año, se presentó la exposición *Pintura: "Progressive - Conservative Shaw"*, que contaba con obras de George Riddle, John Costigan, Eugene Higgins, Stefan Hirsch, Henry Varnum Poor.

La sucesión de exposiciones continuó presentando obras en 1932 que llamó: *Arte Americano en Blanco y Negro*, donde participaron Stuar Davis, George Biddler, John Marin, Hugo Geller, Coleman así como otros.

Para el 1933 se organizó la *Tercera Exhibición de Arte Puertorriqueño*; y en este mismo año se dio la *Exposición de Arte Catalán*, esta incluyó obras de Pablo Picasso con dieciocho dibujos, y una pintura de Joan Miró; para febrero de 1935, *Exposición de Arte Contemporáneo de México*, participaron Miguel Covarrubias, Chávez Morado, Carlos Mérida, Pablo O'Higgins, José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo, María Izquierdo y otros. Se presentó obra gráfica y pintura de pequeño formato. Vemos como es hacia la década de los años 1930, la misma en la cual se estaba gestando con mayor fuerza el movimiento político nacionalista en Puerto Rico, cuando las propias instituciones oficiales universitarias, las cuales habían dado tanta importancia hasta entonces a traer a los centros académicos de

¹²³ Rodríguez Vega, Myrna E, *Catálogo, Mujeres Artistas de Puerto Rico: Apuntes para una investigación histórica*, Puerto Rico, parte de la exposición llevada a cabo en 1990. pp. 94-96.

¹²⁴ "Walt Dehner (1898-1955), Una institución universitaria", en Osiris Delgado, *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, Tomo 8, España, 1976. p. 195. Además investigué en la biblioteca de la Universidad de Puerto Rico recinto de Río Piedras y pude ver los catálogos así como fotocopiar los artículos que reseñaron las exposiciones.

Puerto Rico las influencias artísticas principalmente estadounidenses, comenzaron a hacer llegar las exposiciones de artistas plásticos españoles y mexicanos. Para mayo de 1935 también se organizó la *Exposición de la Colección Degetau* compuesta de obras que restauró Franz Howanietz. Además en 1936 se escenificó la: *Primera Exhibición Independiente de Arte Puertorriqueño*. En esta exposición participaron los principales artistas activos como Luis Quiero Chiesa, Rafael D. Palacios y otros.

Los profesores de Estudios Hispánicos como Margot Arce y Concha Meléndez reseñaron¹²⁵ y fomentaron las exposiciones que se ofrecieron tanto en las facilidades de la Universidad de Puerto Rico como en los salones del Ateneo ya que fueron los únicos espacios donde se fomentaron las artes hasta esos años. Fueron las primeras que realizaron crítica de arte para periódicos y revistas, su interés no se limitó sólo al aspecto literario. En esto tenemos que darle crédito a estas mujeres que entendieron cuál era su deber y compromiso ante el desarrollo de la cultura en general



50 **Walt Dehner –Iglesia –Acuarela**
 46 x 36 cm. – 18 x 14” – 1936.

en el Puerto Rico de su época. El próximo año (1937) Walt Dehner, realizó exposición de su obra personal, y presentó; grabados, acuarelas de Iglesias, bodegones y paisajes.

En 1938 trajo la *Exposición de Arte Peruano*, así como otras que se presentaron. El compromiso artístico asumido por Dehner fue total y también dirigió un boletín bilingüe junto a la periodista estadounidense Muna Lee que publicó la Universidad en 1937, con el nombre de *Art in Review*, editado bajo el título *The University of Puerto Rico Bulletin*, donde se reseñaron las actividades artísticas por los literatos y otros interesados en las artes que he mencionado arriba, y que fueron llevadas a cabo en las facilidades de la Universidad desde 1929 hasta 1936. Por muchos años, Dehner será el único artista permanente que ofreció clases de arte desde que llegó en 1929 y coordinó los cursos de arte de lo que más tarde se llamó el Departamento de Bellas Artes, de 1930 hasta el 1942, y renuncia en 1946 y abandona el país en el 1950. Fue Dehner uno de los pilares para que este Departamento se convirtiera en parte de la

¹²⁵ Muchas de estas reseñas de las exposiciones fueron publicadas en la revista bilingüe *Art in Review*, que publicó la universidad desde 1937. Es importante recordar que Concha Meléndez, estudió su doctorado en literatura, en ciudad de México, UNAM, y su tesis doctoral versó sobre *La novela Indianista en Hispanoamérica*, además fue poeta, ensayista y crítica literaria, creando una obra prolífica.

nueva Facultad de Humanidades en 1943.

Después de esta demostración de apoyo al arte por medio de exposiciones, tanto de las autoridades universitarias, de los artistas participantes como del público asistente a todas las actividades que se dieron en estas facilidades, el arte fue abriendo por fin en Puerto Rico un espacio negado hasta esos años.

Señalé cómo fueron llegando artistas extranjeros de diferentes países y para 1949, llegó a la isla el transterrado español, Carlos Marichal. Esto sucedió ya que México, bajo la presidencia del General Lázaro Cárdenas (1934-1940),¹²⁶ les abrió las puertas del país y los apoyó con trabajo y organizó instituciones donde ellos pudieran realizarse.

2. 2. 2 – Fundación del Departamento de Bellas Artes – 1943

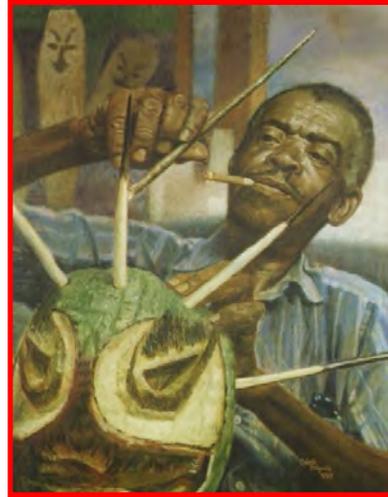
Hubo otros artistas españoles que trabajaron en la Universidad y ayudaron a difundir las artes entre los estudiantes y el público en general. Comencemos primero por Sebastián González García¹²⁷ (1908-1967), quien desde 1939 fue nombrado conferencista para ofrecer el curso de historia del arte. Ocupó más adelante el puesto de primer decano de Humanidades y promovió junto a Walt Dehner la fundación del Departamento de Bellas Artes. Se convirtió en el primer director de este Departamento desde 1943. Después en 1957 fue nombrado el Dr. Osiris Delgado (Ils.46), -primer artista puertorriqueño-, de temas costumbristas como director del Departamento de Bellas Artes; y este fue el fundador de la galería “Francisco Oller”), todos ayudaron en el fomento y realización de exposiciones y conferencias, además de publicar información sobre arte nacional y extranjero en periódicos y revistas de la isla. Con el afán de

¹²⁶ Adolfo Sánchez Vázquez, “Significado del exilio español en México”, Puerto Rico, Editorial Cincuenta años de exilio español en Puerto Rico y el Caribe-1939-1989, en Memorias del Congreso Conmemorativo celebrado en San Juan de Puerto Rico, coedición con la Editorial do Castro de la Coruña, España, 1991, pp. 70-71. Véase, Cortés Zavala, Ma. Teresa, *Lázaro Cárdenas y su Proyecto Cultural en Michoacán*, México, Editorial Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1995. En el mismo la autora presenta recuento histórico de las aportaciones realizadas por Cárdenas para su país como para los extranjeros españoles solicitadas por los artistas, como Siqueiros.

¹²⁷ El Dr. Sebastián González García fue historiador del arte y Arqueológicas, mientras fue director del departamento de Bellas Artes ejerció el trabajo de curador desde 1948 de las siguientes exposiciones; Exposición del pintor José Campeche, Sala de Arte, U. P. R. y en ese mismo año Exposición del pintor Francisco Oller, Sala de Arte, U. P.R. Además publicó desde 1957 datos sobre la obra de diversos artistas “Campeche”. *Artes y Letras*, núm. 12 (diciembre). En 1961 publicó “La más antigua iglesia de Puerto Rico” *El Pabellón*, vol. 2 (enero - marzo), en 1967 “Oller y su obra *El Velorio*.” *Revista Ángela Luisa*, (junio), en 1968 “Una exposición de dibujos de Goya en Puerto Rico” Pontevedra, *Revista del Museo de Pontevedra*, núm. XXII.



52 Félix Bonilla Norat, *Ritual*, Acrílico sobre masonite
91.5 x 122 cm. 1965



51 Dr. Osiris Delgado – *Don Castor Ayala*
Óleo - 96.5 x 76.3 cm. / 38 x 30” - 1989.

enriquecer el programa académico, el Dr. Osiris contrató en 1958, artistas como al experto y teórico del color Félix Bonilla Norat, quien llegaba de una vasta experiencia en la serigrafía artística en la DIVEDCO, y sus obras ingeniosas y de desnudos, Luisa Géigel de Gandía, Francisco Rodón, John Balossi y los escultores José Buscaglia y George Warreck, para que impartieran las diferentes asignaturas artísticas.

Vale mencionar a un segundo artista español que influyó sobre el desarrollo del arte en Puerto Rico, aunque debe precisarse que fue el primero en llegar a la isla. Se trata de Cristóbal Ruiz Pulido (1881-1962)¹²⁸, quien realizó innumerables exposiciones en la isla, desarrolló por temas los paisajes de España, México y Puerto Rico. Pintó bodegones, retratos (Ils. 14), y desnudos con una gran riqueza de colores apastelados, en la forma y fondo. Fue maestro de Antonio Maldonado y lo reseñó en la biografía de éste y de otros destacados artistas de la época.

¹²⁸ Cristóbal Ruiz Pulido, permaneció en la isla hasta 1962, intercalando viajes y estadías en Estados Unidos y México, murió en la capital mexicana en ese año de 1962, en ambos países realizó exposiciones. Véase, *La pintura y la lirica de Cristóbal Ruíz*, Ediciones Juan Ponce de León, 1963. Otro es: *La Pintura Puertorriqueña*, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.) España, 1994. pp.104-106., ambos libros escritos por el crítico de arte y literato español Juan A. Gaya Nuño. Otro es de María del Pilar González Lamela. *The Paintings of Cristóbal Ruíz*. The Florida State University, School of Visual Arts. A thesis for the degree of Masters of Art. 1977.

En 1940 llegaron los españoles José Vela Zanetti (1913-1998)¹²⁹ y Francisco Vázquez Díaz (1898-1988), este último conocido con el seudónimo de “Compostela”, adoptado por su lugar de procedencia; Vázquez Díaz utilizó este alias para diferenciarse de otro artista español que tenía los mismos apellidos. Ambos artistas se destacaron por su activismo cultural.

Antes de su llegada a Puerto Rico, Vela Zanetti vivió en México, así también radicó en República Dominicana, de 1941 a 1951, unos diez años, donde realizó mucha obra mural. En México se integró a varios grupos de artistas y realizó exposiciones de su obra. También sirvió de mediador entre los artistas que participarían y los que se oponían a una Bienal de Arte que organizó el gobierno de Francisco Franco, en América y España. En 1955 se pudo concretar la III Bienal en la ciudad de Barcelona, y Zanetti ganó el Gran Premio en Dibujo. Sobre Compostela, escultor, se tratará con mayor detenimiento en el tema en torno a la historia de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

En Puerto Rico, Zanetti tuvo una gran acogida -su obra gustó mucho por la variedad temática, su gran colorido y poseer la magia que debe tener toda obra para lograr un impacto visual. Fue un excelente profesor de dibujo y pintura, tenía el dominio de la enseñanza, y además ofreció conferencias de la historia del arte en la UPR., y allí participó en obras de teatro durante el año en que permaneció en la isla, junto a Leopoldo Santiago Lavandero, profesor de teatro, donde mezclaron la poesía, la pintura, la música, así como la actuación en un estilo vanguardista¹³⁰. Fue el primero en realizar murales a mediados del siglo XX, en lugares como la Iglesia del Sagrado Corazón, “La Última Cena”, 1941, mural que fue borrado, por haber presentado escenas poco convencionales y sí más creativas. Los que se conservan “Jesús en el Huerto”, (parte baja del coro), y en la Gran Logia Soberana de Santurce, unos diez años después en 1951, se le encomendó realizar unos cinco murales en la Sala de Tenidas de la Logia Masónica en sus facilidades.

¹²⁹ José Vela Zanetti (1913-1998) Vela Zanetti, ganó en (1951) la beca Guggenheim y allí recibió el encargo de pintar un mural en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York. También allí pudo conocer y compartir con artistas como el francés Léger, el brasileño Portinari y el noruego Krongh, artistas que ganaron beca. La realización del mural lo expuso al ámbito internacional. Véase, Cabañas, Miguel, *Artistas Contra Franco*, México, Editorial UNAM. 1996, pp.125 y 173.

¹³⁰ El programa y el experimento teatral incluía fragmentos de la obra poética de Antonio Machado, García Lorca y Pablo Neruda. “El recital de voz era de Santiago Lavandero y la escenografía de Vela Zanetti. *Op. Cit*, González Lamela, El exilio artístico p. 168.



53 José Vela Zanetti – Detalle de 3 Murales – Gran Logia Soberana, s/t. – s/m. Santurce 1951

La creación de un Museo dentro de las facilidades de la universidad se fue dando paulatinamente, primero el profesor Rafael W. Ramírez de Arellano (1884-1974),¹³¹ en 1941, había donado su colección personal. Fue desde principios de siglo veinte que se dio la primera donación para el futuro museo, y vino del propio pintor Francisco Oller, al donar los bocetos y el mural *Baquiné*, que pintó en 1893. La segunda donación unas 300 obras de arte europeo, la dio el coleccionista don Federico Degetau y ya dije arriba se había expuesto en 1935, después de haberse restaurado mucha de la obra. Ahora con la creación de un espacio destinado para el museo en 1943 y bajo la dirección del profesor Rafael Ramírez y con su director auxiliar el antropólogo Ricardo Alegría, quien dos años más tarde lo sustituiría al jubilarse de la universidad y cambiar de lugar al primer piso de la Biblioteca, en 1950 se le nombró director en propiedad hasta 1955, del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad. Año en que don Ricardo pasó a ser director de una nueva institución cultural, el Instituto de Cultura Puertorriqueña (I.C.P.), donde lucharía por la puertorriqueñidad como lo llamó él.

Para finales de la década de los años cincuenta el Rector Dr. Jaime Benítez, de la

¹³¹ Dr. Rafael W. Ramírez de Arellano, fue un prolífico escritor de los temas del folklor y costumbres puertorriqueñas publicando varios libros. Donó a la Universidad toda su colección de mapas, planos, documentos, manuscritos del siglo XIX y reliquias indias. Además véase, Josefina Rivera de Álvarez (1974) Vol. II, pp.1288-1289. Véase el libro de Carmen Dolores Hernández, Ricardo Alegría, Una Vida Ed. Plaza Mayor, San Juan, 2002, pp.73 – 86 106 y 107.

misma universidad, UPR., autorizó la compra de obra de arte para el enriquecimiento del acervo del museo. Asimismo se le contrató y encargó al pintor mexicano Rufino Tamayo, realizara un mural con el título *Prometeo*¹³², y se ubicó en el vestíbulo de la Biblioteca General de la Universidad en 1957, en una ceremonia donde asistieron funcionarios de la universidad, del gobierno, así como artistas, Tufiño, Julio Rosado Del Valle¹³³, Lorenzo Homar y José A. Torres Martino, estos últimos dos habían sido sus estudiantes en la Escuela del Museo de Arte de Brooklyn, en Nueva York y lo admiraban. Osiris Delgado, lo conocería en una segunda estadía de Tamayo en la isla.

Para 1946 llegó Eugenio Fernández Granell, para realizar algunas exposiciones; estuvo radicado en República Dominicana hasta 1949, cuando decidió asentarse en Puerto Rico. De estilo surrealista, Fernández Granell¹³⁴, se integró también como maestro en el Departamento de Bellas Artes. Organizó junto a sus estudiantes el *Mirador Azul*, grupo que escribió un manifiesto surrealista y provocó a los espectadores con sus ingeniosas presentaciones en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. En el *Mirador Azul* se destacaron Frances del Valle, Luis Maysonet (padre) y Roberto Alberty, el “Boquío”¹³⁵. A finales de la década del cincuenta Fernández Granell renunció a su plaza y se trasladó a la ciudad de Nueva York, donde continuó desarrollando su obra. Participó en exposiciones individuales y colectivas a nivel internacional por espacio de unos veinte años y finalmente regresó a su natal España.

Unos se van, pero otros llegan con grandes experiencias de las academias de arte

¹³² J. C. Pereda /*Los Murales de Tamayo/1995./120*). Los describió así: “*El Prometeo de Puerto Rico es un lienzo lleno de contrastes sabiamente armonizados. El dinamismo del cuerpo de Prometeo, cuyas partes anatómicas se desarticulan, formando plásticamente una llama más de la cauda en la que viene envuelto, contrasta con la inmovilidad y la pesadez de los cinco hombres oscuros e impersonales, que están a punto de recibir el fuego*”. Rufino Tamayo le dijo a Osiris Delgado que pintó a una isla sojuzgada.

¹³³ Moreira, Alejandro Rubén. El plan pictórico de lo concreto: Julio Rosado Del Valle, Curador invitado, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, 24 de enero al 21 de junio de 2009. p. 10. Moreira en este catálogo reseñó que Rosado del Valle había estudiado en 1946, en The New School of Research, y tomó clases con el cubano Mario Carreño y el ecuatoriano, Camilo Egas, y fue cuando comentó sobre Rosado que: “...el periodo que laboró como autodidacta, ...en el Puerto Rico de la década del cuarenta; ... la fuerte influencia del muralismo mexicano; del arte social de América Latina”. En otro texto la crítica de arte Marta Traba subrayaba, “*pues el mexicano, refiriéndose a Rufino Tamayo, influyó en esos años a buena cantidad de artistas latinoamericanos que pisaban la gran manzana*”. De Marta Traba *Propuesta Polémica sobre Arte Puertorriqueño*, 1971. p. 30. Dos obras de esos años pongo de ejemplo: *Ajustando la Vela* y *Está lloviendo*, de 1945, con pincelada suelta y de estilo geométrico a la manera de Tamayo. Véase, Luigi Marrozzini. Catálogo. *Gráfica de los Maestros Modernos*, Río Piedras, Museo de Historia, Antropología y Arte, 1996, p. 3.

¹³⁴ Torres Martino, José Antonio, *Mirar y Ver* (texto sobre arte y artistas en Puerto Rico), Puerto Rico, Editorial I.C.P., 2001. p. 198.

¹³⁵ Un grupo de artistas-literatos celebra y conmemora todos los años la muerte de su amigo El Boquío en el cementerio de la ciudad de Carolina, pueblo hacia el este de la isla y cerca del área metropolitana de San Juan.



54 Rufino Tamayo, *Prometeo*, Acrílico sobre tela, 4.5 x 5 mts. - 1957.



55 Eugenio Fernández Granell y sus discípulos – Década del 50., UPR.

de Europa, como los pintores puertorriqueños: Osiris Delgado en 1948 y Félix Bonilla Norat¹³⁶, quien llegó en 1949 para laborar en la DIVEDCO del Departamento de Instrucción Pública.

En 1934, arribó a la isla Ismael D'Alzina, artista español que contribuyó al desarrollo del Taller de Bellos Oficios que fundó en 1961 y que dirigió hasta 1975,

¹³⁶ Félix Bonilla Norat (Cayey, P.R. 1912-1992), este fue pintor, profesor y crítico de arte. De 1931 al 1935 estudió en el Child Walker for Fine arts, en Boston. Luego en el 1936 se fue a estudiar en la Academia de San Fernando, Madrid, España, comenzó la guerra civil y pasa a Francia (1938), y más tarde a Florencia, Italia (1939), donde estudió Pintura Mural. Regresó a la isla y trabajó de 1949 a 1957 en la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), como artista gráfico. Pasó a la UPR, como profesor de teoría pictórica (1957-1978), recibió becas y premios por sus obras.

emulando a los talleres de artes y oficios de principios del siglo pasado desarrollados en Europa para “democratizar el arte y volver a trabajar en forma colectiva”¹³⁷; trabajó con el arquitecto Pedro A. de Castro -diseñando, decorando y tallando para diferentes iglesias y residencias de San Juan y Ponce-, y dictó cursos de diseño en Academia de Arte Edna Coll.

Luego de la renuncia de D' Alzina, la Dra. Mary Theresa Stahl ocupó la dirección del Departamento de Bellos Oficios y éste pasó a formar parte de Bellas Artes, gracias a los numerosos cursos que ofrecía: decoración, artífices y arquitectura,



56 Ismael D'Alzina – Vasija con motivo puertorriqueño cerámica policromada – 21 x 15” diámetro s/f.

metalurgia, tapicería, joyería y cerámica. Varios años después estuvo bajo la división de Educación Continua y Estudios Profesionales (DEEP), para fomentar el desarrollo personal y profesional de jóvenes y adultos de la Universidad. Las ofertas, fueron mejorando y cambiando, de acuerdo a las necesidades del momento.

El esfuerzo por impulsar el trabajo artístico de Puerto Rico, encontró en los artistas españoles una ventana hacia el exterior. De igual forma, gracias al talento y esfuerzo de Sebastián González García, Cristóbal Ruíz, Carlos Marichal, Eugenio Fernández Granell, “Compostela”, José Vela Zanetti, José Gaos, y José Ferrater Mora, los jóvenes universitarios comprendieron mejor sus raíces y reforzaron su identidad.

La década de 1940, la del 50, del 60 y del 70 fueron muy productivas en términos del arte; luego de tantos años de lucha administrativa de la UPR reconocieron que el idioma español era y seguirá siendo el vehículo de enseñanza más apropiado; y se logró concientizar sobre la necesidad de promover y respetar la autonomía universitaria. El arte y la cultura se fueron desarrollando a un ritmo vertiginoso y el pueblo se fue integrando a los nuevos movimientos artísticos, y ya lo iremos planteando en otros temas.

¹³⁷ Democratizar el arte, concepto que desarrolló el filósofo inglés William Morris junto a John Ruskin para que los artistas artesanos pudieran continuar trabajando en grupo, en forma colectiva y manual su arte, además se pudiera extender y defender ante la avalancha de las ideas del arte culto que se deseaba predominara sobre el arte del pueblo, Arts and Crafts. Para un mayor conocimiento de este movimiento véase, *Pedagogía de la Bauhaus*, del autor Rainer Wick, Madrid, España, Editorial Alianza Forma. Núm. 54, 1986.

2.2.3 - Síntesis – Sobre las luchas: protestas, huelgas en la U.P.R. por una mejor educación, por la democracia y el respeto a la autonomía universitaria, siglo XX.

Para 1947, en un clima político todavía más agitado, el Departamento de Bellas Artes de la Universidad contrató a Francisco “Fran” Cervoni Brenes (1913-2001)¹³⁸, para ofrecer el curso “Principios de Diseño Teatral”. Cervoni acababa de regresar a Puerto Rico, después de haber estudiado en Europa y México.

En la isla, Francisco Cervoni sólo pudo ofrecer clases de arte por un año; fue despedido y perseguido, por haberse identificado con las causas de la huelga de 1948. A finales de esa década, la situación universitaria se tornó muy conflictiva. La represión política contra miembros del Partido Nacionalista se reflejó en la propia Universidad de Puerto Rico: a los universitarios (profesores y alumnos) se les negó el Teatro Universitario para celebrar una conferencia sobre el estado político de Puerto Rico, donde el invitado sería el líder del nacionalismo puertorriqueño, Don Pedro Albizu Campos, por lo que el Consejo de Estudiantes se decidió a ir a huelga.

Esta huelga trajo una de las mayores represiones que se haya registrado en la historia de esta institución, por parte de la administración universitaria; cinco estudiantes fueron despedidos y otros sesenta fueron expulsados o suspendidos. Incluso se despidió a cuatro profesores de literatura participantes en las manifestaciones de apoyo. Esto provocó que los estudiantes de la UPR asumieran una postura crítica hacia el gobierno, ya que desde su fundación, y por los siguientes próximos años de desarrollo de la Universidad, los estudiantes, en forma individual como colectiva, asumieron una posición crítica por una mejor educación, manos fuera de funcionarios gubernamentales y respeto a la autonomía universitaria, se fueron a huelga en 1924, en 1931, asimismo en 1933 y en 1939, así como en ese año de 1948. Como señala la investigadora de este periodo Isabel Picó¹³⁹, “*los estudiantes universitarios habían llegado a la conclusión*

¹³⁸ Fussá Ayuso, Nilsevady, *Cien Años de Historia, Arte y Enseñanza, 1903-2003. Biografías*, Puerto Rico, Editorial, U.P.R, 2003. p. 71. Véase, Catálogo Exposición Fran Cervoni - Otro Catálogo Exposición artistas puertorriqueños, pinturas, escultura, La Corporación del Centro de Bellas Artes de Puerto Rico, Auspicio McConnell, Valdés, Kelley, Sifre, Griggs & Ruíz-Suria, 1986. p. 16. Véase, Fran Cervoni Brenes Pintor, Poeta y Educador, de Ramón Velázquez Álvarez, Tesis Inédita, Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, mayo -1999. Para una mejor idea de las aportaciones de este pintor se debe ver la biografía que desarrollé y se encuentra en la sección donde presento las de otros artistas que estudiaron en México.

¹³⁹ Isabel Picó realizó investigaciones sobre el desarrollo de la historia, evolución de los grupos sociales estudiantiles que compusieron las primeras cuatro décadas de la universidad. Y, fueron publicados en: Revista de Ciencias Sociales. Con el título de “Los orígenes del movimiento estudiantil universitario 1903-1930”. Vol. XXIV –enero - junio 1985 Núm.1 - 2. pp. 37-70.

de que sin autonomía universitaria la UPR no sería una institución formal de educación superior”. El recinto de Río Piedras estuvo cerrado por un tiempo en ese año de 1948.

Después de estos movimientos de huelga, continuaron organizándose en cada década, los estudiantes se levantaban en protesta por mejores condiciones educativas y en contra del encarecimiento de los créditos de los cursos y la restricción de las libertades individuales, hasta esta década de 2010- 2011, ésta última huelga se extendió casi dos años y con las represiones, expulsiones y con promesas incumplidas.

Luego de meses de conflicto, nuevamente la calma se instauró. Comenzó la contratación de nuevos profesores¹⁴⁰, señalé arriba se contrató al pintor e historiador de arte, Osiris Delgado, en ese año crítico de 1948.

El deseo de desarrollarse y de estudiar arte por parte de las nuevas generaciones que no habían tenido esas oportunidades-dibujo, pintura, escultura y otras artes- sin tener que ingresar a escuelas formales. Es cuando surge una escuela privada que comenzó como un proyecto sencillo para niños y adolescentes. En la medida en que se fueron poniendo en práctica talleres y cursos diversos, surgieron otras necesidades y se debió extender el programa para que ingresaran adultos, y asimismo traer otros recursos artísticos, me estoy refiriendo a una nueva escuela que llevó el nombre de su fundadora; Escuela de Arte Edna Coll.

2. 3 – Academia de Arte Edna Coll 1945 – 1949

Escribir sobre la primera Academia de Arte y su fundadora, Edna Coll (1906-2002), es remontarnos a una época gloriosa del desarrollo de las diferentes instituciones artísticas de Puerto Rico, aparte de las ya mencionadas como la Universidad de Puerto Rico y el Ateneo Puertorriqueño. Todas fueron consecuencia de un auge que se estaba dando en

¹⁴⁰ Expongo aquí la publicaciones y aportaciones que ha realizado a la historia artística de Puerto Rico el Dr. Osiris Delgado en 1948, publicó ensayos y libros: *Luis Paret y Alcázar, pintor español*, en 1957, *Gran Enciclopedia de Puerto Rico, Artes Plásticas* en 1976, *Francisco Oller y Cestero*, en 1983. *Ramón Frade León, pintor puertorriqueño* en 1989, primeros estudios minuciosos sobre la vida y obra tanto en Puerto Rico como en Europa. Otro estudio: *Historia General de las Artes Plásticas en Puerto Rico* en 1994. Otro libro es: *Cuatro Siglos de Pintura Puertorriqueña*, de 1998. Osiris también trabajó como codirector de la sección de arte, en la revista *Alma Latina*. Su trabajo se ha expuesto a nivel internacional y algunas de sus obras se encuentran tanto en colecciones privadas como en museos de Puerto Rico y del extranjero. El segundo pintor y profesor contratado fue Félix Bonilla Norat en 1957, para ofrecer cursos de pintura.

América y producto de las emigraciones así como del final de la guerra en Europa (1939-1945). La paz trajo a Puerto Rico y sus habitantes la tranquilidad de poder moverse de un país a otro atravesando mares sin ser atacados, ya que el medio de transporte mayormente utilizado era el barco.¹⁴¹ Además, los cambios políticos y económicos que se estaban gestando en la legislatura y en el nuevo gobierno electo en 1944 trajeron mejores expectativas para todo el pueblo.

Edna Coll ¹⁴² fue una mujer visionaria que desde niña se interesó por el arte. Sus padres de clase media alta le dieron la oportunidad de estudiar en las mejores escuelas de la ciudad capital de San Juan y de la ciudad de Nueva York. En esta ciudad estadounidense comenzó a estudiar desde los 12 años en el Colegio interno del Sagrado Corazón de Jesús para luego regresar a Puerto Rico en diferentes momentos y años. Edna pasó en la casa de su abuelo, Don Cayetano Coll y Toste, ilustre historiador, toda su niñez y adolescencia, estuvo cerca de él, tanto en la casa de la ciudad como en la casa de campo en Guaynabo, donde dibujó y pintó muchos paisajes y retratos. Lo ayudó en diferentes ocasiones organizando los documentos de investigación o contestando cartas de sus amigos historiadores, lo que motivó su creatividad.

Obtuvo su bachillerato (Licenciatura), en Educación y su Maestría especializada en literatura hispánica en la Universidad de Puerto Rico. En todos los lugares en los que estuvo supo aprovechar al máximo su tiempo, integrándose a cursos de dibujo, pintura, piano y teatro. Esto la llevó a ofrecer cursos de arte, latín, español, francés y teatro, tanto en Puerto Rico como en Estados Unidos, especialmente en Nueva York y en Miami donde radicó en diferentes años de su juventud y madurez.

¹⁴¹ Alrededor de la isla se vieron y atacaron a varios barcos de pasajeros, submarinos alemanes ya que desde 1940 los Estados Unidos estableció en la isla de Vieques y de Culebra que pertenecen a Puerto Rico, una base de submarinos, de soldados y además un campo de tiro para aviones de diferentes países aliados. Fue a raíz de la muerte de David Sanes en 1999, el pueblo se unió y protestó, marchó y logró por medio de un referéndum favorable a la salida de la Marina estadounidense de la isla, en mayo de 2003. Véase, el libro *La batalla de Vieques*, de Arturo Meléndez López, Ed. Edil 2000. pp. 19-53. El semanario Claridad publicó *Viequenses reafirman su lucha y repudian represión*, Cándida Cotto, 3 al 9 de junio de 2003. pp. 8 - 9.

¹⁴² Coll, Edna, *Instantes en el tiempo: mis memorias*, Puerto Rico, Editorial Esmaco Printers, 1986. Nació Edna en Santurce, Puerto Rico. Su abuelo, Don Cayetano Coll y Toste, 1850-1930, ilustre médico e historiador, estudió sus primeros años en el pueblo de Arecibo y luego en Barcelona, España. Regresa a la isla a ejercer la medicina por muchos años. Para 1913 es nombrado historiador oficial de Puerto Rico hasta 1927, influyendo a su nieta desde pequeña. Primero porque lo ve trabajando en su escritorio todos los días, desarrollando sus cuentos y leyendas y los tomos del *Boletín Histórico de Puerto Rico*, que escribe y desarrolla desde 1913 a 1927. De don Cayetano Coll y Toste, escribí abundante información en el tema sobre la historia del Ateneo Puertorriqueño. Ejemplos positivos son sus padres don Cayetano Coll y Cuchí, abogado próspero y bondadoso, de su madre doña Josefa Pujols Todd, mujer de gran belleza física.

Para el año de 1928, cuando tenía unos 22 años, se le nombró ser la Reina del Carnaval de San Juan y su acompañante fue el aviador estadounidense que llegó en su avión, Charles Lindbergh, avión que aterrizó por primera vez en la isla.

En Nueva York trabajó en *La Maison Demotte*, Galería de Arte para millonarios, que ella describe como un hermoso Palacio de cuatro pisos, en donde aprendió el arte de las ventas y de las relaciones públicas. El dueño y marchante de esta galería poseía otra en París, Francia, de donde tría mucha de las obras que se exponían en Nueva York

En 1944, Edna se encontraba trabajando en el Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, después de haberse graduado de la UPR en las especialidades de español y latín. Por su experiencia y la necesidad de ofrecer clases de arte, comenzó como maestra de dibujo, pintura y otros medios de las artes plásticas. Debía cubrir varias escuelas de San Juan y ofrecer los cursos a estudiantes de diferentes niveles. Inculcó entusiasmo entre sus alumnos e ideó un nuevo proyecto-propuesta de arte, que le presentó al Comisionado de Instrucción, quien lo acogió con beneplácito.

La joven maestra esperó un tiempo razonable pero no recibió respuesta y, meses después, volvió a entrevistarse con el Dr. José M. Gallardo¹⁴³, quien le manifestó que no tenían presupuesto, por lo tanto no podían apoyarla. Como el sueldo era poco, decidió ofrecer clases de dibujo en la residencia de sus padres, con quienes vivía, los días sábados; sin percatarse que sería el embrión de su futura academia. Más adelante decidió renunciar y establecer la Academia de Arte tan anhelada. Comenzando la misma en la residencia de su padre. Edna, su directora y administradora le instaló en la fachada un rótulo de luz neón anunciando la Academia, pues tenía secciones diurnas y nocturnas; ahí iría a tomar clases, el joven Félix Rodríguez Báez (1926-)¹⁴⁴.

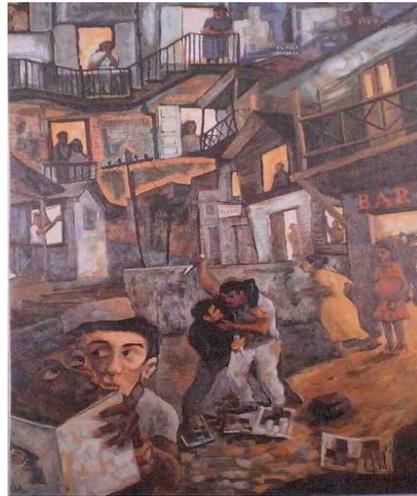
¹⁴³ El Dr. José M. Gallardo Comisionado de Instrucción y quien fungía de Gobernador Interino ante la ausencia del mismo, fue entrevistado para el mes de junio de 1941, por el periodista y crítico de arte español Federico Enjuto Ferrán en relación a la falta de apoyo por el gobierno y en especial por el Departamento de Instrucción Pública y sobre el posible desarrollo de las Artes Plásticas en Puerto Rico. Esta entrevista fue publicada en la Revista de Arte Insular, La pintura en Puerto Rico (Crónicas de Arte) Año I- Vol. I, Junio de 1941, unos cuatro años antes de que Edna Coll se entrevistara con el Comisionado y le propusiera mejorar el arte. En la entrevista el Comisionado le manifestó al periodista que; "...las artes en las escuelas públicas han estado y se encuentran algo atrasadas...los jóvenes se encuentran dedicados a lograr mejores profesiones, sólo a los niños de elemental se les da dibujo y pintura".

¹⁴⁴ Fue Félix Rodríguez Báez, uno de los primeros estudiantes de la academia de arte de Edna Coll en destacarse. Se encuentra activo y pude entrevistarle en su residencia del viejo San Juan donde vive, mes de septiembre de 2004, sobre la experiencia en la academia. Cuenta Félix que Edna por medio de Botello le dio la oportunidad de dar cursos de dibujo a niños y adultos los sábados en su academia y entonces de esa forma pagaba su matrícula en 1949, y en ese último año tuvo su primera exposición en la galería de la Academia y fue en ese año que funda el Atelier 17 junto a José A. Torres Martino, donde ofrecieron clases de arte a niños y adultos y allí Félix ideó crear otro espacio artístico en 1950, y fundó en San Juan,

Félix Rodríguez Báez nació en el pueblo de Cayey. Su familia emigró a la capital y desde muy joven gustó del arte. A los 18 años ingresó a tomar clases de dibujo y pintura, primero en un taller que tenía la artista alemana Clara Scwabe, meses más tarde con Luisina Ordóñez, en esa misma zona del pueblo de Santurce y en 1947 ingresó



57 Carlos Raquel Rivera, *La Madre Patria*, Óleo
87 x 122 cm. / 34 x 48" 1959



58 Félix Rodríguez Báez, *La Perla, delincuencia*, Óleo - 56 x 30 cm. / 30 x 22" 1960

a la Academia de Edna Coll. Ahí tomó clases con los españoles Hipólito Hidalgo (dibujo I), con José Hurtado Mendoza (dibujo II), el italiano Nino Sparacino, le enseñó caricatura, además de Federico Enjuto, historia del arte en 1947, y con Ángel Botello Barros (dibujo y pintura), en 1948, y fue el que lo graduó al darle las últimas lecciones, y retarlo con un proyecto. Félix sería uno de los asiduos visitantes al popular barrio la *Perla*, para captar y pintar allí, sus hechos diarios.

Otro alumno destacado de la Academia de Arte Edna Coll, fue Manuel San Miguel¹⁴⁵, nacido en el pueblo de Guayama, al sur de la isla, en 1930. Fueron sus maestros los del área de dibujo y pintura e identificándose con el profesor Nino

El Centro de Arte Puertorriqueño con: Lorenzo Homar, José Antonio Torres Martino, Julio Rosado, Rafael Tufiño y otros famosos pintores que abordo en otro tema que dedicado a estos artistas.

¹⁴⁵ Manuel San Miguel, Comenta el historiador de arte y pintor Osiris Delgado en el tomo 8 de Artes Plásticas, 1981. p. 441, que San Miguel tuvo exposiciones de su obra pictórica en la División de Extensión (UPR); en la Galería Santiago; Caribbean Art Gallery; Museo de Dallas, Texas; Triton Gallery, Nueva York; Museo de Arte, Houston; La Casa del Arte y el Centro de Arte de Plaza de Las Américas. Mientras vivió en Puerto Rico trabajó con el Departamento de la Agencia Federal de Servicios Nacionales de Parques y Monumentos del Fuerte del Morro en San Juan. En estos pasados años de este nuevo siglo, amigos lo ubican viviendo en el Estado de la Florida, Estados Unidos.

Sparaccino. San Miguel años más tarde también estudió arte en la Universidad de Pennsylvania y en la Liga de Estudiantes de Arte de Nueva York, Fue parte de los estudiantes destacados en ambos talleres y emprender el camino del arte.

Un tercer artista destacado es Carlos Raquel Rivera, quien nació en el pueblo de Yauco, Puerto Rico en 1923. Emigró a la capital, San Juan, siendo adolescente. Al comienzo de la Guerra en Europa (1939-1945), ingresó al ejército estadounidense y peleó contra los alemanes, con lo que obtuvo su derecho a estudiar y a su regreso a Puerto Rico ingresó a la academia de Edna, de 1947 a 1949, después se fue a estudiar arte en la Art Students League de Nueva York. Ahí tomó clases de pintura con destacados artistas. Un año después regresó a la isla y se integró al grupo que se está organizando: el Centro de Arte Puertorriqueño, desarrollando temas variados, y social.

Carlos Raquel, participó en exposiciones de pintura y grabado, en concursos de arte, donde fue premiado. Ingresó en 1954 a la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), como dibujante y diseñador, hasta que renuncia en 1963. En 1958 participó en la Primera Bienal de Pintura y Gráfica en México, junto a sus compañeros de la DIVEDCO, ganando el tercer premio de grabado, con su obra *Huracán del Norte*. Los siguientes fueron años de mucha actividad artística hasta su muerte en 1999.



**59 Clase de Escultura en la Academia de Bellas Artes Edna Coll.
Al Frente, Sentada: La profesora Luisina Ordoñez
Detrás y de pie Edna Coll, 1946.**

Comenta Edna en su autobiografía que en los primeros seis meses de haber instalado la Academia, recibió la aprobación o acreditación del Departamento de

Instrucción Pública de Puerto Rico de la época, y en los otros seis meses fue aceptada como escuela para los soldados veteranos de la guerra (Segunda Guerra Mundial), los G.I. Bill of Rights¹⁴⁶ que no habían podido estudiar por estar activos en la milicia y, al especializarse en una cantidad de cursos en manualidades artísticas por dos o tres años, se les otorgaba un certificado que los capacitaba para continuar estudios en otros centros educativos o para trabajar de ayudantes de un maestro de arte, así como en otras carreras sencillas.

En la Academia Edna Coll estudiaron muchos de los jóvenes artistas que se destacaron en las siguientes décadas por una módica contribución de acuerdo a los ingresos familiares -con mayor razón si eran veteranos.

La Academia llegó a tener unos 225 estudiantes en total. Entre los profesores se encontraba la puertorriqueña Luisina Ordóñez, graduado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid; y los artistas españoles, Ismael D'Alsina, influenciado por la escuela de la Bauhaus; Hipólito Hidalgo de Caviedes; Federico Enjuto Ferrán; el cubano, José Hurtado Mendoza; el español, radicado en Haití, Ángel Botello Barros; la estadounidense Jane Nicole de Mariani, daba curso diseño de joyería. Además se llegó a enseñar el curso de francés por la secretaria de la Academia, Sra. Lidia Rivera Lugo.

Con todo este auge que había tomado su Academia, Edna Coll decide crear una galería para invitar artistas del exterior y de la isla a que expusieran sus obras. Fue así que se reseñó en un boletín de la American University de Washington¹⁴⁷ cuyo director William Calfee prestó obras para



60 Hipolito Hidalgo de Caviedes, Edna Coll
Óleo sobre lienzo, 130.5 x 99 cm. / 51 ½ x 39” – 1947.

exhibirse, lo que causó muy buena impresión entre los visitantes.

También, artistas puertorriqueños de la talla de don Miguel Pou, Oscar Colón

¹⁴⁶ Los G.I. Bill of Right fue un beneficio económico de estudio para soldados veteranos (licenciados del ejército después de haber cumplido y servido un tiempo mínimo en las Fuerzas Armadas de Estados Unidos y que podían estudiar en la Academia de Edna Coll o en cualquier otra institución acreditada por el Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico o dicha agencia federal. El soldado veterano que estudiaba recibía un estipendio en dinero para sus estudios y algo adicional para uso personal.

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 79. Además véase *Cien años de Historia, Arte y Enseñanza, Museo de Historia, Antropología y Arte*, Puerto Rico, Editorial U.P.R., 2003. p. 123.

Delgado y Juan Rosado, pertenecientes a la American Artist Professional Art League, capítulo regional de Puerto Rico¹⁴⁸, exhibieron en la primera galería de esa categoría. Las paredes de la galería estaban forradas de tela de saco y contaba luces especiales, fue fundada en diciembre de 1946. Este capítulo regional de Puerto Rico de la Liga, se fundó en noviembre de 1938 por un grupo de artistas extranjeros estadounidenses junto a los puertorriqueños que deseaban realizar exposiciones colectivas y dar a conocer su obra. Comenzaron realizando varias simultáneamente en San Juan, Ponce y Arecibo, en momentos de poca actividad artística. Un año después se hizo tradición celebrar una segunda exposición del grupo de la Liga en el Casino de Puerto Rico, en San Juan, durante el mismo mes de noviembre. Fue en 1943, la Liga organizó la cuarta exposición en las facilidades del Ateneo Puertorriqueño.

Ese primer año de clases fue de mucho éxito tanto en asistencia de estudiantes, académicamente con el programa de arte, así como en lo económico. La academia comenzó con un concepto inclinado hacia las manualidades y a los dos años de fundada la misma había variado y enriquecido con otros artistas –maestros que modificaron las estrategias de enseñanza artística, y se fue convirtiendo en una escuela más encausada hacia las artes plásticas.

A principios de 1949 se presentaron en la academia dos inspectores federales del gobierno de Estados Unidos y le solicitaron ver los documentos económicos, con la excusa de que estudiantes se habían quejado de cobros indebidos. La academia dejó de recibir *fondos de los planes educativos de veteranos de guerra*, (G.I. Bill of Rights) por espacio de un año; fue entonces que debió recurrir a un crédito bancario.

Gracias a esa línea de crédito se pudo sostener económicamente la academia, pagarle a los maestros y así terminar el año y al final se resolvió el pleito pagándole la Agencia Federal de Veteranos. Esta y otras situaciones la desanimaron a Edna Coll, quien optó, al final de ese año de 1949, por cerrar la academia y viajar a London City en Long Island, en Nueva York, donde se encontraban estudiando sus hijos, Fufi Santori y su hermano. Allí decidió continuar estudios avanzados en literatura pero fue años más tarde cuando pudo terminar y obtener el doctorado en filosofía, varias veces pospuesto, en la Universidad de la Florida en Gainesville. Regresó a Puerto Rico y se dedicó a la enseñanza en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, y a escribir ensayos

¹⁴⁸ Fue para el mes de noviembre y el año de 1944 que la Liga de Arte, llamó a unirse a la celebración de las bodas de plata (25 años) con la Pintura, del artista don Miguel Pou. Para 1947 el grupo de artistas junto a los estudiantes de la Liga expuso en la Academia de Arte de Edna Coll, que para ese momento ella, la presidía.

de temas puertorriqueños, así como libros de literatura hispanoamericana¹⁴⁹. Continuó con sus viajes a Europa, Chile para seguirle los pasos a los literatos o a su hijo Fufi Santori, el baloncelista que representó a la isla en los lugares más recónditos del planeta. Además visitó a su México, país predilecto, donde fue a conocer y a entrevistar a la escritora Rosario Castellanos. Ahí decidió escribir su tesis sobre los literatos mexicanos, pues Rosario le presentó a otras compañeras escritoras de su época. En su juventud Edna había conocido, por medio de su padre, a Alfonso Reyes en España, cuando él ostentaba el cargo de Embajador de México en Madrid; y siempre leyó y admiró su obra literaria.

En los Estados Unidos, estudió en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde tomó clases de literatura con Federico de Onís, Arturo Uslar Pietri, Andrés Iduarte, José Antonio Portuondo y Alberto Bedé, mientras vivía en Garden City.

En fin, es necesario anotar que tuvo que recorrer toda América, por el proyecto que desarrolló en la Enciclopedia de cinco tomos, donde elaboró un análisis crítico de la literatura hispanoamericana, abordando y destacando el género de la novela, iniciando con el Caribe Hispánico. Este primer trabajo fue premiado por el Instituto de Literatura Puertorriqueña en 1970. Cada tomo desarrollado representa un país o un grupo de países diferentes de hispanoamérica. En ella trató sobre el desarrollo de la novela desde las primeras manifestaciones en los siglos pasados XIX y XX hasta la década de 1980, cuando este género ya había adquirido su máxima preponderancia con los novelistas del realismo mágico: Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, entre otros. Esta Enciclopedia literaria la tituló: *Índice Informativo de la Novela Hispanoamericana.*, Tomo I., *Las Antillas* (Puerto Rico, Cuba y República Dominicana), 1974. Ésta fue premiada por el Instituto de Literatura Puertorriqueña en 1970. Tomo II *Centroamérica*, (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua y Panamá – 1977. Tomo III., *Venezuela* – 1978., Tomo IV., *Colombia*, -1980 Tomo V., *Altiplano-* (Bolivia, Ecuador y Perú), 1992., Edición Universitaria, Universidad de Puerto Rico.

¹⁴⁹ Coll, Edna, *Chile y los chilenos en las novelas de Joaquín Edwards Bello*, Cuba, Editorial Lex, 1948 y segunda edición en 1964, Puerto Rico. *Injerto de temas en las novelistas mexicanas contemporáneas*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Juan Ponce de León, 1964. Además otro libro con un análisis crítico de las facetas más importantes de la vida y obra realizada por su abuelo; *Cayetano Coll y Toste, (Síntesis de estímulos humanos)*, Ed. Universitaria, U.P.R., 1970. *Vida y Literatura*, Barcelona, España, Manuel J. Pareja, Impresor, 1972. Introducción *Apuntes biográficos sobre su abuelo Cayetano Coll y Toste*, en *Leyendas Puertorriqueñas*, compiló Cayetano Coll Cuchí, Ed. Orión, México, 1974. pp. 9-26 y el premio Burdine, también en pintura, en la ciudad de Miami.

Hemos podido observar cómo esta mujer que comenzó interesada por el dibujo, la pintura, el teatro y los idiomas, fue adentrándose en el ensayo literario hasta llegar a compilar toda una obra de gran envergadura. Continuó escribiendo y para 1985 publicó *Introducción a la Cultura Hispánica*; un año más tarde salió a la luz *Poliedro*, San Juan Puerto Rico, Esmaco Printers Corp., y *Simplemente*. En 1995 publicó una novela corta titulada *Donde los Charlatanes Mandan*. Años más tarde, en 1999, la Biblioteca de Autores de Puerto Rico y la editorial Plaza Mayor le publicaron una compilación de su obra -cuentos, ensayos, conferencias, ponencias y poesía-, con el título *Florilegio*.

Hasta varios años antes de su muerte, Edna estuvo publicando artículos en los diferentes periódicos de Puerto Rico, además de ser miembro de la academia Puertorriqueña de la Lengua, de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico y miembro correspondiente de la Academia Venezolana de la Lengua. Recibió cinco veces el premio de literatura del Instituto de Literatura Puertorriqueña, medalla Andrés Bello, otorgaba por el gobierno de Venezuela, medalla de oro del Ateneo de Nueva York y el premio Romo de Nueva York; premio Club Cívico de Damas a la mejor obra publicada por mujer en 1992. Fue homenajeada por el Recinto Universitario de Mayagüez, la Universidad Interamericana de San Germán y la Universidad del Sagrado Corazón de Santurce. Recibió medalla de oro de la American Artist Professional Art League del capítulo de Miami.

Todos los años, el día 19 de noviembre, se debe recordar su partida y celebrar que nos dejó un legado importante en la educación artística fundando academias. Además, tuvo una idea ambiciosa que presentó ante la legislatura de Puerto Rico en la década de los cincuenta: la de fundar la Academia Nacional de Bellas Artes como existía en Canadá y en otros países, iniciativa que desafortunadamente no prosperó entonces. Además, desarrolló todo un relevante trabajo literario, pertenecido a prestigiosas instituciones internacionales y puertorriqueñas, recibió reconocimientos por su fecunda labor y cumplió su responsabilidad histórica como lo hicieron otras mujeres estudiadas, en diferentes temas de la cultura boricua.

Gracias a la labor de Edna Coll, algunos de los estudiantes destacados de su academia fundaron otros espacios artísticos para darle continuidad al desarrollo de las artes. Los maestros-artistas continuaron su camino hacia otras instituciones o crearon

sus propios espacios, como lo hizo Ángel Botello Barros¹⁵⁰ al unirse a otros y crear una galería para exhibir las obras de los amigos españoles, los puertorriqueños y las propias. En una de sus exposiciones realizada en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, el presentador de Ángel Botello Barros comentó:

“Si nos fijamos ahora en el conjunto de la labor que nos presenta Ángel Botello, notaremos que al llegar a estos países tropicales, con la exuberancias majestuosas de nuestra naturaleza virgen, con tipos raciales distintos a los de Europa, se encuentra atraído por el contraste brutal de los nuevos elementos que se le ofrecen pródigos para su labor de ahora [...] como podemos percibir en aquellos cuadros que nos muestra y que pintó cuando estaba en Francia y en España, se siente subyugado por el modelo humano de la raza Africana, más que por ningún otro, pero no satisfecho del tipo común y vulgar, se marcha a los confines de Haití, en donde cree la raza más pura y que conserva los rasgos faciales más primitivos”.

Botello Barros, nació en Cangas Morrazo provincia de Pontevedra, España, en 1913, se quedó a residir en Puerto Rico hasta su muerte en 1986. En uno de muchos de sus viajes a Haití, para exhibir su obra o recibir encargos, conoció a Christianne Auguste, con quien se casó. Botello trabajó en Puerto Rico en la Academia de Edna Coll desde 1948 hasta el cierre de la misma, un año después. Al decidir radicarse en Puerto Rico, la pareja Botello Barros abrió en 1953 una galería con el nombre Des Arts de Haití en un local del Hotel Caribe Hilton, asociándose más tarde con la diseñadora estadounidense Lorraine Dora; así surgió el cambio de nombre: Galería de Arte Las Antillas. De allí en adelante tuvieron mucho éxito en exposiciones y venta, convirtiéndose en la primera galería privada en organizar exposiciones colectivas e individuales de artistas locales como internacionales.

Botello poco a poco fue desarrollando un estilo muy personal influenciado por la obra realizada por el artista primitivista Paul Gauguin y por los artistas de arte popular de Haití.

61 Foto de Ángel Botello Barros, aparece pintando a dos modelos dentro del mar en Haití, 1940



¹⁵⁰ Véase, Exposición del Pintor Ángel Botello Barros en la Universidad de Puerto Rico, *Revista de Arte Insular* (San Juan, Puerto Rico), núm. 1, vol. I, VI-1941, p. 72.

Edna Coll, jamás pensó que con su academia sentaría las bases para otros talleres, que se formarían al calor de la experiencia vivida en esa forma de trabajo artístico.

Otro de los discípulos de la Academia, Félix Rodríguez Báez, se unió a otro artista que acababa de venir de estudiar en varios talleres de Nueva York y Europa, José A. Torres Martino y fundaron el L'Atelier en Santurce. Y junto a otros terminaron fundando el primer taller-escuela de arte independiente, que se dio a conocer con el nombre de Centro de Arte Puertorriqueño. Fue entonces que el gobierno de turno creó y desarrolló a través del Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico la nueva División de Educación de la Comunidad.

2. 4 – La División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), en 1949

Los sucesos políticos de Puerto Rico, en esta época en particular, fueron trascendentales en la institucionalización de las agencias gubernamentales. En 1948 el Partido Popular Democrático (PPD), asumió la dirección del gobierno y por primera vez el pueblo eligió por voto directo a un gobernador puertorriqueño: Luis Muñoz Marín, (1898-1980), político periodista, poeta y ensayista. Su programa de gobierno y su estrategia populista propulsaron el programa “Manos a la Obra”, que se instauró porque Muñoz y sus colaboradores, especialmente Teodoro Moscoso, secretario de Fomento Industrial, estaban convencidos de que la industrialización era imprescindible para lograr mejorar el nivel de vida en la isla

Los problemas sociales de Puerto Rico a mediados del siglo XX, incluían la pobreza extrema, el analfabetismo, la carencia de hábitos de higiene, enfermedades, y el desempleo; que afectaba incluso a los veteranos puertorriqueños de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra de Corea¹⁵¹, quienes al regresar a su tierra natal se sumaron a la masa de desempleados. La emigración del “jíbaro”¹⁵² hacia los Estados Unidos, en

¹⁵¹ Scarano, Francisco A, *Puerto Rico, Cinco siglos de Historia*, Puerto Rico, Editorial Mc Graw Hill, 1993. p. 754. Véase, Juan Ángel Silén, *Historia de la Nación Puertorriqueña* Editorial Edil, 1980. p. 414. Los ciudadanos puertorriqueños tienen por obligación, que servir en los cuerpos de defensa estadounidenses, de acuerdo a la ley Jones que promulgó en 1917 el Congreso de los Estados Unidos, la cual impuso la ciudadanía estadounidense a los nacidos en la isla.

¹⁵² Refiriéndose al campesino puertorriqueño que popularmente se le denomina jíbaro. Esta palabra posiblemente la trajeron los venezolanos que se establecieron en el área montañosa de la isla cuando

busca de mejores oportunidades, es prueba fehaciente de la crisis social y económica imperante en Puerto Rico para esa época.

El programa “Manos a la Obra” del gobierno de Puerto Rico contó con la ayuda y el asesoramiento del gobierno estadounidense, como parte del programa de Franklin D. Roosevelt conocido como el *Works Progress Administration* (WPA).¹⁵³ Para poder desarrollar el cambio de una sociedad agrícola a una industrial, era necesario elevar el nivel educativo del pueblo. Era imperativo transformar los valores del puertorriqueño, modificar sus hábitos y costumbres e integrar a los habitantes de las áreas rurales a ese proceso. El Gobernador Muñoz Marín delegó en los estadounidenses la organización de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), institución educativa que se dedicaría a la educación popular y el desarrollo de la gráfica y la cinematografía en Puerto Rico e influiría a la América Latina, que en sus inicios fue el Taller de Cinema y Gráfica de la Comisión de Parques y Recreos Públicos (1946).

Luis Muñoz Marín¹⁵⁴ había conocido a Edwin Rosskam, Irene Delano y Jack Delano en anteriores viajes a Estados Unidos; conocía sus talentos y capacidad de organización, por lo que decidió invitarlos a participar en esta agencia, que se desarrollaría y que tendría una misión educativa muy especial en las zonas rurales¹⁵⁵.

Muñoz Marín vio la oportunidad de poner en práctica su política cultural que venía visualizando por su relación con el pueblo y lo que había planteado en el Foro del

huyeron de la revolución que desarrolló Simón Bolívar a principios del siglo XIX, ya que existe una etnia indígena con el mismo nombre entre Venezuela y Brasil. Véase, de Manuel Maldonado Denis, *Puerto Rico y Estados Unidos: Emigración y colonialismo, (Un análisis sociohistórico de la emigración puertorriqueña)*, San Juan, Ediciones Compromiso, 1984. pp. 4-24- 105 y 108 Para esta época de los años cincuenta del siglo pasado los literatos en especial del teatro crearon muchas obras relacionadas con la emigración del campesino a la metrópoli estadounidense. Un ejemplo: *La Carreta*, de René Marqués.

¹⁵³ Este programa WPA, se desarrolló para darle empleo a los artistas (pintores, fotógrafos, artistas gráficos, músicos, muralistas y otros), época de crisis, desde 1930, se implementó en Puerto Rico. Edwin Rosskam trabajó en varias oficinas de EEUU. y luego las puso en práctica en la oficina de información de la Fortaleza, en San Juan, Puerto Rico.

¹⁵⁴ Véase, Muñoz Marín, Luis *MEMORIAS, Autobiografía Pública 1898-1940*, Editorial Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1982. En este libro autobiográfico Luis Muñoz recoge y presenta su vida personal, pública y política que desarrolló intensamente en esos años que sentaron las bases de lo que vivió hasta su muerte en 1980. Además, explicó la gran cantidad de viajes y cartas debió enviar a los funcionarios de EE.UU, para ayudar al pueblo.

¹⁵⁵ Es importante señalar que Muñoz Marín ya para 1940 en un Foro en el Ateneo había expuesto sus ideas sobre cultura y ahora tenía la oportunidad de crear un instrumento como la DIVEDCO y el ICP, para poner en práctica sus ideas sobre lo que él entendía debía mejorar el pueblo. Datos que se tienen de esta época, Muñoz Marín estuvo al tanto del desarrollo de esta agencia y supervisó folletos y guiones para películas. Sobre la fundación y desarrollo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, lo trataremos en otro tema. En México desde los años veinte se venía desarrollando unos programas de salubridad asesorados por agencias de Estados Unidos. Véase, *La Mirada mirada, transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910- 1945.*, Coordinadores, Alicia Azuela, Guillermo Palacios, México, Ed. El Colegio de México y el CEH y IIE, UNAM. 2009. pp. 180 y 205.

Ateneo en 1940. Además que en su juventud había abogado por la soberanía de Puerto Rico y la separación de Estados Unidos, y también se dedicaba a la literatura. El objetivo principal de la DIVEDCO fue el de producir materiales didácticos para utilizarlos en la difusión masiva de los nuevos programas gubernamentales, y de las nuevas ideas desarrollistas del gobierno de Muñoz Marín y de su Partido Popular Democrático (PPD). Con el pasar de los años, se les fueron añadiendo otros objetivos a la agencia.

En la DIVEDCO se integraron los mejores pintores puertorriqueños de la época: Julio Rosado del Valle (1922-2008), Félix Bonilla Norat (1912-1992), Lorenzo Homar (1913-2004), y Rafael Tufiño (1922-2008) quienes acababan de regresar del extranjero. Éstos en colaboración con Irene Delano, contribuyeron con sus conocimientos y su experiencia en la formación de nuevos talentos.

También se integraron a la División Epifanio Irizarry (1915-2001), Juan Díaz (1925-1988), José Manuel Figueroa (1931-1964), Francisco Palacios (1916-1972) y Carlos Osorio (1927-1984) y algunos discípulos de Irene Delano: Eduardo Vera Cortés (1926-2006), Manuel Hernández Acevedo (1921-1988) y Luis G. Cajigas (n. 1934). En 1957, en calidad de diseñadores, se sumaron Antonio Maldonado (1920-2006) e Isabel Bernal (n.1935). Talentos adicionales como José Meléndez Contreras (1921-1998) y Carlos Raquel Rivera (1923-1999) se fueron integrando al pasar de los años.

El creador del programa a desarrollarse en la División de Educación de la Comunidad, fue Edwin Roskam (1913-1985), y su director ejecutivo fue Fred Wale (1899-1989). Las instalaciones permanentes de la División fueron inauguradas en 1950, en el viejo San Juan. Jack e Irene Delano (1919-1982), fungieron como directores del Taller de Cinema y Gráfica, respectivamente.



62 Foto- Jack e Irene Delano en su estudio-taller. Fueron los directores: él de Cinema y ella del taller gráfico de la DIVEDCO – 1950. Cortesía Pablo Delano – 1972.

“Robert Gwathmey,¹⁵⁶ pintor estadounidense, colaboró por espacio de un mes con Irene

¹⁵⁶ Robert Gwathmey (1903-1988), Profesor, pintor, artista gráfico estadounidense que representaba a los trabajadores negros estadounidenses y su obra se caracterizaba por áreas planas de color, frecuentemente ubicadas dentro de un marco lineal. “*Painting and Sculpture*”, Dictionary of artistas and art terms, p. 113.

Delano, hacia 1948, durante el cual diseñó carteles educativos e informativos sobre el plan Manos a la Obra.”¹⁵⁷ Estos dos talleres se integraron en el desarrollo de un trabajo colectivo, en el que se conjugaron cineastas, escritores, artistas plásticos y gráficos, con el fin de producir material didáctico para difundir mensajes e información conforme al programa de la nueva agencia gubernamental.

La labor de DIVEDCO consistía en la producción de películas, carteles serigráficos, folletos, libros, ilustraciones y otros trabajos misceláneos para la difusión de programas dirigidos a elevar el nivel de vida en las áreas rurales y, sobre todo, a desarrollar y aumentar los recursos materiales disponibles. El programa gubernamental incluía, la modificar de hábitos de higiene, control de enfermedades, mejoras en el programa de construcción de viviendas, puentes y carreteras, así como concienciar al pueblo sobre la necesidad de la participación electoral (democratización), eliminando la vieja práctica de la compra-venta de votos durante la celebración de las elecciones; a través de un líder comunitario que los reuniría para discutir los avances del mismo.

El área de producción y redacción de los *Libros para el pueblo* y folletos (alusivos a la Navidad), fue dirigida por René Marqués, quien trabajó con los narradores Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel; los tres se convirtieron en grandes literatos.¹⁵⁸ El material producido tenía que prepararse de tal forma que su contenido fuera comprensible, impactante y estimulante, además de estar al alcance de una población rural adulta poco educada y también analfabeta a la cual se pretendía “modernizar”. Marqués, Soto y Díaz Valcárcel compartieron sus experiencias en la DIVEDCO, en diferentes publicaciones, hablando de los premios internacionales que ganó la agencia por las películas y los carteles. También sobre los seminarios, congresos, simposios a los que debían asistir en los Estados Unidos, para exponer el trabajo realizado en Puerto Rico¹⁵⁹”. Habla que se reunían por las tardes a criticarse y planificar los próximos trabajos artísticos entre cerveza y cerveza en el bar Seda.

Véase, Myrna Báez, José A. Torres Martino, (Compiladores) *Puerto Rico: Arte e Identidad*, HAGPR, Puerto Rico, Editorial U.P.R. 1998. p. 215.

¹⁵⁷ Tió, Teresa, *Irene Delano y los inicios del cartel*, *Catálogo Irene y Jack Delano en Puerto Rico*, Puerto Rico, Editorial U.P.R. 1970. p. 24. Véase, de Catherine Marsh Kennerley, *Negociaciones Culturales, Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*, Puerto Rico, Editorial Isla Negra, 2009.

¹⁵⁸ Véase, *En el mejor de los mundos* de Emilio Díaz Valcárcel, San Juan, Editorial Cultural, 1991. En este libro Díaz Valcárcel narra en pequeñas crónicas jocosas y otras serias, todo el desarrollo y peripecias por la que debió pasar la DIVEDCO como agencia gubernamental.

¹⁵⁹ Díaz Valcárcel, Emilio. *En el Mejor de los Mundos*, San Juan, Editorial Cultural, 1991. pp. 39-41. Señala Valcárcel en la página 39 del libro que reseño, que los literatos que trabajaban en la sección de la editorial de artes gráficas fueron invitados por el Instituto Indigenista de México como parte de la Bial,

La mayoría de los artistas que se integraron a la DIVEDCO, estaban motivados por el sentido de justicia social y la necesidad de una reafirmación nacional. En esta agencia se propiciaba la oportunidad de crear, aprender y realizarse como seres humanos.

Lorenzo Homar lo confirmó: “... *fueron años de gran entusiasmo y la mayoría de nosotros creíamos en el proyecto. Esa fue la razón, por aquellos años, de (tanta) creatividad, intensa producción y satisfacción. Tanto Edwin Rosskam,¹⁶⁰ creador del programa, como Fred Wale, su director ejecutivo, casi siempre respaldaron nuestros esfuerzos con entusiasmo, algo muy importante en el arte*¹⁶¹.”

Bajo la dirección de Irene Delano, se desarrollaron nuevos artistas gráficos y plásticos. Fue su discípulo Eduardo Vera, quien en 1960, se fue a estudiar a México y con los años se convirtió en un gran exponente de la obra gráfica.

El Taller de Gráfica de la DIVEDCO se enriqueció con la integración de la mayoría de los artistas que habían colaborado en el Centro de Arte Puertorriqueño, existía una comunicación de intercambio de experiencias e ideas entre los artistas. Irene, “*artista identificada con las tendencias socio-políticas más liberales de su época y acostumbrada al trabajo colectivo*¹⁶²”. fomentó muy a menudo este intercambio junto a sus directores como Edwin Rosskam y Fred Wale; pues *había que producir mucho y bueno; libros para el pueblo, en tiradas de 50,000 a 100,000, profusamente ilustrados y redactados por conocidos escritores como René Marqués, carteles que anunciaban las películas, en tiradas que sobrepasaban las 5,000 copias y también trabajos misceláneos como el cartel de felicitaciones en la época de Navidad*¹⁶³.

a la que asistieron como embajadores culturales, y allí en las facilidades del Instituto proyectaron la película “Modesta”, de Bengi Doniger. La película había sido premiada en festivales internacionales y gustó mucho en esa proyección y otras que pudieron mostrar de Amílcar Tirado y de Jack Delano.

¹⁶⁰ Edwin Rosskam (Munich, 1913-1985, New Jersey), de padres estadounidenses. Este fue pintor, fotógrafo, novelista, curador de exposiciones y editor de libros y carteles bajo los auspicios de la Farm Security Administration y de la Standar Oil para principios de los cuarenta del siglo pasado en Estados Unidos. Véase, Revista de Occidente *El Cartel: retórica del sentido común*, Fermín Bouza, España, 1981. pp. 36 - 37 Además de Eric Satué, *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Editorial, 1989. pp. 147-148. Además de Roberto Sánchez López *El cartel de cine arte y publicidad*, España, Pressas Universitarias de Zaragoza, 1997. pp. 4 - 23 -56

¹⁶¹ Lorenzo Homar, “Algunas notas sobre el cartel”, *Op. Cit.*

¹⁶² Tió, Teresa, *Carteles Puertorriqueños*, Puerto Rico, 1984 p. 7 También de la misma autora véase *El Cartel en Puerto Rico*, México, Editorial Pearson Educación, 2003. p. 275. Señalé arriba, otros discípulos de Irene fueron: Manuel Hernández Acevedo y Francisco Palacios, en los talleres de la DIVEDCO.

¹⁶³ Carmen Wale, *Notas sobre Jack e Irene Delano*, Catálogo Irene y Jack Delano en Puerto Rico, 1981. p. 9. En México también hubo intentos de cambios de forma de ser del mexicano por medio de la educación. Se debe leer, *Encausar la Mirada, Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*. Coordinadores: Renato González Mello, Deborah Dorotinsky, México, Ed. UNAM-III. 2010. pp. 33-75.

La DIVEDCO fue el organismo que sentó las bases para convertir el cartel serigráfico puertorriqueño en la máxima expresión artística, hasta adquirir una identidad propia, como se ha comprobado con la vasta producción de carteles de la década de 1960. La práctica cotidiana con la técnica serigráfica expuso a los artistas a la experimentación. Pudo desarrollar además una temática identificada con la idiosincrasia y realidad puertorriqueña, con tendencia a abordar temas culturales. Se produjeron carteles para anunciar películas, obras de teatro, ballets, actividades culturales y exposiciones de arte de sus compañeros artistas. Las temáticas de contenido controvertibles quedaron fuera de la Agencia; esta temática fue abordada por los talleres independientes fundados en esa misma década.

“Para la producción de los carteles Irene escoge el medio serigráfico. Las razones que pesan sobre esa decisión son de índole económica y artística. Resultaba ser el proceso técnico que mejor se adaptaba al escaso presupuesto ya que para el mismo no se requiere de prensas ni máquinas costosas; sólo es necesaria la mano de obra y éste era un recurso disponible. En la decisión también jugó un papel importante las propiedades plásticas del medio ya que la textura y la saturación de color logradas en el proceso serigráfico son de mayor calidad cromática que las logradas por la tinta de imprenta. Por otro lado, Irene conocía desde niña la técnica ya que su madre tenía taller de estampados sobre telas en el que usaba el proceso serigráfico¹⁶⁴”.

“Irene estimularía también a los artistas y a los aprendices a expresar ideas manteniendo su individualidad ...manteniendo el respeto hacia el grupo con el objetivo de superación y excelencia en el trabajo¹⁶⁵”.

La DIVEDCO¹⁶⁶ tenía que mantener una línea de acción conforme con la política pública. Las obras tenían que pasar por una censura solapada y, en algunas ocasiones, el artista tendría que imponerse para defender sus ideas creativas o para que su diseño, mensaje o tema no se modificara.

Irene Delano renunció en 1952, ese año Lorenzo Homar asumió la dirección del taller gráfico apenas un año después de él haber ingresa; sin embargo no abandonó la producción de su obra artística. Homar comenzó el proceso de experimentación con los carteles serigráficos que influyeron a sus compañeros artistas y discípulos. José A.

¹⁶⁴ Tió, Teresa, *Irene Delano y los inicios del cartel*, Op. Cit., p. 24.

¹⁶⁵ Entrevista personal celebrada con el artista Eduardo Vera en marzo de 1985 y 2000

¹⁶⁶ En las entrevistas que le realicé a los artistas que trabajaron en estas agencias me manifestaron que no recibieron censura por los temas que trabajaron y cuando lo hicieron con temas políticos lo llevaron a cabo en otros talleres que se consideraban independientes de las agencias donde trabajaban en ese momento o luego de jubilarse.

Torres Martino afirma que “desde sus primeros afiches comienza a revelarse su preocupación por la integración de letra e imagen”¹⁶⁷.

Los primeros carteles que se produjeron en la DIVEDCO “*son de diseños escuetos que comunican rápidamente el mensaje. Su uso del color es restringido a pocos tonos. Son austeros, si los comparamos con sus carteles posteriores; pero dentro de esa austeridad se destaca el diseño cuidadosamente ejecutado*”.¹⁶⁸ Esta austeridad se debió probablemente a la función didáctica que desempeñaba dicho cartel. Se hacían tiradas considerablemente numerosas, lo que limitaba el empleo de muchos colores. El cartel se caracterizaba también por el diseño de la letra sobrepuesta a la imagen, que era de color y tamaño llamativos. El uso de palabras directas y de uso común facilitaba que el observador pudiera interpretar y relacionar el mensaje a través de la imagen. Los carteles *La Mosca* (serigrafía, 1947) concebido por Irene Delano y realizado por Francisco Palacios, y los carteles realizado por Lorenzo Homar *Los Peloteros* (serigrafía, 1950, 71.12 x 26.67cm.) realizados para la misma película del mismo nombre- y el diseño hecho para la película *Una Voz en la Montaña*, 71.5 x 44.5 cm.,¹⁶⁹ premiada en el Festival de Venecia para inicios de la década de 1960-, son muestra de este estilo, aunque son de formatos diferentes, uno es alargado y angosto y el otro es rectangular. Más adelante presentaré el que debió diseñar Tufiño con estas características expuestas, con el título *Pedacito de Tierra*, 1952.

*Respecto a su diseño Irene había pensado en un formato bien estrecho para así poder colocarse hasta en palmas y postes. También se colocaron sobre paredes y verjas, a veces seis, uno al lado del otro creando así un patrón de diseño interesante ya que la repetición de imágenes como palabras es una forma efectiva en el anuncio*¹⁷⁰.

Estos carteles no se concebían con el propósito de trascender en el tiempo como sería la característica del cartel de las futuras generaciones, su objetivo era únicamente

¹⁶⁷ Torres Martino, José A, *El cartel puertorriqueño*, en Revista Plástica, Número 4, Puerto Rico, Liga de Estudiantes de Arte de San Juan, 1979. p. 13.

¹⁶⁸ Benítez, Marimar, *Lorenzo Homar y el arte contemporáneo de Puerto Rico*, Catálogo Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar, 1978, p. 34.

¹⁶⁹ Cupeles, J. David, *Lorenzo Homar, Artista Ejemplar de la Gráfica Contemporánea de Puerto Rico*, México, publicación personal, 1992. p. 34.

¹⁷⁰ Lorenzo Homar, *Op. Cit.*

comunicar un mensaje directo a través de imágenes y letras. Sin embargo, “*tal vocación didáctica del cartelismo incipiente se amplía e intensifica al surgir la DIVEDCO*”.¹⁷¹

Varios artistas adoptaron la técnica serigráfica. Entre ellos es preciso destacar a Lorenzo Homar,¹⁷² Rafael Tufiño, y Antonio Maldonado, quienes continuaron



**63 Taller Gráfico, División de Educación de la Comunidad
Década de 1960**

experimentando con la técnica del grabado en linóleo y la xilografía, medio este último por el cual profesaron gran afecto. No podemos olvidar los portafolios que realizaron años antes en el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), y aprendidos en el taller de Carlos Marichal en la universidad.

Homar, realizó en este período los linóleos *Mujer de Barceloneta* y *Tintorera del Mar*, ambos de 1952. Esta última sería la inspiración para la realización posterior del *Portafolio de Plenas*, (linóleo, 1953-54), en el cual Lorenzo Homar y Rafael Tufiño¹⁷³ se unen para su concepción y realización.

Rafael Tufiño se integró al grupo de diseñadores e ilustradores para principios de septiembre de 1951, contratado por el director Edwin Rosskan. Más tarde, en 1957, fue designado director del taller gráfico. Dio continuidad a los trabajos que se estaban

¹⁷¹ José A. Torres Martino, *Op. Cit.*

¹⁷² Homar comenzó a participar en certámenes en el Ateneo y ganar premios desde 1952 con la pintura (Puerto Rican Ceramic), además en los próximos años participó con grabados y fue reconocido. Tufiño, señaló en una entrevista con el autor que después de llegar de México, volvió al taller de rótulos de Juan Rosado y este lo envió a la DIVEDCO para que hiciera rótulos para identificar las puertas de los dibujantes de la agencia y pensó que sería un buen lugar para trabajar y la llegó la oportunidad en 1951.

¹⁷³ Es necesario aclarar que los comienzos como aprendices de los artistas Rafael Tufiño y Antonio Maldonado lo hicieron para 1937, en el taller de rótulos (*Art Sing Shop*), que tenía don Juan Rosado en el barrio de Puerta de Tierra, Santurce. Estos llegaron jovencitos al taller y allí realizaron dibujos, grabados, rótulos comerciales, decoraciones de escenografías de teatro y decoraciones de carrozas para carnavales.

realizando en este taller. Conocía a Irene Delano, pues trabajaron juntos en el taller de gráfica del CAP, y se había desarrollado una empatía significativa entre ambos. Desde que Irene comenzó a dirigir el taller se desarrolló este estilo colectivo de trabajo, se mantuvo y era muy respetado.

En esta nueva época del Taller de Gráfica de la DIVEDCO se sentaron las bases para las obras del futuro. Es preciso señalar los grabados realizados en linóleo para la película *El Puente* (1951),¹⁷⁴ la historia se basa en la necesidad que tiene una comunidad de construir un puente sobre un río que al crecer en tiempo de lluvias no deja que unos estudiantes puedan pasar de un sector a otro para asistir a la escuela. Para esta película se tomó como punto de partida *Río Escondido* de 1947,¹⁷⁵ que había filmado el director de cine mexicano el Indio Fernández, donde contrató al grabador Leopoldo Méndez para que diseñara las escenas principales y luego integrar los grabados en la introducción de la película y se vieran de tamaño monumental, tipo mural. En una de las escenas, en grabado en linóleo con cortes variados, de luces y sombras, que realizó Méndez para la película: se presenta una montaña, en perspectiva alta hacia la cima, en la misma, se observan varias personas con antorchas y sobresale una figura central una mujer. Le rodea una luz a modo de aura, la mujer lidera el grupo que perseguía a unos jinetes (bandidos), y sus caballos, caen barranco abajo. Parece que esta escena le gustó a Tufiño y la tomó de modelo para diseñar y representar a un campesino sobre una cima de la montaña, en perspectiva alta, soplando un caracol¹⁷⁶ y de fondo un cielo con nubarrones. En ambas obras el fondo refuerza el mensaje. Al parecer, en 1948 Méndez convierte estas obras en un álbum en litografía de imprenta. Vemos aquí de las primeras pruebas de la influencia, bastante directa, de la producción artística mexicana sobre la puertorriqueña, esta vez en el arte del grabado y el cine.

¹⁷⁴ Los grabados fueron presentados al momento de introducir los directores y los actores dando una idea del desarrollo de la película. Es necesario aclarar, esta serie Libros para el Pueblo, abordó gran variedad de temas que ayudaban a la gente adulta analfabeta a tener una mejor comprensión de la vida, uniendo la comunidad a resolver sus problemas al discutirlos con sus líderes o los supervisores de la DIVEDCO, y buscar soluciones. A los niños los ayudaba para que aprendieran a leer y a dibujar los diseños que en muchos casos se presentaban en forma de viñetas y representaban escenas cotidianas. Este programa fue de gran ayuda para las comunidades del campo aisladas y aquellas urbanas marginadas.

¹⁷⁵ La película *Río Escondido* de 1947 fue dramatizada por la primera actriz mexicana María Félix y el Indio Fernández, el director de la misma contrató, al mejor grabador Leopoldo Méndez, para que realizara unas diez obras gráficas que presentó mientras pasaban los nombres del elenco y participantes en el largometraje. Señalé en otro tema que Méndez, realizó grabados para varias películas de Fernández.

¹⁷⁶ El caracol era un medio de comunicación, utilizado entre una comunidad y otra ante la inminencia de un peligro como lo era el crecido del río, un huracán u otros peligros en las áreas aisladas. Instrumento utilizado por los indígenas Tainos desde la época prehispánica y adoptada por los criollos



64 **Leopoldo Méndez, *Venciste* -grabado litográfico del Álbum para la película *Río Escondido* - 1948.**



65 **Portada libro *El Puente*, donde aparecen los grabados del Portafolio de 12 Grabados *El Puente* -1951.**



66 **Rafael Tufiño, *Soplando Caracol* - linóleo, Portafolio de 12 Grabados - *El Puente* -1951.**

Tufiño también diseñó los carteles en técnica serigráfica para la serie titulada *Pedacito de Tierra* (1952) y el anuario conocido como *International Poster Annual*, reproduciéndolo en reconocimiento y distinción al mismo. Esta obra sigue los lineamientos que planteé al principio de este tema, en relación a la economía del color y la gran cantidad de carteles que se debía imprimir. Describo la obra: representó una síntesis en el dibujo y en colores planos, rojo, azul, negro y el blanco de fondo, en perspectiva alta una casa y su familia observando, resaltando el arado de la tierra, la figura del campesino que lo maniobra en primer plano, el título de la obra y del documental parece salir del corazón. Además dibujó y diseñó junto a otros artistas el libro *Alimentos Para La Familia*, de la serie *Libros Para El Pueblo*, número cuatro, en 1952.

Las oportunidades se fueron expandiendo y en adelante pudieron ofrecer sus servicios a otras agencias e instituciones. Algunos trabajos de diseño se realizaron en forma colectiva y otros en forma individual.



67 **Rafael Tufiño – Pedacito de Tierra - Serigrafía**
66 x 47 cm. / 26 x 18 ½”- 1952

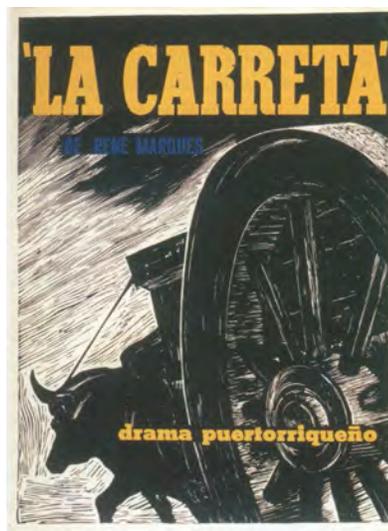
Como he señalado, esa diversidad de cooperación se dio también con el Ateneo Puertorriqueño,¹⁷⁷ y Tufiño diseñó el cartel: *Primer Concurso de Aguinaldos Puertorriqueños*, 1953, (Il.40) obra donde representó la tipografía tradicional en diferentes tamaños y colores, y en un recuadro en la parte superior (prominente) resaltó la imagen de un hombre que aparece tocando el instrumento musical del *güiro* a la manera del grabado en linóleo, donde empleó el color verde, y el negro como dibujo y contorno que define la figura, sobre un horizonte bajo y, de fondo, el color anaranjado rojizo, así también en las áreas de luz. Cartel que integré en el tema del Ateneo Puertorriqueño.

Otras obras son; *Exposición de Epifanio Irizarry*, (1953) *Book Art Fair*, *Artesanías de Puerto Rico*, *Pinturas y dibujos de Carlos Osorio*. En ese mismo año se une a Homar para realizar varios diseños de obra serigráfica; ambos llevan a este medio el estilo y forma similar al linóleo para anunciar la obra de teatro de su compañero de trabajo, el guionista René Marqués, cuyo título fue *La Carreta*.

Cartel sencillo, pero impactante, por la economía de medios, por la forma en que representaron los elementos de la composición: en un primer plano y en el extremo derecho dibujó de nuevo al estilo del grabado, parte de una rueda de carreta de madera en movimiento, arrastrada por una silueta de un buey, con los contrastes del negro, el blanco y el amarillo en los textos. Son todas serigrafías del año de 1953.

¹⁷⁷ En otro tema señalé las diversas funciones que llevó a cabo el Ateneo Puertorriqueño desde su fundación en el siglo XIX; promoción de la cultura hispana, el fomento de las diversas manifestaciones artísticas y hasta de resistencia al invadir los estadounidenses 1898, a Puerto Rico. Muchos de los literatos y pintores que trabajaban en la DIVEDCO, también dirigían diferentes secciones de esta institución centenaria y frecuentaban a las conferencias y certámenes artísticos que se llevaban a cabo con regularidad donde ganaron premios.

Al año siguiente, de nuevo realizan en conjunto la obra en serigrafía a la manera del grabado, titulada *Programa de Navidad*, dos personajes, primer plano el cuatrismo, al lado una cantante, traje blanco sobre un fondo azul oscuro y el título en dorado y rojo para el que fue hecho el cartel.



68 Rafael Tufiño y Lorenzo Homar - *La Carreta*
Serigrafía - 97 x 48.5 cm. / 38 5/8 x 19 5/8" 1954

Luego, como parte de los documentales, se le encarga que pinte un mural de escenografía para la película *La plena*, filmada por Amílcar Tirado, cineasta, de la DIVEDCO. La obra se llevó a cabo simultáneamente a otras que iba realizando, de carteles e ilustraciones del género musical de la plena para un portafolio de unos 12 grabados. Debió asistir sábados y domingos para trabajar y pintar la obra monumental que se le había encargado, así emuló a su maestro mexicano de la Academia de San Carlos, Alfredo Zalce, también al propio Diego Rivera, a quien conoció en una de tantas conferencias que éste ofreció en el Palacio de Bellas Artes,¹⁷⁸ con motivo de su exposición Homenaje en 1949, en la estadía de estudios.

Con este caudal de experiencia e información, Tufiño se enfrentó a realizar este mural *La plena*, primero de varios que se le encargaron a través de los años¹⁷⁹. La obra la comenzó en 1952 y se extendió hasta 1954, cuando inició el filme de la película.

¹⁷⁸ Rafael Tufiño tomó clases de pintura mural en la Academia de San Carlos y sabía que sus maestros habían realizado murales, Zalce y Chávez Morado. Además tuvo gran admiración por las obras de Diego Rivera y Orozco. En un estudio que realizó la historiadora mexicana Teresa del Conde para un Coloquio, 1979 en Guadalajara, Jalisco, investigó (Sobre la personalidad de Orozco), y se publicó en 1983, la admiración que tuvo Clemente por su madre (Flores), le dibujó y le pintó retratos y se llevó a Nueva York muestra del mismo y siempre la atendió y protegió. Ese mismo cuidado lo llevó a cabo Rafael con su madre Goyita, al llevársela a México cuando estudiaba, le hizo una primera pintura (1949), y más tarde un grabado (1953), donde la presentó con su nieto y luego le pintó uno de los retratos más interesantes, 1953 de las obras puertorriqueñas. En 1958 al participar en la Bienal de México, Tufiño volvió a llevar a su mamá doña Goya junto a sus nietos y la pintura de su madre "Goyita" fue expuesta en la Bienal y ella murió en 1959. Tufiño, me señaló con entusiasmo, las giras artísticas que realizaban con compañeros de clase y su maestro a la provincia, y una vez llegaron hasta Juchitán, a dibujar y pintar.

¹⁷⁹ Esta primera obra para escenografía titulada *La plena* (1953), (15 x 30'), fue pintada sobre planchas de masonite con soporte de madera y una pintura soluble al agua, nueva en el mercado, conocida como Textolite. Material que habían utilizado sus compañeros pintores José A. Torres Martino y Julio Rosado del Valle, en otro mural en el Hotel Caribe Hilton, recién construido. Se conservan algunos murales y otros desaparecieron.

Como el mural debía tener movilidad, Tufiño utilizó masonite, un soporte muy utilizado por los artistas de su época. Respecto de esta obra, la crítica de arte Teresa Tió explica que

... se desentiende de su inicial función complementaria para alcanzar una unidad temática y compositiva que la convierte una obra autónoma, llena de ritmo y sugerente. La interpretación gráfica de varias plenas, entre las que se cuenta Tintorera del mar, Cortaron a Elena, Santa maría, Cuando las mujeres, Temporal y Fuego, fuego, fuego, fue concebida por Tufiño en secciones que dibujó a grandes rasgos y que luego trazó sobre planchas de masonite clavadas a una armadura de madera.¹⁸⁰

Esta obra se presenta muy interesante para la época en que fue realizada: existía una gran emigración del campo al pueblo, a la pequeña metrópoli; la gente cargaba con sus costumbres y tradiciones -incluidas las supersticiones-, y acá encontraría las diferencias de clase social, la lucha entre obreros y trabajadores (proletariado) contra los ricos (la burguesía emergente).

Podemos observar que la composición del mural fue hecha en tres planos. En un primer plano inferior una de las 12 canciones de las *plenas* que pintó. Representó como una bestia “*Santa María,¹⁸¹ líbranos de todo mal, ampáranos señora de ese Terrible animal.*” con cara de toro y cuernos, con cuerpo de caballo negro y en posición de relincho y de combate, que bota fuego por la boca y tiene cabellera enorme en tonos claros; posee un rabo largo, bien largo. Luego Tufiño pintó en el plano superior una figura enorme, en forma de hombre en vuelo, pintó de color verde naturaleza con brazos abiertos musculosos, es el “*Temporal, temporal, que terrible temporal*”. A pesar de que la presentó en este color, y gigante, podemos observar alrededor figuras y formas en perspectiva correcta que ascienden por un remolino en la parte izquierda. Son tres figuras, dominan el espectro compositivo y sobre el cual van a girar las demás formas y personajes de los diferentes temas tratados. Se puede observar que en toda la

¹⁸⁰ Rafael Tufiño, *Op. Cit.* p. 37 Como he señalado en varios temas hubo una emigración del campo al pueblo en esta época que estoy reseñando, esto trajo variados problemas que el gobierno lo trató de arreglar de la forma más fácil, promoviendo la emigración hacia los Estados Unidos, en especial la ciudad de Nueva York y otras. De esas emigraciones existen muy buenos estudios. En la Universidad de Puerto Rico se crearon organismos que desarrollaron investigaciones, uno de estas secciones se llamó CEREP y fue dirigido por el Dr. Ángel Quintero y otros estudios por Manuel Maldonado Denis y por Dr. Jorge Duany, los primeros dos utilizaron el método de análisis del materialismo histórico.

¹⁸¹ *Plástica*, Revista de la Liga de Arte de San Juan, *Recuerdos: Ante el mural de La Plena, Félix Bonilla Norat*, Núm. 14. Año 8. Vol.1., marzo 1986. pp. 31-32. Bonilla Norat fue artista y compañero de Tufiño en la DIVEDCO, en esos años en que trabajó el mural, comentó en este ensayo que a Tufiño le fascinó la idea que le solicitaran que lo pintara a pesar que estaba ocupado con otros diseños en su sección. Le gustaba la música y esto lo llevó más adelante a realizar los grabados del mismo tema. Estaré citando más adelante fragmentos de este tema interesante. *La Plena* es un género musical que comenzó como baile de los negros de la costa sur de Puerto Rico donde predominan los instrumentos de percusión.

composición van a predominar los tonos oscuros y que los objetos y personajes: prostituta, militares, gente con chaqueta, corbata y sombrero, en cuerpo de camisa, monjas, señoras con mantillas, esqueletos saliendo de sus tumbas. Todo ello emula lo que aprendió de los grabadores mexicanos Posada y Méndez.



69 Rafael Tufiño –Mural *La plena*- pintura textolite sobre panel masonite, 15 x 30' pies. 1952- 1954.

La obra incorpora además toda una simbología tanto religiosa como de santería y de superchería, o sea a la cultura popular, un diablo con tres cuernos en color rojo, que le confieren variedad y que resaltó con los colores claros y brillantes de acuerdo a la importancia de la escena tratada. Son interesantes las figuras que presentó mirando de frente a la composición, en la extrema derecha; algunas en movimiento rítmico ya sea por el baile y la percusión de las panderetas. Aparece representándose a sí mismo Tufiño, en la extrema derecha, (y se pregunta ¿qué hago yo aquí?), entre el público del pueblo o por la violencia que se esté ejecutando en la extrema izquierda donde trabajó el tema de la plena “*Cortaron a Elena - más abajo - se la llevaron al hospital,*” la pintó en una silla sostenida por gente solidaria y al lado “*su madre lloraba*”. La mayoría de los personajes representados sean hombres o mujeres y niños, negros, mulatos o blancos miran a un vacío, otros son indiferentes a lo que les rodea. Tufiño solía pintar bocetos grandes antes de llevar a cabo su obra final y, es aquí donde demuestra cómo pensaba y repensaba una y otra obra, hasta conseguir “la que más le satisficiera y sintiera que era

la adecuada para ese momento¹⁸² ”, según sus propias palabras en una entrevista, de varias, que este autor logró hacerle poco antes de su muerte. Esto lo aplicaba a todas las técnicas en las cuales trabajaba o desarrollaba una obra. Otras plenas representadas son: *El perro de San Jerónimo, Josefina, Tintorera del mar, Fuego, fuego, fuego, Monchín del alma, Cuando las mujeres, Tanta vanidad, Lola y El diablo colorao*.

Esta obra monumental no es otra cosa que una síntesis de lo que venía realizando Rafael Tufiño en dibujos, grabados y pinturas, desde cuando comenzó a interesarse en el arte a mediados de los años treinta. Uno de los temas favoritos de él y que lo repetirá en diferentes medios, además de otros compañeros artistas, fue la barriada conocida como La Perla; donde vivió parte de su niñez en este barrio. Lugar en popular de ambiente de fiesta entre hombres y mujeres que aparecen bebiendo, cantando y tocando panderetas frente al bar (cafetín), lugar cercano en el San Juan antiguo bañado por las aguas del Océano Atlántico.

Durante esta época, Tufiño también pintó *La Construcción*, óleo sobre tabla (326 x 178 cm.-1958), y *La Abolición de la Esclavitud en Puerto Rico* de (1964). En esos años el gobierno aprobó una ley que indicaba que cada fábrica en Puerto Rico debía asignar un presupuesto para que diferentes artistas pintaran murales en sus estructuras, así se impulsó el muralismo tanto en edificios públicos como privados y estos artistas se beneficiaron por varios años.

Pero la técnica de linóleo no se quedó atrás, pues Tufiño comenzó a trabajar en diversos portafolios junto con Lorenzo Homar¹⁸³, en el área gráfica. El primero fue *Las plenas*, éstos diseñaron las ilustraciones y la portada, Irene hizo el formato y Jack Delano, la música¹⁸⁴. Don Tomás Blanco, literato destacado de la época, se le encomendó escribir la introducción del portafolio, con lo que se inició el auge en el

¹⁸² Tufiño debió haber visitado el Museo de la universidad de Río Piedras, y haber visto los bocetos que realizó el pintor de finales del siglo XIX, Francisco Oller, para el Mural *Baquiné o El velorio*. Así también, él pudo visitar la exposición homenaje de la obra de Diego Rivera en 1949, que expuso en el Palacio de Bellas Artes de ciudad de México, y allí constató la forma de trabajar de Diego a base de disciplina, dedicación y persistencia, método que le dio resultado y le dio el éxito por más de 40 años. Ya que este artista se pasaba realizando bocetos-prácticas en todos los lugares que asistía y éstas ideas las integró a mucha de su obra, llámese de caballete o mural. El mural *La plena*, fue rescatado de un sótano, años después, y restaurado, y se puede observar, desde el año de 1986, en una pared de la segunda planta del Centro de Bellas Artes de Santurce, en San Juan.

¹⁸³ Los linóleos de las Plenas que debió diseñar y grabar Lorenzo Homar fueron: *Ay, Lola, Lola, Los Muchachos de Cataño, La Guagua, Tintorera del Mar, El Obispo de Ponce y Ya Llegó*. A Tufiño le tocó llevar a cabo y representar los temas de *Temporal, Santa María, Cortaron a Elena, ¡Qué Bonita Es!, Isidora y Fuego, Fuego, Fuego*.

¹⁸⁴ Jack Delano músico y fotógrafo su esposa lo integró al grupo de asesores en la adición posterior de la música, pentagramas anotados.

*participantes en estos talleres, principalmente a través de la temática abordada, es decir, una temática de tipo popular y social dirigida a las masas marginadas*¹⁸⁸.

Además, comenta en relación a los grabados de las plenas que “*En términos estilísticos, la obra de los dos artistas es bastante cercana, formando los doce grabados un conjunto homogéneo*”¹⁸⁹. Cabe aclarar, sin embargo, que aunque en la obra gráfica del linóleo, la xilografía, el muralismo como en la serigráfica de Tufiño se percibe claramente la influencia de la gráfica mexicana, la obra de Tufiño muestra menor dramatismo que las de los artistas mexicanos. Los temas en México, influidos por las experiencias de la Revolución Mexicana (1910) y por las luchas del sindicalismo, al



71 Rafael Tufiño – *Cortaron a Elena* – grabado linóleo. 51.5 x 46.5 cm. / 20 ¼ x 18 ¼” - (Portafolio de Plenas), 1953 -1954.

calor de influencias de los partidos marxistas de México, como de la Unión Soviética de la época, denotan, como se ha dicho, mayor dramatismo en la representación de escenas que incorporan a los indígenas, así como las clases populares. En la obra de Tufiño dramatismo similar al de las obras mexicanas en su representación de las escenas del primer mural y en los grabados en linó *Cortaron a Elena, Fuego, Fuego, Fuego y Temporal*; obra musical (plena) que narra diferentes incidentes, unos de violencia

TGP-1937), que influyeron a la mayoría de los artistas de México y del extranjero que trabajaron la gráfica. Otro artista gráfico que influyó a estos dos artistas Tufiño y Maldonado fue el grabador mexicano Alberto Beltrán quienes se conocieron en la Academia (1947), mientras estudiaban. Beltrán para 1952 también realizó viñetas de grabado para el libro de cuento titulado *Juan Pérez Jolote*, y su autor es Ricardo Pozas, de la Editorial Fondo de Cultura Económica, México, libro que presenta un cuento biográfico de una familia de los indígenas Chamula de San Cristóbal de la Casas y su hijo que desde pequeño recibe maltratos de su padre y este decide huir de la casa, trabajar y se hace hombre y luego regresa a su casa y lo encuentra todo diferente hasta que pide mujer y trabaja. Y tan tarde como 1980 todavía se estaban diseñando grabados para libros de cuentos, *El Coyote: corrido de la revolución*, de Celedonio Serrano Martínez. En esos años Tufiño trabajó con Meléndez Contreras en *Los Casos de Ignacio y Santiago*, trama basada en los conflictos psicológicos y de liderazgo de dos familias campesinas.

¹⁸⁸ Benítez, Marimar, *Exposición Retrospectiva de la Obra de Lorenzo Homar*, Puerto Rico, Edición del autor, 1978. p. 25.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 33



72 Rafael Tufiño, *Temporal*- grabado linóleo
41 x 6.5 cm. / - 41 ¼ x 18 ¼” -
(Portafolio de Plenas), 1953 -54.

contra la mujer en el contexto del arrabal urbano típico de aquellos tiempos, otros de los fuegos de casas de madera en los barrios populares, y el tercer ejemplo de los huracanes que atacaban y afectan la isla, creando



73 Rafael Tufiño – *Fuego, Fuego, Fuego* - grabado linóleo
41 x 46.5 cm. -41 ¼ x 18 ¼” - (Portafolio de Plenas),
1953 -54.

desasosiego y muerte en la población. En este portafolio de *Las Plenas*, se integrarían las caligrafías para identificar cada título de la plena, así como la primera estrofa de la canción en notas musicales con el pentagrama. Y un espacio para representar la anécdota picaresca de acuerdo al estilo personal. Las obras que le tocó a diseñar a Tufiño, eran más dramáticas y los temas que le tocó a Homar, los pudo diseñar con un estilo más picaresco y caricaturesco; daré dos ejemplos: *El obispo* (el pueblo humilde le rinde pleitesía al obispo, mientras los ricos están en primer plano), y *Los muchachos de Cataño*¹⁹⁰ (hombres que contrabandean con ron doméstico y son perseguidos por la policía). Ahora estos dos artistas llevarían a cabo con la variante de integrarles letras (títulos), y música también estaban sentando las bases para que las generaciones por venir continuaran desarrollando otros temas en portafolios.¹⁹¹ Estas plenas fueron dedicadas a Manuel Jiménez (Canario), y otros compositores y músicos que cultivaban

¹⁹⁰ Véase, Lorenzo Homar *artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico*, de J. David Cupeles, México, Edición personal, 1992-93 pp. 93-105.

¹⁹¹ Véase, Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, de Frank, Patrik, *El Canto grabado: música en la gráfica latinoamericana*, año 6, número 11, segunda serie, 2005. pp. 104-112-113 y 115. Patrik Frank hace un recuento histórico desde los grabados de corridos que realizó el grabador mexicano José Guadalupe Posada entre finales del siglo XIX y principios del XX y como una serie de artistas

74 Lorenzo Homar – *El obispo de Ponce*75 Lorenzo Homar – *Los Muchachos de Cataño*

Ambos del Portafolio de Plenas, la misma medida, en linóleo 28 x 46 cm. / 11 x 18”
1953 -1954.

este género. Más adelante, tanto Tufiño como Homar, experimentarían dentro de DIVEDCO con las tipografías dentro de la diversidad de la técnica gráfica, llámese linóleo, xilografía o serigrafía. El portafolio sirvió de instrumento para conocer a Elmer Adler, director y fundador de la Casa del Libro¹⁹², quien los invitó a pasar a la biblioteca y ver los libros incunables y otros ejemplos.

Desde esos momentos, Homar y Tufiño realizaron estudios caligráficos en la Casa del Libro y prosiguieron su rumbo hacia la excelencia como diseñadores de carteles y artistas que dominaron diferentes técnicas logrando una gran versatilidad del medio.

Después de Homar y Tufiño terminar este portafolio y otras obras planeaban un proyecto encargado por la División de Educación y su departamento gráfico, en el que se uniría a ellos José Meléndez Contreras: *Los Casos de Ignacio y Santiago*, escrito por el dramaturgo René Marqués. En *Los casos de Ignacio y Santiago*, Tufiño trabajaría los grabados con el primer tema del cuento, que dividieron en dos: *La voluntad que Ignacio no tuvo* (once ilustraciones) y *Santiago vence al ratón*, en la que trabajó José Meléndez Contreras (también once ilustraciones). Esta publicación fue diseñada por Antonio Maldonado.

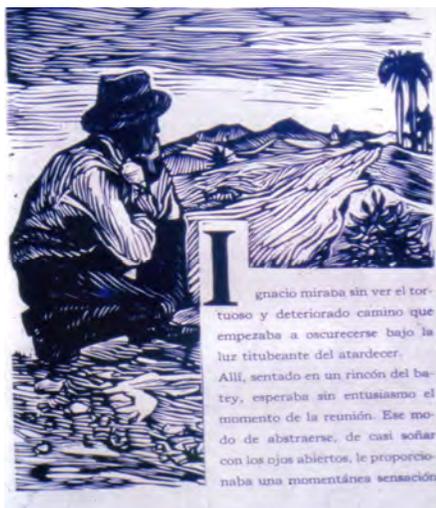
Ya para esos años Homar era el director del taller y tuvo su responsabilidad ser el director gráfico del portafolio. Estos grabados se publicaron en 1953 para la serie *Libros para el pueblo*, con el número cinco de dicha serie de la división. Se tiraron 200,00 ejemplares.

latinoamericanos se influyeron incluyendo también a los artistas puertorriqueños que desarrollaron portafolios de grabados musicales desde 1954 y que abarcaron varias generaciones de artistas.

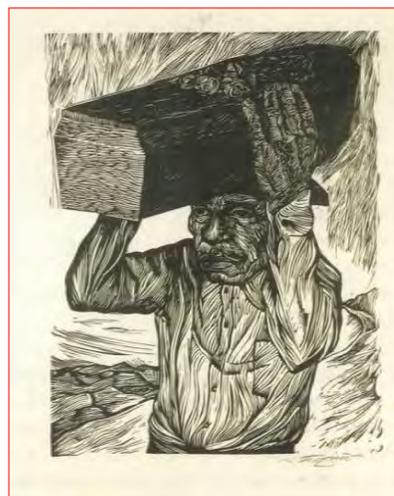
¹⁹² Cupeles, J. David, *Lorenzo Homar*, 1992. p. 34.

Además, ese año se editó un portafolio de edición limitada y fue para 1960 que la División realizó otra edición popular de los grabados, que constó de 500 ejemplares. Ambos cuentos abordan los temas, trabados dramáticamente entre sí, de aguas contaminadas (pozo del agua sacaban agua para beber), timidez del campesino, acción comunal y liderato democrático. El primer cuento utiliza el enfoque irónico y pesimista, mientras que en la historia de Santiago, la nota irónica no impide un final optimista. Tufiño captó la idiosincrasia del campesino puertorriqueño¹⁹³ de esa época, momento, tanto en el hombre (la forma de sentarse, sobre sus pies, en cuclillas, retraído), como en la mujer; un tipo particular, un criollo, una mezcla de razas que se fueron fusionando en una isla del Caribe: Puerto Rico.

Como el trabajo fue ejecutado entre Tufiño y Meléndez, es de suponer que Tufiño, siendo más experimentado, de alguna forma sugiriera a Meléndez tomar ejemplo de algunos grabados mexicanos, por lo que se puede inferir que a esto se debe que las obras tengan un estilo armónico, un realismo vigoroso, el cual caracteriza a toda la colección.



76 Rafael Tufiño –*Hombre en cuclillas*
48 x 33 cm. - (Portafolio *Los Casos de Ignacio y Santiago*) – 1953-54. - 48 x 33 cm. / 19 x 13”



77 Rafael Tufiño – linóleo- *Entierrito*- linóleo
48 x 33 cm. - (Portafolio *Los Casos de Ignacio y Santiago*) – 1953-54. - 48 x 33 cm. / 19 x 13”

¹⁹³ Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Julio –Septiembre de 1964. Número 24, San Juan, Puerto Rico, *Un ensayo breve sobre la personalidad puertorriqueña*, de Miguel Meléndez Muñoz. En este hace un recuento histórico de los diferentes estudiosos que investigaron y señalaron el perfil psicológico del ser puertorriqueño desde mediados del XIX, hasta mediados del siglo XX. Otros autores fueron Antonio S. Pedreira y su obra *Insularismo*(1930) y el dramaturgo René Marqués con su ensayo, *El puertorriqueño dócil (literatura y realidad psicológica)*,1965, el segundo ensayos se produce a treinta años de distancia del primero.

Este es uno de los libros de cuentos más interesantes de la serie, debido a la sencillez del texto y su facilidad de lectura, por lo que tuvo gran éxito: se repartía en las comunidades y se analizaba en los grupos de trabajo que organizó la DIVEDCO. En la página a la derecha se encuentra el grabado describiendo el texto. Libro hecho para personas analfabeta o de poco leer y para que los niños se interesaran en la lectura y en el dibujo por las bellas escenas, el público lo coleccionó así como los carteles.

En esta escena podemos observar a Ignacio cuando está llegando a su casa después de haber enterrado a su hijo, y la esposa lo espera. Ella en primer plano, sube la escalera y en las manos



78 Rafael Tufiño –Mujer – linóleo (Portafolio *Los Casos de Ignacio y Santiago*) 48 x 33 cm. / 19 x 13” – 1953 - 1954.

sostiene varios pedazos de madera, a la manera de cuando sostenía a su hijo en vida. Ahora era una pérdida y sólo viviría de recuerdos. Tufiño, captó muy bien esta escena de dolor y dramatismo, con los trazos que le dio a la expresión suave de la

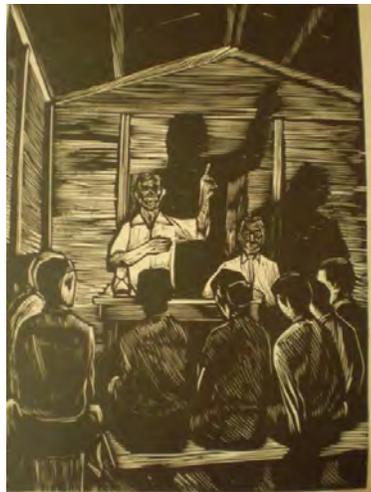


mujer, el cabello oscuro y la ropa negra de luto y las líneas del cielo entre sombras y luces de mejores días.

En la mayoría de los diseños se usaba el material conocido como “scratch board”, adquiriendo un carácter de grabado en relieve. Las escenas están llenas de simbolismo, se puede observar el estilo geométrico y estilizado predominante en las obras de

79 José Meléndez Contreras –Ignacio asiste a reunión – linóleo (Portafolio *Los Casos de Ignacio y Santiago*) 38 x 25 cm. / 15 x 10” - 1953-54.

Meléndez, en cambio, en las ilustraciones de Tufiño los personajes tienen mayor volumen, lo que deja ver la influencia del grabado mexicano, especialmente de artistas como Alfredo Zalce¹⁹⁴ y Leopoldo Méndez –a quienes admiraba. De allí surgían, lógicamente, los análisis de los instrumentos que ellos habían inventado y cómo los utilizaban, y de esa chispa, brotaban también las ideas para lo que iba a desarrollar en sus planchas.



80 José Meléndez Contreras – *Los vecinos plantean sus problemas*, linóleo (Portafolio *Los Casos de Ignacio y Santiago*) 38 x 25 cm. . / 15 x 10” - 1953-54.

En esta escena, recreada por José Meléndez de un grupo de vecinos, en ella Ignacio está de espaldas encogido, melancólico. En estas dos obras y en otras se puede observar el estilo geométrico y estilizado que va a predominar en las obras de este artista. Tanto en las escenas del exterior en la noche, bajo la luz de la linterna, y como ésta se proyecta en los cuerpos de los asistentes. Excelente representación con el follaje y la perspectiva de arriba hacia abajo. El segundo grabado del interior de la casa y la proyección de la sombra en la pared del líder de la reunión y de los presentes, por la linterna sobre la mesa, un trabajo con mucha maestría.

En 1954, Rafael Tufiño se va a Nueva York, becado por la Fundación Guggenheim¹⁹⁵, ahí realiza el portafolio *El café*¹⁹⁶, en la técnica de linóleo. Al mismo tiempo trabajaba en otro portafolio, por lo que solicitó permiso a su jefe de la División para acompañar a los miembros de Cinema en la filmación en campo de *Cuando los padres olvidan*. Se integró al grupo por varias semanas y pudo observar a los campesinos del barrio Vegas Arriba, a quienes incluía más tarde en otros proyectos.

¹⁹⁴ Alfredo Zalce fue amigo de Juan De la Cabada y a ambos los envió Jaime Torres Bodet Secretario de Educación, primero para que Juanito escribiera y Zalce pintara, esto fue una primera etapa de las Misiones Culturales a Campeche, Yucatán y a Chiapas en 1934. Allí hicieron gran amistad y poco a poco De la Cabada lo fue convenciendo en cuanto a la conciencia social y política de izquierda que debía desarrollar. Véase, Revista Artes, núm. 7, Entrevista a Alfredo Zalce, *Muros*, Beatriz Zalce, oct-nov, 1988. pp. 23 – 24. Al regresar a la isla Zalce, le regaló un portafolio a Tufiño con obras recientes.

¹⁹⁵ El arqueólogo don Ricardo Alegría se encontraba estudiando en los Estados Unidos y fue el que le envió los documentos para que Tufiño solicitara la beca Guggenheim con recomendaciones de amigos.

¹⁹⁶ El tema del café lo trataron muchos literatos así también los dibujó años más tarde el diseñador Carlos Marichal con texto de don Ricardo Alegría, Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1965. J. D. Cupeles, Embajadores de nuestra cultura, mensual Diálogo, 2003. p. 34.

Prendado de los temas del campo en México¹⁹⁷, realizó bocetos a lápiz de las personas realizando diferentes faenas del producto y grano del café en Puerto Rico. Comenzó con unas mujeres muy esforzadas, posiblemente madres solteras, con quienes se identificó; ellas salían en horas de la madrugada camino hacia el recogido del grano, con



81 Rafael Tufiño – Camino del recogido de café
linóleo 34.5 x 44 cm. - 13 ½ x 17 ¼”
(Portafolio – *El Café* – 1953- 1954.

canastas en mano, dando importancia a una figura de mujer en plano central, y a otras en perspectiva, de fondo recreó el paisaje de las montañas de la isla, y a quienes iban bajando por una vereda con su vestimenta típica. Representó varios puntos de fuga dentro y fuera de la composición.



82 Rafael Tufiño – Recogedora de café – linóleo
34.5 x 44 cm. (Portafolio – *El Café* – 1954.

Luego, en una segunda escena, en un acercamiento, representó a una mujer en el recogido del grano maduro de la planta de café, puso especial atención en la expresión dura de su rostro y, ¿concentrada? como si estuviese dibujando a su madre, o a alguien que admiraba: colocó un vacío

de luz en el contorno de la cara y en la figura del torso al definir así esa parte del cuerpo. También puso énfasis en representar el entramado de la canasta que ella sostiene, donde se guarda el grano recogido. Con detalle y virtuosismo representa el follaje y hojas de la planta de café. De allí pasó a un a un tercer trabajo donde unos hombres manejaban una maquina que despulpa el grano maduro. Presentó también otra

¹⁹⁷ En una de tantas entrevistas que le realicé a Tufiño me relató cuanto añoraba el campo mexicano por la riqueza de la gente y la naturaleza. Esta obra donde presenta a una mujer bajando una vereda me recuerda a las obras de varios de los grabadores del TGP, de Méndez, Beltrán y de García Bustos donde recrearon escenas del campo.

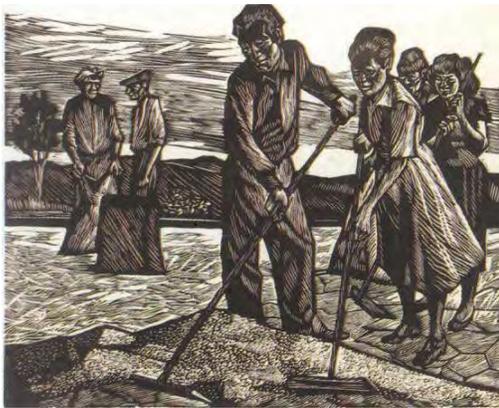
escena donde una mujer arrodillada, y en primer plano, sujeta con ambas manos un enorme mazo de madera, despulpa el grano en un pilón de boca ancha. Al fondo, en tercer plano, tras la puerta, se ve a una niña bebiendo agua.

Composición interesante por los planos y el uso de variados tonos del negro.



83 Rafael Tufiño – *Despulpando con pilón*- linóleo 33 x 43.5 cm. 1954. / 13 1/8 x 17 5/9” (Portafolio – *El Café*, 1954).

Una quinta escena nos muestra a hombres y mujeres en igualdad de condiciones y, con la vestimenta de época, ayudando en el secado del grano de café, mientras otros dos campesinos, en segundo plano, observan y ayudan con sacos a recogerlo. Aunque en todas las escenas tratadas representó muy buen dibujo, en ésta la distribución de los



84 Rafael Tufiño – *Secado del café* - linóleo 30 x 43 cm. (Portafolio – *El Café*) – 1954.

personajes es en forma triangular hacia el fondo con perspectivas hacia ambos lados, y le provee variedad con las áreas blancas. Crea así una riqueza de luces y de sombras, en montañas, ropaje de mujeres y hombres.

En una sexta composición representó a un grupo de hombres almacenando los sacos del grano ya seco, listo para ser molido, en

una casucha en forma triangular, tipo tormentera;¹⁹⁸ mientras a un lado, en el fondo, otros tres también secan parte de la cosecha. Y en un séptimo y último grabado dibujó a un grupo de personas al anochecer, en medio de una fiesta, unos hombres cantan y otros

¹⁹⁸ Este tipo de casucha, pequeña y enterrada en la faja de la montaña o entre árboles en superficie plana, por el estilo y forma es la que se solía usar por los campesinos y su familia a la hora de llegar un huracán y protegerse.

tocan diferentes instrumentos musicales. Se ve un guitarrista en primer plano, otro toca el instrumento típico conocido como el *cuatro puertorriqueño*.

En la composición presentó también mujeres, niñas, niños y ancianos. Un adolescente maneja el güiro; otros observan, al frente y al fondo. A lo lejos, algunos más platican y comparten, en lo que se conoce como *La Fiesta del Acabe*. Es la fiesta típica de las zonas cafetaleras de Puerto Rico, con la



85 Rafael Tufiño –*La fiesta del acabe*– linóleo, 30 x 43 cm. (Portafolio – *El Café*) – 1954.

que se celebra la culminación del cultivo y procesamiento del grano. Tufiño terminó haciendo el grabado de todos estos bocetos a lápiz y los imprimió en papel son en 1954¹⁹⁹. Estas son obras interesantes por la ambientación en la composición en grupo, porque presentó personajes individuales en acercamiento. Esta forma de representar a las personas en grupo y en perspectiva, se asemeja a la lograda por los muralistas, especialmente a Diego Rivera, en México, donde Tufiño constató al ver sus murales la forma en que hacía las composiciones de grupo.

No hay duda que la práctica continua y variada hace la perfección y, con este primer portafolio individual, Tufiño fue logrando su maestría técnica²⁰⁰ y compositiva para resaltar la temática que deseaba representar en cada obra ejecutada con paciencia, una y otra vez, hasta conseguir un final feliz.

Fueron dos años los que estuvo Rafael Tufiño fuera de Puerto Rico realizando el primer portafolio individual que se había presentado en el país por artista alguno como

¹⁹⁹ Para ese año de 1954 señalé en el tema de La Presencia del Grabado y del Muralismo Mexicano que Antonio Maldonado junto a otro grabador Carlos Raquel Rivera fueron de visita a ciudad de México y llevaron una gran cantidad de obra gráfica (grabados y serigrafías del taller del CAP y de la DIVEDCO), para exhibirlo en el Taller de Gráfica de México. Los directores del TGP por la calidad debía ser expuesto en otro espacio y se tramitó la galería Nuevas Generaciones del Palacio de Bellas Artes. Teniendo muy buena acogida por los críticos y el público general.

²⁰⁰ Fue una diversidad de temas, especialmente aquellos que tenían que ver con las necesidades y preocupaciones humanas. La lista es grande; desde lo psicológico (enfermedades diversas), la cooperación de la comunidad en proyectos que debían resolver problemas que le afectaban a todos. Aunque ya la DIVEDCO desapareció como institución sus postulados se mantienen vigentes y se debiera crear otra organización que acogiera parte de esos postulados y los actualizara para mejorar la calidad de vida del puertorriqueño a nivel de toda la isla.

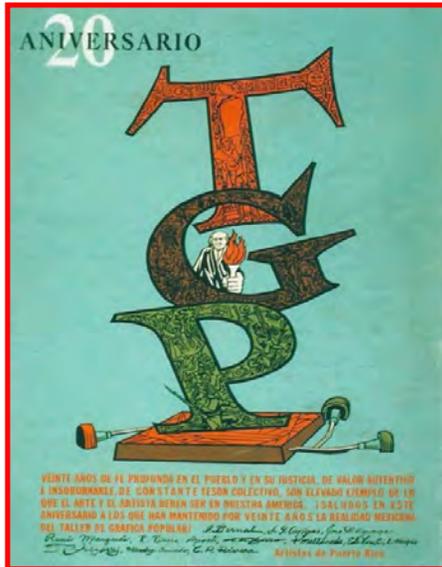
parte de la Beca Guggenheim. Durante su estancia en Nueva York, Tufiño se enteró de algunos cambios que se dieron en ciertas instituciones en San Juan. Se enteró, por ejemplo, que su amigo y compañero de taller, Lorenzo Homar, se fue a dirigir el nuevo espacio artístico, el taller gráfico del Instituto de Cultura Puertorriqueña, creado por ley, y de la cual escribiremos más adelante.

Tufiño se fue independizando de sus maestros intelectuales y superándose en el logro de un estilo más personal. Fueron muchos los proyectos que desarrolló dentro de la DIVEDCO. Ilustró por ejemplo, el libro *Los soliloquios de Lázaro*, del poeta Manuel Joglar Cacho (1956-57); y el libro: *Huracán*; subtítulo ¿Qué sabemos del Huracán? Con portada diseñada por su compañero Eduardo Vera. También el cuaderno de poemas número 3, de Luis Palés Matos, con grabados, mismo que inspiró la obra *Majestad negra*, pintada al óleo, ambos de 1958. Además ilustró la serie Libros para el Pueblo, número diez, con temas como *Los derechos del hombre*, de (1957). Donde participaron unos nueve artistas y debieron producir unas 79 ilustraciones tomando como punto de partida a las civilizaciones desde Grecia, Roma, España, Inglaterra, Francia, Estados Unidos y Puerto Rico. Son los dibujos de las páginas 58, 59, 62 (diseño más complicado y de muchos personajes y se remite a la revolución francesa), y página 87 (diseño más escueto, personajes caricaturizados y geometrizados), en los que debió diseñar Tufiño. Otra obra es *El cazador y el soñador*, (*Milagro de Navidad*, 1960), escrito por René Marqués y en la que la portada fue ilustrada por Antonio Maldonado. Los diseños de este libro son más sencillos, enfatiza en el dibujo de contorno y crea sombras en rostros, cabellos, en el follaje y ciertas partes de la vestimenta de los personajes; comparado con los diseños que debió realizar para libros, existe mucha diferencia y puso más cuidado.

Tampoco se debe olvidar la obra serigráfica que diseñaron, imprimieron y enviaron un año antes en 1957, de asistir a la Bienal de 1958,²⁰¹ los compañeros Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera, así como otros de ambos talleres gráficos, de la DIVEDCO y los del nuevo taller gráfico del Instituto de Cultura Puertorriqueña, acabado de inaugurarse. Todos se unieron para celebrar el desarrollo del arte en esta época y para reconocer las aportaciones de los diferentes artistas, así como también las influencias que habían recibido los artistas con sus diferentes técnicas del grabado de este glorioso Taller de Grafica Popular Mexicana en Puerto Rico, en Latinoamérica y en

²⁰¹ Fue firmado por literatos y pintores que trabajaban en el taller de la DIVEDCO. Esta obra fue colectiva y, firmada por: (Isabel Bernal, Luis. G. Cajiga, A. Maldonado, R. Tufiño, L. Homar, Carlos R. Rivera, J. M. Figueroa, Eduardo Vera, René Marqués)

el mundo, y ahora festejaba así su XX aniversario.²⁰² Deseo exponer antes de continuar lo que había sucedido unos tres años antes.

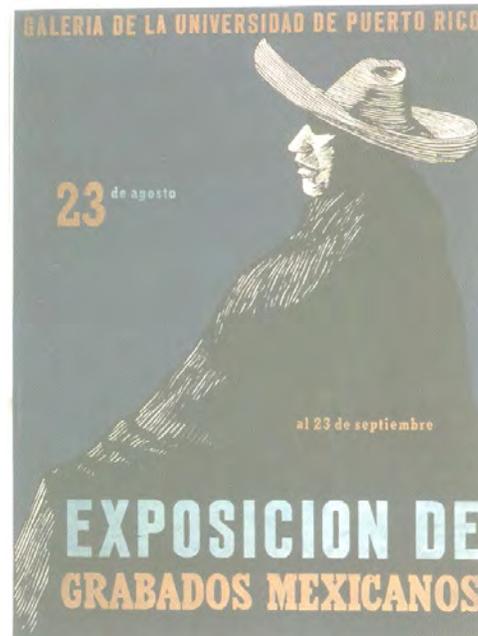


86 Rafael Tufiño y Carlos Raquel Rivera
20 Aniversario de TGP – Serigrafía –
70 x 44.3 cm. / 27 ½ x 17 ½” 1957.

Al regresar de México, Antonio Maldonado y Carlos Raquel Rivera, en 1954, llegan a Puerto Rico con un gran entusiasmo por el éxito de la exposición de las obras gráficas

del CAP y la DIVEDCO,²⁰³ que llevaron y fueron presentadas en la ciudad capital: *Nuevas Generaciones*-en la Galería del INBA y tuvieron mucho éxito dentro del círculo de artistas y el público general, además que fue filmada la exposición y luego algunos fragmentos fueron pasados en el cine de la isla. Tanto Maldonado como Carlos Raquel, regresaron con obra de los artistas del Taller

87 Rafael Tufiño, *Exposición de grabados*, Serigrafía-76 x 53.5 cm. / 30 x 21” – 1954.



²⁰² Prignitz, Helga, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, México, Edición INBA-Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de Artes Plásticas, 1992. p. 170. La historiadora Prignitz tuvo la gentileza de integrar en su libro la foto de la serigrafía- homenaje aniversario de los 20 años, que enviaron los artistas de Puerto Rico y todo el grupo la firmó: Rafael Tufiño, Carlos Raquel Rivera, Isabel Bernal, L. Homar, René Marqués, Antonio Maldonado, Eduardo Vera y otros.

²⁰³ Estas obras gráficas de los puertorriqueños exhibidas en México, los miembros del TGP las enviaron luego a Moscú, Rusia donde fueron expuestas y causaron gran entusiasmo, dándose a conocer la obra gráfica de Puerto Rico en otros países.

de Gráfica Mexicana (TGP), para ser expuestas en un espacio donde puedan lucir como lo que son: Obra de los mejores artistas de México. Tocó a Tufiño diseñar el cartel para esta magna exposición; representó en el cartel serigráfico a una figura en posición de perfil cubierto con lo que se supone sea un zarape, donde Tufiño resalta la cara y el sombrero de paja y de ala ancha. Aunque la composición fue sencilla, las líneas y el contraste representadas en la expresión fisonómica, y en el sombrero, lograron un buen balance con la tipografía y los colores que usó en las letras, dando una imagen bastante dramática a la composición. Para ello seleccionan la Galería de la Universidad de Puerto Rico.

Esto significa que la influencia del arte mexicano no sólo llega a Puerto Rico mediante las influencias recibidas por los artistas puertorriqueños que estuvieron allá, sino también porque el arte mexicano fue traído a la Isla del Caribe por los artistas Boricuas que viajaban a México y regresaban a su país.

Estas exposiciones del arte mexicano en la Universidad de Puerto Rico tuvieron impacto entre los estudiantes del Recinto de Río Piedras, especialmente entre los estudiantes de Bellas Artes. Este era un momento importante para ambos grupos de artistas ya que los puertorriqueños reconocían cuánto habían aportado a este medio y el apoyo que los mexicanos les dieron.

El cartel que diseñaron y enviaron los artistas puertorriqueños; como parte de la celebración del 20 Aniversario de la fundación del Taller de la Gráfica Popular Mexicana, muestra en la parte central las siglas del Taller, un tanto inclinadas, en posición vertical. Dentro de las letras aparecen escenas y símbolos de eventos que fueron representados por este taller, en colores llamativos. Al centro de la letra “G” aparece la figura del Padre Hidalgo (en blanco), sosteniendo en la mano izquierda una antorcha encendida, símbolo de lucha y emancipación de la patria Mexicana. Alrededor de lo que se puede inferir como una base de madera que sostiene las letras, representaron unas gubias de cortar, de diferente forma y tamaño. Y debajo de esta colocaron un saludo y reconocimiento por la “fe profunda en el pueblo mexicano y en su justicia, de constante tesón colectivo”. Además, en la parte izquierda superior se ve el número veinte, sobre el que se ve la palabra “aniversario”²⁰⁴ en negro, todo sobre un fondo verde claro.

²⁰⁴ Tió, Teresa, *El Cartel en Puerto Rico*, México, Editorial Pearson Educación, México, 2003. pp. 97-122.

A finales de la década del cincuenta, se escenificó una época de cambios políticos, económicos y culturales;²⁰⁵ en todos esos cambios se enmarcaba nuestra isla, Puerto Rico, y en especial la Zona Metropolitana de San Juan. Los artistas y los estudiantes, siempre a la vanguardia, organizaron una exposición colectiva que se llamó *Exposición de Arte Patriótico Puertorriqueño 1959*²⁰⁶. El cartel de esta exposición también fue diseñado por Rafael Tufiño, en él representó la figura del Dr. Ramón Emeterio Betances²⁰⁷, a quien ubicó en la parte central de la composición: altivo, en posición de lucha, de combate, enarbolando en la mano izquierda una antorcha encendida. Esta exposición y sus participantes artistas; los miembros del taller gráfico de la DIVEDCO, los del taller gráfico del Instituto de Cultura Puertorriqueña y otros independientes, así como el cartel diseñado por Tufiño, representaron un parteaguas en la historia cultural y política en Puerto Rico.

En los próximos años hasta 1963, que es cuando Rafael Tufiño, renuncia a la dirección del taller gráfico de la DIVEDCO, éste se dedicó a realizar diseños de carteles para exposiciones de sus compañeros artistas y exposiciones colectivas en el extranjero.

Su compañero y compadre de tantos años, Antonio Maldonado, lo sucederá en ese año de la renuncia en la dirección del taller gráfico de la DIVEDCO y Tufiño se va a trabajar en el taller gráfico del Instituto de Cultura Puertorriqueña, junto a su amigo pintor y grabador Lorenzo Homar, y a comenzar otra etapa más de las que tanto había logrado exitosamente.

En 1991 le realicé una entrevista al grabador mexicano Alfredo Zalce en su residencia de Morelia, Michoacán, donde manifestó que de todos los grabadores de Latinoamérica, los artistas puertorriqueños habían sido los más fieles y auténticos en la gráfica. En otra entrevista, hecha al grabador mexicano Alberto Beltrán, ese mismo año,

²⁰⁵ En esta década y época (1960), a la cual me estoy refiriendo un grupo de poetas jóvenes, organizaron lo que se llamó la revista *Guajana*, para publicar sus poesías, ensayos y cuentos cortos, además; “fueron los más tenaces críticos del anquilosamiento intelectual que sufría la Universidad de Puerto Rico para los años del ‘60.” *Flor de lumbre*, Antología poética del Grupo Guajana, Cuarenta años de quehacer (1962-2002), Introducción de Marcelino J. Canino Salgado, San Juan, Editorial Guajana y Editorial I.C.P., 2004, p. xvi. Sobre este mismo tema se debe leer a Franz Fanon, *Los condenados de la tierra*, buscar el capítulo llamado: “Sobre la cultura nacional”, México, Colección popular- Tiempo presente, Editorial FCE, 1969, pp. 188-190 y 194.

²⁰⁶ Años más tarde el Departamento de Instrucción de la época construyó un autobús-galería que llevó el arte a las escuelas de barrios y pueblos de la isla fomentándose así el interés por la historia y las artes plásticas.

²⁰⁷ Ramón Emeterio Betances es considerado por la intelectualidad de la isla, como el padre de la patria puertorriqueña, por ser de los primeros que lucharon por la abolición de la esclavitud negra en Puerto Rico, Cuba y Santo Domingo. Haber conspirado, organizado varias revueltas separatistas en Puerto Rico y en el Caribe, a finales del siglo XIX. Debó vivir exilado en París, Francia, donde murió siendo representante del gobierno revolucionario en armas de Cuba y murió el 16 de septiembre de 1898.

coincidió con la opinión de Alfredo Zalce, en relación a la continuidad y la excelencia que le dieron los grabadores boricuas a la gráfica en general.

2. 5 – EL CENTRO DE ARTE PUERTORRIQUEÑO (CAP) - 1950

Desde mediados de los años cuarenta, Puerto Rico vivía un momento convulso y esperanzador pues había terminado la guerra en Europa. La llegada de los veteranos de guerra y el aumento del desempleo por la emigración de los campesinos -quienes buscaban mejores condiciones de trabajo y vida-, de ciudades como Ponce, Mayagüez y la capital de San Juan. Las promesas incumplidas de mejores condiciones de trabajo, mejores viviendas y apoyo a la educación y a centros de salud gratuita, por parte de los gobiernos de turno, causaron desasosiego. Además, en 1948 se aprobó la Ley de Mordaza, prohibía la reunión en lugares públicos, manifestaciones contra el gobierno y de huelga. En contraposición de los postulados democráticos que se habían prometido en las campañas proselitistas del momento. Sin embargo, el regreso a Puerto Rico del líder histórico del Nacionalismo puertorriqueño, Don Pedro Albizu Campos, después de haber sido encarcelado injustamente por el gobierno estadounidense por más de diez años en prisiones de Estados Unidos, causaba expectación en los miembros de su partido y en el pueblo en general. Se pensaba que el regreso de este líder traería mejores condiciones de vida y una definición final del estatus político de la isla con la separación amistosa de los Estados Unidos.

El Centro de Arte Puertorriqueño (CAP) fue el primer espacio independiente que se organizó, en el que los artistas de la época podían expresarse y trabajar en forma colectiva. Los artistas que la fundaron solían reunirse en el Estudio 17²⁰⁸, del pueblo de Santurce. Fue ahí donde surgió la idea de tener un local más espacioso donde pudieran disfrutar de mejores instalaciones y una mayor facilidad para integrar a otros pintores, niños y adultos. Para entonces se comenzó a sentir el vacío artístico que había dejado el cierre de la primera Academia de Arte Edna Coll, (1945-1949).

²⁰⁸ Félix Rodríguez Báez estudió en la Academia de Arte de Edna Coll y al terminar los estudios en 1949, junto a José A. Torres Martino establecieron el Atelier 17 de arte donde ofrecían clases de arte a niños, niñas y a adolescentes. En el mismo se reunían artistas para organizar actividades de exposiciones. Goldman, Shifra M. *Pintura Mexicana Contemporánea en Tiempos de Cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional y Editorial Domés, S.A., 1989. Prologo Raquel Tibol, p. XIII

Los miembros fundadores del CAP fueron: José A. Torres Martino, había estudiado en Nueva York e Italia; Lorenzo Homar,²⁰⁹ quien desde joven vivió en Nueva York y estudió en varias escuelas de arte y trabajó en la Casa Cartier; Rafael Tufiño, egresado de la Academia San Carlos de México; y el artista español exiliado, Carlos Marichal, otro egresado de la Escuela Artes del Libro (1949), de la ciudad de México. Otros artistas importantes del CAP fueron: Félix Rodríguez Báez y Carlos Raquel Rivera, ambos estudiaron en la Academia de Arte de Edna Coll.

Marimar Benítez, historiadora de arte, explica que

*La figura y la prédica radical del líder nacionalista, Pedro Albizu Campos cala hondo en la sensibilidad de los artistas. El sentimiento nacionalista permea la producción de la Generación del 50', que asume la tarea de desarrollar un arte de identificación nacional, que exalte y afirme lo puertorriqueño, la indignación y el coraje son los componentes básicos de la actitud del artista y se manifiesta en la denuncia, la sátira y la caricatura.*²¹⁰

Estos artistas arribaron a la isla desde diversos países después de haber estudiado arte. Al llegar, a partir de 1948, se encontraron con que la isla estaba en ebullición política: huelga y represión en la UPR. Además de cambios por el fomento de instituciones de arte, y el advenimiento de la radio y la televisión como recurso de incentivo cultural y protesta.

El recién creado Centro de Arte Puertorriqueño, necesitaba funcionar con postulados que le dieran dirección y filosofía, fue entonces que bajo la influencia de Rafael Tufiño y de Antonio Maldonado, se incorporaron los postulados que habían establecido los artistas del Taller de Gráfica Popular Mexicana (TGP). Con ese mismo espíritu, el grupo puertorriqueño se propuso entonces cuatro objetivos: 1) desarrollar un arte nacional, 2) fomentar una identificación entre el arte y pueblo, 3) trabajar colectivamente y, finalmente, 4) promover la preferencia por las artes gráficas para llegar a un público más amplio, ya que este era un método multiejemplar y de bajo costo. Así lo afirma Marimar Benítez, cuando advierte que esta identificación entre el arte y el pueblo -y el acercamiento colectivo al proceso de creación-, responde en gran

²⁰⁹ Fue en este taller del Atelier donde conocieron a Lorenzo Homar quien había llegado de Nueva York y le ayudaron a organizar una exposición que se llevó a cabo en el Ateneo Puertorriqueño. Ante la necesidad de un taller amplio surgió la idea de organizar el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP).

²¹⁰ Marimar Benítez, "La década de los Cincuenta: Afirmación y reacción," en José Antonio Torres Martino (compilador) *Puerto Rico Arte e Identidad*, Puerto Rico, Editorial UPR y la Hermandad de Artistas Gráficos, 1998. p. 120.

medida a la influencia de las pautas establecidas en México en 1922, dentro del manifiesto del Sindicato de Pintores y reiteradas en el 1929 por Diego Rivera en el programa de la Escuela de Artes Plásticas, hoy (Academia de San Carlos).

El acercamiento de los mexicanos al arte, producto de la Revolución Mexicana, es de carácter radical y orientado hacia el proletariado y las luchas de liberación y proclama que el arte tiene que tener un carácter público²¹¹.

Antes de irse a estudiar a México, Tufiño y Maldonado pudieron apreciar varias exposiciones provenientes del extranjero, que se empezaron a presentar desde 1930 en una galería de la UPR en Río Piedras, además que leían revistas de la isla y de España donde se reseñaban exposiciones de arte. En 1935 se expuso la obra gráfica de David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Orozco, Rufino Tamayo, María Izquierdo y otros, lo que impactó a la comunidad puertorriqueña, especialmente a los artistas de la isla. La exposición fue reseñada en la revista *Art in Review*²¹², revista bilingüe dirigida por la estadounidense Muna Lee de Muñoz Marín, y publicada por la universidad, que además era enviada a diferentes instituciones extranjeras. Esta revista también reseñó las exposiciones 'Arte Moderno en Blanco y Negro', 'Arte Catalán', 'Arte Puertorriqueño', entre otras.

El auge cultural en Puerto Rico impactó de tal forma, que incluso María Teresa Babín, autora del libro *Panorama de la Cultura Puertorriqueña*, señaló:

*“Toda esta importante obra de difusión del arte pictórico debió influir de algún modo en la preparación del ambiente para el intenso interés creador de nuestros pintores de hoy”*²¹³.

Los pintores a los que se refiere Babín promediaban la edad de treinta a los treinta y cinco años y representaban una clase social profesional en ascenso. La isla se encontraba bajo la influencia de los postulados sociales que promovía el líder del Partido Nacionalista y el Partido Independentista Puertorriqueño, que durante esos años

²¹¹ Véase, Cupeles, Juan David, *Lorenzo, Homar, Artista Ejemplar de la Gráfica Contemporánea de Puerto Rico*, México, Edición personal, 1992-1993, p. 40.

²¹² La revista *Art in Review* de la cual he planteado su importancia en el tema de la *Fundación de la Universidad de Puerto Rico*. Tufiño señaló, que había visto varias películas mexicanas tanto en la isla como en Nueva York. Me dijo que como no tenían libros de arte entonces debían observar todo tipo de revista que trajera obras de arte y que en el taller de rótulos de Rosado se veían revistas españolas y una de ellas titulada *La Espera*, Así también en Puerto Rico, se publicaba semanalmente desde 1930 la revista de arte ilustrada conocida como *Alma Latina*, que se publicó hasta los años 80. En la misma se publicaba la mayoría de las actividades artísticas que se llevaban a cabo en los pueblos.

²¹³ Véase, *Obras Completas*, de Concha Meléndez, Tomo IV, Personas y libros, San Juan, Editorial I. C. P., 1972. p. 299. El libro que reseñó Concha Meléndez es el que escribió María T. Babín *Panorama de la Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1958. pp. 270-271 y 272.

se convirtió en la segunda fuerza electoral. A finales de la década de 1950, los artistas se fueron convirtiendo en colaboradores de diferentes periódicos y revistas como el semanario *Claridad*²¹⁴, y la revista de “izquierda” *La Escalera*²¹⁵, en los que exponían dibujos y caricaturas mordaces sobre la política de entonces. A pesar de su origen humilde, estos artistas se convirtieron poco a poco en sector exclusivo por tener dominio en el dibujo, grabado y pintura. Esto provocó la admiración de la elite intelectual, de quienes recibieron apoyo, aunque es bien sabido que los artistas deseaban el apoyo de los obreros y trabajadores de la clase media.

Los artistas se fueron organizando para exponer su obra en las únicas galerías disponibles: la de la Universidad de Puerto Rico, otra en un salón del antiguo Casino de Puerto Rico, la de la galería de la Academia de Edna Coll y la del Ateneo Puertorriqueño²¹⁶.

Antes de 1950, los artistas puertorriqueños no solían trabajar en forma colectiva, sino que intercambiaban ideas de cómo mejorar sus obras. El trabajo colectivo sólo se realizaba en algunos talleres de enseñanza privada como el de Alejandro Sánchez Felipe (1895-1971), residente español; o el de Miguel Pou en Ponce.

No existía educación en materia de historia o apreciación de arte a excepción de



un pequeño grupo universitario. En el nivel elemental, como secundaria, no había siquiera un atisbo de educación artística que motivara al estudiantado a proseguir estudios en el campo artístico. Con las nuevas organizaciones y el estímulo general propiciado por el grupo de artistas recién formado –inspirado

88 Foto – En el taller de Carlos Marichal, UPR. le explica la técnica de grabado a: de espalda Rafael Tufiño, de pie Rodríguez Báez, cabis bajo Marichal, al lado sentado Lorenzo Homar, 1951.

²¹⁴ El periódico *Claridad* se ha mantenido como semanario contestatario y el año de 2009, celebró sus cincuenta (50), años de publicación con gran éxito y apoyado por el pueblo que le reconoce su aportación de denuncia social. Celebra un Festival apoyado por artistas todos los años para poder sufragar gastos.

²¹⁵ La revista de izquierda *La Escalera* se publicó a finales de los años sesenta y muchos de los artistas escribían o publicaban sus dibujos y grabados satíricos en especial Lorenzo Homar, tuvo poca duración. Años más tarde se publicó en un libro las caricaturas que Lorenzo Homar publicó en el semanario *Claridad* y la revista *La Escalera*.

²¹⁶ Entrevistas personales 1985, 1990 y 2002.

por el renovado espíritu del arte mexicano-, se comienzan a presentar exposiciones y a crear obras diversas y controvertibles, superando así las técnicas tradicionales.

De esta época sobresale José A. Torres Martino,²¹⁷ quien estudió en Puerto Rico, en el Pratt Institute de Nueva York, en la Escuela del Museo de Brooklyn, bajo la tutela de Rufino Tamayo; y en la Real Academia de Bellas Artes de Florencia, Italia. Al regresar a Puerto Rico, Torres Martino se integró a los grupos fundadores de talleres y poco a poco se convirtió en el ideólogo artístico y político. Difundió la historia de la gráfica²¹⁸ por medio de ensayos en periódicos, revistas, catálogos de exposiciones y libros. Este polifacético personaje falleció en 2011. Otros artistas reconocidos son: Félix Rodríguez Báez y Carlos Raquel Rivera, quienes se destacaron en la Academia de Arte de Edna Coll.

El Centro de Arte Puertorriqueño se instaló en el segundo piso de un edificio ubicado en el número 152 de la calle San José, en el Viejo San Juan. En el primer piso estaban las oficinas del periódico e imprenta del rotativo *Correspondencia*. Dicho taller se convirtió en lugar de convergencia de intelectuales, políticos y jóvenes interesados en comenzar a dominar los medios artísticos, profesionales, así como pequeños empresarios, quienes se asociaron y apoyaron este nuevo “atelier” -además de convertirse en los futuros coleccionistas de extraordinarios ejemplares de las obras gráficas producidas en este taller y en el de la División de Educación de la Comunidad. Es importante señalar que el CAP fue el antecedente de futuras organizaciones gubernamentales y talleres privados como el *Taller Campeche*, adscrito al ICP; *Taller Alacrán*, organizado por el artista gráfico Antonio Martorell; y el Taller Bija, fundado por Rafael Rivera Rosa y Nelson Sambolín -donde además desarrollaron serigrafías Rafael Tufiño, Antonio Maldonado y Luis Alonso. Así mismo se organizó en la Universidad el grupo de jóvenes artistas de orientación surrealista denominado *Mirador Azul*. Tal como nos lo recuerda Nelson Sambolín:

²¹⁷ Antonio Torres Martino conoció a don Pedro Albizu Campos después de llegar de Nueva York a Puerto Rico y salir de la prisión en 1947, le sirvió de correo y lo ayudó en la lucha independentista. Luego recibió una beca para estudiar arte en Nueva York y, luego en Italia. Fue el primer artista polifacético que tuvo Puerto Rico, murió en 2011. En un ensayo escribió Torres Martino, cómo conoció en 1947, a Águedo Mojica en París, Francia, donde estudiaba filosofía señaló; era un conversador audaz, de mucho conocimiento. Águedo lo acompañó a Italia, donde Martino se quedaría a estudiar arte. Mientras estuvieron juntos; Mojica le sirvió de guía mostrándole y analizando monumentos y provincias.

²¹⁸ De J. A. Torres Martino, *Mirar y Ver Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*, San Juan, Editorial I.C.P., 2001.. *Puerto Rico: Arte e Identidad*, Varios autores y coeditores por la HAGPR: Myrna Báez y José A. Torres Martino, Hong Kong, HAGPR y Editorial de la U. P. R., 1998. J. A. Torres Martino, "El Cartel Puertorriqueño", artículo mimeografiado utilizado como guión para una ponencia televisada por WIPR TV-6, San Juan de Puerto Rico, julio de 1979.

“A mediados de la década de los 60 se desencadena una serie de hechos que trastocan la correlación de fuerzas políticas en y fuera de nuestro país. Naturalmente, estos hechos habrían de tener un peso definitivo en el carácter del cartel como forma de expresión en Puerto Rico. Su secuela mayor fue el surgimiento de un vigoroso movimiento cartelístico independiente. Recordamos al Taller Alacrán, el Taller Visión Plástica, el Taller Bija, el Taller Quinqué, el Taller el Seco, el Taller Blondet, el Taller Cupey y el Taller Capricornio, entre otros. Estos talleres fueron organizados por artistas jóvenes, discípulos directos e indirectos de los pioneros del 50, de los cuales heredaron no solamente una gran autoexigencia para con su oficio, sino también una gran receptividad de parte del público. La fiebre del cartel había subido a su máximo esplendor²¹⁹.”

Fue en el taller del CAP donde se comenzaron a utilizar las nuevas técnicas de linóleo, xilografía, litografía y serigrafía, como medios de expresión artística y formas



89 Los artistas del CAP organizan exposición, de izquierda a derecha: Samuel Sánchez, R. Tufiño, Carlos R. Rivera, Rodríguez Báez, de espalda L. Homar Principios década del 50.

de concientización para el pueblo. Poco a poco un nuevo ente público se acercó a las exposiciones de estos artistas, lo que causó el desarrollo de un gusto por las nuevas técnicas gráficas y una mayor sensibilidad hacia esta forma de arte.

Las instalaciones del CAP consistían de una sala de exposiciones, un taller de artes gráficas -disponible para el trabajo individual y colectivo-, un salón de clases y una tienda de materiales de arte. También implantaron un novedoso sistema para los socios que frecuentaban el taller el cual consistía en el alquiler de obras mediante pago, en mensualidades y al final la compraba. La sala de exposiciones estaba disponible para otros artistas que no eran socios del Centro, lo que permitía que éstos se nutrieran de la

²¹⁹ Nelson Sambolín, “La colección de carteles SK & F, No son todos los que están...” Semanario Claridad, Puerto Rico, del 21 al 27 de septiembre de 1984. pp. 16-17

crítica inteligente de los maestros del lugar. El local y su galería no se limitó a exponer u ofrecer clases, sino que algunos miembros del CAP ofrecían charlas de arte ahí, además de llevar estas charlas a otras escuelas del área y de otros pueblos.

Los miembros fundadores del CAP celebraron su primera exposición al aire libre en la Plaza de Recreo del San Juan antiguo en 1949. En esa ocasión se inició la práctica de utilizar al público presente como jurado, al que se instruyó explicándole ciertas ideas básicas para facilitar el criterio selectivo. Resultó triunfante una pintura retrato de una indígena²²⁰, indígena mexicana pintado por Rafael Tufiño²²¹, mismo que realizó el último año de estadía en México. Trajo inolvidable recuerdos junto con libros de arte y algunas obras que compró, y un portafolio de gráfica que le regaló su maestro Alfredo Zalce.

Un año después de haberse fundado el CAP y como parte de su conmemoración, sus miembros decidieron publicar sus obras en forma colectiva, lo que fue su primer Portafolio²²². Introduciendo así la creación de éstos como catálogos de los trabajos de los nuevos artistas. En cuanto al primer portafolio, añade Sambolín que:

“...estuvo integrado de seis grabados en linóleo, una xilografía y una serigrafía para un total de ocho obras. Lo titularon “La Estampa Puertorriqueña”. El concepto de portafolio se introdujo así en Puerto Rico, mismo que perdura hasta nuestros días y actualmente es uno de los medios de mayor difusión para la presentación de obras individuales y colectivas”.

Continúa Sambolín expresando que:

“Participaron en este portafolio ocho artistas: José A. Torres Martino. Félix Rodríguez Báez, Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, Carlos Raquel Rivera, Rubén Rivera Aponte, Samuel Sánchez²²³ y Carlos Marichal. La única serigrafía que integró este portafolio fue colaboración de José Torres Martino, y la xilografía, de Carlos Marichal. Lorenzo Homar contribuyó con el grabado “Saltimbanquis”, su primer grabado en linóleo, que se distinguió por su excelente dominio de la línea y donde se observa la influencia del maestro Ben Shahn”²²⁴.

²²⁰ Señalé en un tema anterior que los maestros de Tufiño y Antonio Maldonado los llevaban de gira artística por diferentes provincias de la república mexicana y, aparte ellos iban a mercados dibujaban, pintaban y luego esos apuntes los enviaban en cartas y en tarjetas postales a sus amigos y familiares. Recuerdo que cuando lo entrevisté en 1990 me mostró ejemplos de las cartas que guardaba pintados en acuarela.

²²¹ Entrevista personal realizada a Rafael Tufiño en 1990. En esta parte de la exposición, en cuanto al año existe controversia ya que en el libro que publiqué, *Lorenzo Homar Artista Ejemplar de la Gráfica Contemporánea de Puerto Rico*, edición personal, México, 1992-1993. p. 49 y, la entrevista que le realicé en 1985, Tufiño comenta que fue antes de unirse todos como grupo y establecer el CAP. En el libro-catálogo-exposición escrito por Teresa Tió, la presenta como que se llevó a cabo en el año de 1951.

²²² El portafolio se desarrolló para el siglo XV y la comenzaron a utilizar con obras de grabados de Alberto Durerro (1471-1528), poniéndose de moda hasta nuestros días.

²²³ Samuel Sánchez fue de los discípulos destacados del CAP.

²²⁴ *Ibid*, p. 43.

Poco a poco se fueron integrando amigos, simpatizantes del grupo de artistas y el dueño de un periódico, Luis Muñoz Lee²²⁵, pequeño empresario, que les ayudó a imprimir el portafolio en las instalaciones de su Editorial Caribe. Se tiraron 500 ejemplares. La edición tuvo tan buena acogida que se vendió en su totalidad. Se le integró un manifiesto en español e inglés, en el que se expusieron los postulados del grupo. Este manifiesto fue escrito por José A. Torres Martino, quien al pasar de los años se convirtió en el ideólogo e historiador del desarrollo gráfico puertorriqueño.

Es necesario advertir que el primer grabado realizado por Tufiño fue incluido en este Portafolio. Comenta la historiadora Teresa Tió²²⁶, en una entrevista hecha a Tufiño, que primero le mostró dos grabados y le señaló que inicialmente laboró uno de ellos, todavía con atisbos de inmadurez en el manejo de la gubia para controlar valores, en linóleo que representaba un campesino, cortador de caña de azúcar en su faena (en posición diagonal, con vestimenta sencilla, sombrero de paja redondo que cubre el rostro hacia abajo, machete en mano, semi alto y rodeado de flor de caña). En este trabajo predominaba la línea. Lo llevó al taller para que sus compañeros, Lorenzo Homar y Torres Martino, opinaran sobre el mismo y éstos le recomendaron trabajarlo más. Fue entonces que ante las sugerencias de sus amigos artistas, aceptó el reto y en un segundo linóleo pasó a hacerle las mejoras basándose en el mismo tema: superó



90 Rafael Tufiño –El cortador de caña - linóleo
Portafolio núm. 1, 29 x 21.5 cm. / 11 x 8 ½"
1951.

²²⁵ Luis Muñoz Lee, fue hijo del primer matrimonio que tuvo el que fue gobernador de Puerto Rico, Luis Muñoz Marín (1948-1964), para la época que estamos analizando. La madre de Luis Muñoz Lee fue Muna Lee, periodista y profesora estadounidense que trabajó en una sección de la Universidad de Puerto Rico, recinto de Río Piedras y, como señalé en el tema titulado Universidad de Puerto Rico, dirigió la revista bilingüe *Art in Review*, de 1937, editado bajo el título *The University of Puerto Rico Bulletin*, reseñó las actividades artísticas de exposiciones llevadas a cabo en la universidad desde 1929 hasta 1936, salió un ejemplar único y se reseñó las mismas por las profesoras Margot Arce, Concha Meléndez, Muna Lee y otros, las que fueron organizadas por el profesor y pintor Walter Dehner desde que se integró a la Universidad, en Río Piedras. Muñoz Lee, también dirigió un periódico llamado *La Correspondencia*.

²²⁶ Véase, Tió, Teresa, *Rafael Tufiño Pintor del Pueblo*, Catálogo, Exposición Retrospectiva, Centro de Arte Puertorriqueño, El CAP-1950-1952. Santurce, Museo de Arte de Puerto Rico, 2001. p. 30

sustancialmente su primer intento. Le dio mayor destaque y mejor movimiento (posición centrífuga) a la figura en el primer plano, destacándola de otra figura secundaria en el fondo. Mejoró grandemente la profundidad entre las formas y figuras, así como los contrastes de la composición. En este segundo grabado, todos estuvieron de acuerdo cuanto había logrado superar en técnica y expresión, con la sola disciplina de acatar unos consejos inteligentes.

Esta experiencia con Tufiño²²⁷, se fue convirtiendo en norma regular en este nuevo taller del CAP y más adelante se puso en práctica también en la DIVEDCO. Ésta se proyectó a los demás artistas y cada uno se esforzó en dar el máximo en sus obras.

Debido al compañerismo entre artistas, muchos de ellos empezaron a trabajar en el CAP y la DIVEDCO simultáneamente, así que otros los imitaron. Esta misma situación *la vivieron sus maestros* mexicanos, como Alfredo Zalce²²⁸ y compañeros maestros, quienes fueron fundadores del Taller de Gráfica Popular Mexicana y no se habían desvinculado del Taller de la Gráfica, y también trabajaban en la Academia. Mientras Tufiño asistía a un solo taller, en el CAP, actividad que tomó con mucha responsabilidad. Trabajó tanto en sus obras, que adquirió la experiencia necesaria para profundizar en aquellos temas que le gustaban. Perfeccionó su técnica para retratos, trabajó en el detalle de los interiores de edificios coloniales como aquellos en que había vivido cuando niño en el viejo San Juan –y que reforzaría al vivir en la ciudad de México.

Se convirtió en un gran observador, supo plasmar esta cualidad en sus obras. Así lo muestran *Hombre reclinado sobre una mesa*, (1951), *La Perla*, (1951), *Autorretrato en La Perla*, *Niños jugando* (1953), obra realizada en serigrafía con pocos colores resaltando el color rosado en la pared de fondo. Otra obra, *Cuatrista*,²²⁹ muestra una figura en negro sobre fondo verde.

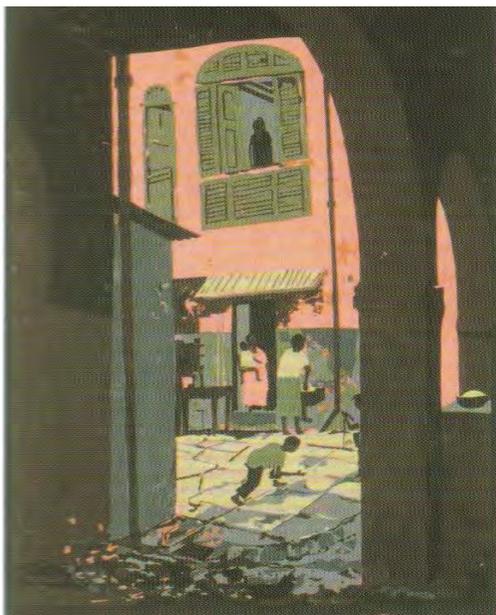
²²⁷ Rafael Tufiño comenta en sus entrevistas que nunca tomó clases formalmente de grabado en México mientras estudiaba. Estuvo cerca y no se integró, sí se envolvió mentalmente y dice que trabajó a escondidas algunos ejercicios sencillos mientras estudiaba, dos de un niño y otro de una composición de un velorio. Tufiño desde joven debió usar lentes con mucho aumento y cuando uno lo miraba y veía sus lentes de armadura gruesa le parecía que estaba viendo a un ser con ojos de múcaro (búho).

²²⁸ Expuse en el tema *La presencia del muralismo y del grabado mexicano* que Alfredo Zalce fue uno de los fundadores del TGP en 1937 y cuando Tufiño y Maldonado fueron sus discípulos en la Academia 1948, ya Zalce había realizado bastantes obras en pintura de caballete, pintura mural y gráfica. Ya se habían publicado portafolios y para 1948 se publicó en forma de libro con 7 grabados originales la historia de la fundación del TGP y se presentó a los artistas más destacados como Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, Fernando Castro Pacheco y todos los otros artistas. Libro que por cierto trajo Tufiño al regreso a la isla.

²²⁹ Se le llama al músico que toca el instrumento musical típico de Puerto Rico, el cuatro, que posee cinco cuerdas dobles para un total diez cuerdas.

Después del primer portafolio, el éxito obtenido y la cantidad de ideas que afloraron en cada uno de los artistas de esta época, se iniciaron los trabajos para un segundo portafolio. Como la mayoría de ellos trabajaba también en la DIVEDCO, decidieron imprimir las obras con técnica serigráfica. Para este portafolio trabajaron unos nueve artistas y se tituló *Estampas de San Juan*, Fue el dramaturgo René Marqués quien escribió el prólogo e hizo un análisis de las obras presentadas. Aludió a “*la superación de sus integrantes ante el despertar de éstos hacia una conciencia nacional puertorriqueña, dejando atrás la representación de una temática simple y tradicionalista*”²³⁰. De este segundo portafolio de 1953, Félix Rodríguez Báez comentó: “*no va a ser la estampa del turista que viene a ver el concepto pintoresco de la ciudad sino una estampa de las vivencias de la gente que vive en esa ciudad*”. Los títulos de algunas obras del portafolio son: *El Limpiabotas, Vendedora de Billetes, Carritos de la Plaza, Lanchas de Cataño, Calle Mc Arthur*”²³¹.

En este portafolio Rafael Tufiño va a representar uno de sus temas favoritos en la técnica del grabado: el interior de edificio colonial del viejo San Juan con niños



jugando. En primer plano se puede observar un zaguán (pasillo), con columnas de arcos pintados en tonos grises y sombra en negro, que dan a un patio interior. Piso rústico en piedra, donde dos niños juegan a lo que parece ser tirar el trompo. Al fondo, entrada al edificio con pared pintada de color rosa que ayuda a dar mayor profundidad a la composición. Se ve a dos señoras ocupadas en faenas propias del hogar y una tercera en un segundo piso, quien observa el ambiente desde una ventana abierta en forma de arco.

**91 Rafael Tufiño, *Niños jugando* –
Serigrafía Portafolio núm. 2, 32.5 x 25.5 cm. 12 ¾ x 10” - 1953.**

²³⁰ René Marqués prestigioso dramaturgo quien dirigía la sección de libretos en la DIVEDCO escribió la introducción del portafolio. Su actividad literaria tanto de libretos (1950), como en la dramaturgia tuvo una duración de treinta años y todavía repercute. La obra de teatro que escribió René Marqués, *Mariana o El Alba*, se mantuvo en cartelera con mucho éxito del 1 al 9 de agosto 2009.

²³¹ Lorenzo Homar, 1993. p. 45, y la entrevista personal al artista Félix Rodríguez Báez en 1985, 2005 y 2010.

Los artistas que habían fundado el CAP, poco a poco fueron absorbidos por el trabajo tan intenso que se iba desarrollando en los talleres gráficos de la DIVEDCO, donde debían realizar dibujos, diseñar grabados para folletos, libros, diseñar carteles e imprimirlos junto a sus ayudantes en la técnica de la serigrafía, para anunciar las películas²³² que se producían en el taller de cinema; ahí se escribía el argumento, se discutía con los diseñadores y una vez aprobado por el editor y redactor, pasaba al departamento de cinema para realizar el guión. Finalmente quedaba en turno la filmación del documental, así como la concepción y adaptación de la música de fondo²³³. La experiencia del CAP se reduce a sólo dos años, pero su aportación fue inmensa, de ahí surgieron otros talleres. Además, la producción de portafolios continuó y no se debe olvidar que tuvo su antecedente en la Academia de Arte Edna Coll²³⁴.

Los compromisos que artistas como Tufiño y Homar asumieron tanto en la DIVEDCO como en el CAP, y el poco tiempo del que disponen para atender las diferentes faenas, provocaron desánimo en mantener este taller, como consecuencia, vemos que se fundaron otros talleres gráficos como el del Instituto de Cultura Puertorriqueña, a partir de mediados de los años 50's del siglo XX.

2. 6 – El Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP) en 1955

La necesidad de instituciones que ayudaran al desarrollo de la cultura puertorriqueña, estuvo enmarcado en el *Ideal Cultural*²³⁵ (patria–pueblo), en contraposición al nacionalismo político y revolucionario, planteado por el opositor y líder del

²³² Para la música de las películas había tres personas que se dedicaban a crearla, Jack Delano, Héctor Campos Parsi y Amaury Veray, todos muy destacados en su época y en su especialidad.

²³³ Los primeros artistas, grabadores que realizaron grabados monumentales fueron Alberto Durero y Tiziano p. 13-Catálogo- La xilografía en Puerto Rico- 1950-1986, carpeta negra, simula madera.

²³⁴ Al leer un texto sobre Tufiño del año en que se va para México y tiene los beneficios del GI veterano del ejército, pienso, pudo haberse quedado en Puerto Rico en la Academia de Arte de Edna Coll, pues este taller tenía buenos maestros españoles, un italiano, una estadounidense y puertorriqueños. Tufiño y Maldonado en un momento dado pensaban que podían ir a España, Europa, pero eran aventureros y querían hacer, ver otros países y así lo hicieron al irse a México, allí estaba el conocimiento y el futuro de ambos.

²³⁵ Según una nota del libro *Ricardo Alegría Una vida*, de Carmen Dolores Hernández, 2002 pp.155 – 156. “La indicación más clara de lo que Muñoz Marín tenía en mente...un largo documento que le sometiera, el 18 de noviembre de 1954, un norteamericano llamado Arnold Miles, junto con un plan de acción... Se señala en el preámbulo que: “... *the preservation of the cultural heritage of Puerto Rico has been neglected...*” (La cultura heredada de Puerto Rico no se debe descuidar, desatender...)

nacionalismo puertorriqueño, Don Pedro Albizu Campos; quien además desarrolló el nacionalismo cultural, arregando al pueblo a defender la patria por los valores y costumbres hispanas. De ese modo, Luis Muñoz Marín, al llegar al gobierno en 1948, continuó la defensa del nacionalismo puertorriqueño desde la trinchera de la cultura: promovió y dirigió organismos de cultura como la DIVEDCO y el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP), que tuvieron como base promover la participación del pueblo, estableciendo un balance en el desarrollo de la vida material y espiritual que Muñoz Marín anhelaba para la sociedad puertorriqueña.

El Instituto de Cultura Puertorriqueña²³⁶ se creó en el verano de 1955, en virtud de la Ley 89, como una corporación pública con el fin de estudio, conservación, divulgación y enriquecimiento de nuestra cultura nacional. En el Instituto se creó una editorial para publicaciones de libros y revistas, mismas que contaban con secciones sobre música popular y clásica. Así se quería atender la necesidad histórica de crear y apoyar museos sobre nuestra herencia indígena y sus vestigios, y sobre la vida de la familia puertorriqueña en los siglos XIX y XX.

En la legislatura no todos estuvieron de acuerdo con su creación, especialmente los sectores que promovían la anexión de Puerto Rico a Estados Unidos, dado que esta nueva institución se proyectaba con el fin de defender los valores más auténticos de la cultura puertorriqueña, evitando la asimilación de la cultura anglosajona mediante transculturación,²³⁷

Fue el gobierno del Partido Popular Democrático y su líder Luis Muñoz Marín, junto a la Marina estadounidense, quienes crearon el Estado Libre Asociado (ELA), en 1952. Un año después de la creación del ELA, Muñoz Marín ya comenzaba a ver los intentos de la oposición anexionista de encausar al pueblo hacia mayores bienes materiales. “*Olvidando su desarrollo espiritual y dejando de mantener un balance dentro de la sociedad puertorriqueña...*”. Así lo manifestó Muñoz Marín en un discurso que ofreció en una Asamblea General de la Asociación de Maestros²³⁸. A través del arte

²³⁶ La Casa de la Cultura Ecuatoriana se creó en agosto de 1944 por Benjamín Carrión, esta casa y sus funciones se tomaron de referencia para fundar el Instituto de Cultura Puertorriqueña, un organismo como este que ya se había creado en el país de Ecuador, sur América.

²³⁷ Germán De Granda., *Transculturación e Interferencia Lingüística en el Puerto Pico Contemporáneo*. 1898 / 1968 Río Piedras, Editorial Edil, Inc. 1972. Véase, Comunicación y Cultura, La comunicación masiva en el proceso político latinoamericano No.6, Luis Nieves Falcón, *Imperialismo cultural y resistencia cultural en Puerto Rico*, México, Editorial Nueva Imagen, S. A. 1979. pp. 53-54.

²³⁸ Suárez Martínez, Alberto. “Reflexiones en Torno al Nacionalismo Cultural en la Obra de Luis Muñoz Marín (1953-1959)”. *Revista Cultura*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Año 2, Núm. 4 junio, 1998. pp. 28-34. En este mismo número de la revista se debe leer a: Ana Sagardía, “Ernesto Ramos

y el desarrollo de herramientas educativas, los artistas lograron que el pueblo defendiera su identidad, la nacionalidad y cultura puertorriqueña, además de la caribeña y latinoamericana, desarrollando una resistencia hacia la asimilación total²³⁹.

En un principio en el ICP se nombró una Junta de Gobierno la que se encargaría de designar al nuevo director, misma que después fue la que eligió al antropólogo Ricardo Alegría, quien hasta ese momento dirigía el Museo de Arte de la UPR y ofrecía cursos de arqueología e historia de Puerto Rico. A pesar de su juventud (34 años), Alegría trabaja en la defensa de la cultura puertorriqueña, lo que le valió este nombramiento al frente del Instituto, ante la candidatura de Nilita Vientós Gastón, también considerada para el puesto²⁴⁰.

Para dirigir el Taller de Artes Gráficas y preparar a otros jóvenes artistas don Ricardo Alegría contrató al experimentado artista de esta técnica serigráfica Lorenzo Homar²⁴¹ (San Juan, 1913-2005), quien había demostrado un gran dominio y supo enriquecer este medio desde que comenzó a trabajar en la DIVEDCO,

“...un medio efectivo de comunicación para difundir sus diversas actividades y promover las artes plásticas en Puerto Rico. Para lograr estos objetivos era indispensable proporcionar los recursos adecuados a los artistas jóvenes y exponerlos a la influencia de artistas experimentados. Esta necesidad se satisfizo con la organización en 1957 del Taller de Artes Gráficas como dependencia del Instituto de Cultura Puertorriqueña”²⁴².

Antonini, Defensor y Promotor de Nuestra Cultura”, pp. 35-40

²³⁹ Entiendo que han buscado otros mecanismos de penetración, persuasión para que el pueblo esté de acuerdo en la mayoría de sus decisiones erradas, ver terroristas por todos lados, ir a las guerras absurdas, ser entes impulsivos en comprar, comprar en sus tiendas trasnacionales y ser un mercado cautivo por siempre, después de habernos condicionado a sus dependencias y vaya olvidando su cultura. Véase, *La americanización de la modernidad*, Compilador, Bolívar Echeverría, Americanización, México, Varias editoriales, CI/AN, DGPF, UNAM, Biblioteca Era, 2008 pp. 11 – 17. Además, *Los Condenados de la tierra*, Frantz Fanon, México, Editorial Siglo XXI, 1990 (1961).

²⁴⁰ Si se desea conocer más sobre esta mujer que realizó tantas aportaciones a la cultura de Puerto Rico se debe leer también de Luis Nieves Falcón, *Los pasos de Nilita*, Fundación Nilita Vientós Gastón, Editor José Carvajal, 2008. De todas maneras ambos; Don Ricardo Alegría y Nilita, trabajaron al unísono por la cultura, “cada uno en su medio organizativo y no cancelándose”.

²⁴¹ Lorenzo Homar, llegó de Nueva York en 1950 a San Juan, después de haber trabajado como diseñador y grabador en la Casa Cartier. Se integró a trabajar en la DIVEDCO como diseñador y en 1951 comenzó a dirigir el taller de gráfica, y allí trabajó junto a Tufiño y otros artistas destacados. Homar acababa de regresar de Nueva York en 1957 por haber tenido una beca de la Fundación Guggenheim; estaba realizando unas obras de grabado que se le habían encargado: 32 grabados para un poemario del puertorriqueño Luis Lloréns Torres, para el nuevo ICP. La visita a la isla lo llevó a dibujar bocetos de los músicos en los ensayos del Festival Casals, de aquí en adelante diseñó los carteles del Festival por muchos años, creando las obras más excelsas de la época y provocando la colección en ese sector.

²⁴² Véase, Cupeles, Juan David. *Lorenzo Homar: Artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico*, México, Tercera Edición Revisada y Actualizada. 1993. p. 49. Si se desea conocer más sobre esta mujer que realizó tantas aportaciones a la cultura de Puerto Rico se debe leer también de Luis Nieves Falcón, *Los Pasos de Nilita*, Fundación Nilita Vientós Gastón, Editor José Carvajal, 2008. De

Gracias al talento y las aportaciones de Lorenzo Homar en materia de serigrafía, el desarrollo en el trabajo del cartel se fomentó incansablemente en todos los ámbitos: cultural, educativo o musical. Se realizaron además, carteles para eventos navideños, juegos de ajedrez, exposiciones, publicidad de organismos público y privados e incluso para el concierto del Festival Casals.

Además de dirigir el Taller de Gráfica, Homar fue contratado en 1955 para diseñar el logo que identificaría el Instituto de Cultura Puertorriqueña. En dicho cartel, él representó a las tres culturas: amerindia, española y negra -las cuales fueron la base étnica principal del puertorriqueño de hoy-, con técnica de linóleo y otra en xilografía.



92 **Lorenzo Homar, Emblema oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña**
(1ra. Versión 1955, linóleo) (2da. Versión 1961, Xilografía)

Mientras Homar organizaba el taller de gráfica para diseñar e imprimir obras en grabado xilográfico, en serigrafía y otros medios²⁴³, trabajó en el proyecto de un nuevo taller-escuela, donde pudiera enseñar dibujo y diseño, de modo que sus alumnos aprendieran experimentando “con base en el modelo artesanal europeo”²⁴⁴. Los artistas contratados para trabajar en este taller fueron Rafael Tufiño y Carlos Marichal, quien se encargó de diseñar la “excelente maqueta” de la *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña*, -tanto la portada como los interiores. Marichal diseñó también vestuario y escenografías para ballet y teatro; así como las ilustraciones para los *Cuadernos de Poesía*, portadas de libros publicados por el Instituto, carátulas de discos,

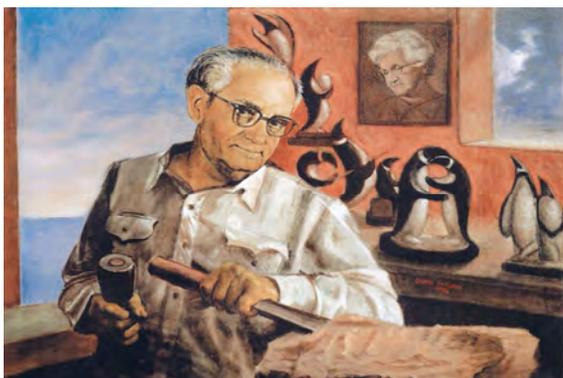
todas maneras ambos; Don Ricardo Alegría y Nilita, trabajaron al unísono por la cultura, “cada uno en su medio organizativo y nó cancelándose.”

²⁴³ La época era de momento de fundación de instituciones y de creatividad eso fue lo que dio cada artista que trabajó en cada taller sin necesariamente recibir remuneración, hubo muy buena disposición de los artistas.

²⁴⁴ Cruz, María del Socorro, “Historia de la Escuela de Artes Plástica”, en Revista de *Ciencias Sociales*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, Vol. XXIX, núms. 3-4, 1990, pp. 385-387. **Revisar abajo**

medallas y tarjetas conmemorativas de los hombres ilustres y el diseño de las salas de exposición. Los artistas de la época emularon con sus obras las creaciones de los artistas del Taller de Gráfica Popular de México;

El Dr. Ricardo Alegría, en colaboración con su Junta de Directores, creó talleres diversos de arte, así como becas para estudio fuera de Puerto Rico, muy similares a los talleres que había creado Edna Coll anteriormente. En uno de esos talleres, se integró como profesor el escultor español Francisco Vázquez Díaz (Santiago de Compostela, España, 1898-1988, San Juan), con el objetivo de llevar a cabo el desarrollo del taller de escultura culta²⁴⁵. Famoso por haber estudiado en los talleres de *talla en madera*, con



los mejores maestros escultores de la época, y por las exposiciones de su obra, Vázquez Díaz (Compostela), como se dio a conocer, fue recibido con emoción en Puerto Rico. En la isla trabajó con obra para exposiciones en el Hotel Condado (1942), en la

**93 Osiris Delgado, *El escultor Compostela* – óleo sobre tela
71.6 x 89.5 cm. / 28 x 35 1/4" – 1996.**

Universidad de Puerto Rico (1947, 1953, 1955, 1968,1978), en el Ateneo Puertorriqueño (1947) y en el Instituto de Cultura Puertorriqueña (1965, 1974, 1975).

Asimismo, en el ICP se añadieron otros talleres con técnicas y materiales que no se habían ofrecido en escuela alguna anteriormente, por ejemplo el taller de vitral, que fue dirigido por el holandés Arnaldo Maas, (Róterdam, Holanda, 1910-1981, México); el de pintura mural en mosaico, y un curso de escenografía que fue organizado por el pintor Rafael Ríos Rey (Ponce 1911-1980, San Juan). Ríos acababa de regresar de México, donde becado por el ICP estudió ambas técnicas. Con estos talleres se estaban sentando las bases de la Escuela de Artes Plásticas, adscrita al ICP.

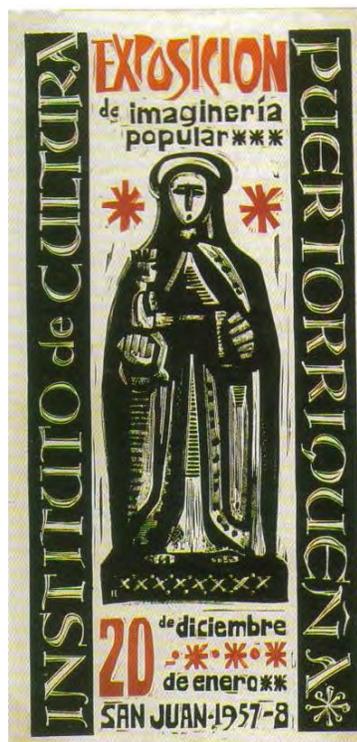
Lorenzo Homar comienza a dirigir el taller de gráfica del ICP y debe pasar por procesos similares a los que había vivido en el primer año de la DIVEDCO, momentos

²⁴⁵ Del escultor español Compostela, hablé en el tema sobre La fundación del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico, ya que este se casó con la catedrática del curso de español y literata, Margot Arce e hizo muchísimas aportaciones a la literatura puertorriqueña y se le publicó su obra en cinco tomos.

austeros de bajo presupuesto, falta de materiales y, además, falta de ayudantes. Entonces, Homar recurrió a los materiales que había aprendido a usar en el taller gráfico de la DIVEDCO. Debió utilizar en sus primeros carteles la técnica del linóleo. Fue entonces que representó y reprodujo las características de las tallas populares llevadas a cabo por los santeros, como el cartel *Exposición de Imaginería Popular*, que Homar diseñó e imprimió para el mes de diciembre de 1957. Éste fue un cartel pequeño, En forma vertical, a dos colores, con la figura de un santo al centro de la composición. Logró las texturas del Santo a base de líneas diversas, tanto verticales largas como otras cortas horizontales, que definen la vestimenta de la figura. El color rojo está representado en la parte superior en la misma palabra

exposición, mensaje de la actividad a celebrarse; a mediana altura hay una decoración de asteriscos en rojo y, en la parte inferior, el número veinte que decoró de nuevo con asteriscos, logrando un buen balance con este color. A ambos lados, a modo de barra en negro y letras en blanco con un estilo gótico, representó el nombre de Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Veremos cómo en esta década, tanto Homar como Tufiño, volverán en repetidas ocasiones a desarrollar obras en este material de la madera (xilografía), que ellos consideraban un material noble y dulce, por su atractivo de la veta y el trabajo manual y *visual*, así como el logro final del conjunto de la obra.



94 Lorenzo Homar, *Exposición de imaginería popular* – linografía 71 x 33 cm. / 28 1/8 x 13 1/8” – 1957.

En 1954, Homar le realizó a Tufiño una caricatura en linóleo: *Saludo a Rafael Tufiño: “para ilustrar un artículo sobre el compañero artista en México. Retrató a Tufiño como una simpática calavera, claramente haciendo referencia al mexicano José Guadalupe Posada”*²⁴⁶. Es en el Taller de Gráfica del Instituto de Cultura puertorriqueña, donde Homar continuó trabajando la técnica del cartel serigráfico y fue integrando diferentes estilos de letras y textos a la composición; la llevó a su máxima

²⁴⁶ Catálogo “Lorenzo Homar y el Arte Contemporáneo de Puerto Rico”, presentado en la exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar, Litografía Metropolitana Inc., Puerto Rico, 1978, p. 42. con textos de Ramón Arbona, Marimar Benítez, Mari Carmen Ramírez y Dr. René Taylor.

expresión en un mensaje cultural²⁴⁷. Vale aclarar que en un principio, Homar y Tufiño bocetaban en pintura acrílica²⁴⁸, luego, con el tiempo, al dominar la técnica serigráfica, trabajarían el diseño directamente en el tamiz.

Fue para comienzos de la década de los sesenta que Homar comenzó a trabajar a nivel personal- con la xilografía, esta vez de tamaño monumental. Ejemplo de esta técnica es *Línea Clásica*, de 1963 (1m. 68 x 68.5), obra en posición vertical. En esta no aparece texto, es una representación de una bailarina que da un salto y se proyecta en un espejo (su hija Susan). Será en las obras de tamaño monumental (en posición horizontal), donde integrará unos versos. La crítica de arte argentina Marta Traba, en relación a la ilustración que hace de la aclamada *Unicornio en la Isla*, dijo lo siguiente: “creo que la pieza más esplendida de toda la obra de Homar es la única ilustración *Unicornio en la Isla*,” de 1965, (51 x 122cm.) Esta obra ganó premio en 1966 en el Festival del Libro de Leipzig, Alemania. Traba, pasa a describirla:

...enreda en la elaboración de las letras del texto, (a su vez cuidadosamente distribuido, descargado palabra a palabra, como fluyente, en un amplio espacio rectangular), una vegetación temeraria se va apropiando del poema... Y continúa señalando que: “Homar aclara la íntima relación entre lo bello y lo terrible y la presenta como antinomias, sin tratar de resolverlas. Por eso el dibujo se sostiene en una constante vibración, tensionado al máximo²⁴⁹”.



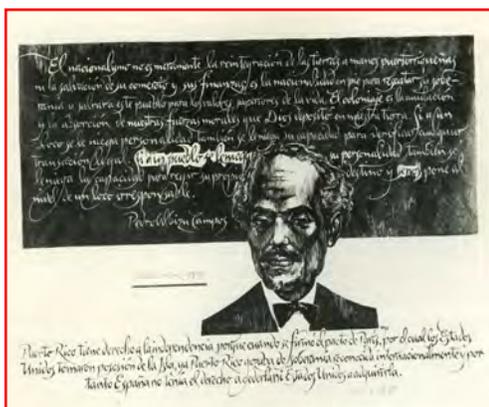
Lorenzo Homar - Unicornio en la isla – Xilografía - 51 x 122cm. / 20 x 48” - 1965,

²⁴⁷ *Ibid*, pp. 73-78-81 y 121.

²⁴⁸ En mi anterior tesis y convertida en libro, *Lorenzo Homar, Artista Ejemplar de la Gráfica Contemporánea de Puerto Rico*, México, Edición personal, 1992-93. pp.135-136. presento que al desarrollarse Homar en la pintura, pudo influir en el color de fondo y toda la estructura compositiva de los carteles serigráficos, y de esta manera logró impactar en el observador, ya que las hizo como obra pictórica en sus últimas etapas como grabador.

²⁴⁹ Traba, Marta, *Propuesta Polémica sobre Arte Puertorriqueño*, Puerto Rico, Ediciones Librería Internacional 1971. pp. 36-37. Este libro de Traba, fue producto de conferencias y artículos periodísticos, y reseñó mucho de la obra de Homar y de Rafael Tufiño. En esta exposición que realizó Homar en una serie de Museos y galerías (comenzó el 20 de mayo de 1978), se convirtió en una pre-retrospectiva pues años más tarde sí presentó lo que estaba elaborando y añadió más obras. En la misma presentó unas 27 obras en linóleo y 25 en xilografía, además alrededor de 130 carteles en serigrafías. Sobre estas obras en plancha de triplay (madera), tipo mural, que realizó Homar, entiendo que es una emulación de las que realizó Alfredo Zalce, con los héroes nacionales Juárez, Morelos y otros para la década de los sesenta, en su pueblo natal de Morelia, Michoacán.

Homar no se detuvo y para año de 1972 realizó otra obra monumental con el título: *El Maestro*, que es un Busto de don Pedro Albizu Campos (71 x 99cm.), y de fondo en un recuadro negro, tanto en la parte superior como en la inferior, presenta fragmentos de discursos de este líder indiscutible del nacionalismo de Puerto Rico, con una caligrafía hermosa, alargada en forma magistral.



95 Lorenzo Homar, *El Maestro* – Xilografía 71 x 99 cm. / 28 x 39” – 1972. **96 Foto: Homar le explica a estudiantes su obra, 1985.**

En el taller, Homar tenía estudiantes en 1958, que ingresaron tanto con él, como con Tufiño, indistintamente: Avilio Cajiga (Quebradillas, 1939), quien ingresó como técnico de impresión; ese año entró como aprendiz José R. Alicea (Ponce, 1928)²⁵⁰, quien alternaba y trabajaba, como diseñador en la Agencia del Departamento del Trabajo; Alicea, que más tarde se convirtió en artista gráfico y maestro en la que sería la Escuela de Artes Plásticas; que se organizó en esos próximos años. Fue Myrna Báez (San Juan, 1931)²⁵¹, la única mujer que estuvo de aprendiz, de 1957 a 1961.



97 Foto- Taller gráfico ICP., al frente izquierda Rafael Tufiño, atrás, José R. Alicea, José M. Figueroa, Avilio Cajiga, Lorenzo Homar, director gráfico, y Carlos R. Rivera - 1960.

²⁵⁰ El maestro Alicea, comenzó a producir su propio papel de impresión gráfica, y a experimentar con corteza de árbol tropical y a mezclarlo con color natural, obteniendo mucho éxito en este proceso, por la temática y el diseño realizado, mejorando las ventas de sus obras.

²⁵¹ Myrna Báez, artista activa en la pintura y la gráfica, para la década del 2000, presentó una exposición retrospectiva de toda su obra en el Museo de Arte de Puerto Rico, con mucho éxito.

En 1960 llega como aprendiz Francisco Rodón²⁵² (San Sebastián, 1934), después de haber estado en varios talleres: la Academia Julián, París, Francia, en 1953; luego estudia, en 1954 en la Academia de San Fernando, Madrid, España; en 1955 Rodón estudia pintura en la Academia La Esmeralda, del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, y sus estudios de arte en 1958, en el Art Student's League, de Nueva York. Años más tarde ingresa otro artista como técnico: Luis Germán Cajiga (Quebradillas, 1934),²⁵³ de 1963 a 1965, quien hoy en día es un destacado pintor y serigrafista destacando por tocar los temas populares de la isla. Luego se integran como aprendices, por motivación de Rafael Tufiño, José Rosa (Santurce-1939), y Luis Alonso (Santurce - 1951). Otro alumno que llegó fue Antonio Martorell²⁵⁴ (San Juan, 1939), a quien se le considera aprendiz, discípulo, asistente y colega de Homar y Tufiño; y quien se mantuvo en el taller de 1962 a 1966. Además en 1967 hasta 1972 Martorell funda y desarrolla el Taller Alacrán, y junto a otros artistas crea portafolios con diferente temática. Martorell había estudiado en Georgetown University, Washington, D. C. y luego visitó la ciudad de México en 1977, donde realizó una exposición de su obra en la Galería Arvil. Regresó en 1978 y se estableció en ciudad de México hasta 1985. Durante su estadía en ese país, trabajó su obra en varios talleres y realizó exposiciones:

“En julio de 1981, en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec presentó un conjunto de dibujos, collages y grabados con el título de Álbum de familia, Plantas Interiores, El Lecho Femenino...el recurso de trabajar por series se debía a la necesidad de obtener, por medio de una narrativa visual, la densidad icónica requerida por un arte que proviniendo de la realidad aspira a incidir en esa realidad para perturbar su estatismo... En 1982 ilustró los cuentos Andando el tiempo, de Eraclio Zepeda, y en 1984 el poema Nocturno rosa de Xavier Villaurrutia. Con la serie de grabados en madera de la carpeta Luto absoluto (homenaje a la cantante Toña la Negra con textos de canciones de Agustín Lara), participó en 1984 en la exposición “El color en el grabado” en el Museo de Arte Moderno de Chapultepec”²⁵⁵.

²⁵² Francisco Rodón, fue becado por el ICP., y estudió pintura en la Escuela la Esmeralda, Instituto Nacional de Bellas Artes de México en 1955. Ha realizado muchos retratos y se destacan de literatos: *Jorge Luis Borges*, Oleo/lienzo, 283 x 210 cms; 1973., *Juan Rulfo*, Oleo/lienzo, 283 x 207 cms., 1983.,(Véase, Anexos p.305), y de políticos: *Luis Muñoz Marín*, Oleo/lienzo, 288 x 228 cms. 1977., y *Rómulo Betancourt, Retrato de un Presidente*, Oleo/lienzo, 212 x 152 cms. 1980.

²⁵³ Luis Germán Cajiga, se destacó como un gran artista de la pintura: paisajes de su pueblo Quebradillas y las serigrafías de poetas: Luis Llorens Torres, Juan Antonio Corretjer, hasta hoy en día. Trabajó con el autor de esta investigación, en la primera Escuela de Arte Luchetti, en Santurce, San Juan, a nivel de Secundaria y Superior (Preparatoria), para el año de 1977.

²⁵⁴ Véase, Tibol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, México, Editorial SEP/UNAM, 1987. p. 244. Antonio Martorell continúa siendo uno de los máximos exponentes del arte puertorriqueño hasta estos momentos de 2012.

²⁵⁵ *Ibid*, pp. 245-249 .

Mientras estuvo en México, Antonio Martorell se convirtió en un gran exponente del arte tanto de temas caribeños y puertorriqueños, así como de la temática de los artistas mexicanos.



Es necesario tener presente que fue en el mes de abril de 1956 se celebró una exposición pro-organización de la Escuela de Artes Plásticas: “la exposición comprende 286 obras de unos 80 artistas (67 pintores,

98 El artista Antonio Martorell en una de las exposiciones en ciudad de México con sus grabados de calaveras de fondo.

dibujantes y grabadores, 9 escultores y varios ceramistas)”²⁵⁶, fue promovida por un comité de artistas, damas y filántropos que desde hacía un año atrás apoyaban el arte y señalaban la necesidad de crear una escuela de arte gubernamental, donde los jóvenes pudieran estudiar y adquirir los conocimientos básicos del dibujo, la pintura, la escultura, la gráfica y otras técnicas artísticas. Los talleres del Instituto de Cultura Puertorriqueña cumplían cierto cometido, pero todavía se necesitaba una institución formal donde se pudieran adquirir otros conocimientos y un diploma que acreditara como un profesional en su especialidad. Así fue como nació oficialmente la Escuela de Artes Plásticas.



99 Columna maurica levantada en la sala de exposiciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña, muestra un grupo de carteles de L. Homar, Tufiño y otros artistas. 1957.

²⁵⁶ Nilita Vientós Gastón, "La Exhibición Pro-escuelas de Artes Plásticas", en el periódico *El Mundo*, Puerto Rico, 21 de abril de 1956. p. 5, Además este artículo fue publicado en el Tomo I, libro: *Índice Cultural*, Compilado por la U.P.R., 1962. p. 205.

2. 7 – La Escuela de Artes Plásticas del ICP en 1966

La Escuela de Artes Plásticas fue evolucionando paulatinamente en la medida en que se iban aprobando medidas legislativas, y que se le fueron haciendo enmiendas a la Ley 89 que creó el Instituto de Cultura Puertorriqueña en la sección 4, Inciso (a), para adicionar un número (13). Estas medidas le iban dando personalidad institucional a la Escuela, ya que permitían “organizar y establecer un programa para la enseñanza de técnicas artísticas y materiales relacionadas con la cultura puertorriqueña [...] Se conserva el adiestramiento necesario para el desarrollo del talento integrándolo con una formación cultural más amplia”²⁵⁷. En 1966 se crea oficialmente la Escuela de Artes Plásticas, con el pintor Dr. José Oliver (Arecibo 1901-1971 San Juan) como director. Oliver invitó a los pintores como Rafael Tufiño a que se integraran a la facultad de arte (Anexos p.304). Tufiño comenzó a ofrecer el curso *Composición y Simetría Dinámica* de la pintura que había aprendido en los cursos de México y que ahora aplicaba a sus obras y enseñaba en sus talleres, de modo que aquí la influencia mexicana llegó a los más jóvenes por vía de los cursos de Tufiño. No es de extrañar que otro artista como Antonio Martorell, recibiendo las influencias de Tufiño y sus comentarios sobre el arte y el ambiente cultural de México, lo motivaran años más tarde para ir a Ciudad de México e integrarse a crear talleres de artes gráficas donde se exaltaba las artes plásticas. No fue el único y otros estudiantes comenzaron a llegar a la Academia de San Carlos y a otros centros de arte de la ciudad.

Las medidas legislativas encontraron una serie de adecuaciones a través de algunas enmiendas en *Actas*: “Acta 52 abre el espacio para el desarrollo de un currículo que incluyó Historia de Puerto Rico, Literatura Puertorriqueña, Historia del Arte y Estética.” Además está el Acta 52 que “*le concede al Instituto poder de emitir un certificado en que se le reconoce al estudiante la aprobación satisfactoria del programa de destrezas técnicas y de los materiales y conocimientos relativos a la cultura*”²⁵⁸. De aquí en adelante la Escuela de Artes Plásticas va logrando mayores reconocimientos con nuevas enmiendas a la ley. En el año 1969, por medio de la Ley 94, el Departamento de Instrucción Pública reconoce al Programa de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y se aprueba que los estudiantes egresados pudieran

²⁵⁷ *Ibid*, María del Socorro Cruz, Revista de *Ciencias Sociales*, 1990, p. 388.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 339.

ejercer como maestros del sistema de instrucción pública, si tomaban también algunos otros requisitos ampliados.

En 1971, se amplía la Ley 52 y en septiembre de 1976 se traslada al Instituto de Cultura Puertorriqueña, a ocupar una nueva sede más amplia y atractiva, rescatada y restaurada, del antiguo edificio de beneficencia y manicomio en San Juan. Además se integraron los pintores: Rubén Moreira (caricaturista), Luis Hernández Cruz, Augusto Marín (pintores); los escultores Tomás Batista y Rafael López del Campo; el grabador José R. Alicea; trabajó de 1966 al 2000, los historiadores: Eugenio Méndez y Arturo Dávila; y el fotógrafo Ramón Aboy Miranda.²⁵⁹ Fue entonces que se debió organizar un currículo para cuatro años ya que así se lo exigió el Consejo Superior de Enseñanza, un organismo del gobierno de Puerto Rico dedicado a acreditar a las diversas instituciones educativas²⁶⁰.

La escuela tuvo una matrícula estudiantil y actualmente cada año recibe alrededor de unos 200 estudiantes al año. La Escuela de Artes Plásticas, además, tiene un programa especial de estudios libres, en el que pueden participar tanto adolescentes como adultos, para recibir conocimientos en las artes y los puedan desarrollar sin la formalidad de un certificado de bachillerato (licenciatura), de estudios académicos. Cada vez son más las personas que se acogen a este sistema de libre enseñanza, incluso algunos que provienen de otras profesiones.

Para 1988 la Middle States Association of Colleges and Schools de Estados Unidos reconoció a la Escuela de Artes Plásticas con todas sus acreditaciones, por cumplir con todos sus requisitos académicos. La Escuela de Artes Plásticas recibió su perfil definido y autónomo mediante la ley 54 (22 de agosto de 1990). Con esta ley se le reconoció su autonomía y, por ende, todas las funciones administrativas y fiscales que radicaban en el Instituto de Cultura Puertorriqueña pasaron directamente a la propia Escuela. Estos beneficios fortalecieron la Escuela logrando proyectarse como una institución de primer orden en Puerto Rico y en el extranjero. El Instituto de Cultura Puertorriqueña, al igual que su apéndice hasta cierta época, la Escuela de Artes

²⁵⁹ Ramón Aboy Miranda (1950-1986), su casa taller de fotografía la donó a una Junta de Directores para que la administraran, la mantuvieran y le dieran vida a la estructura, hoy se conoce como Centro Cultural Ramón Aboy Miranda, adscrito al Instituto de Cultura Puertorriqueña. La Casa Cultural se compone de la Galería fotográfica PL 900 y de una librería de textos puertorriqueños. Fue declarada Monumento Histórico Nacional en 1989. Hoy en día se celebran variadas actividades culturales para el disfrute de la familia del área metropolitana de San Juan.

²⁶⁰ *Ibid*, p. 390.

Plásticas, han estado al acecho de ciertos gobiernos que no creen o niegan que Puerto Rico deba o necesite reafirmar sus valores culturales como país por medio del arte. En vez de apoyar a ambas instituciones se les ha recortado el presupuesto y las han querido convertir en una mera caricatura de su función original, relegándola a servir al turismo extranjero.

Es importante mencionar a todos aquellos directores que tuvo la Escuela de Artes Plásticas y mostraron un gran esfuerzo en la dirección y administración para que la escuela se mantuviera con la calidad y la excelencia con la cual se había fundado y organizado. Además de apoyar a las futuras generaciones de artistas que deseaban proseguir estudios.

En la medida en que se fue desarrollando la escuela, a partir de 1976, cada director tuvo que nombrar comités que se encargaran de estudiar y satisfacer las necesidades que por un lado exigían estudiantes y maestros, y por otro las exigencias y peticiones que hacían las agencias acreditadoras del gobierno estatal y las agencias federales de Estados Unidos para otorgarles fondos y ayudas federales.

Después del Dr. José Oliver, llegó a la dirección de la Escuela de Artes Plásticas otro artista: Félix Rodríguez Báez (1976-1979), éste debió organizar los primeros comités para desarrollar e implementar nuevos programas curriculares que satisficieran las necesidades del estudiantado; así como recibir a los asesores de los programas y recibir sus recomendaciones. Los últimos dos años de su administración fueron conflictivos con las autoridades de dirección del Instituto de Cultura Puertorriqueña, y en 1979 debió renunciar a la dirección de la escuela, debido a las presiones ejercidas por la directora de ICP, la Dra. Leticia del Rosario y su Junta de Gobierno.

Se asignó a Jaime Rodríguez Cancel como director interino, quien ocupó el puesto hasta 1983; y además fue asistente del director contratado en 1980 el artista Ángel R. “Pepín” Torres (1980-1983); al vencerse su contrato lo sustituyó la profesora y artista Dra. Margarita Fernández (1983-1993). La entrevisté por teléfono y me dijo que: *“debió implementar nuevos programas de currículo educativo, traer nuevo equipo tecnológico y profesionalizar las carreras artísticas y realizar propuestas tanto estatales como federales para allegar nuevos fondos económicos a la escuela y mejorar su presupuesto anual para materiales de oficina y de ayuda a los estudiantes con problemas económicos”*²⁶¹.

²⁶¹ Comunicación telefónica con Margarita Fernández, en marzo de 2010.

Después de haber cumplido con su misión de directora y las metas que se había trazado, la profesora Margarita Fernández pidió su relevo para volver a la plaza de profesora de arte en la Universidad de Puerto Rico, recinto de Bayamón.

Se nombró a la historiadora y crítica de arte Marimar Benítez, nueva directora de la Escuela de Artes Plásticas desde 1993 y todavía a mayo de 2010 ejercía el puesto. Al entrevistarla en su oficina de la Escuela, Benítez explicó:

“El presupuesto anual era de casi un millón de dólares y ahora en 2010 es de 5 millones de dólares, además al tomar el puesto teníamos unos 35 empleados de carrera, varios años, luego subió a unos 75, y ahora se debió bajar a unos 42 empleados permanentes y por contrato. Profesores regulares, permanentes, de diferentes especialidades son unos 15 de carrera.” [...] “la escuela pasa por un buen momento a pesar de la crisis y la reducción de fondos al presupuesto anual de la escuela en este año de 2010, no le ha afectado sustancialmente y espera; la Escuela de Artes Plásticas, como institución de gran prestigio artístico, por los profesores artistas que la fundaron y pasaron tanto trabajo en mantenerla y darle lo mejor de su conocimiento y talento a sus estudiantes...; éstos que se han ido destacando en Puerto Rico y en el extranjero, ya que consiguen trabajo rápido; espero la escuela pueda seguir funcionando con cierta normalidad. Y tengo planes de poner en función e implementar nuevos programas que ayuden al estudiante a salir mejor preparado y así poder enfrentarse a una sociedad de grandes cambios y retos en los próximos años del siglo XXI”.

Lo que muestra que durante su periodo administrativo se pudieron desarrollar nuevos cursos y especialidades como: “Bachillerato (Licenciatura) en Diseño digital, Diseño de moda, Diseño industrial. Además, la matrícula estudiantil aumentó²⁶².

Con estas ideas proyectadas para la Escuela de Artes Plásticas, se puede reconocer las aspiraciones y anhelos de tantos artistas que tuvieron que limitarse a aprender solos, ir a pequeños talleres independientes, o salir al extranjero (Europa, Estados Unidos y México) para obtener el conocimiento artístico, desde principios del siglo XX.

No hay duda de que Don Ricardo Alegría fue un visionario al implantar estos primeros talleres-cursos al estilo medieval (aprender–haciendo), ya que recogió las aspiraciones de los artistas, comenzando por nuestro Francisco Oller. Y también, por supuesto darle cabida a los extranjeros que querían exponer sus obras.

Los pintores más destacados de la década de 1950, como Fran Cervoni, Antonio Maldonado, Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, Edna Coll, María Luisa Penne, José

²⁶² Entrevista con Marimar Benítez, en su oficina de la Escuela de Artes Plásticas en mayo de 2010.

Antonio Torres Martino, Félix Rodríguez Báez, Osiris Delgado, Carlos Marichal, José R. Alicea, Antonio Martorell y muchos otros lucharon y abogaron por darle al país, y a su juventud, una Academia donde recibieran sus primeras enseñanzas artísticas, una base fundamental para que luego, si así lo deseaban, expandieran sus conocimientos en el extranjero.

Don Ricardo también fomentó las investigaciones arqueológicas y antropológicas a través del I.C.P.; además implantó un programa de restauración y conservación de toda la ciudad antigua de San Juan; logró que se declarasen como monumentos históricos algunas casas como la vivienda del primer pintor destacado de la isla, José Campeche; edificios como la Casa Blanca, residencia para el primer gobernador español y sus familiares en Puerto Rico, y otras.

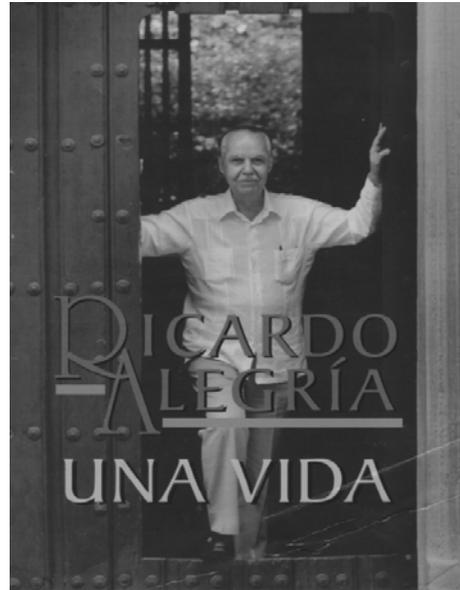
Se creó además un Archivo General Histórico de todo Puerto Rico y varias bibliotecas. También los Archivos de grabados, mapas y fotografías, un archivo de música, de la Palabra, una Biblioteca General, y bibliotecas especiales en las Casas-Museos de Luis Muñoz Rivera, donde se instaló un mausoleo, otra casa que se restauró fue la de José Celso Barbosa y en otros lugares como en La Casa Museo del Libro. Se establecieron también el Museo de Bellas Artes de Puerto Rico, el Museo de Farmacia, el Museo del Convento de Santo Domingo el Museo del Grabado Latinoamericano y el Museo de la Imaginería Popular.

Don Ricardo estableció en el Instituto un Programa de Investigaciones Históricas, Arqueológicas, Folklóricas y promovió la conmemoración de hombres ilustres y acontecimientos históricos; temas que además se trataron en la Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Se añadió también un Programa de Museos y Parques que incluye el Histórico Ruinas de Caparra, Historia Militar, Fuerte de San Jerónimo del Boquerón, de Arte religioso en la Antigua Ermita de Porta Coeli de San Germán, la Casa del Callejón, y un museo de arquitectura colonial. El Museo de la Familia Puertorriqueña del siglo XIX, y los museos regionales como Museo de la Historia y cultura de Ponce. El Museo Infantil en el Polvorín de Santa Elena. Un camión, Museo-Rodante con obras de arte y documentos históricos.

Otros museos fundados a partir de la década de los noventas, fueron el Museo Casa Wiechers-Villaronga, Museo de la Música y de la Masacre de Ponce, Museo Galería Nacional en el Convento de los dominicos en San Juan; Museo de Nuestra Raíz Africana en el Arsenal de la Marina (Puntilla), en San Juan y el Museo de las Américas, uno de los últimos en crearse. El Museo Casa de Jesús T. Piñeiro, en el

pueblo de Canóvanas, de reciente fundación 2009. Para 1970 el Instituto de Cultura Puertorriqueña, creó la Primera Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico y se estuvo celebrando cada dos años hasta el año 2000, y desde ese año pasó a llamarse la Trienal del Grabado Latinoamericano, en las primeras tres décadas se logró establecer una magnífica comunicación con los artistas del exterior en especial con los latinoamericanos de los cuales estaban aislado.

Es importante señalar que el programa que desarrolló don Ricardo Alegría fue muy ambicioso, y al principio, otros directores lo continuaron fundando otros museos y departamentos que enriquecieron y complementaron servicios e instalaciones para



100 Foto: Portada del libro que escribió Carmen Dolores Hernández, *Ricardo Alegría Una vida*, 2002.

el disfrute de la cultura culta y popular. Sin embargo, algunos gobiernos le han reducido el presupuesto, perjudicando la permanencia y el deterioro de muchos de los museos que necesitan de un mantenimiento y personal que los administre debidamente.

Para el año de 2010, el gobierno de turno, creó una ley de personal (Ley 7), según la cual todo aquel funcionario gubernamental que tuviera menos de trece años en su empleo, podía ser despedido de su trabajo, si era necesario para cuadrar el presupuesto en cada agencia de gobierno. Esto creó una crisis en la mayoría de las oficinas del gobierno, especialmente en los museos y galerías fundados desde los tiempos de Don Ricardo Alegría. Esto ha provocado un caos en los servicios relacionados con la cultura ya que no existe mucha gente especializada en museología, conservación de obras de arte, conservación de documentos, registradores de colecciones, curadores y guías de Museos.

Como parte del desarrollo y auge del arte, el Departamento de Instrucción Pública fundó en 1970 la escuela de nivel intermedio y superior Escuela Luchetti de Artes Visuales, a la que se ingresaba por medio de un examen de habilidad artística. Esta escuela estuvo en sus facilidades en la entrada del área y comunidad del Condado,

que es parte de Santurce, y en 1985 se mudó a un área cercana, la Escuela *Central High*, donde pudieron estudiar alrededor de novecientos alumnos.

La Escuela debió atravesar por varios procesos para que se le reconociera por todas las agencias pertinentes del sistema público de Puerto Rico. Pero, luego de todo el trabajo se ha logrado que las nuevas generaciones de artistas continúen la tradición de poner en contacto a sus alumnos con lo mejor de las tradiciones artísticas de México, país que ha continuado influyendo sobre el arte puertorriqueño²⁶³.

Las artes llegaron para quedarse y las nuevas generaciones de artistas, pintores y grabadores, entre quienes se encuentra el autor, pasaron a convertirse en maestros de la Escuela de Artes Visuales Luchetti y más adelante de la Escuela Central de Artes Visuales que pasó a ocupar uno de los edificios más representativos de la arquitectura colonial, de la zona metropolitana en el área de Santurce, San Juan.

Ahora debemos pasar a estudiar y analizar una de las instituciones poco estudiadas en la historia del arte puertorriqueño y que tanto ayudó a dar a conocer los libros y la caligrafía y en especial los libros incunables que tanto ayudó a los artistas de la década del cincuenta y sesenta de esa época tan importante para la isla.

2. 8.- La Casa del Libro en 1956

La Casa del Libro fue organizada por el coleccionista de libros antiguos y raros, Elmer Adler (Rochester, N.Y.1884-1962,San Juan). eminente impresor y editor. Llegó a Puerto Rico en 1952, después de haberse jubilado de la Universidad de Princeton, habiéndose convertido en Director Emérito, pues en dicha universidad, fundó la Colección de Gráfica en 1940, fue su custodio y dirigió la sección hasta que se vino a vivir a la isla del Encanto. Desarrolló la biblioteca con libros personales, especialmente algunos incunables sobre caligrafía exquisita; y aprovechó el momento histórico de la isla, para fomentar el arte de la caligrafía, la lectura y otros intereses afines. También se dio a conocer como: Amigos de la Calle del Cristo 255, Inc.

²⁶³ Para diciembre de 1997, el autor participó en una exposición de pinturas y grabados en las facilidades de la Biblioteca Nacional de Educación Centro Cultural del SNTE, ciudad de México, junto a una de las artistas Marta Mabel Pérez, que había sido su estudiante en la Escuela Central de Artes Visuales en Santurce y que hoy se destaca en la pintura, así como organizadora y curadora de exposiciones del Museo de Arte de Puerto Rico en San Juan, Puerto Rico.

Adler era un bibliófilo que también había iniciado en Nueva York, “*ciudad en la que dirigió la revista The Colophon y asimismo mantuvo una pequeña y prestigiosa empresa, los Pynson Printers, (1922),*” [...] “*donde produjo ediciones finas para los principales editores de la época, en particular a Alfred A. Knopf. Además Adler fundó Random House con Bennet Cerff y Donald Klopfer y produjo para esta casa editora varias ediciones especiales tales como Candide de Voltaire, ilustrada por Rockwel Kent,*” con sede en el edificio del Times”²⁶⁴.

La Casa del Libro fue incorporada bajo las leyes de Puerto Rico a fines de diciembre de 1956, convirtiéndose en museo (una entidad pública y educativa). Esta Casa fue organizada y desarrollada estrictamente con fines culturales; dedicada al estímulo y desenvolvimiento de las artes del libro, la caligrafía y el diseño gráfico en Puerto Rico.²⁶⁵ Uno de los objetivos de ésta fue fundar una biblioteca-museo especializada que de una manera científica, coleccionara ejemplares sobresalientes de lo mejor en producción y diseño de libros a través de los siglos, desde los manuscritos y los incunables (anteriores al año 1501), hasta los mejores y más significativos entre los impresos de nuestro tiempo.

Además, la biblioteca debía incluir libros que por su contenido y la reconocida autoridad de sus autores, sirvieran como referencia y guía en asuntos de especial interés para el coleccionista, el bibliotecario, el bibliófilo, el impresor y el encuadernador.

La historiadora de arte, Teresa Tió, en su libro *El Cartel en Puerto Rico*, dice: “*posee la colección de incunables españoles más importantes del hemisferio, con unos 60 ejemplares y un total de 5,000 volúmenes que abarcan desde la Edad Media hasta nuestra era*”²⁶⁶.

Esta Casa-Museo fue producto de una alianza entre los directores de la Compañía de Fomento Económico y la colaboración del Instituto de Cultura Puertorriqueña, que facilitó el edificio sede, número 255 de la calle del Cristo. Otro lugar accesible para los artistas era la Casa del Libro,²⁶⁷ que esta quedaba a solo unas cuabras de los talleres de la División y luego del taller gráfico del I.C.P.

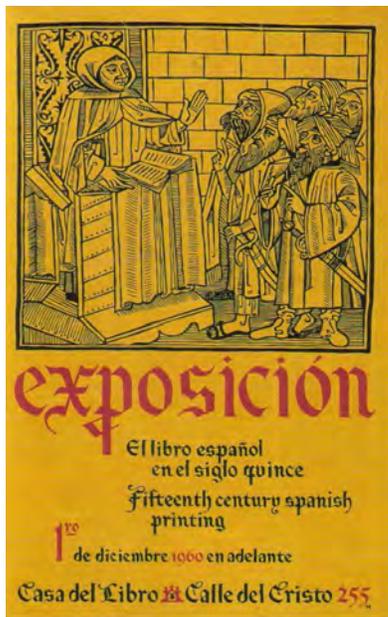
²⁶⁴ Arcadio Díaz Quiñones, Ensayos, “Imágenes de Lorenzo Homar: entre Nueva York y San Juan” en el *El Arte de Bregar*, Puerto Rico, Ediciones Callejón, 2000. p. 159. Rockwel Kent, artista que fue perseguido por el comité dirigido por Mc. Carthy y lo analizo en el tema Represión Cultural, p. 168.

²⁶⁵ Se debe leer de Juan David Cupeles, Lorenzo Homar: Artista Ejemplar de la Gráfica Contemporánea de Puerto Rico, México, Edición personal 1992-93. p. 34.

²⁶⁶ Tió, Teresa, *El cartel en Puerto Rico*, México, Editorial, Pearson Educación México, 2003. p. 196.

²⁶⁷ Folleto, La Casa del Libro, donde ofrece información general de su fundación. Además se puede

Fueron los artistas gráficos, Rafael Tufiño y Lorenzo Homar, los que poco a poco se fueron acercando a esta institución para aprender todo lo relacionado sobre el arte editorial y para profundizar sobre la evolución de sus estilos. Durante el tiempo en que ambos trabajaron en el portafolio de *Las Plenas*, también le dedicaron tiempo al aprendizaje de este tema. Y es que el fácil acceso a las instalaciones de la DIVEDCO (en el corazón del San Juan antiguo), contribuía a la promoción y divulgación de las actividades artísticas que ésta organizaba, o a las que daba cabida; se exponían los trabajos de las diferentes técnicas trabajadas en la División: serigrafía, linóleo y xilografía. De igual modo, la Casa del Libro era un lugar muy frecuentado para escuchar conferencias, tertulias o presentaciones de nuevos libros. Presentaciones para las que se necesitaban carteles. El diseño del primer cartel se le encargó a Lorenzo Homar. En este diseño, Homar tuvo la oportunidad de trabajar nuevamente con grabados como punto de partida para la composición del cartel. Respecto de este cartel de 1958, Teresa Tió escribió: “un grabado original en madera de 1493, impreso por Bergman de Olpe en



Basilea y publicado en la edición ilustrada de la *Carta de Colón* [...] “el grabado en madera es transferido a escala al cartel, y el mismo lo agiganta en tonos ocre abarcando la totalidad del papel”. La opinión sobre un nuevo diseño en 1960, también resalta el trabajo de Homar: “mantiene, en ambas versiones, la fidelidad absoluta al histórico documento”.

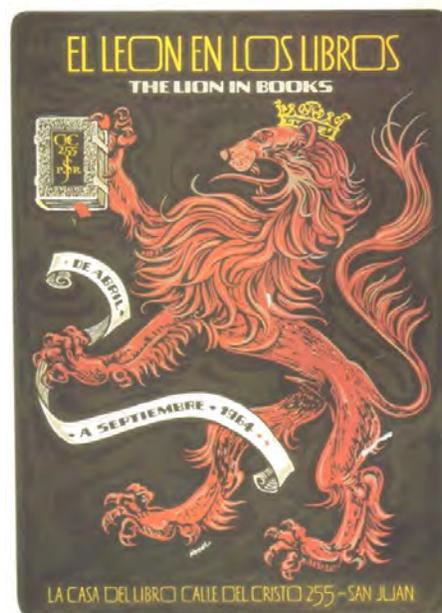
Con igual rigor, en 1960, Lorenzo diseña el cartel *El libro español en el siglo quince* para el que selecciona un grabado (en líneas en negro), que muestra a un sacerdote hablando a un grupo de árabes²⁶⁸. Aunque en este cartel Homar utilizó

101 Lorenzo Homar, *El libro español en el siglo quince* – 71 x 43 cm. / 28 x 17” - Serigrafía 1960

consultar el correo electrónico, www.lacasadelibro.org

²⁶⁸ *Ibid*, p.152. Lorenzo Homar desde un principio al trabajar el grabado y el cartel serigráfico mostró interés en conocer y aprender mucho más e innovar en el letrismo (caligrafía), así le llamaban ellos al arte bello de las letras y los libros que estudiaba en la Casa del Libro. Fue para 1967 que recibió una beca para viaje de estudios sabáticos a Europa donde estudió diseño de libros, caligrafía y talla de inscripciones en piedra. Después de esta gran experiencia de estudios y conocimiento en Inglaterra Lorenzo Homar se fue desarrollando y profundizando en la caligrafía artística y sus carteles mejoraron excelentemente.

especialmente el tipo “*gótico redondo*” (letras en rojo y negro, con fondo crema) en el texto, en referencia al grabado (en forma transparente, letras color sepia y negro) que estaba utilizando de modelo, logró transmitir la sensación de estar en la época medieval. Otro cartel de Homar, en serigrafía, de 1964, es el titulado *El león en los libros*, presentó en el centro un rey león de perfil en rojo, estilizado con mucho movimiento, caricaturizado e impacta al observador. Sostiene un libro con la pata derecha, y la pata izquierda agarra una cinta donde aparece escrito la fecha de la actividad. Con fondo negro resaltando la figura y la caligrafía que anuncia la actividad:



102 Lorenzo Homar, *El León en los libros*
71 x 46 cm. / 28 x 18” - Serigrafía 1964

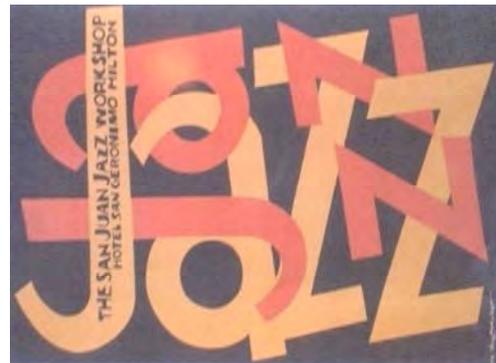
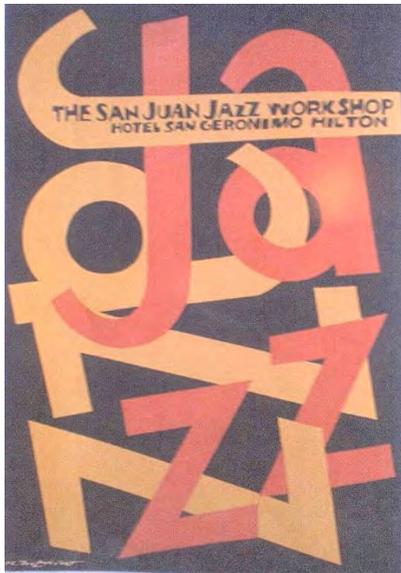
es una cinta en blanco con la caligrafía en negro y otras letras en amarillo. También, en 1965, Homar diseñó *Homenaje al Dante*, que en el fondo negro crea contraste con la medalla en color bronce con la figura del Dante de perfil, con su nombre. Estos tres carteles fueron impresos en la técnica de la serigrafía.

Para 1962, siendo aún director de gráfica de la DIVEDCO, Rafael Tufiño se encargó de realizar un diseño para La Casa del Libro, la cual solía visitar con frecuencia a todo tipo de actividad que se ofreciera de día o de noche y, como señalé arriba, a estudiar la caligrafía. El primer diseño que llevó a cabo se tituló *La palabra escrita*, sencillo pero impactante. En él representó al centro tres letras en posición vertical en

color rojo, “la primera letra del alfabeto en su signo fenicio, griego y moderno”. Tanto en la parte superior así como en la parte derecha y en la parte inferior, cerró con textos enmarcados en negro, quedando el lado izquierdo abierto, lo que dejó que se obtuviera un descanso visual.

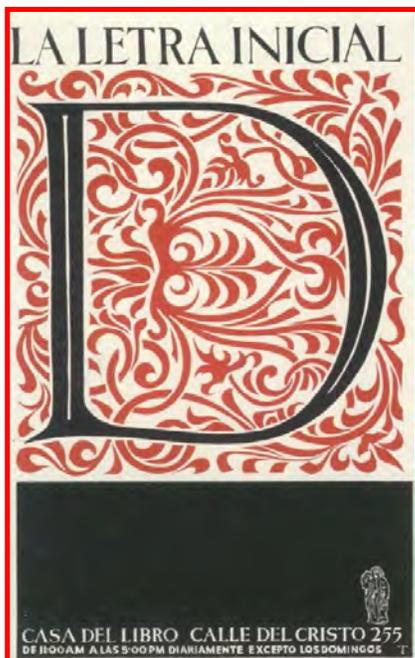
Para el año de 1963, Tufiño renunció a la dirección del taller de gráfica de la DIVEDCO y fue reclutado en calidad de diseñador en el taller de gráfica del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Analizaremos aquí un segundo cartel, que aunque no fue diseñado para la Casa del Libro, lo quiero abordar ya que lo encuentro muy interesante por la integración del “letrismo” como le llamaban ellos, a una composición innovadora. Este también lo diseñó Tufiño, para un grupo musical que solía llevar a cabo actividades en honor al género del Jazz. Este cartel lleva por título *San Juan Jazz Workshop*, de (1963), en él se observan letras en posición vertical, separadas, unas en color rojo y otras con la misma



103 Rafael Tufiño, *San Juan Jazz Workshop* - Serigrafía 70 x 49.5 cm. / 29 3/8 x 19 1/2" – 1963.

palabra en posición horizontal pero en color amarillo pastel. Es en la letra ‘J’, color amarillo donde integró letras en negro, anuncia el lugar donde se llevaría a cabo la actividad musical de Jazz. El cartel gustó mucho, ya que se podía exponer en una pared en ambas posiciones y leerse fácilmente, fue buscado por los coleccionistas.



Un tercer cartel, pero segundo para la Casa del Libro, se llamó *La letra inicial*, (1965), este es un cartel sencillo. Representa la letra D, ampliada, predominante, en negro, al centro de la composición sobre un fondo con diseño arabesco (a la manera del grabado), en color rojo, de formas vegetales. Este es un diseño derivado de otra artista Anna Simona y adaptado a nuestro alfabeto. La tipografía que representó en la parte superior, de tamaño mediano, y en la parte inferior pequeña, ambas son una tipografía de estilo Engravers Mt, sencilla. El hecho de representar la letra D, sobre ese fondo arabesco rojo, transforma la composición

104 Rafael Tufiño, *La letra inicial* - Serigrafía
69 x 41 cm. / 27 x 16 1/4" 1965

en una artística y llamativa, creando un efecto de expectación y de afinidad en el público, intención sabia del diseñador Rafael Tufiño, para anunciar y comunicar que existe la Casa del Libro y debe ser visitada²⁶⁹. Al analizar las instituciones organizadas de 1945 a 1965, y la implementación de programas sociales y culturales para mejorar la calidad de vida del pueblo, nos damos cuenta de los esfuerzos que realizó el gobierno de Luis Muñoz Marín desde 1948, para acercar el arte y la cultura a sectores marginados, aunque con los años se fueron eliminando estas instituciones o se les minó su función.

Ahora veamos otro tema que resume la situación por la que tuvieron que pasar muchos de los artistas dentro de ese periodo que he estudiado y la situación política a la que se tuvieron que enfrentar y como se afectó la libertad de expresión, me refiero a la Represión Cultural.

²⁶⁹ La Casa del Libro se convirtió en Museo a los varios años de haberse fundado y tuvo gran éxito por varias décadas por todas las actividades que desarrolló y hoy en día sus facilidades se encuentran en reconstrucción desde hace ya varias décadas y parte de sus documentos y libros se encuentran amontonados y sin clasificar en un pequeño salón en el primer piso del Museo de las Américas en Ballajá.

2.9 - La represión cultural: 1948-1960.

Se ha señalado anteriormente que con la invasión estadounidense a Puerto Rico en 1898, el cambio de soberanía fue considerado por muchos intelectuales como un trauma para el país²⁷⁰. Primero censuraron a los liberales del país, especialmente aquellos que por medio de la prensa hicieron críticas al nuevo gobierno militar establecido²⁷¹.

Durante varios meses, después de la invasión, grupos de hombres, tanto en el campo como en la ciudad se dedicaron a quemar haciendas o viviendas de españoles y de algunos criollos, además de robarles y de asesinar a todo aquel que pusiera resistencia o intentara delatarlos. A esto se le llamó “partidas sediciosas”. Uno de los más destacados líderes del área central y en el sur de la isla, fue José Maldonado, conocido como “Águila Blanca”²⁷².

Se dieron casos de abuso de poder por parte de los soldados norteamericanos, cuando llegaban a un poblado lo conquistaban y se establecían, como en la ciudad de Ponce. Estos abusos fueron denunciados por los periodistas Evaristo Izcoa Díaz²⁷³, Tomás Carrión Maduro, Manuel Guzmán Rodríguez, Luis Cabalier y el ex discípulo de Eugenio María de Hostos, conocido como Julio Medina González, quienes fueron encarcelados por protestar públicamente.

Hostos protestó y se solidarizó realizando gestiones internacionales para que todos ellos fueran puestos en libertad. Fue el periodista Izcoa Díaz quién recibió la mayor represión por el nuevo sistema militar al denunciar por medio de su periódico *El Combate*, que bajo el gobierno español se llamó *La Bomba*, las injusticias cometidas por los soldados de las nuevas autoridades. También se opuso a peticiones de civiles conservadores de reprimir a los estudiantes en las escuelas que resistieran las leyes impuestas por el nuevo sistema. El periódico fue clausurado y la salud de Izcoa Díaz se

²⁷⁰ González, José Emilio. *La Poesía Contemporánea de Puerto Rico (1930-1960)* San Juan, Ed. I.C.P. 1986. p. 46. Véase el libro *Luis Muñoz Marín -Memorias- Autobiografía Pública 1898-1940*, San Juan, Ed. Universidad Interamericana, 1982. Luis Muñoz Rivera tuvo por hijo a Luis Muñoz Marín quien se convirtió en los años de su juventud en líder de varios grupos liberales y radicales.

²⁷¹ Fernández, Ronald. *La isla desencantada: Puerto Rico y los Estados Unidos en el siglo veinte*, San Juan, Editorial Cultural Puertorriqueña, Inc. 1996. p. 28.

²⁷² Pratts, Edgardo. *Aibonito en 1898 en la última trinchera: La Batalla del Asomante*, Ed. Asomante, Aibonito, Puerto Rico. 1998. p. 3. Véase, *Controversias Históricas, III, Águila Blanca, ¿ patriota o bandolero social ?*, Fernando Picó, editora Ivonne Acosta, Editorial LEA, Cuadernos del Ateneo, Volumen IV, Serie de Historia Número 2, 1995. pp. 33-60.

²⁷³ *Las Carpetas: Persecución política y derechos civiles en Puerto Rico*, Ensayos y Documentos, José (Che) Paralitichi, Encarcelamiento de luchadores anti-coloniales:1898-1958. Río Piedras, Ed. (CIPDC), Inc. y Fundación Francisco Manrique Cabrera, 1997. pp. 237-239.

quebrantó durante su estadía en prisión; luego al salir recibió vejámenes que provocaron su muerte a los 36 años (1901).

Otros luchadores sociales que sufrieron la persecución del gobernador de turno, el norteamericano Berkman Winthrop, fueron los hermanos Félix y Julio Medina González, éste último se destacó en el periodismo, en la pintura, en la política y como líder obrero. Llegó a ser electo por el distrito de Aguadilla para la primera legislatura establecida bajo el nuevo gobierno imperial. En varias ocasiones fue multado por sus escritos en periódicos como *La Voz del Pueblo* y *La Revolución*, todos de su fundación, este último fue clausurado. Fue en la revista *La Independencia* que Julio publicó de su propia mano una caricatura contra el gobernante Winthrop. Por este hecho fue denunciado y encarcelado Julio Medina. No tuvo que cumplir los siete años de cárcel a los cuales se le sentenció ya que la hija del gobernador hizo amistad con el artista mientras se encontraba en la cárcel, éste le regaló una pintura y el gobernador lo vio como un acto de buena voluntad y le conmutó la sentencia²⁷⁴.

Luego fueron los arquitectos, estos sufrieron el prejuicio de funcionarios extranjeros que administraban la junta de planificación para la construcción de edificios públicos²⁷⁵ que estableció el nuevo gobierno. Estos arquitectos se unieron para denunciar por medio de artículos periodísticos la marginación a la cual se les estaba sometiendo, logrando que se les contratara y asignaran diseños para construir edificios gubernamentales y viviendas privadas a partir de 1904.

Años más tarde, los directores de las escuelas del sistema de Instrucción Pública reprimieron a profesores y alumnos que se opusieron a seguir tomando todos los cursos en inglés²⁷⁶. Varias huelgas de estudiantes de la escuela *Central High* de Santurce, dramatizaron la crisis por la que estaba pasando la escuela pública, especialmente en la zona de la capital de San Juan. De una de estas huelgas reprimidas y la suspensión de por vida a un grupo de estudiantes surgió como alternativa y se fundó el *Instituto José De Diego*²⁷⁷ en 1913-1915, para llevar a cabo estudios

²⁷⁴ *La Gran Enciclopedia de Puerto Rico, Artes Plásticas*, Historia de la pintura en Puerto Rico, Tomo 8, Osiris Delgado, España, 1981. p.127.

²⁷⁵ Vivoni, Farage, *Afrancesamiento en la Arquitectura de Puerto Rico*. Ed. Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 37.

²⁷⁶ Muñiz Souffront, Luis, *El problema del idioma en Puerto Rico*, San Juan, Ed. Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950. p. X

²⁷⁷ *Las Carpetas*, 1997. p. 239. Hay que comentar que para los años de 1930, la que sería esposa de don Luis Muñoz Marín, siendo maestra de Español en la Escuela Superior Central doña Inés Mendoza sufrió persecución y quedó desempleada después de haber apoyado y solidarizado con los estudiantes en huelga por la continuación e imposición del idioma inglés en las escuelas públicas de la isla. Véase, de Carmelo

independientes del sistema educativo oficial.

A principios del siglo XX (1900-1904), surgen grupos de ciudadanos pertenecientes al Partido Republicano Puertorriqueño de reciente formación y quienes abogaban por la anexión a los Estados Unidos. El partido fue dirigido por un ex-autonomista, el Dr. José Celso Barbosa. Los republicanos comenzaron a perseguir y reprimir a los miembros de los sindicatos y su líder el español socialista Santiago Iglesias Pantín. También a los miembros del oponente Partido Federal Americano de tendencia liberal autonomista, aunque éste se había declarado por una relación más estrecha con la nueva metrópoli²⁷⁸. Los federalistas tenían un periódico llamado *El Diario de Puerto Rico* y como parte de esta represión “las turbas republicanas”, como se les llamó, en 1902 atacaron el edificio donde se ubicaban las oficinas de dicho periódico así como la residencia del director. Misma que fue destruida obligando al poeta, periodista y político Luis Muñoz Rivera, líder del partido de oposición, a trasladarse a la ciudad de Nueva York, ya que temía por su vida. Muñoz Rivera había negociado con los españoles, especialmente con el líder del Partido Liberal y luego jefe del gobierno español, Práxedes Mateo Sagasta, antes de la derrota del 1898, (Guerra Hispanoamericana) la Carta Autonómica para Puerto Rico. Ya en Nueva York, Muñoz se dio a la tarea de fundar un periódico bilingüe, *El Puerto Rico Herald*²⁷⁹. Éste circuló en las zonas donde predominaron los puertorriqueños y enviaba ejemplares a todos los legisladores y a los hombres de influencia política en Nueva York para que se informaran sobre la situación política de la isla y sobre los desmanes que realizaban los líderes y seguidores del Partido Republicano con el aval de los funcionarios del gobierno norteamericano en Puerto Rico²⁸⁰.

Grandes polémicas se desarrollaron en el Congreso estadounidense y en la legislatura local de la isla, en relación a la imposición de la ciudadanía norteamericana a los puertorriqueños²⁸¹. Los ciudadanos de Puerto Rico se vieron obligados a cumplir

Rosario Natal, *Doña Inés María Mendoza y la batalla del idioma*, Compiladoras Teresita Santini, Elsa Mosquera, Ed. Fundación Luis Muñoz Marín, Coordinación Editorial Crónicas, 2004.

²⁷⁸ Negrón Portillo, Mariano, *Las Turbas Republicanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1990. pp. 105-111. Además libro *Memorias: Autobiografía Pública, 1898-1940*, Luis Muñoz Marín, Editorial Universidad Interamericana de Puerto Rico, 1982. p. 4.

²⁷⁹ *Memorias de Bernardo Vega*, Editor César Andreu Iglesias, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1988. p. 111.

²⁸⁰ Ramos Aarón, Gamaliel, *Las ideas anexionistas en Puerto Rico bajo la dominación norteamericana*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1987. p. 21. Véase *La isla desencantada*. 1996. p. 83.

²⁸¹ *La isla desencantada*, 1996. p. 116.

con su participación en las guerras que declarasen o aunque interviniesen los Estados Unidos contra otros países, comenzando por la Primera Guerra Mundial²⁸², y luego así sucesivamente en todas las guerras en que ha participado los Estados Unidos en el siglo XX y el XXI.

Fue a partir de 1938 y como producto de las guerras, buscando mantener puntos estratégicos, Estados Unidos comenzó a establecer una serie de bases en Puerto Rico para su entrenamiento naval y marino, especialmente en el área de San Juan²⁸³, después de haber expropiado y comprado los mejores terrenos por su estratégica ubicación. Y para principios de la década de los cuarentas y como parte de este plan de expansión, la Marina de guerra estadounidense tomó las islas de Vieques y Culebra -pertenecientes a Puerto Rico- como territorios para prácticas de tiro. Puerto Rico quedó así acuartelada en el área norte y sureste, perdiendo 30,000 acres de tierra que fueron destinados a lo militar.

Cuando se impuso la ciudadanía estadounidense a los puertorriqueños por medio de la Ley Jones en el 1917, alrededor de 300 fueron a parar a las cárceles de los municipios de Puerto Rico y en la prisión de Atlanta, Georgia, por haberse negado a ingresar en el ejército. Para ese momento el Partido Nacionalista todavía no se había fundado. Los partidos tradicionales, por lo regular, terminaban apoyando los mandatos de las leyes norteamericanas, especialmente si estas tenían que ver con la fidelidad a Estados Unidos. Fue con la elección del abogado Pedro Albizu Campos a la presidencia del Partido Nacionalista Puertorriqueño, en 1930, que la lucha política se radicalizó; se promulgó el postulado de no colaboración con el régimen colonial local ni con el invasor estadounidense²⁸⁴.

Esos primeros años del siglo XX serían duros para los obreros en Puerto Rico y en los Estados Unidos, pero fue en 1920, después de la Primera Guerra Mundial que creció la represión en ambos países, afectándose grandemente a los obreros de los

²⁸² Silén, Juan Angel. *Nosotros Solos: Pedro Albizu Campos y el Nacionalismo Irlandés*, Río Piedras, Ed. Librería Norberto González, 1996, p. 54. Además véase el libro *Las Carpetas: Persecución política y derechos civiles en Puerto Rico*.

²⁸³ La isla desencantada, 1996, pp. 219-22. Además el estudio y convertido en libro; *La batalla de Vieques*, Arturo Meléndez López, Editorial Copec-Cecope, México, 1982. pp. 22-23. Se señala que desde el 31 de enero de 1926 y en el periódico El Mundo de Puerto Rico se publicó la noticia de los planes de Estados Unidos de establecer una base naval en dicha isla municipio de Vieques, conocida como isla -Nena. Y para “el 28 de julio de 1934, Puerto Rico, Vieques y Culebra pasaron de la jurisdicción del Departamento de la Guerra a la jurisdicción del Departamento del Interior, concretamente a la división de territorios y posesiones insulares, agencia creada expresamente para tratar con la administración de las islas Filipinas, las Islas Vírgenes, Alaska, Guam, Samoa, Hawaii y Puerto Rico”.

²⁸⁴ *Nosotros solos*, 1996. p.75

puertos, los tabacaleros y los de la caña en la isla²⁸⁵. Estos habían estado realizando huelgas por mejores condiciones de trabajo, mejores sueldos y mayores garantías de empleo. Los patronos *absentistas* deseaban mayor producción a menor costo y con mayores ganancias, y comenzaron a introducir maquinaria que fue desplazando a los obreros y los más jóvenes no veían un futuro halagador.

Todas estas condiciones trajeron como consecuencia que los obreros se unieran en sindicatos para reclamar sus derechos.

En Nueva York las organizaciones obreras tenían sus periódicos, el de mayor circulación se llamó *El Corsario*, éste fue apoyado por obreros de tendencias anarcosocialistas de diferentes nacionalidades europeas donde predominaban los españoles, los latinoamericanos, incluyendo a los puertorriqueños²⁸⁶. Para 1919, las autoridades policíacas desataron una represión contra los líderes de este periódico y fueron acusados de conspirar para asesinar al presidente Woodrow Wilson (1856-1924). Los españoles apresados fueron expulsado y enviados a su país. Estos líderes obreros y sus compañeros organizaban actividades políticas pero además desarrollaban conferencias y actividades culturales en los salones de las instalaciones de los sindicatos. El objetivo de la represión policiaca era desarticular esta organización y el apoyo de base. Bernardo Vega, puertorriqueño radicado en la ciudad de Nueva York desde 1916, en sus *Memorias* nos evoca una de tantas actividades a las que asistían los tabacaleros al Metropolitan de esta ciudad.

*“Buen motivo lo dio la presentación en Nueva York del tenor Antonio Paoli, quien vino precedido de su fama en Europa. Este debutó la noche del 22 de abril de 1902 en el Mendelson Hall con arias de Tosca, Lohengrin, Otelo y Guillermo Tell. No fueron pocos los puertorriqueños que concurrieron, entre éstos, muchos tabacaleros. Nadie en la comunidad conocía tan bien los méritos de Paoli (llamado ya “el tenor de los reyes y el rey de los tenores”) como los tabacaleros. De él se sabía por los artículos de Luis Bonafoux, Anatole France y Guido de Varona que se leían en los talleres [...] Muchos conocían de memoria las partituras más sobresalientes de las óperas y poseían buen ojo crítico para los artistas. Para ese tiempo, también, un notable pintor puertorriqueño, Adolfo Marín Molinas, realizó una exposición de sus obras en la calle 12 y Segunda Avenida. Pero, a diferencia del recital de Paoli, no tuvo la menor resonancia en los círculos artísticos de la ciudad”*²⁸⁷.

²⁸⁵ Ángel G. Quintero Rivera, (Compilador), *Antología. Lucha Obrera en Puerto Rico*, Puerto Rico, Editorial CEREP, Río Piedras, 1971, p.78.

²⁸⁶ Andreu Iglesias, César, *Memorias de Bernardo Vega*, (contribución a la historia de la comunidad puertorriqueña en Nueva York), Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1988. p. 141.

²⁸⁷ *Ibid.* pp.115-119

Podemos ver por la exposición que nos hace el autor, las actividades que se daban y a las cuales asistían los obreros. Esta fue una breve descripción sin que llegáramos a detallar aquí las otras tantas actividades que se realizaban y cómo las mismas se afectaron grandemente por las huelgas y los arrestos que se llevaron a cabo por la policía durante los años de esas décadas críticas.

De Puerto Rico a Nueva York, la inmigración de obreros era cada vez mayor incluida la visita de los líderes políticos de los diferentes partidos de la isla²⁸⁸.

Fueron críticas las décadas de 1921 a 1931, cuando el presidente Herbert Hoover (1874-1964) cedió el mandato al presidente Franklin Delano Roosevelt en 1933, candidato que ganó por una amplia mayoría y en quien el pueblo puso todas sus esperanzas debido a las promesas de campaña política que realizó con el New Deal (Nuevo Trato) para revitalizar la economía interna de la nación y la política de *Buena Vecindad*²⁸⁹ para con los países de América Latina y el Caribe que tanto se había deteriorado por las invasiones realizadas por los gobiernos anteriores de Estados Unidos y que ahora quería rectificar. Fue bajo el gobierno de Roosevelt que los artistas pudieron obtener trabajo después de estar desempleados por la crisis económica que afectó a toda la nación y a otros países del mundo. Entonces surgió la necesidad de crear el *Work Proyect Administration* (WPA), organismo supervisado por el Departamento del Tesoro, que ofreció trabajo a todos aquellos pintores, artistas gráficos, escultores, los fotógrafos, bailarines y actores. Éstos pudieron llevar el arte al pueblo ya que realizaron talleres en las escuelas y en las comunidades marginadas, como labor social.

Desde la primera guerra mundial (1914-1918), hasta los años que siguieron de crisis social, el gobierno había creado una agencia de inteligencia que se encargó de fichar y vigilar a todo aquel que consideró subversivo. Fue entonces que comenzaron a investigar las actividades de los artistas que trabajaban para la *Work Proyect Administration*²⁹⁰. Como parte de las investigaciones escogen la obra mural que llevó a cabo el artista Rockwell Kent en el edificio de correos de Washington, D. C. en 1937, y en la misma encuentran un mensaje de apoyo a la lucha libertaria que llevaba a cabo el

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. 162-163

²⁸⁹ Cuevas Cancino, Francisco, *Roosevelt y la Buena Vecindad*, México, Editorial FCE. 1989. pp. 38-39.

²⁹⁰ Meyer, Lorenzo, *El legado de la lista negra de Hollywood*, Programa de televisión, Canal 22, México, 1998. Entrevista en formato de DVD.

pueblo puertorriqueño en su patria²⁹¹. Al pintor de la obra lo someten a juicio y debe explicar su posición. Así, fueron persiguiendo a diferentes artistas y se fue socavando la fuerza y credibilidad de la agencia hasta que en 1947, desaparece. Para 1948 el senador Mc. Carthy le da impulso a un comité también represor de la libertad de expresión. Éste desarrolla una lista negra de cineastas de Hollywood. Unos diez personajes son sometidos a juicio y condenados a un año de cárcel²⁹².

Estos investigadores ven espías y pro comunistas por todos lados y el ambiente es de tensión. El nuevo gobierno de Harry S. Truman (1948)²⁹³ desarrolla la famosa Guerra Fría contra los países socialistas del Este. Volviendo a la problemática puertorriqueña de la década de los treinta podemos decir que fue muy convulsiva a partir de la depresión económica en los Estados Unidos y su repercusión en la isla de Puerto Rico con desempleo y el cierre de fábricas, huelgas en el campo de la caña de azúcar y escasez de víveres. Ocurren además crisis en los partidos tradicionales donde existían alianzas de diferentes grupos y sectores que además se disputaban el dominio y el poder dentro de la Universidad de Puerto Rico recinto de Río Piedras. Estas disputas e intervenciones de parte de los legisladores e incluso del gobernador estadounidense en la isla, en los asuntos internos universitarios las rechazaban los estudiantes liberales y de izquierda desarrollándose huelgas contra la administración. Los directores de la universidad expulsaron a los dirigentes por dos años que se mantuvieron en pie de lucha.

En 1933, los estudiantes vuelven a la carga con propuestas y exigencias al ver que no se resolvían sus problemas. Solicitaban reformas y entre ellas la *autonomía* universitaria, y mayor participación democrática en las decisiones y nombramientos del canciller de la Junta de Síndicos²⁹⁴. Con esta crisis se va polarizando la gente y se fortalece la fundación y el ingreso de nuevos miembros en el Partido Nacionalista²⁹⁵, propulsor de la independencia de Puerto Rico frente a los Estados Unidos, dirigida por intelectuales de la talla de José Cuchí Coll y el abogado ponceño Pedro Albizu Campos.

²⁹¹ Eugenio Battisti y Leona Vitello (Compiladores) *Represión General*, 100 años de arte y política en Estados Unidos, 1870/1970, México, Editorial Extemporáneos, 1976. p. 221 Véase, Lillian Hellman *Tiempo de Canallas*, México, Ed. FCE, 1986. p. 17.

²⁹² Irene Herner de Larrea, Gabriel Larrea, Rafael A. Herrerías, (Compiladores), *Diego Rivera Paraíso perdido en Rockefeller Center*, México, Editorial EDICUPES, 1986.

²⁹³ Tyler, Daniel, *De Truman a Nixon, uso y abuso del poder presidencial*, México, Ediciones El Caballito, México, 1981.

²⁹⁴ Rodríguez, Nereida, *Debate universitario y dominación colonial (1941-1947)*, Edición personal, San Juan, Puerto Rico 1996. pp.103 -106.

²⁹⁵ Coll Cuchí, José, *Un Problema en América*, México, Editorial Jus, 1944. p. 218.

Albizu Campos, pronto se convirtió en vicepresidente del partido y líder del área sur, donde dirigió un periódico que se llamó *El Nacionalista*. Para finales de la década de los veinte se le encomienda a Albizu desarrollar una gira de propaganda y denuncia de lo que estaba pasando en la isla bajo el gobierno de los Estados Unidos. Recorrió varios países del Caribe y de la América Latina donde permaneció algunos meses buscando apoyo a la lucha de independencia para Puerto Rico. Visitó Santo Domingo, Haití, Cuba, México, Perú y Venezuela²⁹⁶. Como dije en otro tema, cuando vino José Vasconcelos a Puerto Rico invitado por la Rectoría de la Universidad de Puerto Rico a ofrecer conferencias, Albizu lo pudo conocer y éste le tramitó entrevistarse con el presidente de México, Plutarco Elías Calles, al final no se pudo concretar la entrevista con el presidente y sí con líderes de partidos de oposición. Vasconcelos sirvió de portavoz de la lucha de Puerto Rico en un Congreso que se llevó a cabo en Europa en esos años de 1926.



105 Foto: Aparece José Vanconcelos, primera fila, centro. Atrás de izquierda a derecha, el quinto, vestido de blanco Pedro Albizu Campos. Ponce, Puerto Rico - 1926

En varios de los países que visitó, la embajada norteamericana envió un taquígrafo espía para que tomara notas de los discursos que ofrecía Albizu²⁹⁷. Al

²⁹⁶ Para un mejor entendimiento sobre esta gira se debe ver el libro de María T. Cortés Z. *Albizu Campos y la Nación Puertorriqueña*, Coordinadora, Pedro Albizu Campos y el nacionalismo latinoamericano en la década de los 30s. Colección Número 2 Alborada latinoamericana, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Ediciones Estentor, México, 1992. pp. 37- 42.

²⁹⁷ Acosta, Ivonne. *La palabra como delito, los discursos por los que condenaron a Pedro Albizu Campos 1948-1950*, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1993. p. 108. Véase, *Las llamas de la aurora*, acercamiento a una biografía Pedro Albizu, de Marisa Rosado, Edición personal, San Juan, Año del Centenario, 1991. pp. 113-114. Marisa Rosado fue la secretaria personal de don Ricardo Alegría desde el comienzo de la fundación del Instituto de Cultura Puertorriqueña y tuvo acceso a muchos documentos originales para

regresar a la isla año y medio después, se encontró con que el partido estaba enfrascado en disputas personales. Unos meses después, para el año de 1930 fue electo presidente del Partido Nacionalista Puertorriqueño. Albizu aportó vitalidad a la lucha política, social y sindical en el país, ya que con su nuevo mensaje atrajo la atención del pueblo que estaba cansado de las polémicas de los partidos tradicionales.

Sus discursos eran transmitidos por radio y se escuchaban en todo el país por La Radio Corporation of Puerto Rico, subsidiaria de la International Telegraph and Co. y denominada estación WKAQ²⁹⁸. Su verbo cautivaba a los oyentes sin importar a que partido pertenecieran. El gobierno estadounidense presionó a la Corporación para que suspendiera las transmisiones al ver la gran audiencia cautiva que tenía Albizu todos los domingos debido a su poder de convencimiento que agitaba al pueblo trabajador, tanto aquel en huelga como al que estaba disgustado con su situación social y económica. Fue una de las primeras censuras y represiones que vivió el nuevo liderato del partido.

Por la verticalidad y dedicación a la lucha social de Albizu, un grupo de obreros de la caña en el 1934, había desconocido a su líder sindical, por considerarlo traidor a sus demandas y por haber firmado un convenio colectivo injusto, entonces lo llaman a él para que los dirija. Albizu gana respeto de las autoridades gubernamentales y policíacas norteamericanas, pues los obreros le mostraron todo su apoyo. Toda el área sur y oeste del país se unió al paro, creando una gran crisis financiera a los dueños de las tierras cañeras. Las autoridades ceden a muchas de las demandas de los obreros²⁹⁹.

Después de este triunfo, vinieron otros de mayor envergadura al desatarse persecuciones y represiones por toda la isla incluso linchamientos de estudiantes por la policía, como los llevados a cabo en Río Piedras en 1935, donde se detuvo a un automóvil con varios nacionalistas y se les mató a quemarropa a 3 de los 4 y además a

escribir este libro. Véase, *Crónica de un Encubrimiento*, Pedro I. Aponte Vázquez, Publicaciones RENE, San Juan, 1992. El libro fue producto de una denuncia e investigación que hizo don Pedro Albizu Campos para la década de los treinta (1931) sobre una carta que le entregaron y fue encontrada sobre la mesa de un laboratorio en el Hospital Presbiteriano. La carta original iba a ser enviada a un amigo del doctor Cornelius Packard Rhoads. En la misma este le señalaba las 8 muertes que había causado a unos pacientes de anemia. Además había inyectado células de cáncer a otros. También le indicaba lo sucios y vagos que eran sus compañeros puertorriqueños. Esta denuncia causó indignación entre el pueblo y pidieron se investigara y nunca se dieron resultados. Albizu para los años cincuenta se convirtió en víctima de experimentos de rayos atómicos en su celda de la prisión al ser encarcelado por la revuelta que hubo en ese año.

²⁹⁸ Convención Constituyente es la elección que hace el pueblo para decidir su estatus definitivo en libre decisión.

²⁹⁹ Rosado, Marisa. *Las llamas de la aurora, acercamiento a una biografía de Pedro Albizu Campos*, Edición personal, Puerto Rico, 1992. pp. 136-137

otros dos transeúntes. Por estos asesinatos se juró defender la vida de cada militante del partido.

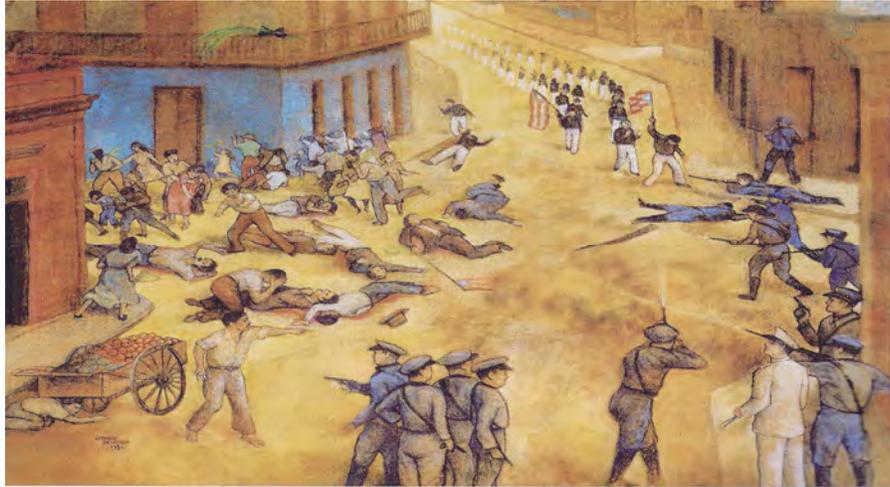
Para esos mismos meses el Coronel Elisha Francis Riggs, fue nombrado, por el presidente Franklin D. Roosevelt, director de la policía de Puerto Rico. Riggs le declaró la guerra a los miembros del Partido Nacionalista. Como un acto de autodefensa y justicia, muchos de los miembros del nacionalismo se prepararon para enfrentar estas agresiones y persecuciones. Dos jóvenes, Hiram Rosado y Elías Beauchamp, el domingo 23 de febrero de 1936, después de haber ajusticiado al Coronel Francis Riggs, de haberse rendido y ser llevados al cuartel de la policía, fueron asesinados allí mismo. Como parte de las respuestas violentas de autodefensa que dio el movimiento nacionalista de la isla, “el amigo de Riggs, el senador norteamericano Millard Tydings y con el visto bueno del Presidente Roosevelt, como represalia, presentó un proyecto para ofrecer la independencia a Puerto Rico”. Las fuerzas políticas puertorriqueñas lo vieron como un medio de presión para el pueblo que tan desamparado se encontraba ante tanta calamidad que le rodeaba, muchos líderes lo vieron como un momento propicio para arrancarle muchos beneficios al Congreso de Estados Unidos.

El líder del Nacionalismo, Albizu Campos en vez de aceptarlo fácilmente, propuso una Convención Constituyente para que todo el pueblo se manifestase en relación a su preferencia de status y no se le impusiera un sistema con “limitaciones” o de castigo. Al ver el gobierno de los Estados Unidos que la propuesta de Albizu tomaba fuerza, impulsó el juicio a toda la plana mayor del partido y los acusaron de conspirar para derrocar el gobierno de Estados Unidos en Puerto Rico. Hubo un primer juicio donde el jurado de mayoría puertorriqueña los encontró inocentes y el juez extranjero disolvió el jurado para celebrar un segundo juicio con mayoría de estadounidenses, quienes los declararon culpables. Descabezaron así al liderato del partido³⁰⁰ y evitaron un acuerdo por consenso en relación a la propuesta del Proyecto Tyding. La medida se pospuso indefinidamente hasta el día de hoy.

Fue en la ciudad de Ponce en 1937 cuando la policía de Puerto Rico, comandada por el estadounidense Blanton Winship, ordena detener y termina masacrando a un

³⁰⁰ Por cierto, fue un artista estadounidense, Rockwell Kent, de visita en la isla y estando en una fiesta en la casa del gobernador fue que escuchó de una lista de jurados que se comprometía declararlos culpables a los nacionalistas que estaban siendo juzgados. Fue entonces que este artista se ofreció a testificar lo escuchado y además le escribió al Senador Henry F. Ashurst presidente del Comité Judicial del Senado y se puso a la a la orden, citado por Marisa Rosado, en el libro: *La llama de la Aurora*, Puerto Rico, Edición personal, 1992. pp. 151-152.

grupo de miembros del Partido Nacionalista, matando a unas 21 personas y dejando a otras 200 heridas, quienes marcharían el Domingo de Ramos, en conmemoración de la abolición de la esclavitud³⁰¹. Una vez más el gobierno insular junto con el estadounidense reprimen para darle un escarmiento a todo un pueblo, que pensaba resolver definitivamente su situación colonial con los Estados Unidos.



**106 Osiris Delgado, *Domingo de Ramos o La masacre de Ponce II* – óleo sobre masonite
142.2 x 262.3 cm. / 56 x 103 ¼ - 1956**

Los miembros del Partido Nacionalista tuvieron que desarrollar actividades proselitistas para contrarrestar la propaganda de difamación. Además, organizaron milicias de autodefensa por toda la isla desde 1935, para responder a la represión que desarrolló la metrópoli desde la década de los treinta hasta los sesenta³⁰². Al liderato

³⁰¹ *Ibid.* pp. 158-159

³⁰² Acosta, Ivonne. *La Mordaza, Puerto Rico 1948-1957*. Puerto Rico, Editorial Edil, 1989. pp. 13-17 Fue una ley 53 que aprobaron los legisladores del Partido Popular Democrático de Puerto Rico, emulando las leyes que se estaban aprobando en Estados Unidos, junto a otros de la oposición local para reprimir cualquier acto contra el orden establecido fuera violento o pacífico y que se considerara que exhortaba al derrocamiento del gobierno. Bajo esta ley condenaron de nuevo a Pedro Albizu en 1950 y otros nacionalistas por realizar discursos conmemorativos en diferentes fechas y pueblos de la isla. Ante la persecución y el atropello en que se vieron, los nacionalistas, además para dramatizar la farsa de la celebración de una Constituyente para imponer un supuesto nuevo sistema, la aprobación de la ley 600 en el Congreso de los Estados Unidos en relación a Puerto Rico. Fue que un gran número de miembros del Partido Nacionalista bajo la dirección de don Pedro Albizu Campos se revelaron en varios pueblos y atacaron los cuarteles de la policía y la residencia fortaleza del gobernador don Luis Muñoz Marín en el viejo San Juan. Además en el centro de la isla en el pueblo de Utuado una mujer, Blanca Canales junto a sus compañeros de partido de partido, declaró la República de Puerto Rico. Esta declaración no duró mucho ya que la rebelión fue aplastada y arrestados independentistas de varios movimientos. Véase, *En Nombre de la Verdad*, Dr. Gilberto Concepción de Gracia, Compilador Editor, Pablo M. Ortiz Ramos, Editorial Instituto Gilberto Concepción de Gracia, San Juan, 2007., pp.437-448. Para 1954 otro comando de 4 nacionalistas dirigidos por una mujer Lolita Lebrón, atacaron a tiros a los miembros del Congreso de los Estados Unidos para dar a conocer lo que estaba sucediendo en la isla de Puerto Rico (persecuciones,

nacionalista lo condenaron a pasar diez años en cárcel, fuera de Puerto Rico. Fue a finales del 1947 que pudo regresar a la isla Don Pedro Albizu. Inmediatamente tuvo gran acogida por su pueblo que lo recordaba. Un gran número de estudiantes de la Universidad del Estado en San Juan, lo recibieron realizando diferentes actos dentro y fuera de la Universidad y uno de ellos fue subiéndolo al asta oficial, la bandera de Puerto Rico, que estando prohibida, misma que sustituyó a la bandera estadounidense del asta, acto que las autoridades del campus y los policías calificaron de provocación y unos cinco líderes estudiantiles fueron suspendidos. Esto provocó una huelga general dentro del campus universitario que duró algunas semanas.

Varios profesores se solidarizaron con los estudiantes y también fueron suspendidos. Entre los profesores expulsados estaba el pintor y diseñador Fran Cervoni el Dr. José Emilio González, Roberto Beascochea, Eladio Rodríguez Otero y el profesor y Dr. José Ferrer Canales³⁰³, junto a la trabajadora social Carmen Rivera de Alvarado³⁰⁴. La mayoría de los estudiantes y profesores se convirtieron en grandes líderes de la lucha por la consecución de la independencia de Puerto Rico en los siguientes años. Algunos fundaron instituciones educativas y otros aprovecharon para continuar estudios en el extranjero (Estados Unidos, México, España). Se daban así otras oportunidades y creaban proyectos.

Otra puertorriqueña perseguida por su compromiso cultural y social fue la abogada intelectual Nilita Vientós Gastón. Luego de haber realizado grandes aportaciones al Ateneo, fue reprimida y expulsada por un sector conservador de esa institución, debido a sus ideas liberales a favor de la independencia de Puerto Rico. Nilita también fue despedida como profesora de literatura en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad. Mujer activa dentro de las artes, fundó dos revistas literarias. Escribió una columna semanal sobre variados temas en un periódico de gran circulación, que luego se publicaron en cinco tomos. Mantuvo un programa

represiones y de no resolver el estatus de la isla) y, buscar el respaldo de las naciones del mundo. Véase, Pedro Aponte Vázquez, *Albizu su persecución por el FBI*, San Juan, Publicaciones RENÉ, 1991.

³⁰³ Rosario Medina, Priscila. *José Ferrer Canales: Vigilia y Palabra*, Puerto Rico, Biblioteca del Caribe, Ediciones Puerto, 2006. p. 134.

³⁰⁴ Rivera de Ríos, Trina, *Carmen Rivera de Alvarado: Lucha y Visión de Puerto Rico*, Puerto Rico, Edición Fundación Carmen Rivera de Alvarado y J. Antonio Alvarado (F.A.R.), 1986. Fue una mujer que entendió cual era su papel de defensa por la justicia del pueblo dentro de la sociedad puertorriqueña y desde la década del cuarenta al setenta la realizó (1910-1973). Para los años de 1937 recibió y acompañó a la primera dama de los Estados Unidos Eleanor Roosevelt, en visita que realizó a la isla para conocer de cerca los problemas sociales por los que estaba pasando el pueblo de Puerto Rico. Doña Carmen Rivera de Alvarado había estudiado la maestría en Trabajo Social en 1944 en la Universidad de Washington, St. Louis, Missouri. S/f.

cultural televisivo (Puntos de Vista) en la emisora del gobierno (WIPR), por varios años. Fue expulsada por el director Leopoldo Santiago Lavandero. La hoja de ejecutorias de Nilita Vientós³⁰⁵ a favor del arte es muy larga.

Otros intelectuales que sufrieron la persecución fueron los directores estadounidenses de la agencia de Educación y arte, División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO) que era una filial del Departamento de Instrucción Pública de esa época, hoy Departamento de Educación de Puerto Rico, Edwin Rosskam, Alfred Wale, ambos habían pertenecido al Partido Comunista de los Estados Unidos. Sufrieron la misma suerte, los esposos Irene y Jack Delano, Lorenzo Homar, el dominicano-puertorriqueño nacionalizado mexicano José Luis González³⁰⁶ (1926-1996), de madre dominicana y padre puertorriqueño, nació en República Dominicana vivió y estudió en Puerto Rico y en Nueva York. Se identificó como marxista (1950), y al no conseguir trabajo en Puerto Rico, ya que estaba la ley de la Mordaza correlativa a la Guerra Fría, en todo su apogeo, se fue a Checoslovaquia en representación de una organización estudiantil, ahí se casó con una mujer originaria de ese país y regresó en 1953 a la ciudad de México, donde se quedó a radicar. Sin embargo, José Luis nunca se pudo zafar de la persecución³⁰⁷ que ejercía el gobierno estadounidense: cuenta él que cuando un funcionario estadounidense de importancia diplomática visitaba la ciudad de México,

³⁰⁵ Luis Nieves, Falcón (Compilador-editor), *Doce Conferencias y una Palabra*, Puerto Rico, Centenario, Fundación Nilita Vientós Gastón, San Juan, 2008. Libro interesante donde diferentes autores analizan las aportaciones que han realizado defensores de la nacionalidad y la cultura puertorriqueña con el predominio en la aportación que realizó Nilita Vientós. Para un mejor entendimiento de las ideas de esta mujer se debe leer el ensayo que se encuentra en este libro y que escribió Luis Nieves Falcón con el título *El Compromiso social de Nilita Vientós Gastón y la represión política*. Véase, Juan David Cupeles, El Ateneo y la reafirmación de la cultura puertorriqueña, Revista Archipiélago, Revista Cultural de Nuestra América, México 2003. pp. 19-21. En este ensayo expuse la fundación, propósitos y desarrollo del Ateneo y la presidencia activa de Nilita. Además ha sido una de las literatas que más retratos los pintores le realizaron tanto en vida como después de su muerte por su admiración como promotora de las artes.

³⁰⁶ José Luis González fue narrador, ensayista y profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Autor de *Literatura y sociedad en Puerto Rico* (1976), varios libros de cuentos y la novela *Balada de otro tiempo* (Premio Villaurrutia, 1978). Entre otras producciones están la antología *Poesía negra de América* (1980), *Conversación con José Luis González* (1976) *El País de cuatro pisos, y otros ensayos* (1980), *Nueva visita al cuarto piso* (1986), *La luna no era de queso* (autobiografía), 1988., José Luis en su obra expresa una temática mayormente de situaciones sociales e históricas de Puerto Rico, donde provocó grandes polémicas entre los intelectuales y políticos de la isla. Véase, *En el mejor de los mundos*, Emilio Díaz Valcárcel, (crónicas), Editorial Cultural, San Juan, 1991., pp. 26-121. En estas crónicas Emilio señala los momentos en que estuvo con González hablando sobre literatura y sus obras personales y asistieron a la casa de la literata Nilita Vientós Gastón.

³⁰⁷ Ramón Bosque Pérez y José Javier Colón Morera (Compiladores) *Las Carpetas, persecución política y derechos civiles en Puerto Rico*, Serie: Ensayos y documentos, Puerto Rico, Fundación Francisco Manrique Cabrera y (CIPDC), 1997. pp. 91-117 y 135. Primer libro que se publica, compilación, sobre la persecución y represión política llevada a cabo en Puerto Rico por los aparatos de inteligencia y persecución estadounidense y la policía de Puerto Rico, desde su fundación en 1900.

él era arrestado y encarcelado hasta que este funcionario saliera del país azteca. Cuando enfermó pidió que al morir lo enterraran en Puerto Rico, así lo hizo su familia en 1996.

Otro ejemplo es el del puertorriqueño René Marqués³⁰⁸, literato que trabajaba en la División de Educación de la Comunidad como director de la sección editorial. Un día escribió un artículo que quizás ofendió al cardenal de la isla, de ahí en adelante comenzaron a boicotearle sus escritos los editorialistas de uno de los periódicos de mayor circulación de San Juan. René creyó que usando un seudónimo le publicarían; más no fue así.

Estos son ejemplos seleccionados para dramatizar cómo ha sido sometido un gran sector del pueblo, defensor de una patria soberana (la nación), y un gobierno liberal, por tener ideas diferentes a un sector pro estadounidense que aboga por una transculturación y asimilación a una nación extranjera, en menoscabo de los valores y las tradiciones conservadas a lo largo de cuatrocientos años. Este sector acepta gustosamente ser parte de otro país con un idioma y costumbres diferentes, que ha mantenido sometido al pueblo puertorriqueño por más de ciento catorce años, engañándolo con promesas de una solución del estatus por medio de plebiscitos y de elecciones que no resuelven nada fundamental en la vida política del país. El pretexto es que sólo al unirse a una nación poderosa vencedora en varias guerras³⁰⁹, se lograrían mayores beneficios materiales.

Como pudimos presentar en esta investigación, los literatos puertorriqueños, al relacionarse con escritores de gran prestigio llegados al país, tanto de Europa como de América Latina, fueron desarrollando una literatura criolla que exaltaba los valores del puertorriqueño del campo —el jibarito—, además del de la ciudad y ésta se dio a conocer y fue valorada internacionalmente. Estos hechos y las referencias de artistas del pasado que se destacaron, motivaron que otros sectores de las artes, como los músicos y los

³⁰⁸ Marqués, René, *Ensayos, (1953-1966)*, Puerto Rico, Editorial Antillana, 1966. Este nació en Arecibo, Puerto Rico en 1919, fue dramaturgo, novelista, cuentista, crítico de teatro y como buen educador ejerció el pensamiento crítico, escribiendo ensayos de crítica hacia la sociedad y hacia el poder político y religioso. Varios ensayos están vigentes como *El puertorriqueño dócil (literatura y realidad psicológica)*, *Pesimismo literario y optimismo político: su coexistencia en el Puerto Rico actual*. Fue premiado varias veces por el Ateneo Puertorriqueño 1958 y en 1959 y, luego se leyeron fragmentos de Puertorriqueño dócil y además se discutió en el Sexto Congreso de Sicolólogos de Puerto Rico en dicha Universidad. Además ganó el Premio de la Fundación Faulkner de los Estados Unidos en 1960. A principios de la década del cincuenta del siglo pasado Marqués y Nilita Vientós fundaron en el Ateneo el Teatro Experimental. Muchos de sus ensayos los expuso en Congresos de latinoamérica y en revistas del extranjero como la mexicana *Cuadernos Americanos*, desde la década de los cincuenta hasta el año de su muerte en 1979.

³⁰⁹ Cabe señalar que desde la Segunda Guerra Mundial hasta el día de hoy, pasando desde luego por las guerras de Corea y Vietnam, miles de puertorriqueños han sido obligados a enlistarse en el ejército norteamericano, perdiendo la vida y trastornándose muchos de ellos.

artistas plásticos, se integraran a la lucha por la defensa de la *nacionalidad* para salvar a la patria, que se estaba desintegrando al tener que emigrar las masas campesinas a las ciudades, y de éstas a la metrópoli estadounidense, al no lograr seguridad y el bienestar económico prometido por los gobiernos de turno de la isla.

Hubo un gobierno de tendencia populista a partir de la década del cincuenta —el de Luis Muñoz Marín— que entendió las necesidades del pueblo por integrarse a los cambios después de la terminación de la Segunda Guerra. Los hijos de la intelectualidad puertorriqueña se fueron preparando profesionalmente y ocuparon puestos públicos y con su talento aportaron al desarrollo de las artes y la cultura. Ejemplos de ello son Nilita Vientós, don Ricardo Alegría y José Ferrer Canales, entre muchos otros. Varias de estas personalidades crearon y dirigieron instituciones de gran importancia que habrían de trascender hasta nuestros días, como el Ateneo Puertorriqueño y el Instituto de Cultura Puertorriqueña.

En estas nuevas instituciones se vio la necesidad de trabajar en diferentes técnicas de publicidad y difusión, como carteles y revistas, a fin de llegar a un público más amplio que iba en ascenso dentro de la sociedad de esa época. Los artistas boricuas intercambiaron sus propuestas con los profesionales extranjeros de la DIVEDCO y, poco a poco, se fueron desarrollando así líderes auténticos en todas las manifestaciones artísticas y culturales, transformando lo aprendido hacia el bienestar colectivo y la defensa de la nación³¹⁰ y su identidad, en peligro ante la asimilación por los gobiernos de turno en “el poder”.

En el siguiente capítulo y tema estudiaremos a los artistas que estudiaron y vivieron en ciudad de México y luego regresaron a Puerto Rico. Así como realizaron trabajos en diferentes instituciones a los cuales me he estado refiriendo en los capítulos y temas anteriores y que han dado tanto prestigio al pueblo y a la cultura de la isla de Puerto Rico: Comencemos con Francisco Fran Cervoni y luego con otros artistas.

³¹⁰ La nación es aquella que la conforman hombres y mujeres con un mismo idioma, costumbres y maneras de ser en un mismo territorio unida por lazos históricos, religiosos y económicos, además de regidos por una Constitución. Y la nacionalidad es aquella representada por nacionales, que le dan sentido de orgullo a base de sus tradiciones y costumbres, desarrolladas para el beneficio de una cultura determinada. Con los tiempos y etapas evolutivas por la mayoría de los entes que la promueven y la conservan, además que la hacen diferenciarse de otras. Véase de Elias Palti, *La nación como problema*, Los historiadores y la “cuestión nacional”, Argentina, Editorial Fondo de Cultura Económica. 2006. (2003). pp. 132-133. Diccionario Larousse de la lengua española, España, Ed. Larousse, 2006. p.350.

CAPÍTULO 3

LOS ARTISTAS PLÁSTICOS PUERTORRIQUEÑOS Y SU EXPERIENCIA FORMATIVA EN MÉXICO Y PUERTO RICO: LOS ARTISTAS PRINCIPALES DEL PERÍODO 1940-1960

3. 1.- Francisco Cervoni Brenes 1913 – 2001

Francisco (Fran) Cervoni Brenes nació el 1 de agosto de 1913, en Guayama, Puerto Rico. Estudió en la Escuela Superior en Humacao, al sureste de la isla. Su familia se mudó a la capital, San Juan, y ahí en 1933 estudió con el pintor español Alejandro Sánchez Felipe. Al año siguiente se fue a estudiar a España, a la Academia de San Fernando, donde permaneció hasta 1936. En 1937 realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela Grande Chaumiere de París, donde coincidió con Félix Bonilla Norat, otro puertorriqueño que también estudiaba arte. Al año siguiente asiste a la Real Academia de Bellas Artes en Florencia, Italia, donde estudia con el pintor Felice Carena.

Cuando regresó a América, en 1939 se estableció en México, donde continuó con sus estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (Academia de San Carlos) perteneciente a la UNAM. En dicha Academia fungió como profesor en el curso de Perspectiva Aérea de 1943 a 1946. Además, en 1940 estableció su propio taller. Para 1944 fue contratado como profesor en la Escuela de Decoración de Interiores en la Universidad Femenina³¹¹, donde ofreció el curso Perspectiva aplicada a la Decoración en la capital mexicana. Y de 1943 a 1945 diseñó e ilustró para la Editorial Orión de México.

En la ciudad de México visitó galerías, museos, y asistió a conferencias de arte. También asistió a un taller de pintura mural sobre sus grandes exponentes así conoció a José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, con quienes entabló amistad. En 1943 y en 1944 participo en un ciclo de conferencias en la Academia La Esmeralda del Instituto Nacional de Bellas Artes de ciudad de México. Se integró a grupos de poetas, y entabló una amistad especial con el poeta mexicano Carlos Pellicer y el poeta español León Felipe. Se relacionó con el músico y compatriota Rafael

³¹¹ En la Universidad Femenina, trabajó para los mismos años el artista español Carlos Marichal, el cual hice una investigación para estas biografías y sus estudios y trabajo en México, así como en Puerto Rico.

Hernández, acordó componer una opereta; Cervoni escribiría el texto y Rafael Hernández compondría la música, la obra se hizo y fue titulada *Alma Criolla*.

En 1946 Cervoni regresó a su patria después de siete años de ausencia. Pronto fue invitado y nombrado Artista dibujante del Consejo Superior de Enseñanza, y en el año de 1948, se le nombró profesor en el Departamento de Humanidades para dictar el curso: Principios de Diseño Teatral en la Universidad de Puerto Rico.

En 1953 abre su academia de pintura y dibujo en el pueblo de Río Piedras y después en 1966 en Santurce, al haber sido despedido de la misma Universidad de Puerto Rico por solidarizarse con sus compañeros maestros y estudiantes que participaron en la histórica huelga universitaria de 1948. Huelga que desencadenó una ola de despidos, lo que provocó la formación de grupos opositores a la represión en contra de estudiantes y profesores. Las protestas fueron llevadas a los campos y las plazas públicas utilizando el arte³¹² como herramienta. Sobre este hecho Cervoni reflexiona:

“Esa destitución fue traicionera y fulminante, sin consideración alguna para mi ser, como persona y como espiritualidad. Fue injusta. No tardó en advenir la tercera hambruna, que fue disipándose con los años, a medida que entraba en función mi Taller-Escuela. Y, como siempre, el Arte fue mi tabla de salvación”³¹³.

Este artista no sólo se consagró al paisaje, los retratos, los Autorretratos en México (1940 y 1986) y Puerto Rico, a los bodegones, y algunos cuadros bíblicos (*Cruxifixión*, óleo-46 x 60 cms. 18”x 23.5” de 1956), también se destacó por los temas patrióticos, como se puede observar en *La masacre de Ponce*, donde plasmó el hecho histórico de represión contra los miembros del Partido Nacionalista Puertorriqueño (independentista), ocurrido en 1937; cuadro que debió pintar dos veces, ya que la primera realización fue objeto de un fanático acto de vandalismo.

En esta misma temática se encuentra la que tituló *Flotará aunque se oponga el viento*, obra alusiva a la bandera de Puerto Rico, que en los edificios gubernamentales tiene que izarse junto a la bandera de Estados Unidos. Cervoni pregonó sin ambages sus ideales en forma visual a través de su obra.

³¹² Recuerdo haber visto por dos años consecutivos llevar estas exposiciones a la Plaza de Recreo de mi pueblo San Germán en 1963 y 1964, desde allí me vinculó con los artistas.

³¹³ Catálogo, *Exposición Retrospectiva de Pinturas al óleo y Dibujos de Fran Cervoni*, En la nueva sede del Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1992. p. 2

Cervoni organizó y dirigió exposiciones itinerantes con pinturas, grabados y esculturas de un grupo de artistas formado por Rafael Tufiño, Antonio Maldonado, Carlos Raquel Rivera, Félix Rodríguez Báez, Lorenzo Homar, José Antonio Torres Martino, Alfonso Arana, Eduardo Vera, Cecilia Orta, Isabel Bernal entre otros. El itinerario de éstas fue apoyado por un naciente partido de izquierda: el Movimiento Pro Independencia. Las exposiciones se presentaron en todas las Plazas de Recreo (al aire libre), de los pueblos de la isla. Fran continuó impartiendo clases en su academia y en 1966 ingresó como profesor en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura-escuela por la cual había luchado para su fundación-, donde dio clases hasta 1989, año en que se jubiló.

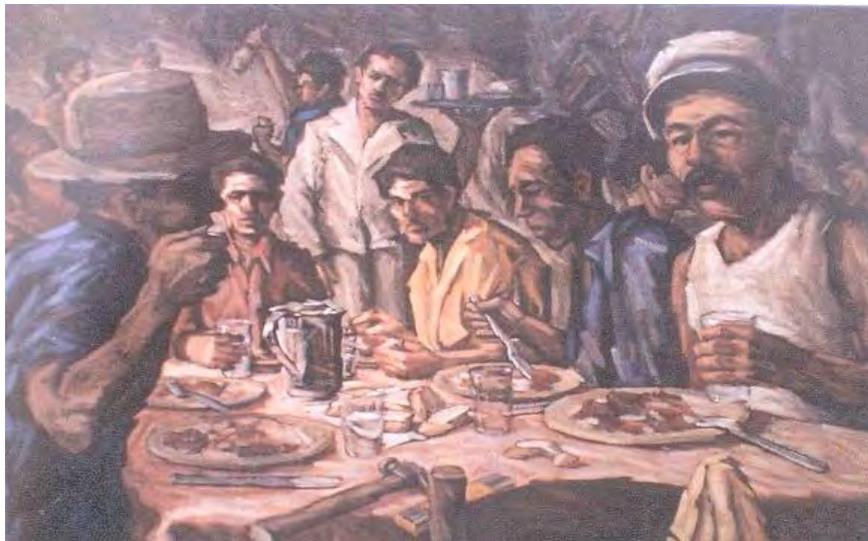
En la obra de Cervoni se puede observar una clara influencia de la obra de los artistas mexicanos, son varias y distintas, las primeras son: la pintura de caballete de pequeño y mediano formato y la pintura mural, en la que expresa su compromiso social con las clases más oprimida: en la mayoría de sus obras representó temas históricos resaltando el heroísmo de los miembros del Partido Nacionalista (Pro-independencia de la isla Puerto Rico); al pueblo reprimido por las fuerzas policíacas desde los años treinta hasta entonces; la reafirmación de la identidad y nacionalidad del pueblo puertorriqueño, al presentar las banderas de la primera revolución 1868 (Grito de Lares).

Fran también fue protagonista de las luchas y acontecimientos políticos que vivió en los movimientos de izquierda, a favor de la consecución de la soberanía nacional de Puerto Rico y de la justicia social para las clases sociales desfavorecidas: obreros y trabajadores, así como luchadores sociales, políticos e intelectuales, representándolos en el lienzo.

Ejemplo de estas fieles representaciones es el óleo sobre madera: *La mixta*, de 1960 (67 x 140 cm., 54 x 36”), obra alagada por los críticos de arte de su época. *La mixta* forma parte de la colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. En esta obra Cervoni presentó a doce obreros: algunos sentados en una mesa y otros de pié, dentro de un cafetín-restaurant, en posición de perspectiva hacia la izquierda de la composición. A los obreros sentados los representó comiendo *arroz con frijol (habichuelas)*, -comida típica del hombre común de la isla-, después de haber trabajado toda la mañana en la faena de la carpintería, ya que se observa los instrumentos de trabajo: martillo y regla de medir. La vestimenta, especialmente las camisas, es de gran colorido: azul, amarillo, rojo y blanco; de diseño diverso y sencillo. Hay dos obreros del primer plano,

contrapuestos, llevan sus sombreros de diferente estilo y de colores marrón claro para taparse del sol tropical, ya que su faena de trabajo la realizan en el exterior. Cervoni presentó a uno de los obreros de piel morena -típico de la mezcla de razas de Puerto Rico y el Caribe-, otro de los obreros, en tercera fila, mira hacia el frente, como si le posara para el artista; viste camisa amarilla, lo que crea una sensación luminosa al centro. Un mesero atiende a los clientes del lugar, trae alimentos en una charola y viste de camisa blanca; éste también crea un balance con los panes de la mesa y la camisa del personaje en primer plano derecha. Atrás, en el fondo de la composición, de pie, en ánimo de celebración hay otras dos personas. El ambiente es íntimo y cerrado, y de alguna manera emula la *Última Cena de Cristo*, el Cristo obrero, sin ser Cervoni, un ferviente religioso, se identificaba con el misticismo. La figura de Cristo puede estar representada en el obrero de la camisa roja, al estar de frente al espectador como puede ser el moso-mesero que viste con camisa blanca, denotando pureza y que sirve la comida y la bebida, invitando a todos a una comunión.

Los colores que utilizó son: colores grises, el azul oscuro (que rodea la composición) y algunos más claros con los que enmarcó la luz en el centro. Utilizó una



107

**Francisco Fran Cervoni, *La mixta*- óleo sobre madera,
67 x 140 x cm., / 36 x 54” 1960**

pincelada suelta, espontánea, al estilo de los impresionistas que destacó Cervoni en la mayoría de su obra pictórica de los últimos cuarenta años de su labor como artista. A pesar de que el ambiente es íntimo, el artista desarrolló y creó una “obra abierta” como

lo señaló Umberto Eco, ya que el espectador puede tener una libre interpretación de la pintura. Sería una representación moderna de la “Última Cena” del autor.



Francisco Cervoni luchó por la fundación de un Museo de Arte Puertorriqueño y de la Escuela de Bellas Artes, actualmente la Escuela de Artes Plásticas. Fue insistente y vertical con sus

108 Foto Francisco Fran Cervoni, con *Autorretrato*, Óleo sobre tela – s/f. / s/m. 1980.

estudiantes para que le dieran importancia al dibujo y la pintura³¹⁴ con una gran disciplina y perseverancia, para lograr el éxito sin desviaciones o caminos cortos. Murió Francisco Cervoni Brenes, conocido como “Fran”, en 2001. Una gran pérdida para Puerto Rico, al fallecer este gran ser humano que fue artista, maestro, patriota y destacado pintor que ganó varios premios por su obra plástica y recibió varios reconocimientos por su destacada labor a



109 Francisco Fran Cervoni, Detalle Mural *Tepeyac* Óleo sobre masonite – s/m. – 1956.

favor de las artes: el Ateneo Puertorriqueño le otorgó el Primer Premio en su Festival de Navidad (1955) por su obra titulada *Flamboyán* y en 1956 pintó el mural *Tepeyac*, en el Hospital de “Nuestra Señora de Guadalupe,” en Puerto Rico. Además participó en las exposiciones de dibujo y pintura colectivas más importantes de Puerto Rico y el extranjero, donde se exhibieron obras de los artistas de Puerto Rico.

³¹⁴ Véase, *La Pintura Puertorriqueña* de Juan Antonio Gaya Nuño, Realismo de varia contextura, España, Editorial Centro de Estudios Sorianos, 1994. pp. 114-115

Ahora debemos analizar la obra del artista español radicado por más de dos décadas en la isla de Puerto Rico y sus grandes aportaciones a la historia artística Carlos Marichal.

3.2.- Carlos López Marichal – 1923-1969

Nació en Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, en 1923. Estudió en el Instituto Salmerón Barcelona en 1937. Al comenzar la guerra, Carlos López Marichal fue a estudiar a París, exiliado, después fue a Lieja y más tarde, en 1940, a Bélgica en donde estudió Arquitectura y Teatro en la Escuela de Bellas Artes; con René Magritte y Charles Spack.

En 1941, Carlos Marichal como se dará a conocer llegó a ciudad de México para continuar sus estudios. En la Escuela Nacional de Bellas Artes se integró al curso que ofrecía José Chávez Morado, pintor y grabador. También tomó cursos con Julio Prieto, en la Escuela de Artes Gráficas donde se graduó en esta especialidad. Prieto dejó una gran huella en el novel artista. Ya para 1944, ingresó en la Escuela de las Artes del Libro³¹⁵, especializándose en grabado y en la ilustración de obras escritas, además se desarrolló como escenógrafo, y en sus tiempos libres diseñaba para obras teatrales, trabajando para la comedia *El hombre que casó con mujer muda* de Anatole France, presentada por el grupo Poliart. Un año más tarde, fue nombrado escenógrafo y director técnico del Palacio de Bellas Artes, por lo que se encargó del diseño de escenografías para obras presentadas por importantes compañías, como la del Teatro de México, Ballet de Louis Jouvet, Ballet de Alicia Markova, Opera del Conservatorio, Academia de Danza Mexicana y la de El Tinglado de la Federación Universitaria Escolar de Españoles en México. También trabajó con la compañía Les Comédiens de France, durante un viaje a la isla de Cuba.

Marichal estuvo bajo la tutela de José Clemente Orozco (1883-1949), profundizando en los conocimientos del arte. Trabajó de 1942 a 1945, en un Departamento de la Secretaría de Educación cuando ésta participaba en la Campaña

³¹⁵ Escuela de las Artes del Libro tuvo por antecedente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas que fue abierta en 1929 y allí se fundó un taller con el nombre Artes del Libro, apoyado por Francisco Díaz de León y luego en 1938 definitivamente se fundó la escuela. Pasando en 1957 a ser la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Díaz de León; “deseaba contagiar a sus estudiantes el amor por los impresos bien diseñados y las revistas y libros bien organizados” (R. Tibol /*Gráficas y Neo*/1987/18). Por esta escuela pasaron los mejores maestros como el checo Kolomán Sokol (1936), luego trabajó en 1940 para el TGP.

Nacional de Alfabetización en los poblados del interior del país. Fue así como obtuvo la oportunidad de encargarse de ilustrar las “cartillas de lecturas redactadas en las lenguas indígenas”, que se preparaban para enseñar a leer y escribir. Este trabajo lo obligó a conocer muchos de los pueblos indígenas de México, así como las casas y los enseres utilizados a diario.

Fue para 1945, año de mucha actividad artística, que la Universidad Femenina de Motolinía lo contrató como profesor de escenografía y teatro. Ahí trabajó hasta 1949. En la ciudad de México, también tuvo la oportunidad de ser miembro de la Sociedad Mexicana de Grabadores³¹⁶, donde participó en exposiciones en diferentes estados de la República. Estuvo presente en el *Homenaje al Maestro Justo Sierra* en el Instituto Campechano, participaron unos *48 grabadores contemporáneos*, entre ellos Carlos Alvarado Lang, quien influiría en la obra de Marichal, y celebrada en conmemoración del centenario del filósofo y educador mexicano, presentada en Yucatán y en Campeche; Campeche. Así también iba conociendo a los grandes maestros de este medio. También diseñó e ilustró varios libros y realizó grabados como parte de su especialidad en esta materia, además de continuar exponiendo.

No debemos olvidar que fue el general y Presidente Lázaro Cárdenas quien invitó y asiló a los españoles republicanos, que poco a poco se integraron a la vida cultural mexicana fundando instituciones de gran importancia como el Colegio de México y el Ateneo Español, donde exponían sus obras. Todo este aprendizaje lo fue preparando para el arribo a la Isla del encanto, Puerto Rico, en la década de 1950 en la que la isla de Borikén se encontraba en una etapa de auge artístico.

En 1947, Carlos Marichal viajó a Vermont, Estados Unidos, para dirigir el teatro y ofrecer cursos de verano en el Middlebury College. Su hermano Juan y su esposa Solita Salinas se encontraban en Baltimore, Maryland y se trasladó allí. Después, por intermedio de la profesora y actriz Piri Fernández de Lewis, y del director de Bellas Artes, Dr. Sebastián González García, funcionario de la Universidad de Puerto Rico, fue recomendado e invitado en 1949 a integrarse a la Universidad y luego, en 1951, formó parte del claustro de Bellas Artes donde ofreció el curso de Dibujo, Diseño Gráfico y creó, además, los cursos de Xilografía y Caligrafía. Promovió que la

³¹⁶ Sociedad Mexicana de Grabadores se fundó en 1947 por los maestros y estudiantes grabadores más destacados de la Escuela de las Artes del Libro para realizar exposiciones, dar a conocer su obra que iban desarrollando en los talleres de la escuela y a nivel personal. En 1942 realizó una exposición individual Véase, Tibol, Raquel, *Gráficas y Neográficas en México*, Editorial SEP/UNAM, 1987. pp. 18-20 y 21.

Universidad de Puerto Rico adquiriera una prensa litográfica y un tórculo. Ahí se encontraban dando clases sus compatriotas españoles, Cristóbal Ruíz y Eugenio Fernández Granell, quienes estaban exponiendo sus obras en las galerías del Ateneo Puertorriqueño y en la sala para ese fin de la Universidad.



110 Carlos Alvarado Lang, *Árbol caído* – Punta seca - S/m. y S/f.



Carlos Marichal, *Palma Real*, 1954.

111 Carlos Marichal, *Palma Real* - Xilografía 15,2 x 8,6 cm. / 6 x 3 ¼" – 1954.

Primeramente fue nombrado director técnico del Teatro Universitario, donde se integró fácilmente al ambiente de trabajo con los técnicos luminotécnicos, actores y otros; además con los compañeros del Departamento de Drama, todos y todas de gran prestigio profesional. Marichal diseñó la escenografía de *La Noche de Reyes*, obra de Shakespeare dirigida por Ludwig Schajowicz. Fueron años intensos en el diseño escenográfico y de vestuario con diferentes grupos teatrales, ya que el Departamento de Drama³¹⁷ apoyaba a los nuevos grupos de actores.

Al conocer a los artistas del Estudio 17 y ver la afinidad de intereses, los invitó a su taller de grabado de la UPR, Recinto de Río Piedras (Il.núm.88), para que

³¹⁷ El Teatro Universitario se fundó en 1941 bajo la dirección de Leopoldo Santiago Lavandero con su Departamento de Drama. El Dr. Ludwig Schajowicz sustituyó a Santiago Lavandero cuando este tuvo que cumplir con otros compromisos académicos.

aprendieran las técnicas de la litografía, el aguafuerte (intaglio) y del grabado en madera (xilografía), de pie o *a contrahilo* y otras mañas y técnicas de la gráfica. Marichal se convirtió en un especialista en esta técnica *a contrahilo*; era el único que la trabajaba en esa época, 1950³¹⁸. Entre los artistas que asistieron a su taller estaban Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, Félix Rodríguez Báez, Carlos Raquel Rivera, José Antonio Torres Martino y otros, que luego fundaron y trabajaron en otro taller gráfico, en el Centro de Arte Puertorriqueño, ubicado en el viejo San Juan. Marichal también participó en el primer portafolio que produjo este grupo de artistas con su obra. Diseñó trajes y escenografía para un ballet de Alicia Alonso, en Nueva York. Se incorporó al grupo El Tinglado Puertorriqueño y diseñó y construyó escenografías para numerosas obras de



112 **Carlos Marichal, *Autorretrato con Escenografía*
Veinte Años de Teatro en Puerto Rico, 1972.**

teatro y ballet. Fue precisamente en la obra *El caso del muerto en vida*, de Francisco Arriví, en 1951, que diseñó un ciclorama; innovadora escenografía en tres dimensiones.

Dentro de su especialidad artística se diversificó y se distinguió como diseñador publicitario en 1954 para la revista *La Torre*, de la Universidad de Puerto Rico, y para el Departamento de Instrucción Pública en el periódico *Semana*, en 1956. En las revistas *Escuela* (1962) y *Educación* (1963). Unos años antes también la editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña lo habría contratado, desde 1958 y hasta su muerte

³¹⁸ Paso a nombrar los grabados que realizó Carlos Marichal a la xilografía de pie y a contrahilo; *Paisaje Yaucano* (1951), *Árbol*, *Amanecer*, *Afichero* (1953), *Platicando*, así como numerosas viñetas para libros y revistas donde trabajó y debió diseñar.

en 1969, para que diseñara libros de texto sobre la arqueología, la historia y el arte puertorriqueño: - *Fiesta y costumbres de Puerto Rico, Historia de nuestros indios, y Descubrimiento, conquista y colonización de Puerto Rico*, de Ricardo Alegría; así como en las obras literarias de José de Diego y Luis Muñoz Rivera, próceres puertorriqueños, entre otros importantes trabajos.

Fue diseñador industrial, diseñó los interiores del modelo 'Fiesta' de la compañía aérea Caribear y trabajó en la publicidad de la *tienda por departamento Velasco* y en la preparación de los módulos de exhibición que ilustraban la historia del Banco Popular, y aun en anuncios publicitarios para la compañía González Clemente, distribuidores del Ron Superior en 1957.

En el año de 1965, fue designado director artístico para la empresa publicitaria Young and Rubicam. Además, enseñó sus variadas artes a numerosos artistas puertorriqueños. Veamos cual es la opinión que ofreció María González Lamela³¹⁹ en su estudio sobre este destacado diseñador: “*El estilo de Marichal, en todas las facetas artísticas, es muy personal y particular. El dibujo es de trazos rápidos y fuertes, hechos con soltura; las sombras son precisas y las figuras alargadas y expresivas... En cierta medida, en algunas ocasiones, su obra nos recuerda al Greco, a quien el artista admiraba*”.

El conocimiento y la experiencia que adquirió Carlos, en las diferentes escuelas de arte donde estudió en México; así como sus estudios básicos de España, lo fueron madurando para el trabajo que debió llevar a cabo en Puerto Rico. También el historiador Sebastián González García, en un ensayo sobre la obra de Marichal, comentó lo siguiente y que su hija, María del Pilar González Lamela lo integró en su libro citado arriba, página 207: “*Asombra la variedad de técnicas, de medios y de temas. Sobre la base del dibujo, siempre presentes, se desenvuelven, la acuarela y la aguada, el grabado en sus múltiples procedimientos, el diseño y la ilustración de libros, revistas folletos, el diseño comercial, el industrial representado por los proyectos de exposiciones de Planificación o de Fomento, la escenografía o decoración teatral, el adorno y la composición de interiores y hasta la traza de vestuario para el teatro. En*

³¹⁹ Véase, González Lamela, María del Pilar, *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico 1936-1960*, España, Edicions Do Castro, 1999. p. 206. Arriba cité un párrafo de un mensaje que dio el crítico de arte Sebastián González García en la celebración de los diez años de producción artística que tuvo en Puerto Rico Carlos Marichal, 1960 y que integró en la página 207 en su libro.

suma, riqueza de muchos oficios reunidos y dignificados bajo el común rubro del arte". No hay duda que Marichal fue muy versátil en el área del diseño y realizó grandes aportaciones a este medio en Puerto Rico: los nuevos diseñadores tuvieron en él muy buenas referencias a seguir.

El haber ganado diferentes premios y darle reconocimientos no fueron suficientes para las aportaciones que realizó Carlos Marichal a la historia artística puertorriqueña. Hemos sintetizado en estas páginas la vida intensa y de extensa creación que tuvo y llevó a cabo Carlos: en dibujos, acuarelas, diseños, pinturas de retratos, de paisajes y de grabados en boj, en esos veinte años que residió en Puerto Rico. La pérdida fue grande pero el enriquecimiento que les dio a sus discípulos, a los artistas y a la historia del arte puertorriqueño, fue eterno. Falleció el 29 de diciembre de 1969, en San Juan, Puerto Rico. Es momento de conocer a otro artista que estudió en México y trajo a su isla adoptiva lo mejor de su aprendizaje, hablo de Alfonso Meléndez Arana.

3. 3.- Alfonso Meléndez Arana- 1927 – 2005

Nació el 31 de marzo de 1927 en Nueva York, de padre mexicano y madre puertorriqueña. Con el tiempo se dio a conocer sólo con el apellido de su madre. Su niñez transcurrió en Puerto Rico y, habiendo manifestado inclinación por el arte, tomó cursos privados de pintura con el austríaco Franz Howanitz. Al cumplir los 15 años, en 1942, se trasladó a México para conocer a la familia de su padre, en plena guerra entre los países europeos (1939-1945). México se planteaba la neutralidad ante esos hechos. Ahí continuó sus estudios bajo la dirección del español José Bardasano³²⁰, artista transterrado que se abría camino en América gracias a las experiencias y enseñanzas europeas que se habían puesto en práctica bajo la República española. La obra titulada *El guerrillero*, fue una de tantas que presentó en exposiciones que realizaron los artistas españoles residentes en México, con el propósito de oponerse a la publicidad de cooptar y dividir a los exiliados que hacía en esos momentos el ministerio de Cultura del gobierno de Francisco Franco, en América, y que trataron de 1951 a 1956.

³²⁰ Véase, *Artistas contra Franco*, (La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte), de Miguel Cabañas Bravo, México, Editorial UNAM, IIE. 1996. p. 53. En esta página número 56, aparece una pintura-óleo de José Bardasano, de la cual hablo arriba, titulada *El guerrillero*.

Alfonso Arana fue un alumno ávido del modelo de enseñanza de Bardasano, quien utilizaba modelos desnudos en su taller con el fin de perfeccionar el dibujo de la figura humana, el retrato, la perspectiva, la pintura al pastel y al óleo (los más empleados en esa época).

Mientras vivió y estudió en la ciudad de México, se integró a la vida artística y también tomó clases de piano³²¹ con la compositora María Luisa Mañón de Reyes. Visitó todo tipo de museos y galerías de arte incluyendo al Palacio de Bellas Artes para ver Operas, Zarzuelas y Ballets. Además viendo exposiciones en galerías y en especial la Galería de Arte Mexicano en donde pudo conocer a muchos artistas que se destacaban.

Para perfeccionar su destreza manual tanto en el dibujo como en las diferentes técnicas de pintura, guiado por su maestro, Alfonso copiaba obras de diferentes artistas.

También tuvo la oportunidad de conocer las obras de los artistas de la “Escuela Mexicana” y entabló amistad con el literato Alfonso Reyes, ya que le gustaba leer poesía.³²² Ya terminada la guerra regresa a la isla en 1946. Es en 1947, que recibe beca



**113 Alfonso Arana –Patria - Óleo sobre tela
76 x 56 cm. / 30 x 22” 1951**

otorgadas por el gobierno de la isla, se fue a estudiar a Francia, en la *Academie Julian* y la *École des Meaux Arts*, y bajo la dirección de Jean Dupas, perfeccionó su estilo y logró exponer su obra en la Galería Chardín 1951. Ahí presentó su obra *Patria* (92 x 66 cm.), obra en óleo sobre tela; es una figura de retrato, donde se puede observar claramente la influencia de las obras de retrato de Diego Rivera, tanto en color como en

³²¹ Mantuve correspondencia con el pintor Alfonso Meléndez Arana desde México a Paris, Francia, le envié un cuestionario sobre su vida artística cuando el autor de esta investigación, comenzaba a desarrollarla en ciudad de México en 1989-1990.

³²² *Ibid*, p. 1. 21/10/1990. Carta cuestionario contestada por el artista Arana.

estilo. También se puede observar “el sentido trágico de Orozco”, según sus propias palabras.

En adelante, realizó exposiciones en Nueva York, ciudad de México y chihuahua. Regresa, a Puerto Rico y expone en el Ateneo Puertorriqueño donde el público pudo apreciar por primera vez su obra realizada hasta ese momento. Se va de gira artística por Colombia, Venezuela, Brasil, Argentina y Chile. De nuevo regresa a la isla en 1957 y se establece en el pueblo de Caguas, en la zona centro-oriental, donde abre un taller de arte ofreciendo clases de dibujo y pintura experimental para niños.

Pintor incansable, en 1961 realizó una excelente exposición en la galería de la Universidad de Puerto Rico y sus cuadros tuvieron gran acogida: “*en esa época de los sesenta en Puerto Rico se sentía una gran influencia del arte mexicano en la mayoría de los artistas de la isla, y también internacional, pero de gran calidad y ya con alma de Puerto Rico*”³²³.

En el libro *La pintura puertorriqueña*³²⁴, el versátil crítico de arte español, Juan Antonio Gaya Nuño, quien conoció a Arana, opina sobre sus lienzos:

“muy finos de factura y muy ricos en tonalidades suaves, grises, de maestro de buen conocedor de su oficio.” [...] el contacto con la realidad insular ha motivado en Arana una compenetración absoluta con la vida puertorriqueña más auténtica, dando por resultado los espléndidos murales con que decoró la factoría de la Consolidated Cigar Corporation, de Caguas; es uno de los capítulos más gratos y bellos del muralismo puertorriqueño, éste en el que el artista ha presentado la vida del trabajador, ya en su ambiente familiar, ya en sus diversiones, como la pelea de gallos, el baile y otros entretenimientos. Otro de sus murales, el destinado a decorar la Iglesia de Carraízo Alto, en 1955, no era menos valioso, pero hubo de pugnar con toda especie de chatas incomprendiones. Arana había vestido con indumentos actuales a la Sagrada Familia y había desnudado totalmente al Niño. Se hizo desaparecer la bella pintura en la que la Virgen María reproducía los rasgos de indiecita de Teresita Algarín.” “Otros murales están en el domicilio de Luis del Valle Prieto (1954); en la Fundación Krishnamurti de Puerto Rico (1958); en el Ministerio de Educación y Ciencias de Puerto Rico (1966); además ilustró diferentes libros”³²⁵.

Como señala Gaya Nuño el conservadurismo del pueblo religioso de esa época que no permitía el desnudo en sus imágenes; lo consideraba pornográfico. Con el tiempo, debido a las influencias de la televisión, el cine y la publicidad, esto cambió.

³²³ *Ibid*, Cuestionario- carta 21/10/1990. p. 2.

³²⁴ Gaya Nuño, Antonio, *La Pintura Puertorriqueña*, España, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C), 1994. p. 129.

³²⁵ *Ibid*, p. 130.

Arana impartió clases de arte en el departamento de Bellos Oficios y en el Departamento de Humanidades de la UPR, y por medio de ésta obtuvo una beca para continuar sus estudios en Washington D. C. (American University-1961-1962). De nuevo regresa a San Juan, y abre una Academia de Arte. Vuelve a exponer en 1972 y por una crítica periodística negativa a su obra, se marcha con su familia a París, donde se establece, enseña pintura y expone sus obras. Durante los años siguientes se dedica a viajar y exponer en varios países, y no perdió contacto con Puerto Rico, el país que adoptó.

En 1975 realizó una exposición en la Galería María Rechany, del Condado -una zona exclusiva y turística de San Juan-, también había expuesto en Galería Santiago y en la Casa del Arte. En 1983 expuso en la sala galería del Museo de la Universidad, donde presentó unas treinta obras, en las que utilizó óleo, pastel y técnica mixta. Y en 1986 instauró una beca de estudios en París, Francia, para jóvenes artistas puertorriqueños.

La temática de Arana se tornó interesante, lo que se puede observar estaba en un catálogo de las obras expuestas en 1988 en la galería de la Universidad de Puerto Rico comentado por Miguel Rojas Mix, crítico de arte:

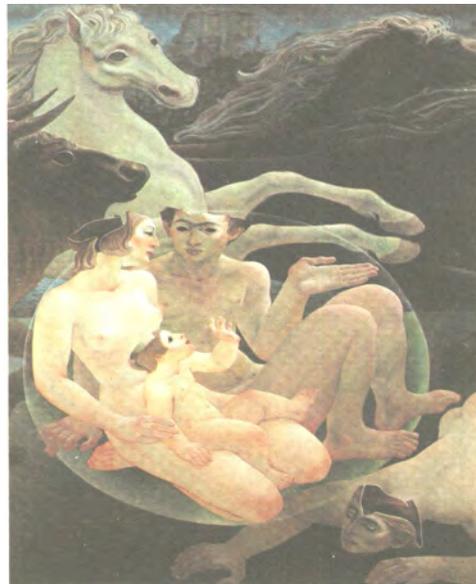
“El Teatro del Mundo es también comedia del arte. Se escenifica en la calle, es público; el escenario se monta en las plazas o delante del pórtico de las iglesias. Cada miembro de la compañía humana desempeña, enmascarado, un papel particular. La máscara impide al rostro expresar emoción alguna [...] “El personaje se reconoce por el gesto. Es por esto una comedia amanerada, a veces hasta acrobática, cuando lo requiere la comunicación. Partiendo del `amaneramiento`, incluso de lo que algunos podrían llamar `afeminamiento`, el artista ha hecho una fuerza de la `manera`. Ha creado un manierismo propio, que utiliza la anatomía como gesto, pero que es distinta de los otros manierismos conocidos en Europa, porque es también expresionista, y carga el gesto de emoción [...] Los personajes de Arana tampoco expresan nada en sus rostros. Las máscaras los han vaciado de gestualidad. El artista insiste en esto, eliminando del rostro el principal testigo de la emoción: los ojos; dejando el hueco, oscuro, para que nada pueda transgredir la inexpresividad de la careta.”³²⁶

En la medida en que el artista fue madurando su estilo, vemos representado a un pueblo caribeño mestizo, hasta evolucionar y enriquecerlo con un estilo más refinado, personal.

³²⁶ Miguel Rojas Mix, Catálogo, Arana y el gran teatro del mundo en: Obra reciente de Alfonso Arana, *La vida el amor y la muerte*, 3 de junio al 31 de julio de 1988 Arsenal de la Marina San Juan, pp. 10-11

Años más tarde Arana, tomó de modelo las esculturas de máscaras sin ojos (Mitología griega) y las obras de los pintores barrocos, flamencos, representando mujeres y niños en escenas grupales, como lo hizo Pedro Pablo Rubens (1577-1640), lo que se puede observar en *Diana y sus ninfas sorprendidas por los sátiros* (128 x 314 cm. de 1636-1639). así como el políptico *La vida, el amor y la muerte*, óleo de (195 x 130 cm. de 1986-87)

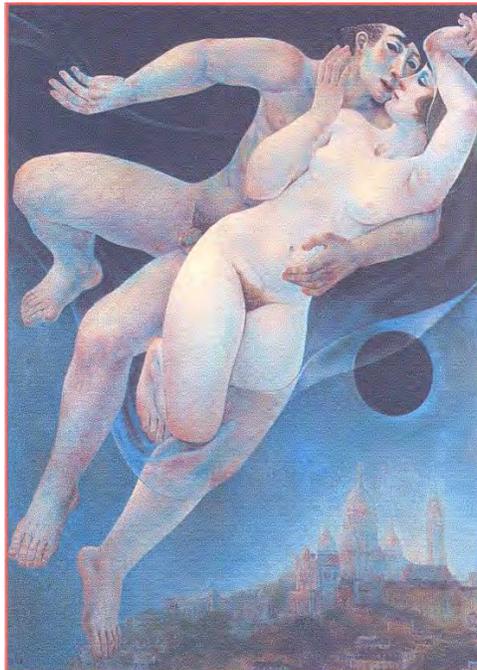
En las escenas del políptico se puede ver a una mujer en estado de placer montada a caballo con la cara estilizada con la forma humana; un sátiro acostado en posición de espera; en esta composición como en todas, las figuras presentadas están desnudas. Como parte de esta primera escena del políptico representó una mujer en estado de éxtasis sobre un buey negro; el rabo y el lomo de un caballo blanco y una pareja de niños que juegan amigablemente con un sátiro pequeño (*La vida*). En una segunda escena se mira una familia (*el amor*, ver recuadro), así como una figura que se arrastra y acecha, mientras en el fondo se ven la cabeza del buey, la cabeza del caballo blanco y otros dos de negro galopando. En la tercera escena se observan tres mujeres de diferentes razas, puestas de pié; otras tres sentadas, apiñadas y retorcidas, con *expresión de*



114 Alfonso Arana, Detalle del políptico, *el amor* – segunda escena

miedo, mirando a todos lados, al fondo superior se ve la cabeza de uno de los caballos negros de la escena anterior. (y lo definió levemente nebuloso, lo pintó con tonalidades grises y negras). En la última escena representó a un hombre maduro que sostiene entre sus manos el cuerpo de niño muerto, cubierto con paño negro; el niño con su mano izquierda rodea a una mujer que parece ser su madre, con cara triste la eleva, como queriendo llevársela; rodean a las figuras centrales otra pareja triste en un fondo oscuro (*la muerte*). En la base un perro color marrón con mirada tenebrosa. Todas las figuras se encuentran rodeados de un ambiente fúnebre. Esta obra muestra similitud con las obras que en 1636 estaba pintando Rubens.

Desde esa época, las obras de Arana tienen fondos planos y oscuros, omitiendo en muchas de ellas, el paisaje de exteriores e interiores en la composición, que contrastan con cuerpos desnudos esbeltos, perfectos de piel lozana de estilo griego, en pose de elevación espiritual, emulando a artistas de los siglos XVII, XVIII, XIX y XX, que representaron escenas de mujeres desnudas, tales como Honoré Fragonard que pintó *Las Bañistas* (1753), Eduard Manet, *El almuerzo en la hierba o el Baño* (1863) y Paul Cézanne, *Bañistas* (1892), y en especial el artista ruso Marc Chagall (1887-1985), quien motivó el homenaje de Arana al representar figuras en el aire o en el espacio en *Homenaje a Chagall* (1986-87, 146 x 114 cm.). La describo: es una pareja de hombre y mujer desnudos, elevados en el espacio y envueltos en velo transparente en degradación del centro hacia la parte superior de la obra, de un gris a un color oscuro. A lo lejos y hacia el centro de la obra, una luna llena en negro y bajo ésta un pueblo en una montaña



115 Alfonso Arana, *Homenaje a Chagall*, Óleo
146 x 114 cm. / 57½ x 45” - 1986-1987.

donde sobresale la Iglesia con su torre y sus cúpulas, rodeada de casas, en colores pasteles que dan una imagen y un ambiente de tranquilidad-paz, amor eterno. Esta escena-ambiente que representó el artista Arana es el lugar idílico que buscamos todos los seres humanos, ese paraíso perdido, que creemos en un desarrollo espiritual, en ese más allá, sin estado de consciencia y por eso el artista representa a las figuras sin ojos y en otros casos sin cerebro ya que en esa dimensión todos somos iguales. Este estilo de composición de figuras desnudas y elevadas en el aire, en el espacio lo repitió en otras

obras de esa época. Trabajo que lo fue desarrollando paulatinamente para que el público amante del arte fuera entendiendo su mensaje cósmico-espiritual.

La obra de Arana atravesó varias etapas antes de definirse y obtener un estilo personal e interesante, dejemos que el mismo Alfonso exponga; lo que me dijo en su escrito-carta: “...empecé a pintar como a mí me empujaba, mi propia inspiración,... Fue buen trabajo pero muy, muy latinoamericano, salió lo indio en mí, lo mexicano, lo negroide de mis orígenes antillanos, el colorido angustioso de nuestras culturas en crisis y que al mismo tiempo quieren imponerse en nuestro espíritu y pueblos. Pasaron varios años y poco a poco fui entrando en otro tipo de armonías, menos atormentados, mis colores se aclararon y de pronto está ahí mi estilo. Colorido europeo pero algo en mi composición deja saber de inmediato que pertenezco también a nuestra América Latina”. Quien mejor que él pudiera describir sus etapas artísticas.

Esto le llevó a ganar premios desde 1961 con el Primer Premio de Pastel de la exposición Anual IBEC, San Juan, Puerto Rico. En 1973 fue nombrado delegado en París de la Asociación Puertorriqueña de la UNESCO, en ese año participa en la exhibición “Once Pintores Puertorriqueños” en Bonn, Alemania. En 1975 obtiene el Primer Premio en el Salón Internacional d’Aquitaine, y Medalla de Plata y Diploma de Honor del Jurado, en la Ciudad de Burdeos, y es en 1977 que obtiene Diploma de Honor en el 13e Grand Prix International de Peinture de la Co d’Azur, Cannes, y Diploma Oficial en el Prix International de Peinture de Deauville. En 1978 y 1979 participa en el Salón de Cannes con obra personal, en 1980 es invitado de Honor al Salon d’Aquitaine, de este año en adelante continúa participando en exposiciones y para el año de 1985 el gobierno de Jalisco, México, lo invitó a exhibir su obra durante las Festividades de octubre, además ofrece charla sobre su obra en esta ciudad y también ese año en París, Francia.

Luego, en 1986 un grupo de puertorriqueños y promotores de arte y la cultura organizó la Fundación Alfonso Arana, con el propósito de ofrecer becas anuales a jóvenes artistas lo que le permitió disfrutar de su beca en París, Francia, donado y apoyado por él mismo. Continuó participando en exposiciones y ganando premios hasta sus últimos días de vida.

Alfonso Meléndez Arana murió en 2005 en San Juan, Puerto Rico, estuvo pintando y asistiendo a exposiciones de sus amigos hasta su deceso, su viuda era francesa. Además dejó una galería de su propiedad y obras valiosísimas ya que era uno

de los artistas cuyas obras habían ya logrado una alta cotización en los últimos años tanto en Puerto Rico como en el plano internacional.

3.4 – Antonio Maldonado Serrano - 1920-2006

Cuando hablamos de Antonio (Tony) Maldonado también tenemos que hablar de Rafael Tufiño Figueroa (Brooklyn, N.Y. 1922-2008 San Juan), ambos se conocieron desde jóvenes en el taller de rótulos de Juan Rosado, donde Maldonado se desarrolló en la literatura y pintó carrozas de carnaval. Ambos han sido mencionados en este trabajo, debido a su importancia en el arte puertorriqueño, desde 1940.

Antonio Maldonado dio sus primeros pasos como artista de la mano de Magda López de Victoria, quien lo instruyó en el dibujo y la pintura, dentro de la escuela intermedia de Manatí. Tony, como le conocían sus amigos, fue el primero que llegó, a los dieciséis años, al “taller del pintor de Puerta de Tierra”, a finales de 1936.

Comenzó como aprendiz, un año más tarde, conoció a Tufiño, quien con el tiempo se haría llamar entre los amigos Tefo³²⁷. Como Maldonado llevaba ya un tiempo en el taller, Rosado lo encomendó para que adiestrara a Tufiño en el arte de la rotulación³²⁸. Ambos comenzaron a asistir por la noche al taller de dibujo y pintura del español Alejandro Sánchez Felipe (éste le daba énfasis al dibujo al desnudo). Más tarde, de 1942 a 1943, Maldonado asistió también al taller de pintura que ofrecía el pintor español Cristóbal Ruíz Pulido, junto con la pintora estadounidense Gretchen Kratzer Wood, quien le enseñó a Tony, la técnica de la acuarela en los cursos libres en la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, donde se completó el cuadro de influencias extranjeros.

Es preciso dejar constancia de que en muchos de los talleres mencionados se hablaba favorablemente del arte que se desarrollaba en México; por lo que podemos

³²⁷ Existe toda una genealogía con este nombre, Tefo, Tufo, Tifu, Tufiño. Torres Martino, José A, *Mirar y ver, texto sobre arte y artistas en Puerto Rico*, Rafael Tufiño, Puerto Rico, Editorial I.C.P., Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico, 2001. p.128.

³²⁸ Entrevista a Antonio Maldonado en 1995 La Revista *Life* publicó en ciertos momentos la historia de los artistas Diego Rivera y de otros, y los murales que realizaron en Estados Unidos. “Como el mural más grande del mundo y el más famoso y el que más se oía mencionar,” comentó Antonio Maldonado.

inferir que esto sembró curiosidad y admiración por el arte mexicano, tanto en Tufiño como en Antonio Maldonado.

Antonio Maldonado Serrano nació en el pueblo de Manatí en 1920, al norte de la isla. Este pueblo era conocido como “La Atenas de Puerto Rico”, a causa del caudal de poetas que hubo a finales del siglo XIX y principios del XX en dicha población, y la gran cantidad de veladas poéticas que ahí se celebraban. También, era entonces el lugar preferido para la siembra y el cultivo de las piñas más dulces.

La familia de Maldonado, que era numerosa y de pocos recursos económicos, con la crisis de la década del treinta fue afectada considerablemente y aceptó enviarlo, siendo él muy joven, a casa de una tía para que lo ayudara con sus habilidades artísticas y con sus estudios en la Zona Metropolitana de la ciudad capital de San Juan, en el taller de Puerta de Tierra. Con el tiempo, también sus hermanos se integraron al trabajo de rótulos con Rosado. .

En 1940, cuando sintieron que ya habían logrado cierto dominio en el dibujo y la pintura, Maldonado, Tufiño, Antonio Rosado hijo, Luis Burgos y Luis García, fundaron L´Atelier, taller de trabajo y de bohemia, que estuvo activo hasta 1946. Para 1941, Antonio Maldonado realizó su primera exposición individual en una de las salas del Ateneo Puertorriqueño. Su Atelier lo frecuentaban los hermanos Figueroa, famosos por la interpretación de la música romántica y clásica, familia de músicos (instrumentistas, compositores y maestros), quienes se estaban dando a



116 Foto: Grupo de músicos y pintores que se reunían los fines de semana en el L´Atelier. Entre ellos Tufiño y Antonio Maldonado, 1940.

conocer en esa época. Los sábados, los artistas del L´Atelier solían frecuentar a la familia del tenor dramático Antonio Paoli³²⁹ y su hermana Amalia, soprano lírica, ambos muy conocidos en el mundo occidental.

³²⁹ Los hermanos Antonio y Amalia Paoli nacieron en Ponce, Puerto Rico y estudiaron canto en España y en Italia, pensionados por Su Majestad María Cristina de Borbón. Recorrieron el mundo llevando su

Es la década de la guerra en Europa (1939-1945), en la cual Estados Unidos fue empujado a participar, tardíamente y, como consecuencia, Maldonado tuvo que cumplir su servicio militar. Lo enviaron a Okinawa (archipiélago oriental que pertenece a Japón). Aprovechó para visitar varias islas, y realizó pinturas en las que plasmó todo lo que conoció a su paso por el oriente³³⁰. Después de cumplir con este servicio, Maldonado regresó a Puerto Rico, pero con la ventaja de ser veterano de guerra, por lo que sus estudios serían pagados por el GI Bill of Rights –sin importar en dónde quisiera estudiar. Tony pudo haber aprovechado estudiar en la Academia de Arte de Edna Coll (1945-1950), en Santurce, o en los talleres de arte de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, una especialidad, más sin embargo deseaban salir al extranjero.

Con veintisiete años de edad, al encontrarse con Tufiño, Luis Burgos y Antonio Rosado hijo, comenzaron a planear sus estudios en el extranjero; deseaban conocer Europa, México, Estados Unidos, y encontrar nuevos retos. Entonces deciden escribir a la Academia de San Carlos (Escuela Nacional de Artes Plásticas), y realizar los trámites en la ciudad de México. Tufiño se encontraba en Nueva York junto a Luis Burgos, y desde allí se iría a México. Maldonado llegó primero a la capital mexicana e inició los trámites en la Academia. Otro que se integró al grupo fue Antonio Rosado hijo, a quien le interesaba estudiar música³³¹.

El programa educativo ofrecido a los veteranos de guerra era rico en oportunidades excepcionales, como cuando invitaron a David Alfaro Siqueiros a impartir una serie de conferencias sobre el muralismo, que finalmente se convirtió en un curso activo en 1948. Así, comenzaron el famoso mural poliangular, pintado con piroxilina *Vida y obra del general Allende*, creado y dirigido por el mismo Siqueiros, junto al grupo de estudiantes extranjeros y mexicanos que tomaron dicho curso en la Escuela Universitaria de Bellas Artes, de San Miguel de Allende que había comenzado en 1946, que es el actual Centro Cultural El Nigromante. En ese momento se le llamó “programa de actividades con gran alcance continental”. Donde participaron el matrimonio canadiense Leonardo Brooks, él canadiense y veterano de guerra y ella

música a Reyes y nobles de América y Europa. Desde joven hasta su vejez recorrió las plazas musicales más importantes del mundo.

³³⁰ Tanto Maldonado como Rafael Tufiño solían enviar tarjetas postales con pintura en acuarela a sus amigos y familiares y me las mostraron como evidencia de lo que hicieron.

³³¹ Entrevista personal que le realicé a Maldonado en 1985, me señaló que Rosado hijo, terminó sus estudios en música pero se quedó a trabajar y vivir en ciudad de México. Recordó Maldonado que un año antes de ellos llegar (1946), estuvo dando la clase de perspectiva el artista puertorriqueño Fran Cervoni quien la había ganado por oposición y dejó muy buenos recuerdos entre maestros y estudiantes que tomaron su curso.

fotógrafa. Brooks conserva los bocetos y apuntes, le comentó a la articulista del suplemento *Semanal*, Ingrid Suckaer, del periódico de la Jornada, 31 de octubre de 2010. Vemos que este tipo de cursos se llevó a cabo en diferentes instituciones de arte.

En la Academia ven los cursos que ofrecen y en cuál de ellos podían desarrollarse mejor, de acuerdo a las necesidades artísticas de cada uno. Cuenta Maldonado en una entrevista³³² que: “las autoridades tenían programas para personas como ellos, que ya tenían cierta experiencia en el arte”. Podían seleccionar los cursos en forma libre hasta obtener una especialidad. El mayor desafío era salir adelante en los cursos de dibujo sobre figura humana (anatomía), pintura del paisaje, bodegones, técnicas de las perspectivas, además de pulir sus conocimientos de composición, historia del arte; ahora debían ser más disciplinados³³³.

Tanto Maldonado como Tufiño se hicieron amigo del maestro y grabador Carlos Alvarado Lang³³⁴, quien era director de la Academia de San Carlos, y también ofrecía el curso de grabado³³⁵ en esa institución. Ambos estudiantes pasaban por el curso aunque no estaban matriculados, veían los trabajos de los estudiantes de Alvarado Lang. Esto los motivó a profundizar en diferentes técnicas de dibujo, pintura de caballete, pintura mural y conocer el grabado básico. Alfredo Zalce, José Chávez Morado, Fernando Castro Pacheco y Francisco Centeno fueron maestros de pintura de los puertorriqueños.

Con la experiencia de Benjamín Coria, amigo de Diego Rivera en Europa, los puertorriqueños aprendieron de su maestro ahora en la Academia, mucho de su apredizaje obtenido en estos países que había visitado.

Poco a poco, los puertorriqueños se fueron ganando el respeto de sus compañeros: “Los maestros y algunos estudiantes se dieron cuenta de la vasta cultura que teníamos los puertorriqueños, nos respetaban por la diversidad de temas que

³³² En otra entrevista que le realicé en 1987, me contó que alquilaban modelos y practicaban en su casa, llegaban temprano a la Academia, entre 7:00 y 8:00 de la mañana y además iban los sábados a dibujar o pintar todo con mucha dedicación y amor al arte.

³³³ Muchas personas que van al ejército, lo militar, adquieren disciplina más férrea y la utilizan para el bien en su vida y toda la vida, si lo desean.

³³⁴ Carlos Alvarado Lang, (1905-1961), fue director de la Academia de San Carlos, en tres periodos (1942-1949), y uno en la escuela La Esmeralda, durante su incumbencia como director se editaron varios álbumes de estampa, *Grabados populares mexicanos*, *19 xilografías de la Academia de San Carlos durante el siglo XIX*, y *39 estampas populares*, también ilustró libros con grabados en madera de pie, con el título (*Fragmentos de Heráclito*, 1939 y de 1950 *Canto a Cuauhtémoc*). “Para los Anales del IIE. de la UNAM, escribió un estudio sobre “El Grabado a la Manera Negra”.

³³⁵ Covantes, Hugo. *El grabado mexicano en el siglo XX, 1922-1981*, colaboraron con él: M. Eugenia Rodríguez y Esther Vázquez Ramos, Edición personal, México, 1982. p. 117.

abordábamos, ya teníamos 29 y 31 años y el promedio de los alumnos era de 17 a 20 años”³³⁶. Esos compañeros de clase eran Antonio Trejo, Trinidad Osorio, Xavier Iñiguez y Adolfo Mexiac, entre otros. Con el paso del tiempo, estos compañeros de clase se convirtieron en profesores en México, y Maldonado y Tufiño en Puerto Rico.

Tiempo después, al surgir nuevas técnicas murales, Alfredo Zalce planeaba realizar un mural en Uruapan, Michoacán, utilizando cemento a color y mosaicos en el exterior; entonces invitó a Tufiño y Maldonado a trabajar con él.³³⁷ Desafortunadamente, tanto Tufiño como Maldonado se encontraban planeando su regreso a Puerto Rico. Otra invitación para quedarse, vino del escultor Miguel Miramontes; en 1954, le pidió a Maldonado que fuera a dar clases de arte a Guadalajara, pero éste declinó la invitación: “*mi lugar de trabajo y futuro estaba en mi país Puerto Rico*”³³⁸.

La experiencia artística de Antonio Maldonado mientras estuvo estudiando fue variada, extensa y profunda y se reflejaría de allí en adelante en la mayoría de su obra artística. Esto se puede apreciar en *Modelo de hombre* (1949). Este retrato realizado en el taller, parece ser un ejercicio de monocromía en tonos marrón. Con este ejercicio, Maldonado cumplió lo solicitado por su maestro, al usar sabiamente el



117 Antonio Maldonado, *Modelo de hombre*, Óleo sobre tela 60 x 51cm. / 26 x 20” – 1949.

color marrón y los tonos mezclados con blanco, creando así la monocromía y logrando un buen balance en toda la figura del modelo.

Durante su estancia en México, Antonio Maldonado tuvo la oportunidad de asistir, junto con Tufiño, a zarzuelas, óperas, escuchar la Filarmónica, la Sinfónica, a las corridas de toros, a exposiciones diversas en galerías y museos como el de José

³³⁶ Maldonado y Tufiño en las entrevistas me mencionaron a algunos nombres de esos estudiantes destacados como: Antonio Trejo, Trinidad Osorio, Xavier Iñiguez, Adolfo Mexiac. Siguieron mencionando que conocieron a Nicolás Moreno, a Miguel Miramontes, este último le hizo un retrato en escultura a Tufiño, y luego lo mandó a fundir en bronce y lo tuvo de recuerdos hasta su muerte.

³³⁷ Cupeles, Juan David, “Tres titanes de la gráfica latinoamericana”, en Revista *Archipiélago*, Revista Cultural de Nuestra América, Número 50, año 13, octubre-diciembre, 2005, México, Sección Artes Plásticas, pp. 63-66.

³³⁸ Entrevista, 2004

Clemente Orozco, de Goitia, y de Frida Kahlo. Además, asistió a las conferencias en el Colegio de México sobre arte clásico; en el Palacio de Bellas Artes, sobre Arte de Quito en la Academia de San Carlos; y muchas más. También tuvo la oportunidad de ir en excursiones artísticas junto a su amigo Tufiño, sus compañeros de clase y el profesor que dirigía el grupo. Según comentaron con nostalgia y avidez, le dieron ellos “*varias vueltas al país mexicano*”. Una de las experiencias más gratificantes, fue cuando el maestro llevó al grupo de estudiantes a dibujar y pintar los campos y provincias con sus mercados, al sur de México, en el pueblo de Juchitán, Oaxaca (Ver foto de Tufiño dibujando en Juchitan, Anexos, p.304). Al principio la comunidad los recibió bien, *aunque con cautela*. Según fueron pasando los días, les preguntaron *cómo podían estar todo el tiempo dibujando y pintando y, los consideraban unos vagos ya que no trabajaban, sólo en eso*.

El regreso a Puerto Rico fue vía Nueva York. Llegaron a la isla con mucho entusiasmo: “con libros de arte, grabados, así como libros de literatura: Pedro Páramo, de Juan Rulfo y Al filo del Agua, de Agustín Yáñez, libros que todavía no llegaban a Puerto Rico”³³⁹. Antonio regresó al trabajo con Juan Rosado y sus rótulos y carrozas. Dijo que en una de las últimas fiestas de despedida que le realizó una familia, quedó eternamente enamorado de una muchacha mexicana³⁴⁰. Para ese año de 1950, solía visitar después de su trabajo el L’Atelier 17, que tenían sus amigos José A. Torres Martino y Félix Rodríguez Báez. Fue ahí que, junto a sus nuevos amigos, se planificó crear un taller mucho más grande para dar clases de arte, trabajar en forma colectiva y crear portafolios; exponer las obras y darle impulso a la gráfica para llegar a grupos sociales amplios por ser *multiejemplar* y más económica su compra.

Escribieron un manifiesto público de arte, tomando de referencia el que realizaron los artistas del Taller de Gráfica Popular Mexicana, para darle cohesión al grupo. Antonio Maldonado se unió al plan y ayudó en lo que pudo. “La preocupación fundamental era en torno al tema de lo puertorriqueño, las costumbres populares, el folklor, el paisaje de lo urbano, los interiores y el exterior. O sea, que se creó un

³³⁹ Rafael Tufiño había conocido a una bailarina folklórica y modelo de la Academia, Luz María (Lucha) Aguirre y se había casado en 1948 y tenido dos hijos, una niña Nitza y un niño Rafael, en ciudad de México. Luego se divorcia, tiene otras compañeras y unos 8 hijos en total.

³⁴⁰ La muchacha que había conocido Maldonado, antes de regresar a Puerto Rico se llamaba María del Carmen Bárcenas Parra, con quien tuvo, primero un noviazgo de unos 4 años y por carta, luego en 1954 fue a pedirla a sus padres, se casaron, regresaron a Puerto Rico y tuvieron tres hijos, dos niñas y un niño y fueron felices.

entusiasmo pues teníamos ideas similares, era como un fenómeno colectivo, definitivamente creo eso pasó en los años cincuenta, del siglo pasado, en Puerto Rico”. Luego presentó otras exposiciones, una segunda, ese mismo año de 1950, así como una tercera en 1962, en el Ateneo Puertorriqueño con obras que había realizado y traído de México, y otras que le dio tiempo de pintarlas, en el taller de Rosado, en el Estudio 17, en su casa y en el Centro de Arte Puertorriqueño.

De Antonio Maldonado dijo el crítico de arte, el español don Juan Antonio Gaya Nuño lo siguiente:

Fuerte y cuadrado, firme y concentrado, para adivinar el aire de su pintura. Ésta será contundentemente realista, y de una realidad en la que el protagonista constante es el pueblo. Su apurado y perfecto dibujo queda evidenciado por el magnífico Desnudo, conservado en el Museo de Ponce. Su Retrato, en el Museo de la Universidad (U.P.R.), cumple el difícil propósito de agigantar unos rasgos faciales sin que el tal retrato pierda un miligramo de su intensidad. Y obras más recientes, como las presentadas en el Ateneo en 1962, marcan los mejores aciertos de la hondura y del dramatismo de Antonio Maldonado: Centinela, Ileana y Sergio, El plebiscito, y muy sobre todo, El baile, uno de los cuadros más conseguidos de toda la rica escuela boricua indigenista, superando con su desenfado los posibles restos de academismo visibles en los comienzos del pintor de Manatí. En fin, la fortaleza intrínseca de Maldonado también nos ha dado un precioso mural, el de la fábrica Antilles Can Company, de Bayamón. En él, la gran figura de Ramón Emeterio Betances, destacándose sobre la corta de la caña de azúcar y la emancipación de los esclavos es uno de los grandes aciertos del muralismo isleño y del firme y honrado artista que es Maldonado”³⁴¹.

Antonio recuerda que fue la institución gubernamental de Fomento Económico, la que por ley fue asignando murales para fábricas a los artistas, y él los “ubicó para los años de 1955 y 1956, que fueron muchos los compañeros que realizaron bocetos y luego los pintaron”³⁴². Dijo que no conservaba retratos, pero sí el boceto del mismo, y que “*eran murales parecidos a lo que estaban pintando los mexicanos*”. La temática era la industrialización y algo de historia. Luego crearon otra ley para que se realizaran murales en las escuelas y fue allí donde él pudo pintar varios; “*yo hice dos en la Escuela José Campeche en el pueblo de San Lorenzo, en el centro de la isla*”. Fue una

³⁴¹ Gaya Nuño, Juan Antonio, *La Pintura Puertorriqueña*, España, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.) 1994. p. 127.

³⁴² Comenta Antonio Maldonado sobre los murales en las escuelas y menciona los nombres de los artistas: Rafael Tufiño, Escuela Ramón Power en Santurce, otro es; Carlos Osorio, en una Escuela del pueblo de Cataño, Manuel Hernández realizó otro, no recuerda el pueblo ni la escuela, José R. Oliver, también realizó otros murales en el pueblo de Arecibo, que pintaron murales en las escuelas de la isla.

década de mucha actividad: realizaron murales en iglesias, en casas particulares, en fábricas, hoteles y escuelas, y es también una lástima que los mismos artistas no guardaron bocetos y fotos de los mismos. Muchos de éstos los hayan borrado y estén tan deteriorados que no asignen un presupuesto para rescatar los que quedan.

Fue para 1956 que Antonio Maldonado comenzó a exponer su obra en forma colectiva, a nivel internacional. La primera se llevó a cabo en Community Art Gallery, en Nueva York. Luego, en 1962, otra exposición se llevó a cabo en Filadelfia. Ese año Maldonado participó en otra exposición mucho más ambiciosa: *Dos siglos de pintura puertorriqueña*, en Puerto Rico, organizada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña. Un año más tarde, en 1963, participó en *Grabados puertorriqueños*, en la Galería Colibrí, en San Juan. Volvió a participar allí para 1973, con *La herencia artística de Puerto Rico: desde la época precolombina al presente*, Museo del Barrio/Museo Metropolitano, en Nueva York. Cuatro años más tarde, en 1977, *Muestra de pintura y escultura puertorriqueña*, en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en San Juan. También la celebración de los 25 Años de la gráfica puertorriqueña, en las facilidades del Chase Manhattan Bank, en San Juan.

No podemos olvidar la exposición que se presentó para 1985, titulada, *El cartel en Puerto Rico: 1950-1985*, en el Museo de la Universidad de Puerto Rico. Estos fueron años de mucha exposición por el auge artístico que se había logrado. En 1987 participó en otra exposición que se llamó *La estampa serigráfica en Puerto Rico*, en el Museo de la U.P.R. recinto de Río Piedras, como parte de la celebración de los Quinientos años del Descubrimiento de América, en 1992, y como última participación importante fueron los *45 Años de Expresión Gráfica Puertorriqueña*, en el Pabellón de Puerto Rico en Sevilla, España en honor a dicha celebración.

Fue para el año de 1954 que Maldonado acompañado por otro artista, Carlos Raquel Rivera, arribaron a ciudad de México con varias nuevas encomiendas. Una era llevar los grabados, los portafolios y los carteles impresos en la técnica serigráfica, los cuales sus compañeros habían realizado en los talleres del Centro de Arte Puertorriqueño y en la División de Educación de la Comunidad, para exponerlos en la galería del Taller de Gráfica Popular Mexicana (TGPM). Los directores del taller, al ver la cantidad, unas 45 obras, y también la calidad de las mismas, decidieron que se debía exponer en otro lugar y, tramitaron una de las galerías-salas *Nuevas Generaciones* del Instituto Nacional de Bellas Artes, (INBA). Para que el público y los artistas mexicanos observaran las obras que se estaban llevando a cabo por “*el movimiento artístico de*

Puerto Rico”³⁴³. La exposición causó gran entusiasmo entre el público y los artistas mexicanos y sentó las bases para próximas actividades artísticas y la colaboración cultural entre ambos países. “*Los mexicanos no estaban trabajando la serigrafía como nosotros y pienso que eso causó conmoción entre ellos, fue algo novedoso*”, comentó Maldonado, y añadió: “*se reseñó en muchos periódicos de la ciudad y hasta se filmó una película (documental), de los grabados, en la División tenemos una copia, además se proyectó en los cines de México y Puerto Rico. Luego las obras fueron enviadas a la Unión Soviética para exponerse*”. Contó además que Carlos R. Rivera se quedó dos meses y se integró al TGP, donde ayudó a realizar varios grabados para un portafolio, y los artistas mexicanos comentaban que él tenía un estilo muy parecido al de Fran Masereel.

Antonio Maldonado estuvo durante nueve meses en México, regresó a Puerto Rico ya casado. Volvió al taller de Juan Rosado, y luego consiguió trabajar en Telemundo, como escenógrafo, por seis meses. También estuvo trabajando en una fábrica, como diseñador gráfico en la ciudad de Bayamón, por poco tiempo.

En 1947, Maldonado fue invitado a trabajar en la DIVEDCO, pero declinó la oferta debido a un viaje que tenía planeado a México; sin embargo, ya en 1957, Antonio fue contratado y trabajó a lado de Isabel Bernal (n. 1935), hasta 1990, año en que fue cerrada dicha institución.

“*Cuando llegué a DIVEDCO tuve mucha más oportunidad porque allí se hacían ilustraciones, grabados, distintos proyectos, carteles y había la manera de uno ir plasmando, fijando imágenes con cierto sentido. Había una preocupación general casi por lo mismo, espontáneo, pues había un gran deseo de hacer cosas y entonces, fue cuando se inventó el Festival de Navidad*”, comentó Maldonado al referirse a esa época de su vida.

Antonio Maldonado también tuvo la oportunidad de trabajar en las ilustraciones de diversos libros: *La mujer y sus derechos*, Número 11; *Los Derechos del Hombre*, Número 10 y *Juventud*, entre otros.

Es difícil reconocer cuales fueron los dibujos de Maldonado, ya que no era

³⁴³ El contacto que tenía Maldonado en México, era el amigo de estudios de la Academia de San Carlos, el grabador Alberto Beltrán, quien había mantenido correspondencia, comunicación con sus amigos boricuas. Llegaron al Taller de Gráfica Popular, vieron la obra y la encontraron excelente y decidieron que debía exponerse en otro lugar y recomendaron que debía ser una galería que tenía el Palacio de Bellas Artes. La segunda encomienda que debía realizar Antonio era conocer la familia de su novia María del Carmen y pedirla en casamiento y así lo hizo, luego regresaron a Puerto Rico.

costumbre firmarlos individualmente, pues trabajaban en forma colectiva, aunque para ese momento todavía se puede reconocer sus dibujos y grabados, ya que tiene un estilo particular, personal. Lo importante es que Tony Maldonado, nombre con el cual aparece en muchos de los libros, comenzó a dibujar a partir del número once. Estos libros y carteles de diferentes temas eran el apoyo que tenían los organizadores desde 1950³⁴⁴, que llevaban las películas-documentales para proyectarse en las comunidades y discutir las democráticamente entre la gente, encontrando posibles soluciones que podían visualizar las personas de la comunidad a los diversos problemas escenificados.

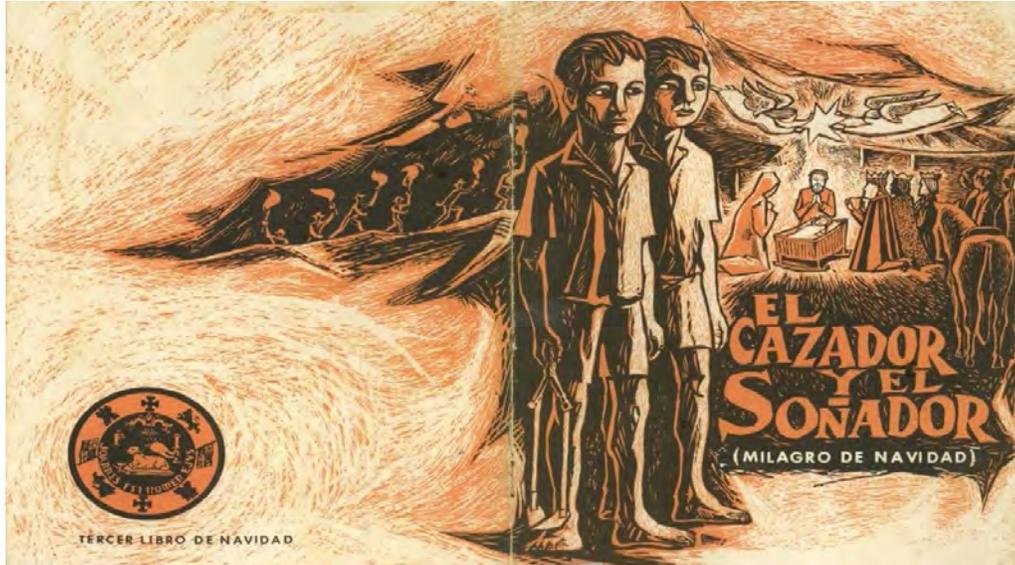
Otro folleto interesante es *El cazador y el soñador, Milagro de Navidad*, de 1960, del cual se hizo una segunda edición en 1967. Desde los primeros folletos publicados y guiones de los documentales (1953), hasta que renunció a la dirección en 1969, varios fueron escritos y editados por René Marqués³⁴⁵.

La historiadora Catherine Marsh Kennerly integró en su libro *Negociaciones culturales: los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*, Ediciones Callejón, 2009. p. 73, un epígrafe de Lorenzo Homar donde relató: “*Había pintores, etc. Era una manera de llegar al pueblo a través de un buen arte. Sabíamos que no era para ir a desembocar en una república pero, era un Bauhaus, el Bauhaus puertorriqueño*”.

La portada y contraportada de *El cazador* fueron diseñadas por Antonio Maldonado. En esta composición se puede observar una composición de dos niños pobres y descalzos, uno de ellos sostiene una honda, y ambos miran el nacimiento del niño Jesús. Por el estilo y el tratamiento que le dio, la composición nos recuerda los grabados mexicanos que hicieron en el taller del TGP; los artistas solían realizar sus trabajos en la técnica del linóleo o “crash board”, para trabajar rápido. Fue Tufiño quien diseñó todos los dibujos internos del libro. En este folleto podemos observar cómo ambos artistas presentan un estilo personal definido que se reflejaría en sus futuras obras.

³⁴⁴ Para 1960; “...there are more than one hundred men working in more 1,000 communities, many in the remotest parts of our country, others in the dense quarters of our cities and towns, there has never been a Community that failed to respond to this challenge. For the people are hungry; hungry to think out loud, to share their common interest and to build a better life together. And this they do in their evening meetings, held now with customary continuity, at least once every two weeks.” Read, by Fred Wale and Carmen Isales, *The Meaning of Community Development: A Report from the Division of Community Education*, Department of Education, San Juan, Puerto Rico, 1967. pp. 30-31.

³⁴⁵ Luego de la renuncia de René Marqués fueron contratados Carmen Isales y el Dr. Núñez López para que escribieran los cuentos de la sección del departamento literario.



118 Antonio Maldonado Portada folleto *El Cazador y el Soñador (Milagro de Navidad)* – 1960.

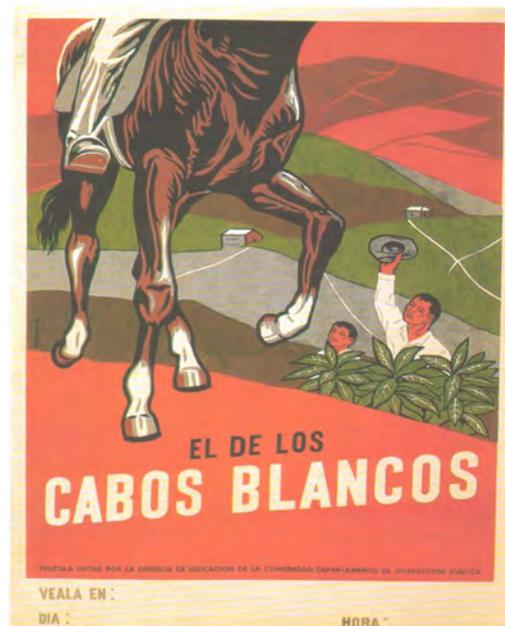


119 Leopoldo Méndez, *El dueño de todo*, linóleo 30.7:41.8 cm. / 12 x 16” – 1947.

de sentir, Serie: Ideas sobre la salud mental, Folleto Núm.1. Ya para esa fecha Maldonado llevaba unos diez años como director del taller de artes gráficas de la DIVEDCO. Algunos de estos folletos fueron publicados por el Instituto de Cultura Puertorriqueña, debido al recorte presupuestario que sufrió la División.

120 Antonio Maldonado, *El de los cabos blancos* Serigrafía 72.5 x 44.5 cm. / 28½ x 171½” - 1957

Revisando los números, en especial el número treinta (30) de los folletos *Libros para el Pueblo*, puedo señalar que todavía para 1973 estaban publicando estos libros y Antonio Maldonado seguía apareciendo como dibujante o diseñador en *Nuestra manera*



En 1957, Antonio Maldonado diseñó el cartel titulado *El de los cabos blancos*, para anunciar la película que se realizó como documental en la División de la Comunidad. Impreso en serigrafía, este cartel es una composición interesante que comunica inmediatamente el mensaje del documental: presentó al caballo de medio cuerpo con su jinete en la montura (no mostró el torso), en primer plano, al que le dio un tratamiento a la manera del grabado (Leopoldo Méndez diseñó y grabó uno parecido)³⁴⁶, lo presenta en perspectiva alta, creando un efecto de baile y llamando la atención en sus patas blancas en movimiento, reforzando las áreas planas, en rojo, de la base, se respira en la tercera dimensión con un paisaje de montañas en el fondo de la composición. En el centro, en perspectiva un poco bajo, otras montañas en marrón, y continúan en tonos de verde; así como líneas diagonales en segundo plano representando surcos y la lejanía. Un hombre a distancia baja con camisa blanca y sombrero en mano, acompañado por un niño, detrás de un arbusto, saluda al jinete.

Los textos en posición diagonal del título en la parte inferior los representó en tipografía normal de imprenta. Para ser de los primeros carteles diseñados, lo encuentro definitivamente interesante por el dominio del dibujo, los colores pastel que contrastan con el rojo, el negro y el blanco. La composición en forma diagonal poco usual, en esta obra y otras³⁴⁷, parece seguir el estilo cinematográfico. Presentó visualmente lo que se iba desarrollando en la División de Educación.

“Cuando uno se plantea un cartel es como si se estuviera pensando en un cuadro. Una de las preocupaciones es la cuestión estética de la composición. Esto se aplica a las mil maravillas a un cartel, el color claro por ejemplo, en la pintura tiene muchos más elementos y posibilidades. En un cartel tiene que estar presente que se va a reproducir y dependiendo del medio que se va a reproducir, uno tiene que ser económico en el uso del color, porque no se trata de un cuadro. En el cuadro uno usa todos los colores de la paleta. En la elaboración de mi trabajo hago varios bocetos, por lo regular de 3 a 4 ideas. Por lo general uso la pintura acrílica en el boceto, que se usa como la acuarela, por su transparencia”, dijo en una de sus entrevistas Antonio Maldonado sobre el diseño de los carteles que trabajó, especialmente para la División de Educación de la Comunidad.

En 1958, se llevó a cabo la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en México, asistió Tony, enviado por la DIVEDCO. Le dio mucho gusto volver cuatro

³⁴⁶ Leopoldo Méndez, grabado en linóleo *El dueño de todo*, 1947. Diez años luego Antonio Maldonado diseñó uno parecido en la técnica de la serigrafía con cierto estilo de grabado en linóleo, y luego le explicó al autor de este estudio como los diseñaba e imprimía.

³⁴⁷ *Ibid*, entrevista realizada en 1987.

años después de su estadía y poder ver a sus compañeros de estudio y saludar a sus ex maestros, conocer la obra de otros artistas de México y Latinoamérica, todos en un mismo espacio. En la Bienal pudieron conocer y compartir con David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y Jorge González Camarena. La Bienal fue todo un éxito. Se expusieron obras como *Retrato*, pintada al óleo en 1957; *El entierrito*, óleo de 1958; *Mal de ojo*, grabado que formaba parte de los *Cinco cuentos de miedo*, de 1954.

Es bueno hacer un alto para señalar obras que pintó Maldonado al óleo, y que reflejan una variedad de temas y un estilo particular, influenciado por artistas mexicanos. Comencemos con *El entierrito*, 46 x 67.5 cm. / 18 x 26.5" de 1958, pintura que presentó en la Bienal de México en ese mismo año; *Caballos desbocados* de 1959,



121 Antonio Maldonado, *El entierrito*, óleo sobre tela 46 x 67.5 cm. / 18 x 26.5" de 1958.

46 x 67.5 cm. / 18 x 26 1/2"; y *Lucha desigual*, de 1960 y con las medidas de 92 x 70 cm. 36 x 30". Obra que fue inspiración de una realizada por el muralista Jorge González Camarena con el título *La fusión de dos culturas* y ésta se encuentra en el almacén del Palacio de Chapultepec. Explica Maldonado que: "Al uno planear, establecer un plan para un cuadro, para cualquier cuestión de representación, definitivamente uno recuerda lo que vio [...] le viene a la mente esa organización, esa manera de ellos, de



organizar el espacio compositivo, el arte; el espacio que ellos logran captar. Inclusive acá, uno poco a poco se va dando cuenta de la grandeza de lo que ellos llegaron a hacer y a lograr, de la dimensión que alcanzaron con sus obras,

122 Jorge González Camarena, Mural *Fusión de dos Culturas* – 4.2m. x 5.10 m. acrílico sobre madera 1960.

fueran éstas de pintura de caballete o de la pintura mural. Y fue así que consiguieron reflejar o fijar un ambiente, una atmósfera, una vivencia, un sentido de la vida de su pueblo. Un sentido bien particular es que los cuadros mexicanos no se parecen a ninguno, inclusive en el resto de América, en esa época. [...] yo vi una exposición en el Museo de Arte Moderno, sí, en la sala de pintura mexicana y me impresionó enormemente, eso fue en el 1947, me acuerdo que a la entrada había que bajar una

123 **Antonio Maldonado, Lucha desigual**
Óleo 92 x 70 cm. / 36 x 30" 1961.



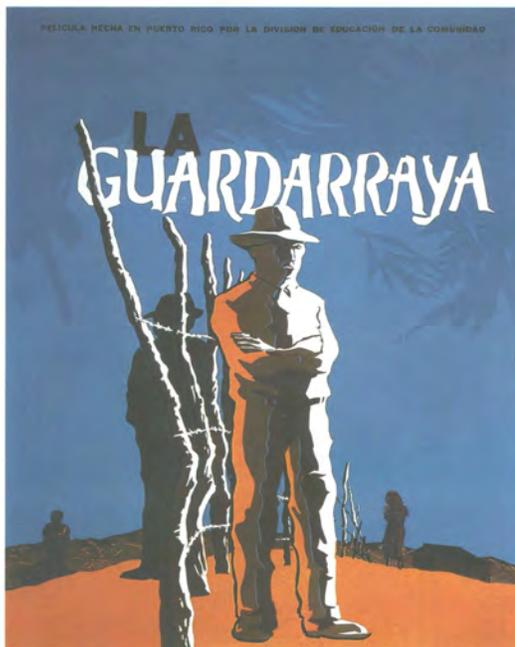
escalera porque estaba en una sala baja y allí estaba la obra de Los Zapatistas, de Orozco, esa obra siempre ha sido impresionante. En esa sala se encuentran las obras de arte más importantes de México. Allí pude ver como un resumen de lo que se había pintado, era como algo condensado. Siempre tengo esa sensación que sentí entonces, fíjate todavía la recuerdo y la llevo viva en mi memoria. Pues uno viene con la idea de hacer eso en nuestro Puerto Rico querido. Bueno, también uno tiene que entender que no va a ser, haciéndolo como los mexicanos, sino que tiene uno que buscar la manera de lograr aquí lo que ellos lograron allá, pero claro, con unas realidades y necesidades puertorriqueñas. No pintar al indio mexicano como pintar un puertorriqueño que parezca mexicano sino que tenga el carácter que ellos logran en su obra, que aquí lo tenga pero ya como una figura puertorriqueña, el carácter de los de aquí, crear esa forma de ser del de aquí, bueno, en resumen, que tenga nuestra idiosincrasia. Fíjate, fue entonces que empezamos a valorar la riqueza de lo que nosotros somos, estando pintando



124 Foto: El autor entrevistó a Antonio Maldonado en su casa, y pudo observar las obras que estamos analizando

*el ambiente y sus personajes allá...*³⁴⁸.

Antonio tuvo la oportunidad de salir de la isla a estudiar con otros maestros, otros compañeros de estudio, otro ambiente que lo confrontó y le hizo reflexionar sobre su país. Lo que se estaba creando en México, y en términos del arte en su isla amada, donde se tenía olvidada una serie de temas y que ahora él los podía retomar, pintar y representar a su pueblo que era protagonista de su historia diaria, sus fiestas del patrón religioso, las folklóricas y tantas otras.



Al regresar a Puerto Rico, Maldonado continúa diseñando los folletos de los *Libros para el Pueblo*. En 1960, se le encargó diseñar un cartel para el documental *La Guardarraya*, en este cartel de 1960, representó a dos campesinos en el centro, cada uno dándose la espalda (un lado oscuro y otro iluminado), con la forma del cuerpo y expresión de la cara, forma recia de uno de los representados. Están disputándose

125 Antonio Maldonado, *La guardarraya*, Serigrafía – 71 x 48.5 cm. / 28 x 19 1/2” – 1960.

la colindancia, divididos por una verja de alambre de púas, muy típico de los terrenos de la época. La base de ambos personajes la representó del mismo color marrón claro y se proyecta en la figura principal, lado izquierdo. De fondo anochece, con un cielo azul oscuro, montañas en perspectiva baja, y ahí en ese fondo, ambas familias representadas por mujeres, esperan el desenlace de la disputa: ¿entre dos iguales?; por un pedazo de terreno. Aunque este cartel fue impreso en serigrafía a color, podemos observar que tiene las reminiscencias del grabado que pareciera en ciertos temas y en especial los diseñados con temas del campo era obligado representarlos con esas características.

Otro cartel de 1961 tiene elementos muy parecidos: *Cuando los padres olvidan* (¿el padre que abandona el hogar y a los hijos?), la figura del padre en semi-perfil y de medio cuerpo, en primer plano con expresión recia. Al fondo se observan a tres niños

³⁴⁸ Entrevista personal con Antonio Maldonado realizada en 1987.

tristes, ¿en abandono? Maldonado representó a los jóvenes en perspectiva y simulando un camino, y a lo lejos, una casa sencilla. Podemos ver una economía de color ya que utilizó pocos colores y le dio énfasis al dibujo del padre que lo representó en primer orden, y a los niños sin base (¿sin apoyo del padre?), la representó en blanco, en el segundo y tercer plano con un fondo verde gris.

No hay duda de que la vida personal y la experiencia artística que tuvo desde su juventud, fue preparando a Antonio Maldonado en los trabajos artísticos que ha abocetado tanto en la pintura como los diseños en la obra gráfica de los carteles³⁴⁹ para la DIVEDCO, en las que representó fiestas patronales, Navidad, las promesas de Reyes, las trullas, la música, los Reyes Magos, etcétera.

Todas las obras son recuerdos e influencias de los artistas mexicanos, de lo que vio en los muros, murales interiores y exteriores, la pintura de caballete que conoció de los artistas que exponían en galerías y en el Palacio de Bellas Artes de México.

En 1989, la UNICEF premió y seleccionó un diseño de Antonio Maldonado, que había realizado para el cartel *Programa de Navidad* de 1971. Los tres Reyes



126 Antonio Maldonado, *Programa de Navidad*
– Serigrafía 66 x 46 cm. / 26 x 18” – 1971.

Magos en sus caballos, en una noche de luna llena, viajan entre una maleza de helechos y árbol de plátano. Convirtieron al cartel en una tarjeta postal de Navidad.

Llegó un momento en que las comunidades y los pueblos comenzaron a realizar festivales alusivos a tradiciones particulares y utilizaron a los diseñadores de la División para que trabajaran en los carteles promocionales. Comenzaron a proliferar actividades folklóricas así como de juegos, este fue el caso de: la Federación de Ajedrez de Puerto Rico (FAPR)³⁵⁰, que apoyaron y vieron una función cultural o comercial en los carteles. Al primero que contrataron fue a Lorenzo Homar, después a Rafael Tufiño, Antonio

³⁴⁹ Para un mejor entendimiento del desarrollo del cartel serigráfico se debe leer mi libro *Lorenzo Homar. Artista Ejemplar de la Gráfica Contemporánea de Puerto Rico*, y ver los niveles de excelencia que lo llevó y como fundió o integró la caligrafía con la forma –fondo (Ver obra Homar Anexos p. 306).

³⁵⁰ La Federación de Ajedrez de Puerto Rico y su director el Ingeniero Narciso Rabell Méndez desde la década de los sesenta fueron tomando conciencia de la importancia de la calidad y originalidad artística del cartel puertorriqueño y contrataron a una serie de artistas de los más destacados de los talleres de la DIVEDCO y del taller gráfico del I.C.P. para que les diseñaran los carteles y anunciaran sus actividades tanto nacional como participaciones internacionales en San Juan de Puerto Rico.

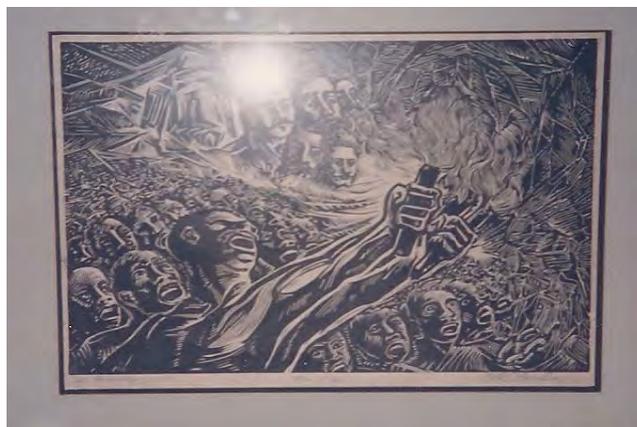
Maldonado, Antonio Martorell, Luis A. Ortiz, Eduardo Vera Cortés, Isabel Bernal, Lyssette Rosado, José María Iranzo, José R. Alicea, Angel Casiano, Luis Alonso, Jesús Cardona y otros.

Fue entonces que Antonio Maldonado, siendo ya director, desde 1963, de la sección de artes gráficas, debió señalar reglas para que no se afectara la calidad de los otros compromisos de diseño de carteles de la agencia, la DIVEDCO. Sus compañeros artistas acataron sus órdenes y mantuvieron la armonía del taller.

Debido al éxito de estas actividades, Maldonado fue invitado, junto con Rafael Tufiño y Luis Alonso, a la Olimpiada de Ajedrez a Dubai, Capital de los Emiratos Arabes Unidos, en 1986. Luego fueron invitados a Tesalónica, Grecia en 1988.

Otra obra que realizó Antonio Maldonado en la técnica del linóleo es la titulada *Viva el Primero de Mayo*, de 1973, con medida 25.5 x 33 cm. / 10 x 13” en esta composición en el primer plano ubicó a dos figuras de derecha a izquierda en acercamiento con el torso desnudo que levantan su brazo izquierdo y en mano llevan antorchas encendidas y en pose de embate emiten un grito de lucha obrera, detrás en forma de espiral se encuentra una multitud que apoya a las figuras protagónicas. En el centro superior y rodeado de luz; representó a varias caras-símbolos que inspiran la lucha-marcha nocturna. Esto me hace recordar la lucha de la década de los setenta, vertiginosa y fogosa, cuando fue fundado el Partido Socialista Puertorriqueño, dirigido por su fundador histórico el Licdo. Juan Mari Bras (1927 - 2010 Mayagüez)³⁵¹, y se unieron a los trabajadores y obreros en la celebración del primero de mayo, de cada año hasta este nuevo siglo XXI. En otro tema planteé que su compañero de las artes Rafael Tufiño, tomó el elemento de la figura con antorcha en mano y en lucha; de una obra de su maestro de la Academia de San Carlos, Fernando Castro Pacheco (Mérida, Yucatán 1918), de la obra titulada *Carrillo Puerto: Símbolo de la Revolución del Sureste* (II. Núm.175). Tengo la idea de que fue su amigo y compadre Tufiño; porque unos años más tarde, motivó que Maldonado se inspirase para crear esta composición con similares elementos, pues ambos trabajaban en el taller independiente que mencioné en el párrafo anterior, El Taller Bija, donde llevaban a cabo trabajos y obras para diferentes organizaciones a favor de la lucha de independencia para Puerto Rico.

³⁵¹ Me contó mi padre Juan Cupeles, que cuando era adolescente solía visitar la tienda-almacén de comestibles que tenía el padre de Juan Mari Bras, en la ciudad de Mayagüez, y allí siendo un niño lo cargaba en sus brazos y jamás pensó que él sería un líder político de izquierda.



127 Antonio Maldonado, *Viva el Iero. de mayo* - linóleo
25.5 x 33 cm. / 10" x 13" - 1973.

Aunque el *Instituto de Cultura Puertorriqueña* (ICP), se fundó a mediados de los años cincuenta del siglo pasado y lo abordaré en el tema de su fundación como institución y la aportaciones que hizo a la cultura puertorriqueña, deseo señalar que casi de inmediato con su fundación, el director y antropólogo don Ricardo Alegría creó una sección de publicaciones de libros y una revista para proveerles difusión a los poetas de épocas pasadas y contemporáneas. Se contrató a los dibujantes que trabajaban en diferentes instituciones, o a los independientes, para que diseñaran (en muchos casos en forma de viñetas o al centro de la página), obras alusivas a los temas de la poesía que escribían sus autores y se les identificó como *Cuadernos de Poesía*, desde el número uno (1) en adelante.

Fue a Antonio Maldonado a quien contrataron para que diseñara el Cuaderno número once (11), de 1976, compuesto de unas cuarenta y cinco páginas, los temas de los poemas fueron de su amigo el poeta Juan Antonio Corretjer³⁵². Por la amistad de tantos años y el amor que le prodigaba aceptó realizarle los diseños a la obra poética de su amigo Corretjer en 1976. A Corretjer por ser un luchador social y político de izquierda era perseguido, y cuando visitaba otro país latinoamericano y arribaba un funcionario de alto rango de Estados Unidos, a entrevistarse con el presidente de ese país o con cualquier otro funcionario, lo consideraban peligroso y lo arrestaban y encarcelaban. Esta misma acción de arrestarlo la tomaban con el escritor y literato puertorriqueño y nacionalizado mexicano José Luis González en ciudad de México por

³⁵² Juan Antonio Corretjer 1908-1985, el poeta nacional, se le llamó y se dio a conocer, y Antonio Maldonado, se conocieron desde jóvenes y cuando fue la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en México, 1958, ambos se encontraron en la ciudad capital y pasearon por los lugares históricos. A los pocos días fueron arrestados y encarcelados por una semana, a ambos los acusaron de estar metiéndose en los asuntos internos de México, y fueron regresados a su país, Puerto Rico.

haber sido miembro del Partido Comunista de Puerto Rico, en su juventud y del cual hablé en el tema de la Represión Cultural.

Los Cuadernos son interesantes ya que están compuestos, primero, de una semblanza del poeta y, luego, presentan cómo se integraron los mejores poemas de diferentes publicaciones y el año en que causaron el interés del público. Las viñetas están bellamente diseñadas y son alusivas a los temas de los poemas. Esos primeros

años del Instituto de Cultura, estuvieron influidos por lo que se estaba realizando en la DIVEDCO, que era con el fin de educar al pueblo. Estos folletos-libros se hacían accesibles al pueblo y a las escuelas. De tamaño más grande, ilustrado y más manejable que un libro.

Sería imposible intentar reseñar toda una vida en tan pocas líneas. La obra de Maldonado es tan basta que apenas se pueden nombrar los títulos en este espacio. No sólo pintó, sino que también participó activamente en revistas, proyectos culturales, fundaciones de



128 Antonio Maldonado, *Exposición Homenaje a Tony Maldonado* - Serigrafía – 61 x 46 cm. / 24 x 18” - 1998

institutos artísticos.

Es para el año de 1998 que Maldonado realizó su última exposición individual donde presentó los temas que venía trabajando de 1987 a 1994, en la técnica de la acuarela: paisajes campestres, paisajes marinos, y de las calles y casas de su pueblo Manatí, Fiesta Patronal, así como las calles y edificios del San Juan antiguo. Se presentó su obra en la Galería Coabey, en la calle San José 101, en el viejo San Juan. El filósofo e historiador Dr. Francisco José Ramos comentó en la introducción del catálogo de obras de esta excelente exposición que: *“El estudio de la pintura y el pintor como un estudioso: he ahí en pocas palabras el arte del maestro Antonio Maldonado. La labor concentrada y alegre por liberar y ceñir - a la vez- el color, las formas y el instante de la luz, exige la entrega incondicionada del estudio. De esta entrega nace el*

**129 Antonio Maldonado, *Casa y árboles*
Acuarela 36 x 53.5 cm. / 14 x 21” - 1993**



entendimiento; y nace también la paciencia para hacer ver que no hay nada, por más insignificante que sea, que no pueda verse de otra manera. Y luego continúa y dice; ... “he aquí lo que, en

medio de todo ello, nuestro Tony nos revela: la maravillosa gracia de la acuarela y su poderosa tradición del paisaje”³⁵³. La presentación fue todo un éxito.

Es importante conocer a la primera mujer artista que se atrevió continuar los pasos de otros pintores que habían estado años antes estudiando arte en la Academia de San Carlos, me refiero a Cecilia Orta Allende.

3.5.- Cecilia Orta Allende -1923 – 2000.

Natural del pueblo de Carolina, Puerto Rico, nació el 21 de octubre de 1923. Su nombre completo es Cecilia Orta Allende. Mujer de carácter fuerte, tomó decisiones difíciles en su vida. Los hijos de la familia Orta-Allende, de descendencia africano, eran nueve, siendo Cecilia la única mujer. Su madre, Cecilia Allende, fue modista-costurera y maestra de Bellos Oficios. Su padre, albañil-escultor (marmolero), Raymundo Orta, fue quien la motivó a estudiar.

Cecilia estudió en la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, y se graduó, en 1945, del programa de Bachiller en Ciencias –especializada en Economía Doméstica³⁵⁴ y en Arte. La educación de dibujo y pintura la recibió en su mayor parte del artista español Cristóbal Ruíz, quien dirigió la sección de arte de la UPR. Comenzó a trabajar en una Escuela Pública del pueblo de Cidra en el centro de la isla y, en los

³⁵³ Galería Coabey, Catálogo, *Exposición de Acuarelas, Antonio Maldonado: la potestad de la gracia*, Dr. Francisco José Ramos, 1998, Calle San José 101, San Juan de Puerto Rico. Tanto el autor como el Dr. Ramos, estudiaron en la misma universidad y fueron partícipes de los cambios políticos de la década del 60, en la isla de Puerto Rico. Años más tarde, su hija fue estudiante de arte en el curso que ofrecía en la Escuela Central de Artes Visuales, en Santurce, San Juan.

³⁵⁴ Sus padres y hermanos deseaban que Cecilia estudiara, sólo le permitieron que estudiara la profesión de Economía Doméstica, obteniendo una especialidad en Ciencias de la Educación y allí tomó cursos de dibujo y pintura con el pintor español Cristóbal Ruíz.

fines de semana se trasladaba a su pueblo de Carolina y daba clases de pintura a los niños comprándoles ella los materiales. Celebró su primera exposición individual en el año de 1948, en la galería de la Asociación de Maestros³⁵⁵ en Hato Rey. Siendo maestra en la escuela *Federico Asenjo* de Santurce, en 1950, presentó su segunda exposición en la galería del Ateneo Puertorriqueño. Ésta se componía de trece óleos y cuatro pinturas al temple. Continuó con exposiciones y renunció a su trabajo en el Departamento de Instrucción Pública. A los pocos años, en 1953, obtuvo una beca de la Comisión de Cooperación Cultural México-Estados Unidos, con la que estudió pintura y escultura. Motivada por la trayectoria de los artistas Rafael Tufiño y Antonio Maldonado cuyas exposiciones se reseñaban en los periódicos de Puerto Rico, Cecilia decidió aventurarse a estudiar en México.

Estudió una especialización en pintura en la Academia San de Carlos (UNAM), en ciudad de México. Quedó fascinada con las obras de los grandes maestros de la pintura y el muralismo: no se perdía exposición alguna. Sus maestros conocían a Tufiño y Maldonado, quienes la habían recomendado favorablemente para que se destacara y diera el máximo en los cursos y en su obra.

Antes de regresar a la isla, expuso el trabajo realizado durante los cursos de la Academia de San Carlos³⁵⁶. En 1954 regresó a Puerto Rico con todo un bagaje artístico. ¿Este regreso, coincidiría con las obras que llevó Antonio Maldonado y Carlos Raquel Rivera a exhibir al Taller de Gráfica Popular Mexicana, y que luego se exhibió en una sala de exposiciones del IMBA? Es una pregunta un poco difícil de contestar en estos momentos, cuando los tres artistas han muerto. Pero por lo menos queda la satisfacción de que todos sentaron las bases para que los jóvenes puertorriqueños continuaran desarrollándose como artistas en un país de cultura milenaria, como lo es México.

No debemos olvidar que a su regreso a la Isla, los talleres gráficos y de cinema de la División de Educación de la Comunidad, ya tenían cinco años de estar produciendo trabajos artísticos: carteles, películas, folletos preventivos y cuentos ilustrados con grabados. Además, en 1955 se fundó el Instituto de Cultura Puertorriqueña con planes de promover la cultura patria en toda la isla, a través de sus centros culturales.

³⁵⁵ En esta exposición que realizó presentó unas treinta (30) obras.

³⁵⁶ Existe un catálogo de esta exposición que realizó en la galería de la Academia de San Carlos en 1954 donde presentó dibujos a colores bajo los títulos de *Diosa Negra*, *Cabeza Niño Negro* y *Venus Negra*, otras obras al óleo fueron; *Lirio Silvestre*, *Pétalos de Maternidad*. Véase, *Cecilia Orta Allende: La pintora del pueblo*, de Aixa Merino Falú, Edición personal, 2006. pp. 16-18-22-25 y 37.

Cecilia vuelve y se integra a ese ambiente artístico con más experiencia y el deseo de que los puertorriqueños pudieran conocer sus creaciones. En cuanto a los niños, deseaba contribuir a que aprendieran a dibujar, pintar, crear artesanías y conocer la historia del arte en general. No había olvidado lo que aprendió de los artistas mexicanos; transmitía, con entusiasmo, este conocimiento a sus alumnos. Entonces decidió fundar “Academia de Artes Plásticas Rodante de los Futuros Pintores de Puerto Rico”³⁵⁷. Trajo de México, obras trabajadas en pintura al óleo y al temple, autorretratos, paisajes y pinturas de los personajes que conoció a lo largo de sus viajes.

En 1958 realizó una exposición en el Hotel San Juan Intercontinental, en donde exhibió el mural *Añoranzas de mi raza negra*. El crítico de arte J. A. Gaya Nuño describe el mural de la siguiente forma: “*pieza monumental de riqueza decorativa, en el centro de la composición, una mujer de Loíza Aldea, vendiendo carne de jueyes, resulta ser una de las figuras inolvidables del indigenismo*³⁵⁸ puertorriqueño [...] *el Lirio, bravísimo y grato de color, continúan indicando la presencia de una pintora de una vez excelentemente dotada. Pero la evolución última de Cecilia Orta no sigue por los cauces previstos, sino que desemboca en lo abstracto*”³⁵⁹. El pensamiento crítico y contestatario que plasmaba en su obra, también lo aplicaba en el trabajo escolar, lo que en varias ocasiones le trajo problemas personales, por lo que debió renunciar a su cargo de maestra en dos ocasiones.

A principios de los años sesenta, recibe una beca del Departamento de Instrucción Pública, para continuar sus estudios de arte en México; donde ya existía la controversia de la ruptura entre los contemporáneos abstractos y los del



Cecilia Orta, Mural *Añoranzas de mi raza negra* - S/m. – 1958.

realismo social, tanto los de la pintura de caballete como los que defendían la pintura mural. Además se estaba organizando la Segunda Bienal de Gráfica y Pintura en

³⁵⁷ Periódico El Mundo, *Exhiben obras que pintaron seis niños*, Lunes 27 de febrero de 1956. p. 25. Véase, Folleto del Gobierno Municipal Autónomo de Carolina, *Cecilia Orta: La Pintora del Pueblo*, 2010.

³⁵⁸ Gaya Nuño llama indigenismo a obras donde se presentan símbolos indígenas (Taínos) y nuestras mulatas, obras de estilo ingenuo.

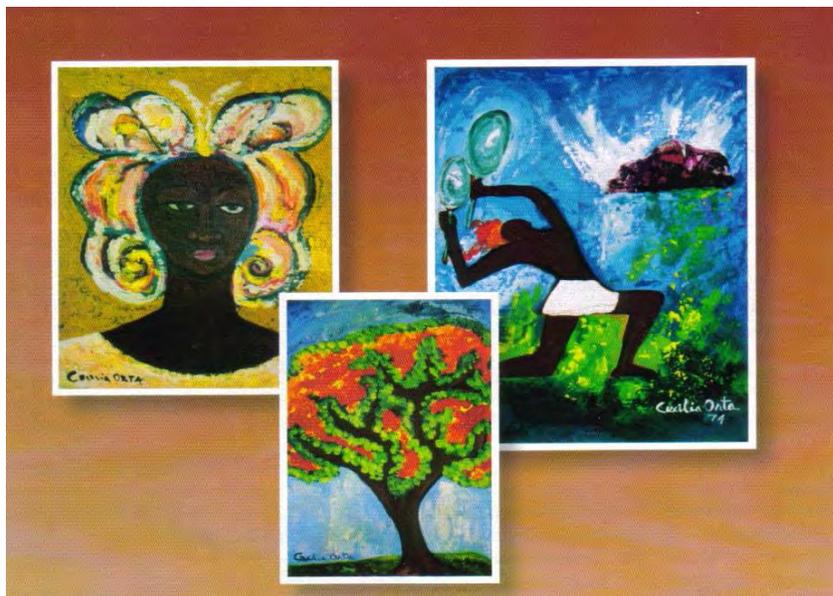
³⁵⁹ Véase, *La Pintura Puertorriqueña*, de Juan Antonio Gaya Nuño, España, Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.) 1994. p. 128

México. volvió a la Academia de San Carlos (UNAM), profundizando en las técnicas del arte y obtuvo el grado de Maestría en Artes Plásticas con especialidad en murales en cerámica. Regresó a Puerto Rico, donde algunos jóvenes poetas, estudiantes de la Universidad de Puerto Rico, estaban organizando una revista con el nombre de *Guajana*, creando nuevas expectativas en lo cultural y en lo político, en San Juan. En medio de este ambiente, Cecilia inició un proyecto de muralismo infantil en los caseríos (Residenciales Públicos), de San Juan. Para 1961, inauguró en la plaza pública del pueblo de Manatí, al norte de la isla, dos murales en cerámica: uno dedicado a Luis Muñoz Rivera y el segundo a Luis Muñoz Marín, padre e hijo, titulado *El jibarito*. En 1962 donó el mural *El bohío* al Museo Histórico de la Escuela Superior Central de Santurce en San Juan.

En 1966 solicitó nuevamente una beca del gobierno para realizar estudios sobre el arte puertorriqueño del siglo XX, el de Europa y el de Cercano Oriente. Después de esa investigación y varios años en la docencia, presentó un proyecto para llevar su obra a las escuelas, a los distritos, hacer exposiciones y dar conferencias sobre sus dibujos. Hace algunos bocetos para la pintura mural así como esculturas, y desarrolla el arte en general, por lo que el Departamento de Arte del sistema de Instrucción Pública decidió apoyarla. Sus exposiciones³⁶⁰ le dieron la vuelta a la isla. Entonces, los directores de las escuelas le solicitaron al Departamento de Bellas Artes del Departamento de Educación, que fundaran una escuela de Arte. Ésta fue fundada en 1969, se llamó Escuela Luchetti de Artes Plásticas, y se ubicaba en la entrada al área de viviendas y hoteles en la zona de Santurce, en San Juan, en la mansión construida a principios del siglo XX, que perteneció al Conde Luchetti.

Esta mujer de raza negra, continuó pintando y llevando su obra por pueblos y barrios con el lema *El arte llega al Pueblo*. Así fue como, por muchos años, realizó esta labor extraordinaria y evangelizadora a favor de las artes con niños y adultos. Como lo había aprendido de sus maestros y artistas mexicanos.

³⁶⁰ Deseo dar testimonio, ya que conocí personalmente a Cecilia Orta, en el año de 1964. Cuando llevó su exposición de dibujos y pinturas a la Escuela Lola Rodríguez de Tió en el pueblo de San Germán, área oeste de la isla, donde estudiaba en ese momento. Quedé muy impresionado por la conferencia y su obra, el haberla escuchado fue determinante para que yo decidiera estudiar arte en la Universidad y, luego me fuera a continuar estudios en México. Al regresar en 1975, trabajé en esa primera escuela de arte en San Juan, y luego en 1985, nos mudamos a otro edificio de estilo colonial y más grande, llamándose Escuela Central de Artes Visuales, con unos 900 estudiantes artistas.



130 Catálogo de la Exposición Homenaje a Cecilia Orta, con varias obras a exhibirse
 Autorretrato *Madona negra*, *Adoración de Cemí* y *Árbol de Flanboyán*– óleos sobre tela
 Década del 70.

En la década de los setenta, pintó: *Adoración del Cemí* (1974), obra de gran colorido: observo una figura de hombre negro semidesnudo, ya que tiene un taparrabo corto y blanco, y se destaca, en posición de baile, de alabanza; sobre plantas verdes, sostiene con sus manos, hacia atrás, dos maracas enormes. En el fondo presentó un objeto en el aire, lo que parece ser la figura del Cemí (símbolo de adoración de los indígenas Taínos), en perspectiva alta y rodeado en la parte superior de rayos blancos que hacen balance con el taparrabo de la figura, sobre un fondo de tonalidades azules, que van de lo claro a lo oscuro.

También pintó *Madona Negra*: cara y torso negro, decoración en cabello a modo de espiral, Cecilia mira hacia el frente fijamente, con carácter. Resaltó una decoración en su cabello en forma de mariposa gigante con colorines, que contrasta con el color de su piel. Lleva puesta una blusa de tonos amarillos, e igualmente, ubicada en el fondo, en amarillo pastel, levemente oscuro; del rostro sólo se observa la boca pintada de rojo y el blanco de los ojos. Los colores los representó, mayormente, planos.

Cecilia Orta entendió el mensaje de las Misiones Culturales del siglo pasado en México, y la convirtió en un complemento del trabajo que realizaron los educadores de la DIVEDCO en las diferentes comunidades de Puerto Rico.

Cecilia Orta Allende terminó trabajando para la Dirección Escolar de su pueblo, Carolina, donde desarrolló actividades culturales con la participación de niños y adolescentes, de agosto de 1971 hasta su renuncia en mayo de 1993.

Mostró sus obras de tendencia de un espiritualismo afrotaíno, por última vez, en la Biblioteca de Carolina, en 1983. En esta exposición se encontraban: *Adoración del Cemí, Madona Negra, Liberación, Fantasía, Pez, Bendición de Borinquen, Amapolas Blancas* y *Azote a nuestra tradición*. Un admirador de su obra, que había recibido de manos de Cecilia, en su niñez su autorretrato: *Madona Negra*, le organizó una exposición retrospectiva póstuma, en el Museo de los Próceres de Cabo Rojo, ciudad que queda al suroeste de la Isla, en agosto de 2009.

Orta Allende fue reconocida por los Centros Culturales de su pueblo, como una de las mujeres artistas y pintoras más destacadas de su época. Se destacó a favor de la niñez: “*no existen niños malos sino que no los han interesado en las diferentes manifestaciones artísticas*”. Ella se dio a ésta tarea y la hizo su misión. Murió el 27 de octubre de 2000, en su pueblo natal de Carolina.

Después de esta mujer valiosa continuaron yendo a estudiar a México otros puertorriqueños, hablo de Rafael Ríos Rey.

3.6.- Rafael Ríos (Rey) Reyes – 1911-1980

Nace en la ciudad sureña de Ponce, Puerto Rico en 1911 y muere en la ciudad capital de San Juan, en 1980. Desde niño se interesó por el arte y se integró al ambiente en el taller de su padre, don Octavio Ríos (1886-1933), gran escenógrafo, que trabajó en diversas compañías de las artes escénicas.

Rey viene de una familia de varias generaciones de artistas de muy diversas actividades: pintura, rotulismo, decoración de carrozas de carnaval y de interior de casas, escenografía del teatro.

Rafael Ríos tomó clases de dibujo y pintura con don Horacio Castaing, desde 1921; también asistió al taller de pinturas del reconocido artista don Miguel Pou.

En 1934, Rey lleva a cabo su primera exposición de acuarelas en el Walldrops Galleries, en San Juan, Puerto Rico. Un empresario se emocionó con su exposición y le compró toda su obra. Fue en esta ciudad capitalina donde conoció al artista español

Ismael D'Alzina,³⁶¹ quien le enseñó el buen arte de la decoración y lo integró a su grupo de trabajo ya que D'Alzina debía decorar varias casas en su pueblo natal, Ponce. Primero decoran el castillo Serrallés y luego la mansión Cabassa. Una tercera decoración la harían en la Casa de España, en San Juan. Para 1935, pintó su primer mural en el área de Santurce, en casa del comerciante alemán, Alfred Haussler.

En 1936 Rey viajó a Nueva York en busca de mejores condiciones de vida económica, ya que para esos momentos la isla se encontraba en difícil situación. Se dedica en esta ciudad a diferentes faenas para mantener a su familia y frecuenta el estudio de Nathaniel Dirk,³⁶² donde aprende a profundizar en la técnica de la acuarela. Es en este taller que tiene la oportunidad de conocer a varios artistas que habían trabajado en el Siqueiros Experimental Workshop.

Estos años fueron muy enriquecedores para todos aquellos artistas que persistieron, ya que el gobierno de Franklyn Delano Roosevelt, estaba desarrollando mecanismos de fuentes de empleo para los fotógrafos, dibujantes, pintores, actores y todas las artes, en el programa Works Project Administration (W.P.A.), que resultaría en la creación de nuevos talleres independientes, nuevas escuelas, galerías y museos.

Poco a poco Ríos Rey se fue integrando al estudio minucioso de la técnica del muralismo que realizaron José Clemente Orozco, Diego Rivera, y muy especialmente con la obra de Thomas Hart Benton (1899-1975). Estudió muralismo con el maestro ecuatoriano Camilo Egas (1899-1962), en The New York for Social Research. Tomó un curso con el ruso-estadounidense Ben Shahn (1898-1969), con quien aprendió la técnica litográfica, profundizó en la pintura y en el diseño de carteles. Sus inquietudes artísticas lo llevan a asistir a diferentes exposiciones, le interesó en particular la que se ofreció de los artistas de México en el ACA Gallery, como parte del American Artists Congress, en febrero de 1936. Fue allí donde Rafael Ríos Rey pudo compartir con Rufino Tamaño, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, ahí les expresó su admiración a la obra que estaban realizando y que en algún momento iría a México a conocerla, y se dio la oportunidad, unos veinte y dos años más tarde, en 1958.

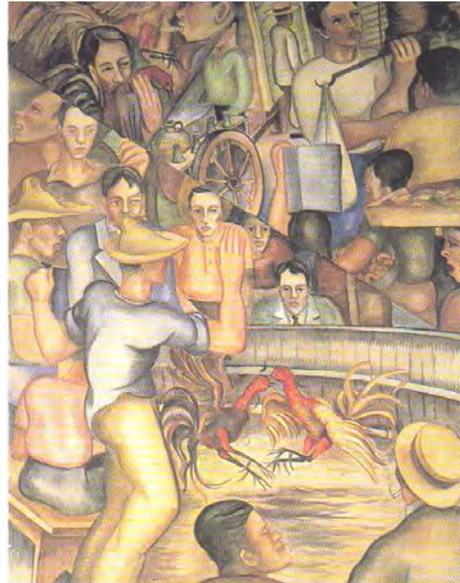
³⁶¹ Ismael D'Alzina es de los artistas transterrados que llegó a la isla y se integró como maestro en la Academia de Edna Coll en los años de 1947, y para la década de los sesenta fundó los Talleres de Buenos Oficios en la UPR recinto de Río Piedras.

³⁶² Se debe leer, *Rafael Ríos Rey y el Muralismo en Puerto Rico*, de Néstor Murray-Irizarry, Edición Sociedad Amigos de Rafael Ríos Rey y Casa Paoli del Centro de Investigaciones Folklóricas de Puerto Rico, 2005. pp. 17-18-22 y 30.

Lleno de conocimiento y entusiasmo, regresa a Puerto Rico, para desarrollar nuevos proyectos que se expondrían en la capital, San Juan, en el Walldrops Galleries, donde obtiene muy buena crítica periodística y es “relacionado con otros artistas que se van destacando en temática y estilo”. Llega el año de 1938 e inmediatamente desarrolla otras obras para el Onya La Tour of Abstract Painting de Nueva York, Estados Unidos, ya que tiene amigos que le ayudaron en todo lo relacionado al transporte y montaje.

En 1938 surge la oportunidad para realizar su primer mural, para un total de ocho, en casa del empresario José Ferré Aguayo: *Promesa de Santa Cruz, Estampas del Carnaval de Ponce, Recogedora de Café, Zafra y flamboyán, Fiesta campestre, Frutas tropicales y El cultivo*. Años más tarde, otro hermano de Ferré le encargará pintar varios murales, pero primero pinta: *Pelea de gallos*, tema que poco a poco se hará el favorito entre los aficionados de estas peleas. Después los artistas deberán pintarlas como parte de la variedad de temas que van a presentar en sus exposiciones.

Para 1939 fue seleccionado para que representara a la Isla en la Feria Mundial de Nueva York, donde permaneció por varios meses. Ahí pintó un mural e hizo las decoraciones del pabellón de Puerto Rico. Así, volvió a ganar una medalla y su obra *El Cortador de Caña* fue adquirida por la organización de la Feria Mundial.



131 Rafael Ríos Rey, *Pelea de gallos* – mural en óleo sobre tela, 244 x 183 cm. / 96 x 72” 1948.

Unos años más tarde, en 1948, develó en el vestíbulo del Banco Crédito y Ahorro Ponceño el mural *La Caña*, que representó a los campesinos en su faena diaria: el corte de la caña de azúcar. Fue para 1963 que ese mismo Banco, decide remodelar sus interiores, y para tal fin Ríos Rey inaugurará otros dos murales con los títulos *El comercio* y *La agricultura*.

“*Los murales han sido pintados en óleo sobre lona, la que más tarde se adhiere al muro con una pasta especial a base de plomo...técnica con la cual resulta fácil obviar las dificultades del ambiente en donde de inmediato sería imposible crear frescos (Diario El Mundo)*”.

“Ríos Rey realizó su composición, con expresivas y transparentes pinceladas al óleo, creando así un resumen pictórico de su Ponce natal, iluminado, al parecer, por la luz del mediodía” (Lidia Aravena).

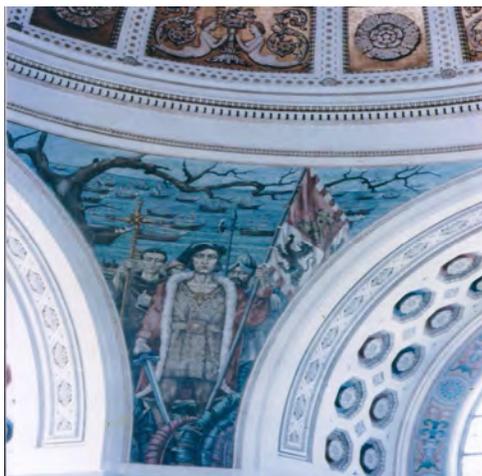
La buena relación de Ríos Rey con el gobierno, le abrió espacios y para 1950 la Administración de Fomento Industrial de Puerto Rico, lo contrató. Rafael les pintó dos murales para la Feria Internacional en Puerto Príncipe, Haití. Además, decoró el pabellón de Puerto Rico, ganando medalla por el excelente trabajo. Ese año obtiene medalla de oro del *New York Art Committee* como parte de la *Exhibition of American Art*. Otro mural de 1953, que le encargó José Ferré para su fábrica la *Porto Rico Iron Works*, que se ubicaba en la Playa de Ponce, fue titulado con el sugerente título de *Tradiciones ponceñas*.³⁶³ En 1954 fue invitado y contratado por la Autoridad de Acueductos y Alcantarillados (AAA) para que pintara un mural con el título de *El agua*, en el pueblo de Carolina. Su popularidad crece y el afamado escritor Enrique Laguerre, quien dirigía un programa radial, entrevistó a Ríos Rey para que explicara la técnica y los temas de los murales que había realizado hasta ese año. La empresa de los Ferré lo contrata para pintar otro mural con el título *El hombre*, que fue donado a la *Young Men's Christian Association* (YMCA) de Ponce. La Corporación de la Cervecería India lo contrata para que realice el mural *Alegoría de la india puertorriqueña*, en el año de 1955, año en el que también se fundó el Instituto de Cultura Puertorriqueña (ICP).

El ICP otorgaba becas para estudiar en el extranjero, así que en 1958, Rafael Ríos solicitó una. Fue a México y estudió con el escenógrafo Antonio López Mancera (Cursos en el IMBA), del cual fue diplomado: la pintura al fresco con Fernando Leal, y la pintura al mosaico con el pintor Jorge Best Mougart. Además, nos señala, “intercambié ideas con el pintor Ramón Sánchez sobre diferentes materiales”. Comentó también Ríos Rey en entrevista que “el pintor Ramón Sánchez ejecutaba entonces un mural de 9,144 mts., o unos 30’ pies de ancho, para un teatro de San Luis Potosí”. Al regreso, a Puerto Rico, Ríos Rey se puso a la disposición de Don Ricardo Alegría, para ofrecer la técnica mural a los nuevos estudiantes que estaban ingresando en los talleres de arte (dibujo, pintura, gráfica, escultura), y otros cursos que organizaba el nuevo Instituto de Cultura Puertorriqueña.

³⁶³ *Ibid.*, p. 203, Véase, *Mirar y ver*, textos sobre arte y artistas en Puerto Rico, *Rescatado mural Ponceño* de J.A Torres Martino, Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2001. pp. 193-195

Inmediatamente después de llegar del viaje de estudio, en 1959, se pone a trabajar en el mural *Homenaje al centenario de Luis Muñoz Rivera*, en el Mausoleo dedicado al padre del gobernador vigente de la Isla, Luis Muñoz Marín, en el pueblo natal de Muñoz, Barranquitas. Para 1960, el gobernador Luis Muñoz Marín y el jefe de Bomberos Raúl Gándara, inauguraron el mural en mosaico *Abnegación o Héroes de Ponce*,³⁶⁴ en el Parque de Bomberos de Ponce, realizado por Rafael Ríos en su pueblo natal.

Ya en 1964, y como parte de una remodelación del Capitolio, donde se encuentra la legislatura puertorriqueña y en especial “entre las bóvedas de la rotunda, cubriendo las curvas pendientes hasta la cornisa principal aparecen cuatro cuadros alegóricos a la historia de Puerto Rico”, se elige a Rafael Ríos para desarrollar el tema *El descubrimiento de Puerto Rico por Cristóbal Colón*; el friso del lado norte también



132 Rafael Ríos Rey, Mural *El descubrimiento de Puerto Rico por Cristóbal Colón*. En mosaico veneciano, Capitolio de San Juan, Puerto Rico – 1964.

fue diseñado por el artista y representó al *Consejo*, donde los indios se reunían para determinar y resolver los asuntos de la vida cotidiana del poblado. Estos diseños luego se hicieron con mosaicos venecianos por la Casa Enrico Pandolfini de Pietrasanta en Italia. Los otros artistas participantes fueron; Rafael Tufiño, José R. Oliver y Jorge Rechany.

Continúa Rafael Ríos su trabajo muralístico y, para 1966, instala uno hecho en mosaico en el Hotel San Juan Corporation de Isla Verde, con el nombre de *Génesis de*

³⁶⁴ Mural que señala un hecho de la historia de la ciudad de Ponce en que los bomberos arriesgaron su vida por apagar un fuego en una barriada poblada de casas de madera donde murieron habitantes de la misma.



133 Rafael Ríos Rey- Detalle Mural – *Santiago Iglesia Pantín*, Óleo sobre tela. Sede de los trabajadores de los Muelles de Puerto Rico, 1973.

la historia de Puerto Rico. Este mural fue destruido varios años más tarde al cambiarse la decoración del Hotel y no se pudo salvar. Hay que recordar que después que un pintor realiza su obra y este es pagado, el autor se desprende de su autoría y el mecenas dispone de la obra a su antojo. Ese año se estrena como profesor de pintura-mural, mosaico y escenografía en la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Cultura Puertorriqueña; ahí enseña hasta 1976. Para 1968 es el Instituto de Cultura Puertorriqueña la entidad que contrata a Rafael, quien diseña un mural en mosaico veneciano para la fachada del teatro de la escuela República de Colombia en Río Piedras. Un año más tarde, en 1969, el Banco Crédito y Ahorro Ponceño (hoy sucursal del Banco Popular de Puerto Rico) lo contrata para que en el aeropuerto Internacional Luis Muñoz Marín inaugure el mural *La transportación*. Ese año se instala en el Bar del Aeropuerto Muñoz Marín el mural *La pelea de gallos*. Este mural está desaparecido. Llegó la década del setenta (1970) y la Administración del gobierno de San Juan le encargó diseñar un mural en mosaico para la fachada del Centro de Servicios de la Familia, en la Avenida Borinquen, esquina calle 9, en el Barrio Obrero, en Santurce. Luego, el Hotel Borinquen, en Miramar (San Juan), le encomienda pintar el mural *La flora puertorriqueña* –otra obra desaparecida. En ese mismo año motiva a que los niños pinten un mural colectivo en la Escuela Ángel Ramos, en la urbanización *Country Club* de Río Piedras.

El fallecimiento de su único hijo, a los 37 años de edad en 1972, de un padecimiento de riñón, motiva a Ríos Rey a pintar un mural con el título *El trasplante del riñón* y lo dona a la Escuela de Medicina de Arkansas, donde fue atendido su hijo por la enfermedad. Fue en 1973, que el *First Federal Savings and Loan Association* dona la pintura mural de Ríos Rey, *Elegía a Santiago Iglesias Pantín*, a la Unión de Trabajadores de Muelles (UTM); ésta es colocada en el edificio en Puerta de Tierra, San Juan. Además, rediseña el escudo oficial de Puerto Rico en mosaico, en el Palacio de Santa Catalina (La Fortaleza), en el viejo San Juan. En 1975 el Instituto de Cultura Puertorriqueña lo comisiona para que pinte un mural para la Escuela Ernesto Ramos Antonini, con el nombre *Elegía a Ernesto Ramos Antonini*. Un año más tarde, en 1976, el Sr. Enrique Campos del Toro contrató a Ríos Rey para que le pintara una obra mural con el nombre de *El progreso*, el cual quedó instalado en el vestíbulo del banco *First Federal Saving and Loan Association* del viejo San Juan.

Desde el año de 1938 le solicitaban a Rafael Ríos Rey ilustraciones; hizo una para la primera edición del libro *Poemas en Veinte Surcos*, de Julia de Burgos y, años más tarde, en 1943, ilustró la carátula para el libro de cuentos *En la Sombra*, de su amigo José Luis González. También participó en la Semana del Arte Puertorriqueño, organizada por la Liga Americana de Artistas Profesionales, donde participaron artistas estadounidenses, muchos de los cuales eran profesores de arte en la Universidad de Puerto Rico. Para 1964, ilustró la primera edición del libro *Aguinaldos y villancicos del folklore puertorriqueño* de Francisco López Cruz, de la editorial del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Como vemos, desde 1938 hasta 1939, Rey realizó obras para exponer en Puerto Rico y en los Estados Unidos.

En 1939 fue seleccionado para que representara a la Isla en la Feria Mundial de Nueva York, donde permaneció por varios meses y un mural y además trabajó las decoraciones del pabellón de Puerto Rico. Por todas estas actividades y otras volvió a ganar medalla y su obra *El Cortador de Caña*, que fue adquirida por la institución de la Feria Mundial. En San Juan de Puerto Rico, ese mismo año, la Biblioteca Carnegie presentó la Exhibición de Arte Americano, en ella Ríos Rey recibe dos medallas por los mejores óleos. Fue un año muy fructífero en creación, participación y en el merecido reconocimiento a su obra.

Llegamos a la década del cuarenta, y le “encomiendan diseñar la escenografía para la primera representación de la obra de teatro: *Tiempo Muerto*, de Manuel Méndez

Ballester, que se llevó a cabo en las instalaciones del Teatro de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras”. Se repuso en los años 1962 y 1977 en el Festival de Teatro Puertorriqueño del I.C.P., en el Teatro Tapia. Como parte del Quinto Festival de Teatro Puertorriqueño del ICP. Esta misma obra se llevó a la ciudad de Arecibo y un año después se puso en escena en la ciudad de Ponce estando en tres teatros importantes de la Isla. También de Méndez Ballester, diseñó la escenografía para la obra *Hilarión* (1943). Luego, en 1946, se une a un equipo de escenógrafos en Nueva York, entre los que participaron estaban Bob Sleck, Elmer Bernstein, Ben Ross, Anna Sokolow y Louis Pasterwark. Fue para 1949, que la alcaldesa de la ciudad capital, San Juan, lo nombró administrador del Teatro Tapia, cargo que ocupó hasta finales de 1968. De 1949 en adelante, comenzó a diseñar las escenografías de diferentes obras, por ejemplo: *Cofresí*, de Gustavo Palés Matos con música de Rafael Hernández Marín. Continúa su colaboración en otras exposiciones de Estados Unidos, donde participa con artistas destacados de los movimientos artísticos del momento que se iban desarrollando en el mundo occidental.

Vuelven a contratarlo, esta vez es Waldemar F. Lee, director ejecutivo del *Festival del Caribe*, para realizar la escenografía, los decorados y el cartel de la actividad cuyo objetivo era promover el desarrollo del turismo en toda la Cuenca del Caribe. En 1955 diseñó la escenografía para el ballet *Giselle*, presentado por el Ballet de San Juan, dirigido por Ana García y Gilda Navarra. Un año más tarde, el Círculo Operático, bajo la dirección de Rina de Toledo y Elsa Rivera Salgado, le encomienda la escenografía de la ópera *La Bohème* de Puccini. Esta ópera se llevó a cabo en el Teatro de la UPR. Dos años más adelante, Rafael debió diseñar la escenografía para el drama *Vejigantes*, del escritor Francisco Arriví. Esta obra fue presentada como parte del Primer Festival de Teatro Puertorriqueño, en el Teatro Tapia. Cuatro años más tarde, en 1959, diseñó y realizó la escenografía *Esta noche juega el joker*, de Fernando Sierra Berdecía, como parte del Segundo Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Para 1961, lo vuelve a contratar el maestro Arriví, para que diseñe una escenografía del drama *María Soledad* que se presentaría como parte del Cuarto Festival de Teatro del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

Por sus trabajos, diseños excelentes y su experiencia, lo buscan y contratan en 1964; fue cuando diseñó la escenografía para el ballet *La Fille Mal Gardée*, dirigido por Marina Svetlova, auspiciado por Vance e Irene MacLean, en el Teatro Tapia. No pasa mucho tiempo cuando lo vuelven a contratar para que diseñe otras escenografías ahora

para el Ballet Experimental de Puerto Rico, dirigido por Lotti Tischer de Cordero, con los títulos: *Pas de Quatre*, *Contrastes* y *El lago de los cisnes*. En ese año diseña dos carrozas, y al siguiente (1965), una para diferentes actividades que se llevaron a cabo en San Juan de Puerto Rico.

Llega el año de 1965 y Lotti Fischer, quien dirigía los Ballet Concertantes de Puerto Rico, comisiona a Ríos Rey la escenografía de *La Cenicienta*, de Sergei Prokofiev. En 1969 renuncia a la administración del Teatro Tapia y le dedica más tiempo a la enseñanza de la pintura mural y otras técnicas.

Para 1970, *Ópera 68* le encarga diseñar la escenografía para la obra *I Pagliacci* de Leoncavallo. Ese año, le solicitan realizar diseños también para la ópera *La Traviata* y para la estampa *Baquiné*.

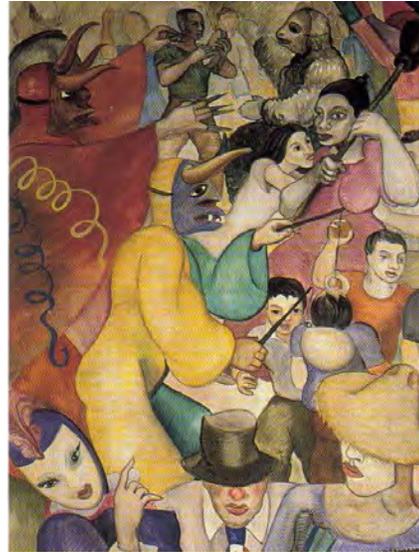
En 1972 diseñó y realizó la escenografía de la comedia musical *I do, I do*. Ese mismo año, *La Comedia Puertorriqueña* le encomienda a Ríos Rey la escenografía para la obra *Anna Chrisie* de Eugene O' Nelly, como parte del octavo Festival de Teatro Internacional del Instituto de Cultura Puertorriqueña; ambas obras fueron montadas en el Teatro Tapia. Es el grupo de Ballet Folklórico Areyto, quien lo contrató para que diseñara otras escenografías de las estampas que montaba como parte de sus espectáculos. El primero de mayo se estrena *Borikén*, dirigido por Irene MacLean, en el Teatro Tapia. Al año siguiente, en 1973, lo estrenan en el Teatro de la Universidad (UPR). Cuatro años más tarde (1977), la *Rueda Roja* le encomienda diseñe la escenografía para la obra de teatro *The Killing of Sister George*, para el Teatro Tapia. Como último diseño de escenografía en 1979, fue el llevado a cabo para la opereta *La viuda alegre*, organizado por la Fundación Puertorriqueña de Zarzuela y Opereta, en el Teatro Tapia. Ese año le da un derrame cerebral muriendo unos seis meses en 1980.³⁶⁵

Rafael Ríos Rey³⁶⁶ se desarrolló en una familia de artistas, y al ser maestro y pintor supo responder prolíficamente a todas las manifestaciones artísticas en que trabajó. Tuvo la oportunidad de moverse libremente entre Puerto Rico y los Estados

³⁶⁵ Muchos de los datos de actividades de diseño para pintura mural, ilustraciones de libros, diseños y construcción para escenografía la obtuve del libro *Rafael Ríos Rey y el muralismo en Puerto Rico*, de Néstor Murray Irizarry, Casa Paoli, 2005. pp. viii-ix-17-21-31 y 51.

³⁶⁶ Conocí personalmente al maestro Ríos Rey en un verano de (1973), debí tomar clase de arte para cumplir con el requisito que imponía el sistema de Educación para el que trabajaba de maestro. Como manifesté en relación a Cecilia Orta, también este artista fue para mi fundamental en la decisión de irme a estudiar arte a México, ya que nos hablaba de sus vivencias artísticas en México.

Unidos, para ver nuevas técnicas y exponer su obra. Y cuando se lo propuso, llegó a estudiar y a conocer personalmente a los artistas de los cuales había escuchado hablar o visto sus obras –oriundos de México. Se identificó con los cambios políticos que necesitaba cada país, en especial Puerto Rico, por eso representó a los obreros, cortadores



134 Rafael Ríos Rey, *Vejigantes* – mural en óleo sobre tela, 244 x 183 cm. / 96 x 72” 1948

de caña, trabajadores de fábricas industriales y a los músicos, manifestando sus tradiciones culturales por medio de los géneros musicales de la bomba y la plena. Se identificó con los *jíbaros* que interpretaban las obras de teatro de *Tiempo muerto* o los personajes populares de *Vejigantes*.

Ríos Rey fue un artista del pueblo y siempre se mantuvo cerca de ése. Es pues, un digno exponente, pero también un excelente ejemplo de las influencias extraordinarias a España, Estados Unidos de América, y particularmente al arte de México.

Nuestro próximo artista que estudiaremos, fue de los que comenzó a trabajar en la DIVEDCO, organizando la potería de las pinturas de la serigrafía, y terminó siendo un gran dibujante, escultor, pintor y serigrafista, se llamó: Eduardo Vera Cortés.

3.7.- Eduardo Vera Cortés - 1926–2006.

Eduardo Vera nació en Utuado, el 26 de octubre de 1926, y murió en San Juan en el 2006. No le gustaba mucho la escuela, pero sabía que tenía que estudiar algo porque si no la madre estaría el resto de su vida con una cantaleta de que no estudió.



135 Curso de arte al exterior que ofrecían Irene Delano y Julio Rosado del Valle a los miembros de la DIVEDCO de 1949 a 1951

Por algún tiempo se dedicó a la ebanistería, hecho que lo impulsó a estudiar escultura en madera. Llegó a la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), en 1949, buscando trabajo. Primero lo pusieron a barrer, limpiar y organizar los envases de las pinturas, en los talleres de impresión. Poco a poco, Eduardo fue apreciando lo que hacían los diseñadores. A escondidas, hacía sus dibujos hasta que un día lo vio Irene Delano, la directora del Taller de Gráfica, y lo invitó a que tomara clases en un curso que ella estaba organizando. “*La oficina (DIVEDCO) tenía una actitud abierta al progreso de su personal: un chofer terminaba como técnico de cine, por ejemplo. Algunos aprovechaban la educación continua y mejoraban*”.³⁶⁷ Este fue el caso del artista Eduardo Vera. En esos cursos, también intervinieron: el pintor Julio Rosado del Valle, diseñador-ilustrador de la División y asesor de aprendices; y el serigrafista Félix Bonilla Norat, que adiestró a Vera en el manejo técnico de la impresión.

Eduardo Vera se inscribió a varios concursos. Participó en el Certamen del Festival de Navidad del Ateneo Puertorriqueño en 1954, y ganó el segundo premio en pintura con *La niña en la hamaca* -tema que solían trabajar muchos artistas. Ese mismo año ganó otro premio en el Festival del Café, en la ciudad de Ponce.

Luego, en 1955, ganó un Premio Internacional de la Alcoa Steamship Company. Dos décadas después, en 1975, Vera ganó en el Certamen del Ateneo Puertorriqueño. También fue premiada su obra *Naturaleza muerta con perro*.



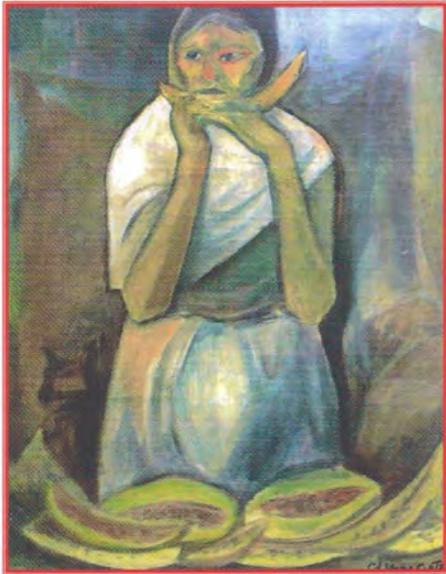
136 Rufino Tamayo, *Vendedoras de frutas* – óleo sobre telas – 48.8 x 60.3cm. / 17 x 23 ¾” 1938



137 Rufino Tamayo, *Naturaleza muerta* - óleo sobre tela – 100 x 135cm. / 39 ¼ x 53”- 1937

³⁶⁷ Díaz Valcárcel, Emilio, *En el Mejor de los Mundos, Conflictos*, Puerto Rico, Editorial Cultural, 1991. p.183. Eduardo Vera tuvo la oportunidad de estudiar dibujo, y también la aprovechó Manuel Hernández Acevedo, Rafael Delgado Castro y José Manuel Figueroa. En Puerto Rico a las personas que nacieron en el centro de la Isla y son callados, tímidos se les llama jíbaros por ser retraídos.

El crítico de arte español Juan Antonio Gaya Nuño nos habla de Eduardo Vera: *“Es un autodidacta y un antiguo artesano, este hombre, que también hace esculturas pequeñas y no exentas de gracia [...] obras como La llorona, en el Museo de Ponce, o*



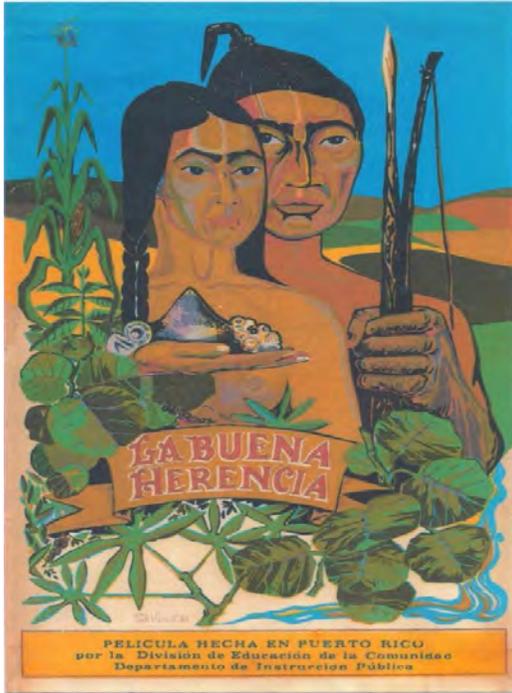
*la curiosa, deliberadamente tosca y áspera Pareja, del Museo de la Universidad, tienen un encanto de gente viva y expectante que recuerda en alguna proporción la pintura de determinados expresionistas y pos expresionistas alemanes de 1920”.*³⁶⁸

Vera continuó con sus prácticas en el dibujo y éstas lo llevaron a asistir, para 1959, al taller de arte que tenía el pintor Fran Cervoni, en la Parada 26 en Santurce, donde también

138 Eduardo Vera Cortés, *Mujer indígena comiendo sandía*, óleo sobre tela, 74 x 53 cm. 29 x 21” - 1960.

tomó clases en diferentes técnicas. Y es que Vera deseaba superarse, mejorar y continuar estudios, lo cual se facilitó a mediados de la década del 50, en los talleres de diferentes técnicas, que había organizado el entonces nuevo Instituto de Cultura Puertorriqueña. Ahí Vera pudo asistir a los cursos de escultura y modelaje con el escultor español Francisco Vázquez (Compostela). Además se benefició del sistema de becas del ICP y en 1960 se fue a estudiar diseño en la Escuela Nacional de Artes del Libro y en la Academia La Esmeralda, en la ciudad de México. La experiencia artística de ambas escuelas fue muy rica y variada, pues, pudo profundizar en el dibujo, el diseño, la pintura y la escultura; algo que lo puso en sintonía con el arte que se deseaba desarrollar en los talleres gráficos en San Juan de Puerto Rico. Vera pudo vivir ese año en ciudad de México, y comprobó la vitalidad cultural y artística de ese país, viendo mucha de la obra de Rufino Tamayo, la cual lo influyó y se muestra en varias obras.

³⁶⁸ Gaya Nuño, Juan Antonio. *La Pintura Puertorriqueña*, Madrid, España, Centro de Estudios Sorianos y otros, 1994. p. 137. Vera fue amante de los perros y los agarró de tema en sus pinturas al lienzo, fuera solos o con otros elementos.



Así, comenzó a diseñar con mayor dominio del dibujo, con mucha más soltura, en composiciones donde utilizó formas geométricas -muchas de ellas apelaban al espectador por el color.

Sus primeras obras manifestaron un primitivismo espontáneo que denotaba su falta de conocimientos. Para 1956, Eduardo Vera realizó su primer diseño para cartel: *Programa de Navidad*, en serigrafía. En este cartel podemos observar un diseño

139 Eduardo Vera Cortés, *Cartel La Buena Herencia* Serigrafía – 71 x 46 cm. / 28 x 18” - 1965.

hecho con sencillez: un músico con sombrero, de medio cuerpo, que sostiene en la mano derecha un *cuatro* (instrumento musical típico de Puerto Rico). Su mensaje contrasta con el rostro, que luce triste. Todavía lleva la marca o el estilo del cartel que hizo para el segundo portafolio del CAP, en el cual presentó colores más claros. Puede observarse la influencia del cartel que realizó Lorenzo Homar con el título de *Una Voz en la Montaña*, de 1951.

En ambas obras, podemos ver manos grandes, toscas y el sombreado de la ropa, mangas que se están proyectando de la misma forma, la sensación de suciedad a la manera de la tinta con pincel seco, espontánea. En el 1959, Vera diseñó un cartel en serigrafía para la película titulado *Ignacio*, diseño y obra interesante por la representación de la luz de un quinqué grande sobre una mesa en primer plano, y cómo proyectó la luz hacia un grupo de personas hacia un fondo de la composición. Luego en 1970 debió hacer otro diseño para la misma película y lo representó diferente. En esta hizo uso de un estilo de grabado, contorno en negro de tres figuras (la familia), sobre un fondo violeta y en la parte de abajo de la composición, parte derecha presentó el título, *Ignacio* en color anaranjado, con un cintillo donde aparece más información de la actividad. Forma novedosa de cómo jugó con las figuras y el contraste de colores, negro que definen las figuras y el gris claro de la luz tenue de rostros y los cuerpos.

Para 1965-1968 debió diseñar otro cartel en los cuales habían diseñado carteles para el mismo tema otros compañeros, *El puente* en 1951-1952, de Juan Díaz, en la

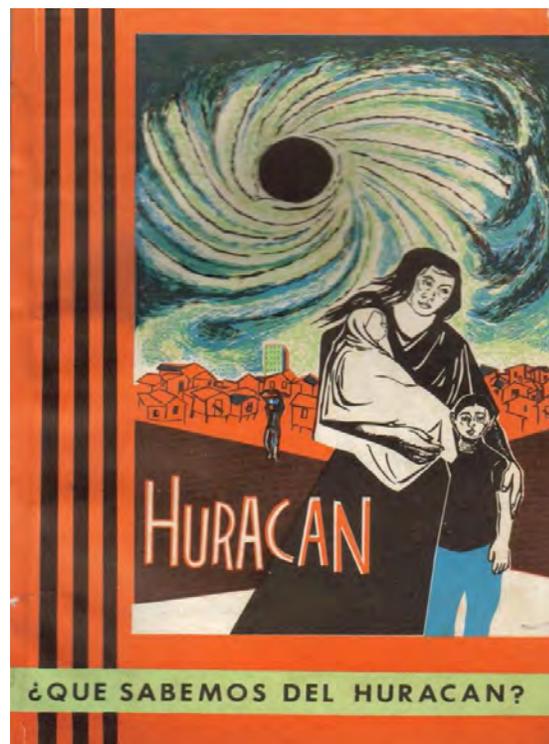
técnica de la serigrafía pero con formas de estilo del linóleo y otro fue los diseños en grabados en linóleo que hizo Rafael Tufiño en 1951 para este tema de la película. En este diseño que realizó Vera, es de forma donde predomina lo geométrico, se ve de colores refrescantes, brillantes y el título *El Puente*, ubicado en la parte baja, muy diferente a otros carteles y predomina por el tamaño grande de las letras y el fondo de color claro. *La Buena Herencia*, fue otro cartel que debió diseñar para un documental.

En esa época, los artistas intercambiaban puntos de vista: “*En Educación de la Comunidad había espíritu de taller; intercambiábamos nuestros trabajos, los discutíamos y los criticábamos honestamente; luego, en el Patio de Sam o los Hijos de Borinquen, o el Bar Seda, continuábamos el intercambio y los comentarios de autores que nos recomendábamos mutuamente*”.³⁶⁹ Este sentido de participación democrática del que nos habla Valcárcel, no se dio en otras agencias públicas del gobierno.

Vera tomó un curso con el pintor Fran Cervoni, así como con el escultor Compostela. También estudió en la Escuela de la Esmeralda en la ciudad de México, y en 1960 realizó obras como *Mujer indígena mexicana comiendo sandía*, *Los perros del circo*, *Sin título* (Un bodegón) y *Perros con la luna*; en éstas se ve la influencia de Rufino Tamayo.

Eduardo Vera no continuó trabajando la obra de caballete como lo hizo antes de ir a México, pero su obra serigráfica muestra la evolución artística de este puertorriqueño. Tenemos por ejemplo *La Carreta* de 1961; *Programa de Navidad*, de 1963; *El Huracán*, de 1965 –donde predomina la sencillez y el estilo del grabado con colores planos y un fondo con el mismo tratamiento que le dio Vincent Van Gogh a las luz–; y *Una voz en la montaña*, de 1966.

140 Eduardo Vera, Portada Folleto, *Huracán* este diseño se utilizó para un cartel en serigrafía - 1965



³⁶⁹ *Ibid*, p. 37. Entrevista con Eduardo Vera Cortés en julio de 2000.

De aquí en adelante, Vera utilizó colores vivos y diseños interesantes en lo que predominaron las formas geométricas y la síntesis. Ejemplos de esto son los carteles: *Unidos venceremos*, de 1970; *Inauguración acueducto*, de 1971; y *El yugo*, de 1972 – con esta obra diría que Vera llegó a su máxima expresión, por el diseño y la composición tan refrescante–.

Francisco Arriví, en un homenaje póstumo a Eduardo Vera, dijo: “*siempre será recordado por sus once carteles anunciando la Navidad, de las cuales sobresalen los del 1966, 1970 y 1971 por el uso de innumerables tonalidades de colores y complejidad técnica, y los doce carteles que hizo promoviendo películas de la DIVEDCO que resaltan por la efectividad con que impactaban a un público poco instruido, entre ellos Huracán (1969) y sobre todo, La buena herencia (1965)*”. Este último representa a una pareja indígena, taína, de la raza que predominó en la isla y su indumentaria.

La obra de Vera fue seleccionada para participar en exhibiciones colectivas como: Riverside Museum, Puerto Rican Artists, Nueva York, 1957; Primera Bienal de Pintura y Gráfica, en México, 1958; Instituto de Cultura Puertorriqueña, Gráfica Puertorriqueña, 1963.

Desde la década de los setenta, la División de Educación de la Comunidad tuvo una galería en sus instalaciones, donde exponía permanentemente las mejores obras, incluidas las de Eduardo Vera. Su obra también se expuso en el Museo de la Universidad de Puerto Rico, en 1985; en el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en 1985. El trabajo de Vera también se puede ver en colecciones institucionales del Museo de Arte de Ponce, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Ateneo Puertorriqueño, Instituto de Cultura Puertorriqueña y el Museo de Arte de Puerto Rico, así como en colecciones privadas. Además se organizó la exposición colectiva en honor a Eduardo Vera y a su compañero de trabajo y director de la DIVEDCO, Antonio Maldonado, por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y su Programa de Artes Plásticas en la Muestra Nacional de Arte, 2005-2006, que se llevó a cabo del 3 de octubre de 2006 al 4 de febrero de 2007.

El 16 de mayo de 2006, murió Eduardo Vera, y la Universidad del Sagrado Corazón, le organizó una exposición al año siguiente: “*Eduardo Vera Cortés, Homenaje Póstumo, 1926-2006*”, ésta fue la primera exposición individual del artista, y se llevó a cabo del 8 de marzo al 8 de abril de 2007. Ese homenaje reunió su obra en pintura, escultura (Santos de Madera, Perros) y cartel –obra que no se había dado a conocer. Fueron treinta años de prolífico trabajo artístico.

Eduardo Vera fue de los primeros artistas que llegó al Taller de Artes Gráficas de la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO), y luego fue de los últimos en irse, casi cerró el taller en 1987. Fue persistente y logró destacarse dentro del diseño del cartel. Lo conocí a mediana edad. Visitaba su barrio y siempre fue el mismo hombre humilde y sencillo con los demás. Defendió los valores nacionalistas de los puertorriqueños a través de su obra y su palabra. Ya cuando lo conocí no recordaba muchas de las cosas interesantes del taller de sus compañeros y maestros artistas. La enfermedad no ayudaba a que se acordara de muchas vivencias, variadas y específicas en los talleres de arte en México.

En el próximo capítulo tocaremos la temática sobre la vida y obra de Rafael Tufiño, artista estudiado en esta tesis.

CAPÍTULO 4

LA INFLUENCIA DEL MURALISMO Y DE LA GRAFICA EN LA ÉPOCA DE ORO DEL ARTE MEXICANO EN LA OBRA DEL ARTISTA PUERTORRIQUEÑO RAFAEL TUFIÑO 1950-1960-

4.1 – Rafael Tufiño Figueroa -1922-2008 y su desarrollo pictórico

He señalado en varios temas previos, que un grupo de familias puertorriqueñas comenzaron a emigrar desde principios del siglo pasado (XX), hacia el país del norte, los Estados Unidos. Es por eso que algunos de los artistas de los cuales he investigado nacieron en Estados Unidos, este es el caso de Rafael Tufiño, que nació en 1922 en Brooklyn, Nueva York³⁷⁰, éste destacado pintor y artista gráfico no fue la excepción. Sus padres lo trajeron a la isla de Puerto Rico a la edad de diez años, a casa de su abuela y se establecieron en lo que se conocía como el Barrio La Perla, en el casco del San Juan antiguo. Desde niño mostró interés por el dibujo y sus maestros le solicitaban

³⁷⁰ J. A. Torres Martino, “Rafael Tufiño”, en *Mirar y Ver*, Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico, Puerto Rico, Editorial I.C.P, 2001. p. 130.

dibujos de los hombres ilustres de Puerto Rico. Al pasar el tiempo, su madre doña Gregoria Figueroa (puertorriqueña) y su padre Agustín Tufiño (marino mercante de ascendencia española)³⁷¹. Estos radican por un tiempo en la isla, hasta que su padre regresa a Nueva York a realizar diversos proyectos, mientras que la madre permanece en Puerto Rico. Ella se queda con la custodia de Rafael que mostraba grandes inquietudes artísticas.

En 1937, Juan Reinoso, pariente cercano de la familia, es quien lleva a Rafael, cuando tenía unos catorce años, al taller de rótulos de Juan Antonio Rosado, ubicado en el Barrio “Puerta de Tierra”. Aquí, Tufiño aprende el arte de las letras y conoce además a Antonio Maldonado, quien para entonces realizaba rótulos de anuncios, carrozas para carnavales, muñecos en “papel maché” y todo lo que debían diseñar para satisfacer a la clientela del *Rosado Art and Sign Shop*. De aquí en adelante Tufiño se fue destacando en las artes junto a su amigo Antonio Maldonado. Luego Tufiño ingresa al ejército (la marina), y permanece en Puerto Rico, un año en una base militar del área norte.

Por su habilidad en el diseño, los oficiales de la Marina le encargan la tarea de preparar rótulos. Podía por entonces salir de la base diariamente, esto le permitió establecer, junto a sus amigos, un taller de arte que se dio a conocer con el nombre de L’Atelier. Al mismo asistían, jóvenes músicos que con el tiempo se hicieron famosos y otros que eran pintores. Ahí comienzan a preparar una exposición que organiza su jefe Juan A. Rosado, quien preside la *American Professional League*³⁷². La llevan a cabo en el antiguo Casino de Puerto Rico, en el año 1941. Tufiño presentó en la misma varias pinturas, entre ellas algunas de bodegón (naturaleza muerta), se va viendo así su deseo de participar a temprana edad con obras de pintura al óleo.

141 Foto: Periódico de la época donde reseña la exposición de los artistas de la American Professional League - 1941



³⁷¹ *Ibid.* p. 132. Un día don Ricardo Alegría y Roberto Biascochea le comentaron a Rafael Tufiño “que su padre posiblemente descendía de un cura párroco del pueblo de Fajardo (pueblo al este de Puerto Rico), posiblemente gallego, de nombre José María Tufiño, quien a finales del siglo 18 bautizó de niño al héroe de las guerras bolivarianas, Antonio Valero de Bernabé.”

³⁷² Deseo aclarar que la American League fue una organización que se organizó en los Estados Unidos para defender a los artistas y exponer sus obras en pueblos y ciudades. En Puerto Rico para esa época de la cual estamos reseñando existía un capítulo y fue dirigida por varios artistas puertorriqueños.

Un año más tarde, en 1942, Tufiño celebró su primera exposición individual en una sala del Ateneo Puertorriqueño. La muestra se inauguró el 8 de junio y logró buena aceptación del público. Después de esta actividad siguió trabajando y al siguiente año debió ir a cumplir con el ejército, siendo enviado a una base cerca del canal de Panamá. Allí vuelve a tener suerte, ya que lo ubicaron en el Cuerpo de Señales en la selva, entre los años de 1943 a 1946. En ese tiempo realizó retratos de sus compañeros y dibujaba todo lo que le rodeaba, sus dibujos llegaron al *Yank Magazine*³⁷³, publicación del ejército de Estados Unidos. En una de las entrevistas con el autor, Tufiño comentó que su comandante le dijo que si quería subir al rango de sargento tenía que estudiar y hacer un examen. Así lo hizo, para tener un grupo de soldados a su cargo: “aunque nunca me gustó mandar a nadie, siempre que iba a hacer un trabajo yo preguntaba quien deseaba trabajar conmigo”³⁷⁴.

Termina la guerra en 1945, y al licenciarse de la marina en 1946, Rafael Tufiño tiene derecho a beneficios de estudios por el *GI Bill*. En consecuencia, se trasladó a Nueva York. Ahí estableció un taller de rótulos, por un tiempo. En esta empresa lo acompaña Luis Burgos, mientras ambos esperan una comunicación por carta de Antonio Maldonado, para decidir hacia dónde se iban a ir con todo el grupo de amigos a estudiar arte, si a Europa o a México. Fue entonces que Maldonado y otro compañero artista partieron a ciudad de México para realizar los trámites de los cursos e ingreso en la Academia de San Carlos.

En la Academia de San Carlos se matricularon Tufiño, Maldonado y Luis Burgos,³⁷⁵ en una especialidad en pintura. Cada maestro iba sembrando en estos puertorriqueños un conocimiento que era la base y el despegue para las futuras obras que realizarían, tanto en la provincia como en la ciudad de México, y más adelante en la ciudad amurallada del San Juan antiguo.

En otra de las charlas que este autor tuvo la oportunidad de tener con Tufiño, éste se refirió a la nostalgia que le daba ver los campos y pueblos por donde pasaban en

³⁷³ Exposición Retrospectiva, Rafael Tufiño: Pintor del Pueblo, Museo de Arte de Puerto Rico, Del 6 de julio – 7 de octubre de 2001, Ensayo -No es lo mismo ser que estar, Dra. Teresa Tió, Breve cronología, p. 177. Entrevista con Rafael Tufiño, Mercedes Trelles Hernández y Ensayo- El lienzo milenario, Antonio Martorell

³⁷⁴ Entrevista realizada a Rafael Tufiño en 1996. Además Tufiño, me comentó que mientras se encontraba en la selva de Panamá pudo leer mucho sobre literatura y arte, dijo que era un lector voraz. Todos sus amigos que estaban en el ejército se acostumbraron a enviar cartas con pinturas.

³⁷⁵ Entrevista a Rafael Tufiño, año 1986. Señalé en otro tema que la madre de este, doña Goyita los acompañaba a todos los lugares y era ella la que les lavaba la ropa y hacía la comida y así economizaban, y tenían más dinero para los materiales de arte.

México, o donde se quedaban a pintar, por los inevitables recuerdos de Puerto Rico: “fue en México donde comencé a valorar mi país”³⁷⁶. Fue por entonces que Rafael Tufiño mandó a buscar a su mamá para que ella mitigara en algo ese dolor de ausencia, que sentía respecto de su patria, además de que su compañera iba a tener un bebé. Fue en México donde Tufiño hizo el primer retrato de medio cuerpo a su mamá en 1949, doña Goyita. Este retrato es realista y con varios tonos azules, sobre un fondo de tonos verdosos, se ve que ha mejorado mucho en el retrato al captar la expresión del carácter. Todavía, no tiene la estructura, la factura que va a lograr en sus próximos retratos, a los cuales nos referiremos y analizaremos más adelante.

Otro de los momentos de un gran aprendizaje de cultura general, fue su experiencia al asistir a los conciertos musicales de los domingos en el Palacio de Bellas Artes. De ahí que Tufiño logró afinar su oído y pudo desarrollar gran sensibilidad y buen gusto por la música clásica, la ópera, la zarzuela y la música folclórica de México.

Además, a Tufiño lo impactó mucho la conferencia que ofreció Diego Rivera³⁷⁷, en el Palacio de Bellas Artes, para exponer sus ideas del desarrollo de su obra de caballete y los murales que realizó tanto en Estados Unidos como en México. Fue una enorme enseñanza que recibió Tufiño, directamente de Diego Rivera.

Tuvo también gran impacto en el pintor puertorriqueño la conferencia ofrecida por David Alfaro Siqueiros, en la Academia de San Carlos, sobre el arte de Quito, Ecuador. Ahí Tufiño y sus amigos tuvieron la gran oportunidad de conocer personalmente al famoso pintor mexicano. Con ello, todos lograron tener una opinión adicional de lo que se estaba haciendo en otro país. Y ahora, a estos puertorriqueños se les abría un amplio mundo artístico al participar en estas conferencias y visitar exposiciones. Cada obra observada³⁷⁸, escudriñada y analizada, quedó grabada indeleblemente en la mente acuciosa de Tufiño.

³⁷⁶ En otra entrevista con Tufiño me señaló que Luis Burgos sólo permaneció un año en la Academia y se fue a estudiar a Europa, regresó a Nueva York, donde pintó por un tiempo. Regresó a San Juan donde puso un taller de rótulos y no volvió a pintar obras. Juan Antonio Rosado, arribó con Tufiño y Maldonado e interesaba estudiar música y se matriculó, y vivieron juntos por un tiempo.

³⁷⁷ Estas conferencias eran reseñadas en los periódicos y además tanto Diego Rivera como Siqueiros polemizaban en revistas y periódicos sobre temas del arte como de la política y Tufiño y Maldonado los leían y estaban al tanto y las discutían con sus maestros y compañeros de clase. “Era en los cursos donde nosotros continuábamos los foros y las polémicas de arte,” me comentó Tufiño. *Arte y Política: Diego Rivera*, Selección, prólogo, notas y datos bibliográficos por Raquel Tibol, Colección enlace, Editorial Grijalbo, S.A. 1979.

³⁷⁸ Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la Estética de la Recepción una Estética de la Participación*, México, Relecciones, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007, (2005). p. 15

Al haber salido de un país pequeño y de momento encontrarse en otro país más grande pero con poca población (en la selva de Panamá) y luego ir a la gran urbe de Nueva York, la cual crecía aún más en diversidad por las inmigraciones; llegar a la Ciudad de México, que para entonces estaba en expansión por la construcción de la Universidad Nacional Autónoma de México, nuevas viviendas y edificios públicos y privados, Tufiño admitió haberse impactado. Los contrastes que percibía en su experiencia vital eran constantes. Un país hispano como México, lleno de museos, de obras de arte por doquier y de cientos de personas caminando por las calles inmensas, vino también a reforzar esa percepción. México fue para Tufiño el país donde los maestros le daban, no sólo un conocimiento básico, sino que les planteaban problemas compositivos y de color que ellos debían resolver en sus obras; luego, en otros momentos, los llevaban a dibujar y pintar en los alrededores. No estaban encerrados en un taller imaginando los temas y las formas, sino que pudieron pintar los mercados y a la gente en su faena diaria, en sus escenarios naturales llenos de color y de movimiento. Y así ocurrió en el campo y en los pequeños pueblos de la provincia. Después era, por supuesto, una experiencia impactante y loable llegar al taller con las ideas de los bocetos pequeños y poder recrear las obras “en grande”.

Se ha señalado algunos de los profesores de arte que tuvieron Tufiño y Maldonado; escogieron la especialidad en pintura y solían tomar los cursos juntos y con los mismos profesores: tomaron clase de pintura con Alfredo Zalce, otro curso con José Chávez Morado, y a mitad de semestre debió ser sustituido por Fernando Castro Pacheco³⁷⁹. En otro momento les dio clases Benjamín Coria, gran conocedor de la pintura moderna tanto de México como de los europeos³⁸⁰. Además Coria conoció a Amadeo Modigliani, en París, de quien habló de su estilo y su forma de pintar. Coria abundó y profundizó en las dudas que le expresaron los puertorriqueños y mexicanos en relación a las composiciones³⁸¹. Además se encontraba de director de la Escuela, en ese

³⁷⁹ Fernando Castro Pacheco (1918. Mérida, Yucatán.), estuvo dando el curso en sustitución de Chávez Morado y le enseñó a los puertorriqueños la síntesis de la forma en el dibujo, en la composición y en la pintura. En 1942-1944, Hannes Meyer (1889-1954 Suiza), fue cofundador de la editorial del TGP, La Estampa Mexicana y del 1947 al 1949 fue su director, regresó ese año a su país, Suiza y murió en 1954.

³⁸⁰ Me explicó que tuvieron de maestro a Benjamín Coria, muy amigo de Diego Rivera en Francia y quien lo acompañó a Italia, viaje lleno de grandes conocimientos, asombros por las investigaciones y descubrimientos que fueron haciendo con la pintura de los bizantinos y los prerrenacentistas y Diego realizó alrededor unos 350 dibujos de los artistas y el estudio técnico de los murales que vieron.

³⁸¹ Los otros profesores que le dieron clases fueron: Historia del Arte, Atolini y el arquitecto Payares, otra fue la de perspectiva lineal por el Sr. Serrano, así como el curso de dibujo de Jorajuria y la de Técnicas de la Pintura con el profesor Víctor Reyes.

año de 1948 el distinguido grabador Carlos Alvarado Lang, quien dirigió la Academia en varias ocasiones, así como la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda.

De esta época existen varias obras que representaron el ambiente, unas son bocetos, dibujos a plumón, no tienen fecha y sus títulos son: *En el mercado*, *Preparando tortillas*, *Botellones de refresco*, así como otras pinturas al óleo como la *Indiecita*, retrato de una joven indígena, y un retrato del conserje de la Escuela de San Carlos, identificado como *Don Ríos*. Este último aparece con su sombrero, es un trabajo muy interesante, le dio muy buena expresión a la cara con luces y sombras suaves con una monocromía de colores cremas, logró un buen balance en todo el torso.



142 Rafael Tufiño - *Preparando tortillas* -tarjeta postal - boceto en acuarela – 1947.

Una tercera obra, es la de su mujer Lucha, en pose de perfil, mirando hacia la derecha. La representó de cuerpo entero, y el torso desnudo, cuando ella se encontraba embarazada de su primera hija³⁸². Esta obra es la más elaborada, ya que la representó en el interior de un cuarto, donde presentó el color marrón en degradación en la base y en la parte de la derecha; y atrás, presentó un color azul en degradación, de oscuro a claro, por la luz que proyectó en el cuerpo de ella y en la pared. Recostados representó a dos telas de tamiz de diferente tamaño.

Una de sus obras más interesantes es la pintura de una mujer desnuda, sentada en perspectiva de escorzo, sobre un paño azul claro y el fondo en crema claro, que contrasta con el color de piel cobrizo de la mujer, quien sostiene ambas manos sobre el

³⁸² Estas obras de retratos que presenté, tanto de torso como de cuerpo entero, sentaron las bases para lo que haría Tufiño en diferentes periodos de su desarrollo artístico: representar a menudo a la mujer en una función maternal. En una de las entrevistas que le realicé en su casa me mostró tarjetas con acuarelas.

cabello de su cabeza. En igual pose, Maldonado, pintó la modelo. Todas estas pinturas las llevó a cabo en el año de 1948, y son sólo una pequeña muestra de las obras que realizó en México. Estas obras se vendieron en Puerto Rico y Estados Unidos. En 1949, antes de regresar a la isla, pintó a su mamá en un retrato sencillo comparado con los otros que realizaría después.

Al volver a Puerto Rico en enero de 1950, con su nueva familia, Tufiño se instaló y buscó un nuevo trabajo. Tuvo que regresar al taller de Rosado –ahora con un caudal de nuevas experiencias y con mejores perspectivas sobre la vida. Se integró al taller y surgió la idea de fundar otro taller donde pusiera en práctica todo lo que había aprendido en México, de Europa y en los viajes a Estados Unidos. Celebraron una exposición al aire libre en la plaza de Armas en el casco del San Juan antiguo, en la cual Tufiño ganó el primer premio con su obra *La Indiecita*. En ese año 1950, comienza a participar en el Festival de Navidad del Ateneo y gana el primer premio con la obra de un retrato, y dos años después, en 1952, participó en el mismo Festival y volvió a ganar el primer Premio de Pintura, esta vez con su obra *Carta a los Reyes*, y otra con *Vita Cola* en 19.

Desde sus inicios, Rafael Tufiño fue abordando una diversidad de temas. Perfeccionó sus obras al óleo y al acrílico hasta desarrollar una obra realista pero no costumbrista; de un realismo social³⁸³, con textura, sin ser pastosa. Jugó con colores sobrepuestos creando diferentes calidades en el color, que redundan en la forma, la vestimenta, y en la cara; denota con ello mayor expresión³⁸⁴.

En magistral obra se puede observar un mejor tratamiento al rostro de su madre, Goyita, ya que la pintó en un acercamiento. Le dio mayor énfasis a la expresión de su cara, al busto curtido por el sol del Caribe y a su ascendencia de mujer mestiza, mulata. Rasgos huesudos: el propio y los simbólicos. Ceño y labios fruncidos por la preocupación en el devenir del hoy y del mañana. La cabeza cubierta con una pañoleta roja, como señal de persistencia, agudizada por las inclemencias del clima y las inundaciones, las cuales traían problemas de salubridad. Esto Rafael lo representó al fondo, en las casas maltrechas y simplificadas, y con un cielo de azul oscuro por el aviso de tiempos malos, que piensa puede venir y arrasarse con todo lo que encuentren a

³⁸³ Estilo artístico que se desarrolló en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas para mediados de 1920, y algunos grabadores y muralistas mexicanos lo representaron en sus obras de esa época.

³⁸⁴ En una de las entrevistas que le realicé al artista Tufiño me describió como una noche fue pintando la obra de su madre; “comenzaba y la pintaba y la borraba, luego volvía a pintarla, ella pasaba y me veía pintando el cuadro, su retrato, y me ponía nervioso, ya que no lograba la esencia de su expresión, debí usar espátula y pincel, y pintarla de nuevo, hasta que logré terminarla.”

su paso. Con mirada fija³⁸⁵, de mujer recia, y orgullosa al presentir que se encuentra cerca de que su hijo logre lo que ha anhelado desde niño: dedicarse al arte y ser un fiel exponente de su cultura. Además, la representó con admiración, no sólo a ella, sino también a todas aquellas mujeres puertorriqueñas de la época, que habían tenido que asumir la responsabilidad del hogar como madres solteras. Dice: José A. Torres Martino “madre común asimismo de la gran masa de puertorriqueños proletarios emigrantes del arrabal isleño a los guetos del Norte”³⁸⁶, de aquella y de esta época. Esta obra es muy representativa del realismo social que manifestaba en sus obras. Los historiadores de arte la han favorecido en la crítica, por tener tantos elementos que trascienden el costumbrismo o a quienes representaban el retrato en esas décadas; la consideran la mejor pintura de retrato de Tufiño. Otra obra de ese año, fue un grabado en linóleo titulado *Goyita y su nieto*.

Tufiño retrató a dos de sus mejores amigos. El primero fue al pintor, ilustrador y grabador, Carlos Raquel Rivera. En este retrato, *el Tefo*, lo representó pensativo, con un aire de tristeza y mirada baja, que reforzó con luz tenue en la cara, proyectada de izquierda a derecha. Lo presentó con camisa negra a rayas muy a tono con sus creencias



143

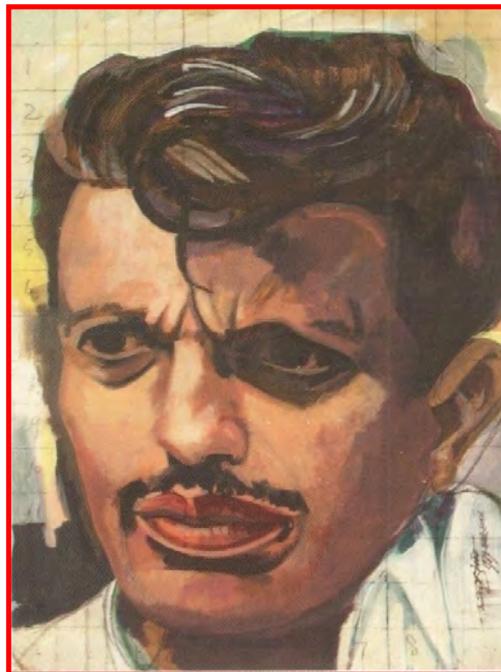
**Rafael Tufiño - *Goyita* – óleo sobre masonite
65 x 41 cm. / 25 5/8 x 16 1/8 - 1953.**

³⁸⁵ Quintero Rivera, Angel G. “Sociología de las miradas de Tufiño”, en Revista, *Instituto de Cultura Puertorriqueña*, Año 3, número 6 (segunda serie), 2002. p. 46.

³⁸⁶ Torres Martino, J. A. *Mirar y Ver Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*, Rafael Tufiño, San Juan, Editorial I.C.P., 2001. p. 131.

políticas independentistas³⁸⁷. “En torno a la cabeza con trazos visibles del pincel a manera de aura”³⁸⁸, de tonos violetas, dando la impresión de que le revolotean sus ideas.

El segundo retrato fue del escritor René Marqués. Con este retrato continuó el estilo que iba desarrollando con la técnica al óleo. Resaltó el carácter fuerte del retratado, a base del dibujo y de la utilización de colores contrastantes, con pinceladas que tienden a lo geométrico. Los rasgos que lo definen: ceño fruncido,



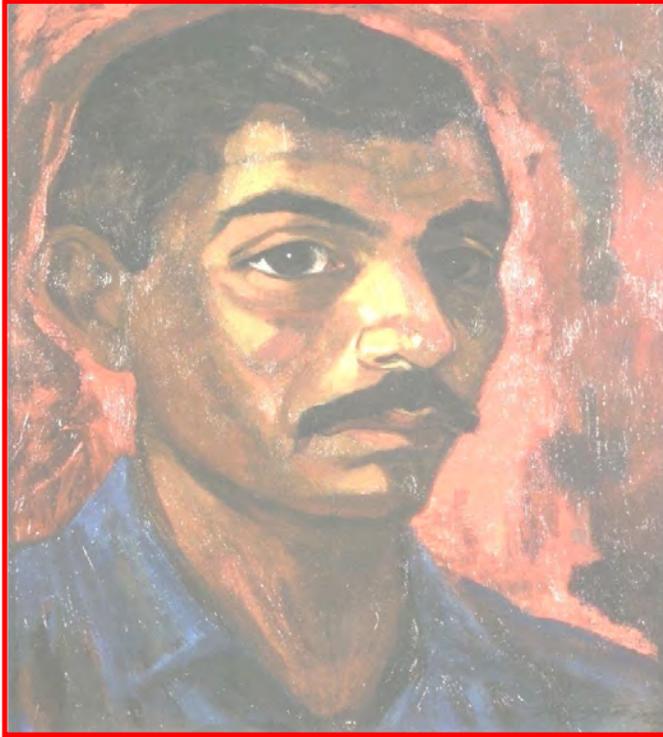
144 Rafael Tufiño – *René Marqués* – óleo – 76 x 51 cm. / 30 x 20” – 1960.

enmarcado en una mirada penetrante, con los ojos grandes, cabellera abundante hacia el frente. La boca grande y el color rojo de los labios los definió aún más, con el bigote y el énfasis de la sombra, con toques claros con que pintó la barbilla y el cuello. Camisa clara para resaltar la expresión de la cara.

También el pintor se hizo autorretratos: empieza con *Tufiño* (1962), óleo sobre masonite; en este primer autorretrato, enmarcó la cabeza en posición de semi perfil hacia la izquierda del borde, con un rojo brillante el contorno del rostro, el perfil y el hombro, balanceando con partes del rojo en forma de manchas detrás de la cabeza. También jugó con pinceladas geométricas de luz en tonos rosados, en aquellas partes que resaltan la frente, alrededor del ojo derecho, los pómulos, la nariz y la barbilla. Logró un balance del negro con el cabello, cejas, bigote y el dibujo, que define la camisa pintada en azul oscuro. Su color de piel lo pintó con tonos marrón. Desde años antes, Tufiño comenzó a representar en retratos de mujeres y ahora en este autorretrato

³⁸⁷ En Puerto Rico desde la década de los cuarenta los miembros del Partido Nacionalista (de afiliación Independentista), se identificaban por su vestimenta de camisa negra, la que utilizaban en actividades especiales de marchas, o en el diario vivir. Los miembros o simpatizantes del nacionalismo usaron la camisa negra y pantalón blanco, la camisa negra en señal de luto por el coloniaje estadounidense en Puerto Rico y el pantalón blanco por la pureza de la defensa de la patria puertorriqueña.

³⁸⁸ En relación a la descripción del aura que le pintó Tufiño, lo tomé de la descripción que le hizo la historiadora Teresa Tió en su catálogo *Rafael Tufiño, Pintor del Pueblo*, Exposición retrospectiva, p. 64.



el color rojo y el anaranjado (calientes), que simbolizan pasión; esto da a entender que se encontraba feliz y apasionado por la vida y así lo demostraba por medio de sus obras.

145 **Rafael Tufiño,**
Autorretrato - óleo sobre masonite-
41 x 56 cm. / 16 x 22" – 1962.

Su segundo autorretrato fue *Con bata china* (1982), óleo sobre lienzo. Es una obra sin duda interesante, ya que se representó de medio cuerpo hasta la espalda baja, con una bata de color oscuro, inclinado hacia el lado derecho y sólo se ve la mitad de la cabeza. En la bata negra, dibujó un dragón anaranjado, con líneas sueltas en azul claro, proyectando mayor movimiento. Su rostro lo proyectó en un espejo de frente hacia la parte izquierda. Su cuerpo se ve algo nebuloso. Se han reseñado aquí cinco ejemplos de retratos y todos son diferentes. Se comprueba, pues, lo versátil que fue Tufiño a la hora de hacer tanto retratos al óleo como carteles en serigrafía. Esta versatilidad en buena medida la adquirió en México de sus maestros, en especial de Fernando Castro Pacheco y Leopoldo Méndez. Ambos tendían a lo geométrico, aunque Castro Pacheco en el grabado lo llevaba a cabo más contundentemente como se puede observar desde 1945 en sus obras. Tufiño manifestó que admiraba la obra de Castro Pacheco y de Picasso.

En otros retratos representó a sus hijos. En el primero de ellos pintó a *Nitza* (1955), y en uno segundo también (1958), ambos al óleo. En la primera obra, la pintó también en acercamiento, resaltando sus ojos grandes y negros, con mirada fija y su color de piel cobrizo; con sus pequeñas manos se acaricia el cabello largo que cae al hombro. En el segundo retrato, Nitza está sentada en una silla y con gesto aburrido mira hacia el frente, la simplificó *geometrizando* su cuerpo delgado. Pintó estas dos obras

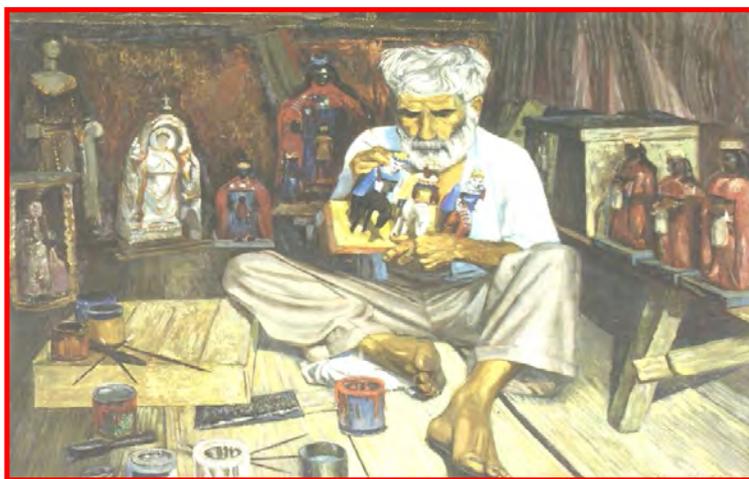
con colores sobrios. A su hijo *Rafaelito* (1960), lo pintó sentado con expresión pensativa, cuerpo delgado, geométrico y rodeado de objetos; perro, cenicero, fondo claro, piso con sombras.

Según se observan y se van analizando las obras en su evolución, es fácil percatarse de que Tufiño va entrando en una etapa de experimentación. Es por eso que debemos referirnos



146 Rafael Tufiño, *Rafaelito* – Óleo sobre mansonite
122 x 91.5 cm. / 48 x 36” – 1960.

a otra obra que, aunque no es muy conocida, es necesario tener presente. Me refiero a *El Santero*³⁸⁹ (1955), la cual realizó composición en posición horizontal pues presentó a don Zoilo Cajigas, sentado en el piso de su taller, descalzo, y su pie izquierdo en escorzo, parece salirse del cuadro, la sombra que proyectó del pie y de la mesa en el piso la hizo geométrica.

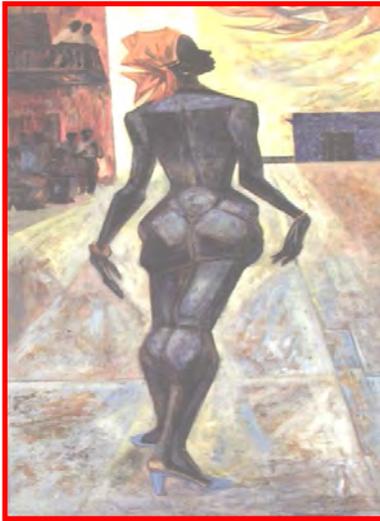


147 Rafael Tufiño, *El Santero Don Zoilo Cajigas y Sotomayor* – óleo sobre cartón,
69 x 91.5 cm. / 27 x 36”- 1955.

³⁸⁹ Esta obra fue producto de una visita que le hicieron don Ricardo Alegría, director del ICP y el pintor Rafael Tufiño a la casa-taller del artesano de santos, Don Zoilo Cajigas Sotomayor. Este tema Tufiño lo repitió unos diez años más tarde en la técnica serigráfica como un anuncio cartel para el documental que escribió don Ricardo sobre la vida de don Zoilo como artesano. Donde modificó bastante la composición y en la mano izquierda don Zoilo sostiene una virgen y con la derecha le da los toques finales a la figura. Simplificando y geométrizando los rasgos de la vestimenta, brazos y pies, y presentando el todo sobre un mismo color anaranjado que funcionó como (geometría plana), base y fondo.

Vemos a don Zoilo absorto en su faena de pintar los tres Santos Reyes, montados a caballo en lugar de a camello, según la tradición popular de Puerto Rico. Rodeado de diferentes figuras de vírgenes y latas en el piso llenas de colores, en primer plano. Tufiño logró un buen balance por las formas y los colores que distribuyó circularmente en toda la composición, pensando en cada detalle, para que el espectador escudriñara todo lo que observaba. Esta imagen también Tufiño la desarrolló en serigrafía y la analizaremos en otro tema.

Esa versatilidad también la demostró en los grabados del tercer libro de *Cuadernos de Poesías*, de Luis Pales Matos. Estos diseños fueron motivo para que



Tufiño pintara la mulata de *Majestad Negra* de 1958; obra pictórica de una negra sensual, cuerpo voluptuoso y desnudo que camina altiva y revoloteando sus caderas para mostrarlas a todos los de su etnia (raza), que la esperan apostados con el bongó y la pandereta en la casa de una esquina y pintada de anaranjado, en la calle adoquinada del viejo San Juan. La pañoleta anaranjada que lleva en su cabeza, se funde con el sol amarillo y con las pinceladas sueltas de tonos de anaranjados claros en el horizonte del atardecer.

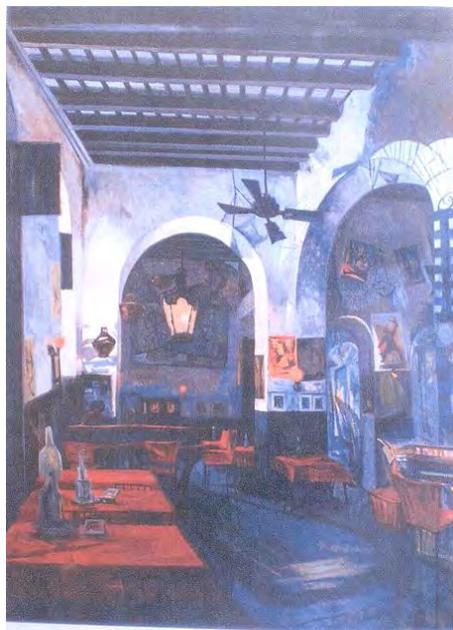
148 Rafael Tufiño – *Majestad negra* - óleo sobre lienzo
122 x 61 cm. / 48 x 24" –1958



149 Rafael Tufiño, *Baile de bomba* – óleo sobre lienzo 74 x 102 cm. / 29 x 40"
1969

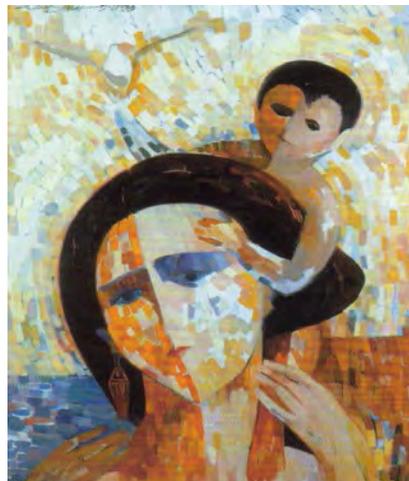
Vemos cómo en esta pintura Tufiño utilizó los colores y tonos calientes como el anaranjado, degradándolo hasta los amarillos claros del sol. Esta obra se convirtió en inspiración para que pintara *Baile de bomba* 1958; pareja de danzantes con la vestimenta folklórica de gran colorido de los negros de Loíza esta vez en forma nocturna. Deseo destacar aquellas obras donde Tufiño fue definiendo un estilo personal dentro de diferentes temáticas del folklor, donde representó en formas geométricas los cuerpos y la vestimenta. Volvió a interpretar el tema de danzantes, en otro *Baile de bomba*, de 1969, en un ambiente nocturno. Con sus trajes largos, típicos, de gran colorido. Las mujeres sostienen y ondean de punta a punta sus trajes, bailan al ritmo de los tambores; es aquí donde reitera su estilo.

Aunque los haya presentado ya sea en pintura o en serigrafía como lo hizo infinidad de veces, otra obra de ambiente nocturno e interior con su arquitectura colonial y que se remite a un lugar asiduo de Tufiño, por la música de Jazz, era el restaurante bar *La Botella* (1961). Esta obra es un óleo sobre masonite, de 122 x 91cm.; en esta pintura podemos ver cómo el artista trabajó con gamas de negros y azules intensos, en degradación va hacia los tonos claros del blanco, en columnas transversales del techo, en paredes del fondo, en arcos de entradas y salidas. En primer plano, con poca luz y definición, con el color rojo en mesas y asientos, creó un ambiente musical, romántico y acogedor.

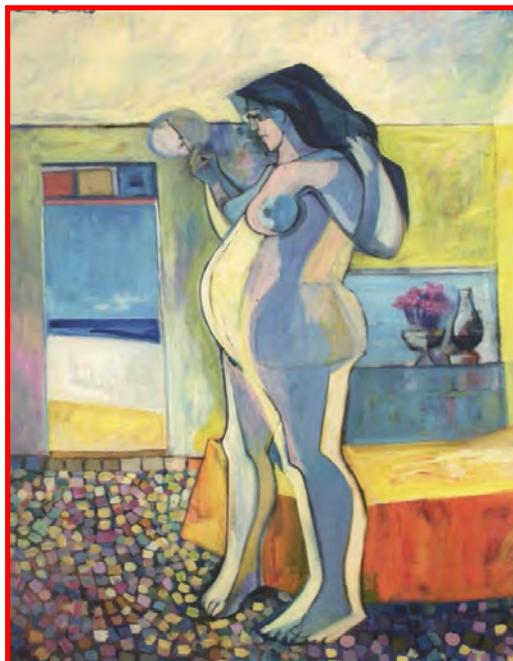


150 Rafael Tufiño, *La Botella* - óleo
122 x 91.5 cm. / 48 x 36" - 1961

151 Rafael Tufiño, *Maternidad* – óleo sobre lienzo
101 x 80 / 39 ¾ x 31 7/8” 1967- 1968



Tufiño también trabajó la temática del desnudo de la mujer; podemos ver, por ejemplo, *Torso de mujer* del año 1959, es el torso de una mujer sentada, con falda roja, piel blanca y cabello rubio rojizo, de frente, con el torso descubierto, la cara, los brazos cruzados y los senos con luces y sombras en forma geométrica. En esta modelo continuó desarrollando el estilo geométrico, al cual nos hemos referido anteriormente. Esta temática femenina, la retomó en *Mujer reclinada*, de 1968, en la cual aparece una mujer en un diván rojo. Y en *Mujer con gato*: de pie y peinándose frente a un espejo, en el mismo año que la anterior. Luego trabajó otras obras en pintura sobre la temática que tanto cultivó: *Maternidad*, de 1960; se trata de una mujer embarazada, de pie, en la parte derecha de la composición, que sostiene un vaso y mira hacia la pared; vestida con bata verde, en el interior, de una casa: un comedor con todos sus elementos, además, libros en anaquel, un cuadro y la puerta. Aquí predomina la luz con tonos amarillos y anaranjados, suaves marrones en la pared y piso en verde, que combinó con una lámpara de techo en verde; hay un perro enroscado en la parte izquierda, pintado en color gris, con pinceladas de luces claras. Otra obra de 1968, también con título de *Maternidad*, (II.Núm. 151), es un busto de mujer que sostiene un niño en el hombro, mientras él le acaricia el cabello. En las caras, cuellos y brazos, jugó con los colores en forma de punteado a lo Georges Seurat, y *geometrizó* ciertas formas con el fondo claro en gris y blanco, la piel de



152 Rafael Tufiño – *Mujer con espejo* óleo sobre lienzo – 123 x 86.5 cm. /
48 ½ x 34” - 1969

ambos, con tonos de anaranjado y crema claro.

Continuó con esta temática femenina y al siguiente año, en 1969, pintó *Mujer con un espejo*, en el interior de una casa, en primer plano, una mujer embarazada de pie, con espejo en mano se observa, y con la otra se acaricia el cabello. En esta obra “incorpora elementos formales cubistas”³⁹⁰, y presentó colores brillantes: rojo anaranjado en borde simulando flecos y amarillo en la parte de arriba de la colcha de la cama. El piso se extiende hacia otro cuarto, base y al fondo,



153 Rafael Tufiño, *La construcción* – óleo sobre tabla 324 x 178cm. / 126 x 70” – 1959.

representando pequeños cuadrillos de colores a

lo Gino Severini. La pared en color amarillo y verde; un fondo en gris y luego con azul, la parte superior pintada en pequeños cuadros, rojo, amarillo y azul. Este mismo estilo de síntesis geométrica lo analizaremos en el grabado.

A modo de resumen, podemos decir que el Rafael Tufiño retratista representó a



154 Rafael Tufiño, *Vagabundos* – Óleo sobre masonite 96.5 x 152.5 cm. 38 x 60” – 1967.

la mujer mulata puertorriqueña y del Caribe, son mujeres luchadoras, que se han tenido que hacer cargo de sus hijos ante el abandono de sus parejas. Además representó a sus parejas en la maternidad y en forma digna como ningún otro artista lo había hecho. También pintó a sus

³⁹⁰ Manuel Pérez Lizano, "Cerámica, Escultura y Pintura" en *Arte Contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983*, Bayamón, Puerto Rico, Ediciones Cruz Ansata, Universidad Central de Bayamón, 1985, p. 191. A Tufiño le gustaba recrear lugares de interiores especialmente coloniales por lo geométrico de formas y luces contrastantes.

amigos artistas; me parece que lo hizo como parte de ese caudal que trajo de México, después de conocer en persona a muchos de los muralistas. Mismos que pintaron a sus esposas, amigas y amigos, en sus murales y en variados formatos.

Al regresar a Puerto Rico, Tufiño pintó al pueblo y a los profesionales, y no a la clase privilegiada del país, fomentando esta práctica.

Rafael Tufiño pintó varios murales para diferentes instituciones. Uno de los más interesantes, por la temática que abordó, fue el de *Las plenas* (II. Núm. 62). Pintar esta obra monumental le tomó años, ya que dibujaba o diseñaba otras obras simultáneamente. Otros murales fueron: *La construcción*, obra que pone a pensar al que la observa, ya que es de gran tamaño y la representó en posición vertical, el público amante del arte no estaba acostumbrado a ver semejante tamaño en una obra como esta. La pintó en óleo sobre tabla en el año de 1959, en San Juan. Sus medidas son: 324 x 178 cm. / 126 x 70”.

La Construcción, de 1958, al igual que obras de pequeño formato, representan una evolución estilística (*Mesas y cubiertos*, 1958, *Vagabundos*, 1967 (96.5 x 153cm. 38 x 60”, *Paisaje desde balcón*, 1970). Describo el mural: usó formas geométricas en las figuras humanas, su vestimenta y en las estructuras que construyen los obreros, éstas las representó con colores marrón claro a ambos extremos y amarillos al centro, creando la sensación de abertura, así como usó colores azules con varios tonos de violetas, unos en formas triangulares, otros rectangulares y violetas también en el centro y parte baja del espacio del mural. El crítico de arte español, Manuel Pérez Lizano, comenta en relación a esta obra que: “Maneja a su total capricho todas las perspectivas, sintiéndose atraído por la aérea y la lineal”.³⁹¹ En este segundo trabajo que describo se puede observar la figura predominante (primer plano) de un obrero escorzado, de abajo hacia arriba; él con una pierna inclinada y sobre una mesa sostiene unas barras e impulsa las mismas, mientras otros obreros hacen lo mismo, representados en forma de perspectiva, al fondo. En esta obra, aunque tiene pocas figuras humanas, unas cuatro, una figura predomina; esto nos hace darnos cuenta que la composición en general, en su totalidad la realizó compleja y luce novedosa para el momento en que la hizo.

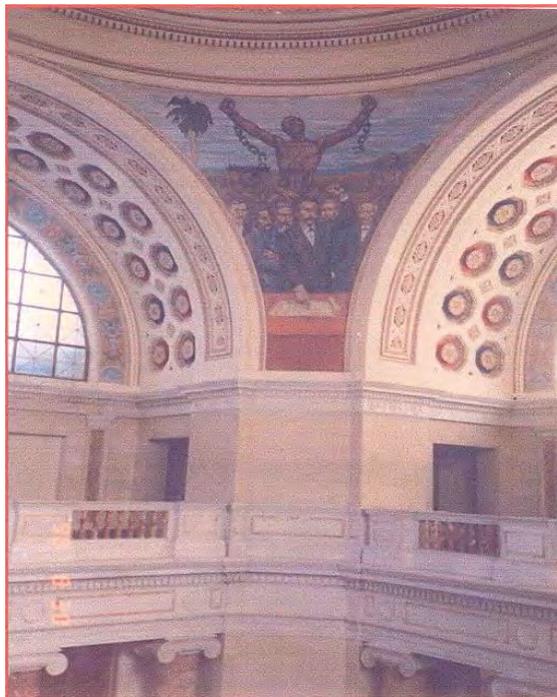
Un tercer mural fue un encargo del Capitolio legislativo, para las pechinas de la

³⁹¹ *Ibid*, p. 192. La obra *La Construcción*, se encuentra ubicado en una de las salas del Museo de Arte de Puerto Rico junto a otros murales del mismo tamaño que realizaron otros compañeros artistas como Carlos Raquel Rivera (1923-1999) (*La industria*), y el otro es Augusto Marín, (1921-2011), (*La agricultura*), ambos murales de similar tamaño al de Tufiño, de este mural, desde que fue inaugurado en el año 2000.

cúpula de la rotonda en forma triangular y lleva por título *La Abolición de la Esclavitud en Puerto Rico*, obra de (1964). No hay duda que estas dos décadas, 1950 y 1960, fueron de mucho trabajo en todas las técnicas y los artistas las supieron aprovechar.³⁹² De ahí surgió un conjunto de murales que causó mucho impacto en el mundo intelectual de la época. Es ésta una prueba adicional de cómo el arte mexicano, en este caso el arte del muralismo, impactó en la creación artística nacional de Puerto Rico, a través de las obras de pintores.



155 Rafael Tufiño, Boceto del mural *La Abolición de la Esclavitud en Puerto Rico* - 1964



156 Rafael Tufiño, *Abolición de la Esclavitud*, Mural de mosaico, en el Capitolio de San Juan, Capital de Puerto Rico, 1965.

³⁹² Los otros compañeros que diseñaron (en mosaico), los murales fueron Rafael Ríos Rey (1912-1980), *El descubrimiento de Puerto Rico por Cristóbal Colón* y el otro artista fue Jorge Rechany (1914-1990), quien también estudió mural en ciudad de México, y su mural llevó por nombre de: *El prelado Juan Alejo de Arizmendi entregando su anillo a Don Ramón Power*, en esa década de los sesenta (1964), este tipo de mural fue una novedad en el arte de la isla. Ahora los turistas extranjeros y locales así como los estudiantes al ir de excursión al Capitolio pueden observar este conjunto de murales donde los artistas plasmaron por medio de las composiciones parte de la historia política de Puerto Rico, un pequeño resumen histórico de la isla.

Tanto en las pinturas de caballete como en las obras de mural que he ido analizando, Tufiño abordó una temática variada y hacia las clases populares a las cuales perteneció y nunca olvidó. Lo proyectó conscientemente en su obra de retratos: con su familia, su madre, los hijos y la maternidad de las mujeres con las que convivió, así como con sus amigos artistas, el pueblo, los obreros, campesinos, o los temas folklóricos de las Danzas Negras o de Bomba y de las Plenas. También con los interiores de edificios coloniales, de casas, bodegones, los barrios con los niños de la calle –en especial en el barrio la Perla–, las plazas de recreo, sus jardines y la gente, el pueblo que las disfruta, paisajes de la playa; y en contraposición, escenas de otros sectores sociales como los restaurantes bares donde se toca música de Jazz.

Además realizó trabajos y diseños para obras de Teatro; para el desarrollo de la lectura, como los que hizo para la Casa del Libro; para los Conciertos de Ballet y elaboró otros para los juegos de Ajedrez; también los encargos de los diseños de publicidad para la línea aérea *Trans Caribbean Airways*. Toda una vida de trabajos constantes que requirieron un aprendizaje constante, a través de disciplina y abundante trabajo de un artista que, desde adolescente, tuvo una visión y se impuso una misión de hacer grandes aportaciones al arte nacional de su patria, enriqueciendo su identidad en forma metafórica y simbólica.

Finalmente examinaremos el aporte de Tufiño a la gráfica puertorriqueña y latinoamericana. De igual manera que su aportación para la pintura, con ese mismo empeño llevó a cabo la gráfica llámese linóleo, xilografía o la serigrafía que realizó para las agencias donde trabajó, como cuando debió llevar a cabo trabajos para instituciones independientes o cuando realizó obra personal.

4.2 – El desarrollo de la gráfica y las aportaciones de Rafael Tufiño

4.2.1 – El linóleo

Rafael Tufiño, mientras estuvo estudiando en México, vio a sus compañeros de estudio trabajar el grabado desde la técnica sencilla en linóleo³⁹³ hasta las más

³⁹³ Grabado en linóleo, es el revestimiento del suelo de hule grueso e impermeable. Se dibuja en la superficie y luego se corta con gubia o navaja la parte que saldrá en blanco en el papel, luego se entinta a color con rodillo y se imprime. El proceso de cortar e impresión es parecido al que se usa en la xilografía.

complicadas: la litografía en piedra y el grabado en metal, conocido como punta seca, o el intaglio con resina y barniz. Él se aventuró a diseñar y elaborar casi a escondidas varios linóleos en México, después trabajó otras obras ya estando en Puerto Rico. Y como parte de

157 **Rafael Tufiño, *Hombre reclinado sobre una mesa*, Linóleo – 8 x 16 cm. / 7 3/8 x 6 1/4” – 1951.**



158 **Rafael Tufiño, *Goyita y su nieto* – linóleo 42 x 31 cm. / 16 1/6 x 12 1/6” - 1953.**

esas prácticas llevó a cabo uno sencillo pero con cierto dramatismo y bien elaborada titulada *Hombre reclinado sobre mesa*, que posiblemente la captó de los bares que asistía en esa época. Dos años más tarde le hizo un retrato a doña Goyita, en 1953, uno en pintura, y éste del cual le voy a analizar representó a su madre en cuclillas, sosteniendo a su nieto y demostrando la ternura en forma activa, en el *batey*³⁹⁴ de su casa, con el título *Goyita y su nieto*. Por segunda ocasión la presenta con su pañoleta

sobre la cabeza (costumbre de la época en las personas de la raza negra), la mirada fija (¿pensativa?) hacia el cielo. Doña Goyita sostiene el piecito descalzo de su nieto y lo acaricia tiernamente, el niño sostiene su mano derecha también en la vestimenta, en ánimo de reciprocidad amorosa. De fondo, Tufiño representó la entrada de la vivienda de madera, con la puerta abierta; casa típica de esa década. Está realizada en posición vertical y resaltan las figuras en primer plano y crean de fondo dos espacios contrastantes: una pared en negro, que le da a ella un semblante recio, y un espacio

³⁹⁴ Batey, palabra de ascendencia taíno, indígena: parte de al frente de la casa de los campesinos.

abierto en blanco, detrás de la carita del niño, simbolizando la libertad de sus ideas y listo para emprender los juegos de la vida futura. ¿Se representaría Tufiño a través de su hijo, con los recuerdos de su madre, en escenas como ésta? En toda la composición se puede observar una gran riqueza de líneas en muchas direcciones y con grosor, que definen cada una de las formas presentadas; también la luz la proyectó en varias direcciones: en la base de piedra detrás de Goyita, en el hombro y su blusa, en la mano del niño y en la pared al frente de él. Esta obra continúa definiendo el estilo que fue desarrollando en los grabados que he señalado.

Otra escena de ternura, realizada en linografía fue *El Besito*, de 1963; en la misma el artista vuelve a representar la ternura de una madre con su hijo. En la misma, ambas figuras son presentadas en acercamiento y en posición de cara de perfil, ella dando un beso al niño. En esta en la composición realizó mucho contraste de luces y sombras, logrando un buen balance líneas variadas de corte fino y unido; creó calidades que no había alcanzado en otros trabajos. Esta obra no es pequeña y está realizada en posición horizontal a diferencia de la anterior³⁹⁵. Siqueiros, pintó una igual.



David Alfaro Siqueiros,
El beso - Piroxilina- S/m.
Década del 50.



159 Rafael Tufiño, *El besito*, linóleo,
76 x 99 cm. / 30 x 39" - 1963.

Estando en todo su apogeo, a Tufiño lo asignan para realizar otro portafolio de gran importancia técnica y manifestación de la solidaridad colectiva en la cosecha en el campo, se trata de *El Café*, siete linóleos, obras que debió llevar a cabo mientras cumplía la primera beca que recibió de la institución Guggenheim estadounidense en Nueva York. Como parte de la beca debió realizar un gran estudio de los campesinos que llevaban a cabo estas tareas; especialmente las mujeres, con las cuales se identificó ampliamente ya que le trajo recuerdos de los esfuerzos y sacrificios que en muchos momentos realizaba su madre para mantenerlo.

³⁹⁵ La obra *Goyita y su nieto* tiene una medida 42 x 32 cm. -16 1/16 x 12 1/16", la obra *Besito*, mide 96 x 70 cm. - 39 x 30"

Deseo señalar unas características que expresó Tufiño en varios de los temas que trabajó. Representó a varias mujeres en escenas de igualdad de condiciones con los hombres al presentarla trabajando en las mismas faenas que realizaban ellos; un primer ejemplo es en la escena levantarse temprano para llevar a cabo el recogido de la semilla de las plantas y el abandonar el hogar y (Il. Núm. 75), dejar sus hijos sin la atención de la madre; y un segundo ejemplo es cuando la presenta despulpando, con la maceta grande sobre el pilón, donde debía emplear la fuerza para ejecutar esta tarea (Il.Núm.77). Un tercer ejemplo es el del secado del café (Il.Num.78). En cada obra donde representó el rostro de la mujer, da la impresión de estar dibujando a su madre (Il.Núm.76). Nueva York fue su lugar de nacimiento y de recuerdos esporádicos, ya que con el tiempo se convertiría en lugar de paso, de escape y de ver exposiciones de amigos y de obras internacionales. Hasta aquí podemos ver unas obras con cierta homogeneidad estilística.

Es con el viaje que realizó a Nueva York en 1955, y con su asistencia a la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en México (1958), cuando se



comienza a dar una transformación profunda en la obra de Tufiño. Primero, debemos decir que Tufiño en algunas de nuestras entrevistas comentó que admiraba a varios artistas internacionales, entre ellos a Pablo Picasso, ya que éste se daba la libertad de representar las figuras con un estilo muy personal en las composiciones que desarrolló, desde los comienzos del siglo XX, particularmente en el cubismo, después de su “etapa azul”³⁹⁶. No

**160 Pablo Picasso, *Autorretrato*, óleo sobre lienzo
50 x 46 cm. / 19 ¾ x 18” 1907**

hay duda de que el estilo de este gran artista, poco a poco lo fue influyendo. También Tufiño tuvo entre sus compañeros de trabajo a José Meléndez Contreras y Carlos

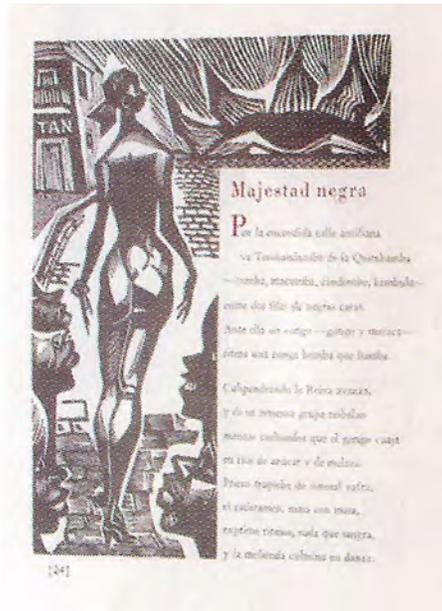
³⁹⁶ Pablo Picasso (Málaga, 1881-1973, Mougins), pintor español que vivió la mayor parte de su vida en París, Francia, revolucionó las artes de la pintura del siglo XX con los diseños que fue desarrollando a partir de las primeras obras de 1912, que pintó para esta época, aunque se fue destacando desde los catorce años.

Raquel Rivera, la influencia de quien había desarrollado un estilo con mucha tendencia geométrica en las composiciones; además su maestro de México, Fernando Castro Pacheco.

Pablo Picasso creó toda una revolución con su obra y su estilo en el diseño de las artes plásticas. Así fue como Tufiño hizo suya también la influencia picassiana y la puso en práctica en la pintura y la gráfica. Todavía hoy en día repercuten las ideas de ambos, y se ponen en práctica en todos los medios audiovisuales tanto de la publicidad como del arte; y a los investigadores del arte les interesa ver cuáles fueron sus bases y las

aportaciones que Tufiño fue creando en los diferentes medios artísticos.

Me interesa destacar al artista estudiado, de cómo fue integrando elementos del diseño y de las formas geométricas. Fue desde los diseños del cuaderno de poemas, el número 3, de Luis Pales Matos, en grabados, y hasta la obra que pintó al óleo, conocida como *Majestad negra*, que ambas obras se convirtieron en motivo y clave de una etapa evolutiva de las obras de Tufiño. *Majestad negra* la realizó en grabado en 1958 y fue inspiración para otras obras, como el



161 Rafael Tufiño, *Majestad negra* - linóleo
122 x 61 cm. / 48 x 24" - 1958

género musical afrocaribeño, que expresó en la plástica, en una pintura titulada *Baile de bomba*, también de 1958: pareja de danzantes con la vestimenta folklórica, que el artista representó con un gran colorido de los negros del área playera de Loiza. Y como

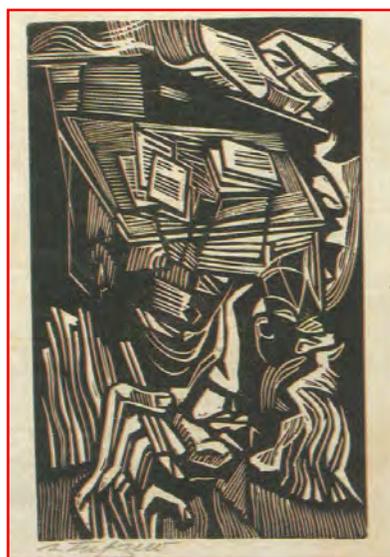


162 Rafael Tufiño, *La Ceiba centenaria*
linóleo 58.5 x 74 cm. / 23 x 29" -1963.

recuerdo y por el amor que le profesaba al pueblo de Loiza y su gente, deseo explicar una obra que hizo también en linóleo y que gustó mucho. Es la que grabó en linografía con el título: *La Ceiba centenaria*, de 1963. En el centro de la composición se puede observar un árbol de Ceiba, con sus raíces gigantes y copa frondosa que casi cubre todo el cielo; la rodean pequeñas casas, palmeras y ranchos; de momento en el extremo izquierdo se ve a un jinete galopante sobre un caballo de mediana estatura y, en el otro extremo, aparece un personaje del vejigante que lo espera pasar (símbolo del folclor de esta área). En las raíces, en el tronco enorme que sube y extiende sus ramas y su follaje, manifestó un virtuosismo de líneas, sombras, luces como no lo había expresado en ningún otro tema de paisaje. Con este trabajo dio a conocer el gran dominio que tenía y había logrado por la disciplina, la práctica constante y las destrezas técnicas de tantos años en el grabado. La crítica de arte Teresa Tió considera esta obra es: “uno de sus logros gráficos de mayor alcance”. Marta Traba dice: “cuando se busca lo peculiar de una comunidad, cuando el creador de ficciones se sumerge en la traqueada “alma colectiva” para reflotar cargado de las experiencias que le dio su inmersión en aguas profundas”³⁹⁷.



163 Rafael Tufiño, *El dólar* - linóleo
13 x 9 cm. / 5 3/8 x 3 1/2" - 1960.



164 Rafael Tufiño, *El burocrático* - linóleo
21 x 5.5 cm. / 8 3/16 x 6 13/16" - 1960.

³⁹⁷ Exposición Retrospectiva, Rafael Tufiño: Pintor del Pueblo, Museo de Arte de Puerto Rico, Del 6 de julio - 7 de octubre de 2001, Ensayo -No es lo mismo ser que estar, Dra. Teresa Tió, Entrevista con Rafael Tufiño, Mercedes Trelles Hernández y Ensayo- El lienzo milenario, Antonio Martorell, pp. 90-91.

Deseo destacar aquellas otras obras donde Tufiño fue definiendo un estilo dentro de diversas temáticas. Creó una diversidad de obras con una soltura en el diseño, donde predominó el círculo, el triángulo, el rectángulo con un definido contenido de crítica social y cuyos títulos son: *Estado 51*, 1959; *El burocrático*, 1960; *La burocracia*, 1960; *El dólar*, 1960; y *El que juega por necesidad, pierde por obligación*, también de 1960. Estas obras fueron realizadas para denunciar el interés que se le pone al dinero y su efecto en la transculturación, la marginación, humillación y la explotación que sufre el pueblo por las circunstancias que se dan bajo un sistema donde se promueve y se desarrolla la injusticia. Tomó como modelo las obras que había realizado Leopoldo Méndez, un ejemplo es la que grabó en linóleo de 1946, con el título *Libertad de Prensa*. Obra con similares elementos, en relación al dinero, a los que diseñó Tufiño, en su obra *El dólar*; y la falta de libertad para llevar una vida digna sin la represión del gobierno. En cuanto a las obras de su maestro, Fernando Castro Pacheco (*El asesinato*



**165 Leopoldo Méndez, *Libertad de Prensa*, linóleo
70 x 95 cm. / 27 ½ x 37 ½" 1947**



**166 Fernando Castro Pacheco, *El asesinato del
general Álvaro Obregón* 70 x 95 cm.
27 ½ x 37 ½" 1947**

del general Álvaro Obregón, 70 x 95cm.), de 1947, el uso del estilo geométrico en las figuras y formas representadas nos rodean muchos ejemplos de la adoración al dinero y la falta de libertad de expresión, en especial en la América hispana. Después de estas obras Rafael Tufiño pasó a crear otras de mujeres en diferentes faenas y las llevó a cabo en la técnica de la xilografía el cual abordaré en el próximo tema.

4.3– Grabado en xilografía:

Con la llegada del artista español Carlos Marichal a Puerto Rico, en 1949, después de haber estudiado, trabajado y vivido por casi una década en la ciudad de México, la gráfica en Puerto Rico se enriqueció por el conocimiento que él adquirió e implementó en una diversidad de escuelas que fomentaron el desarrollo de los medios gráficos. Marichal pudo transmitir estos conocimientos al integrarse al Centro de Arte Puertorriqueño en el viejo San Juan, y después convidando a sus compañeros: Rafael Tufiño, Lorenzo Homar, Félix Rodríguez Báez, José A. Torres Martino y otros, a que asistieran a su estudio taller en la Universidad de Puerto Rico. En este taller, Carlos fue mostrándole a sus compañeros lo fácil que era trabajar el grabado en la madera de pie (xilografía)³⁹⁸ o a contrahilo en boj, (cortar en contra de la veta natural de la madera con instrumento especial). Además, les enseñó a trabajar en las técnicas del grabado litográfico (en piedra) y en el aguafuerte (metal).

Los artistas del CAP y la DIVEDCO se desarrollaron en las técnicas en las que pudieron conseguir el material adecuado tomando en cuenta lo



167 **Foto: Taller de grabado en la UPR, dirigido por Carlos Marichal a la derecha. De izquierda a derecha Tufiño, J. A. Torres Martino, Lorenzo Homar y Félix Rodríguez Báez**

económico, y para que la venta al público fuera accesible, además implementaron talleres para un trabajo colectivo. Si un artista había trabajado en linóleo, le era fácil trabajar en la xilografía. Fue así como la mayoría de este grupo de artistas logró el dominio de la técnica xilográfica y durante el transcurso de los años fue creando una gran variedad de temas en este medio.

Uno de los primeros artistas que se aventuró a trabajar en xilografía fue Rafael Tufiño, creando uno de los temas favoritos: *Maternidad*, de 1953. En la obra se

³⁹⁸ Grabado en madera, es la técnica más antigua, precursora de la imprenta. Consiste en quitar con una gubia, navaja o buril las partes de la madera dibujada, ahuecando los blancos y dejando lo dibujado. Luego se pasa sobre la plancha un rodillo con tinta de imprimir y al aplicar el papel y frotar sale la obra.

representa a una mujer descalza cargando a su hijo, se dirige hacia su casa por un camino empedrado, en un día soleado; los trazos fueron dibujados mayormente de contorno, con poco volumen, de forma sencilla. Se nota que es de los primeros en este medio. Luego creó otras como: *Carpintero*, *Niño* (1956); existe confusión en la fecha de esta obra.

En 1956, Tufiño regresó a Puerto Rico después de haber cumplido con la beca Guggenheim en Nueva York, y haber realizado el portafolio de los grabados en linóleo del tema *El Café*. Como vemos, a partir de la creación de la obra *Niño*, ya tiene suficiente experiencia con todo el aprendizaje de los linóleos y del crash board (papel grueso o cartón con base negra para raspar y lograr calidades, a modo del grabado). Parece ser que representó a su hijo dormido en esta composición; lo dibujó sentado en el piso de una casa, al lado de la puerta de salida, con las piernas recogidas hacia el pecho y sus brazos cruzados sobre éstas. Se observa que la casa se encuentra en un lugar alto.



En perspectiva baja, presentó a una pareja que sube con un niño. Al fondo se ven montañas y el cielo con nubes. La luz presentó de afuera hacia adentro de la casa y la proyectó en la cara, brazos y piernas del niño, con líneas finas y gruesas; aquí sí expresó muy bien el volumen (la redondez), luces y sombras en el cuerpo, en la base y en el resto del ambiente. Con los diseños que debió realizar para las dos instituciones en que trabajó, y su obra personal, logró creciente y definido dominio técnico e identidad por la experiencia adquirida.

168 Rafael Tufiño, *Niño* – Xilografía
15 x 10 cm. / 6 x 4" – 1952.

Un año después de haber regresado a su trabajo en la DIVEDCO, en 1957 nombran a Tufiño director del taller de gráfica, donde trabajó hasta 1963. Fue en el tema de la División de Educación de la Comunidad donde abordé los temas y en las técnicas en que trabajó Tufiño. Además se estaba fundando una nueva institución, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, con otro taller de artes gráficas dirigido por su

amigo Lorenzo Homar³⁹⁹. Es necesario señalar que Homar fue uno de los artistas que se integraron a la técnica de la xilografía e hizo grandes aportaciones, desde obras de pequeño formato a tamaños grandes de gran calidad.

Se dice que Tufiño, al estar conviviendo con su esposa Bonnie Reissman⁴⁰⁰, quien practicaba el grabado xilográfico, le motivó a realizar trabajos en esta técnica, para después realizar una exposición en 1963, en la Galería Colibrí. Allí presentó diecisiete xilografías en las que abordó el tema de la *Maternidad*; lo nostálgico, lo íntimo, lo esencial. Escenas afectivas de la madre con su niño se aprecian en *Arrullo* y



169 Rafael Tufiño, *Allende* – Xilografía - 59 x 84cm. / 23 ¼ x 33” - 1963

Un besito. Estos grabados tienen una gran calidad expresiva. En *Allende*, una mujer sentada en un banco (con su niño), mira hacia la lejanía y el mar, donde crea áreas de blanco, grises y negro. De formas contrastantes muy bien balanceados en toda la composición, en un atardecer de ambiente de paz y armonía. Tufiño introduce el color en su gráfica en los grabados *Arrullo* y *El Tefo*⁴⁰¹, además de la obra titulada *Café Cyrano*. Otros grabados xilográficos que presentó en esa exposición fueron *Maguey*, *Desnudo I*, *Desnudo II*, *Pináculo*, *La botella Jazz*, *Bárbara*, en la mayoría de estas obras predominan las formas planas, con un estilo geométrico. Estilo que como hemos dicho,

³⁹⁹ Véase el Capítulo II, de cuando se fundó los talleres y la Escuela de Artes Plásticas

⁴⁰⁰ Bonnie Reissman fue una estadounidense que había estudiado arte en una Escuela en México y conoció a Tufiño, se juntaron a vivir y mientras estuvieron compartiendo lo influyó mucho en cuanto a crear obras de mayor colorido y mejorar la técnica del grabado. Para ese año de 1963 Bonnie y Tufiño celebraron una exposición en Isla Art Gallery, calle Tetuán 151, desde el 13 de abril.

⁴⁰¹ La Xilografía en Puerto Rico 1950-1986, Exposición, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, del 15 de noviembre de 1986 al 23 de enero de 1987, Ensayo- Flavia Marichal Lugo, pp. 27-28.



se fue dando paulatinamente desde 1954 con el cartel en la técnica de la serigrafía, titulado *Ballets de San Juan presenta Sortilegio de Juan Bobo*, después le continúa otro de 1959, en la misma técnica y con el título *Exposición arte patriótico puertorriqueño*, y fue en 1957 que presentó con el mismo estilo del linóleo

170 Rafael Tufiño, *Arrullo*, Xilografía
44.5 x 61 / 17 ½ x 24" 1963.

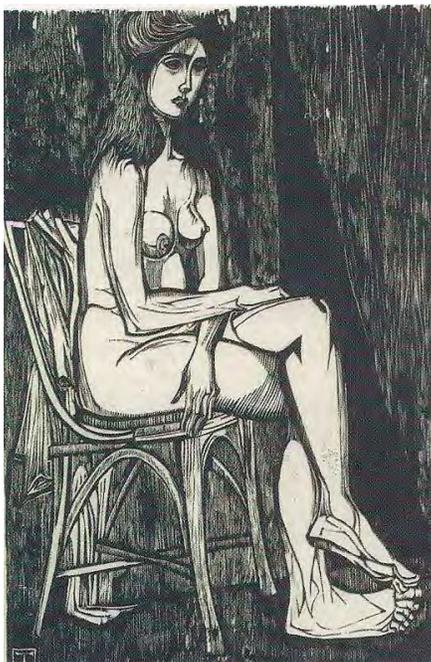
con las obras comenzando con *Danza negra*, del libro titulado *Canción festiva para ser llorada*.

He expuesto parte de las obras más representativas en xilografía que llevó a cabo Rafael Tufiño durante sus años de mayor producción artística.

Ahora debemos pasar a otra técnica interesante que es una de las de mayor difusión desde 1950, tan importante para el arte puertorriqueño: la serigrafía artística.



171 Rafael Tufiño, – *Café Cyrano* – Xilografía
60.5 x 42.5 cm. / 23 ¾ x 16 ¾" - 1963



172 Rafael Tufiño, *Bárbara* – Xilografía
53.5 x 36.5 cm. 21 3/8 x 14 9/16 – 1963.

4.4 - La serigrafía artística

La serigrafía⁴⁰² fue la seleccionada para los carteles promocionales de los documentales realizados por la DIVEDCO, por la dirección del departamento de artes gráficas. Primero porque su producción era económica y ya conocían la técnica. Se había pensado en un diseño sencillo y en una producción masiva para que el mensaje llegase a una gran población, especialmente la rural. La idea era concientizar a los habitantes de esas comunidades sobre problemas de higiene personal, de la familia y de la comunidad. Se proponía además el desarrollo de la solidaridad entre la población y eliminar poco a poco, el alto nivel de analfabetismo que existía. El programa fue creciendo con los libretistas, los pintores-diseñadores, aprendices, cineastas, organizadores y coordinadores de las diferentes zonas quienes debían ir a los campos a educar a la población sobre sus necesidades básicas.

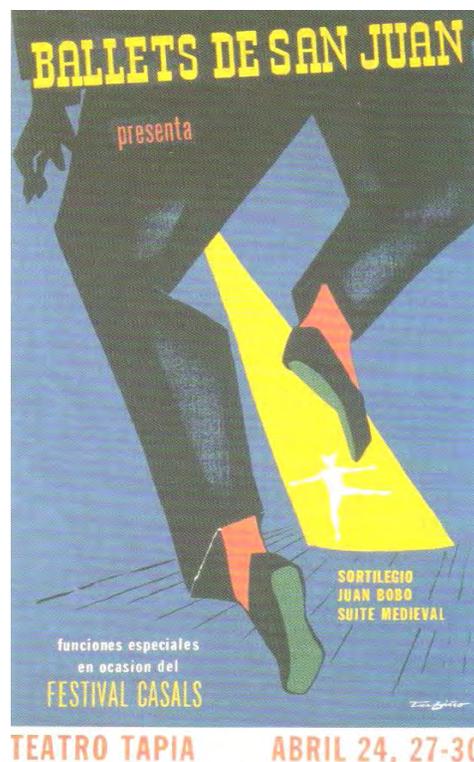
En este análisis final de la gráfica de Rafael Tufiño, me interesa abordar aquellas obras que enriqueció con su estilo y que lo llevaron a diferenciarse de otros⁴⁰³ al crear y desarrollar un estilo personal en aquellos temas donde fue evolucionando. Primero, en el taller de Juan Antonio Rosado con el “letrismo”, las formas planas que se utilizan en los rótulos y los colores brillantes para llamar la atención del público; después, con sus estudios y los maestros que pudieron influir en su aprendizaje, en la Academia de San Carlos en México: vinieron los dibujos y pinturas de los mercados, campesinos, tanto mexicanos como puertorriqueños. Las personas que conocieron y admiraron las primeras obras de Tufiño –y las compraron–, poco a poco se fueron convirtiendo en expertos de la obra gráfica de Rafael y reconocerían fácilmente la evolución que llevó a cabo en ciertas obras de los carteles de las serigrafías, que diseñó el insigne artista en diferentes décadas.

En este análisis de los próximos párrafos pondré énfasis en aquellas obras en las cuales el artista desarrolló un estilo con mucha tendencia hacia las formas geométricas,

⁴⁰² Para la serigrafía se debe tener un bastidor, (marco de madera) y se adhiere una tela de seda o poliéster, bien estirada. Se puede dibujar con lápiz graso o adherir una lámina (película), para cada color del más claro al oscuro para que tape los defectos al final. Después se aplica goma líquida y se seca. Para imprimir se pasa un instrumento conocido como rasero para cada color que se desea presentar en la obra final. Puerto Rico fue de los pocos países donde más se experimentó con este medio artístico, desde el papel, el plástico “mylar” a las diversas tintas y Homar imprimió obras con una gran cantidad de colores y tonos sobrepuestos lográndose una textura similar al hueco grabado. Para más detalles se debe ver del autor *Lorenzo Homar: Artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico*, México, Tercera Edición Revisada y Actualizada. 1992-1993., pp. 129-130.

⁴⁰³ Véase el libro de Juan David Cupeles, *Lorenzo Homar Artista Ejemplar de la Gráfica Contemporánea de Puerto Rico*, Edición de autor, México, 1993. pp. 93-94 y 137.

los colores planos y le dio importancia a la síntesis, tanto en el dibujo como en las formas estructurales de la composición. Vale comenzar con una de las primeras obras que debió diseñar y luego imprimir en la técnica de la serigrafía para el documental *Pedacito de tierra*⁴⁰⁴, (Il.Núm.67), tan temprano como 1952 en la División de Educación de la Comunidad, y que desarrollé en ese tema que es parte del Capítulo II. Allí dije lo siguiente: “una obra de mucho calor humano y con una síntesis en el dibujo, economía en el color, pues usó en forma plana, sin degradación, el rojo, azul, negro y el blanco de fondo”. Para 1954 desarrolló otro diseño que considero novedoso, ya que para ese momento podían realizar diseños e imprimirlos para otras organizaciones independientes a su taller de trabajo, y además para ser este diseño de los primeros años, es una obra muy interesante porque sentó las bases para los próximos diseños. Tiene como título: *Ballets de San Juan presenta Sortilegio de Juan Bobo*, esta obra también la describí en otro tema y dije: “representó dos piernas de un bailarín en movimiento, el pié izquierdo, en la punta con zapatilla sostiene el cuerpo en la base, y la otra pierna derecha la mueve más alto y parece ejecutar un salto. Lo pintó con calcetines de un color anaranjado brillante, predominando sobre los otros colores. En las formas del pantalón, de un azul oscuro, predomina lo estilizado y algo geométrico, y en el centro simula una degradación más clara. Y, a través de las piernas y en el centro, un reflector de luz amarillo intenso ilumina a una bailarina en perspectiva. En la parte superior, y levemente en forma diagonal, presentó el título de la actividad con letras de un estilo “Times Bold Roman” en color amarillo. Los otros mensajes



173 **Rafael Tufiño, *Ballets de San Juan presenta Sortilegio de Juan Bobo* – Serigrafía – 73 x 34 cm. 22 ¾ x 13 11/16” - 1954**

⁴⁰⁴ Fue en el anuario conocido como *International Poster Annual*, donde se le reprodujo este cartel *Pedacito de tierra* por el reconocimiento y distinción al mismo ya que se le consideró de las mejores representaciones de la producción del año 1952. Además que se publicó una página donde se citó a Rafael Tufiño como el diseñador y realizador del cartel.

los recreó con amarillo, blanco y anaranjado, con letras de un estilo normal. El fondo plano lo presentó con un azul semi claro”. Otro cartel de varios años más tarde y para una obra de teatro, presentó a un hombre vestido de mujer como punto central y con un estilo caricaturesco. Fue una serigrafía anunciando dicha actividad y con el título de *La Tía de Carlitos*, de 1958. Con rasgos fundamentales del dibujo, sentada, vestida con un atuendo y pose firulística, botas negras, falda en negro, blusa roja, y cara de perfil hacia la izquierda, con un cigarrillo en la boca. Con un fondo amarillo y el título de la actividad, en el centro parece anunciarlo la supuesta tía, y en la parte baja, presentó otros textos en estilo informal.

Una de las obras de las cuales deseo describir por el año en que la realizó y para la actividad que la diseñó es el cartel *Exposición arte patriótico puertorriqueño*, de 1959. Fue un anuncio que diseñó Rafael Tufiño en la técnica de serigrafía, para la



exposición colectiva, donde participaron los mismos compañeros que ya se estaban identificando con un arte que defendiera la nacionalidad e identidad puertorriqueñas. Eran la mayoría de los artistas de la División de Educación de la Comunidad y los que ya comenzaban a trabajar en los talleres gráficos del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Es importante que analicemos este diseño, ya que encuentro figuras con mucha similitud a personajes del grabado que diseñó e imprimió el que fuera el maestro de Tufiño en la Academia de San Carlos, Fernando Castro Pacheco, quien sustituyó por varios meses en

174 Rafael Tufiño, *Exposición arte patriótico puertorriqueño*
Serigrafía – 82 x 46. 5 cm. / 32 ¼ x 18 ¼” - 1959.

la clase que ofrecía el pintor y grabador José Chávez Morado. Además, Rafael Tufiño estando en México compró el libro que Hannes Mayer publicó: *Historia y Obra del Taller de Gráfica Popular Mexicana*, México, Editorial Mexicana, de 1948. Fue en este libro-catálogo donde aparece la primera biografía y toda una serie de grabados, los más elocuentes, con el estilo que Fernando Castro Pacheco ya venía trabajando desde hacía

varios años. Las formas geométricas y la simplificación de las figuras en las composiciones, así como el dominio en la gran variedad temática (históricos, sociales, protestas sindicales, heroicos, asesinatos políticos entre otros), son tres de sus principales características. Éste y otros fueron incluidos en otro álbum-portafolio *Estampas de la Revolución*, publicado en 1960⁴⁰⁵, donde Castro Pacheco participó con doce grabados, donde destaca este estilo artístico por el cual se dio a conocer en esas décadas. Esta obra gráfica, que lleva por título *Felipe Carrillo Puerto, símbolo de la revolución del sureste* (hecho histórico de los años de 1924) mide 29:21cm. Obra que grabó e imprimió en 1945, y con la que participó en el concurso de Acción Social, sobre los temas de la Revolución, y ganó el segundo premio, que consistió en \$500.00MN. Para 1948 este grabado fue utilizado en una tarjeta de invitación a una exposición en los Ángeles, California. Ahora, observemos la obra que diseñó este ilustre artista, describo el grabado: en la parte inferior de la composición aparece una multitud que protesta, sorprendiendo a asesinos en mano. El artista representó a una segunda multitud de campesinos detrás de la primera, en forma ascendente, y que se unen para respaldar a su líder indiscutible Carrillo Puerto, que parece surgir de una mano gigante. Presentó la figura del máximo símbolo de la revolución del sureste en la parte superior, que con bandera gigante y con el lema TIERRA Y LIBERTAD, sostiene con la mano derecha y mirando hacia atrás, invita al pueblo a continuar la lucha. La similitud entre algunos personajes de esta obra y “la figura de Ramón Emeterio Betances, altivo, en posición de lucha, de combate, y algunos simpatizantes los amenazan garrote enarbolando en la mano izquierda una antorcha encendida”, la que diseñó Tufiño con un cuerpo estilizado, y en forma geométrica e impactante. Esta pose “de

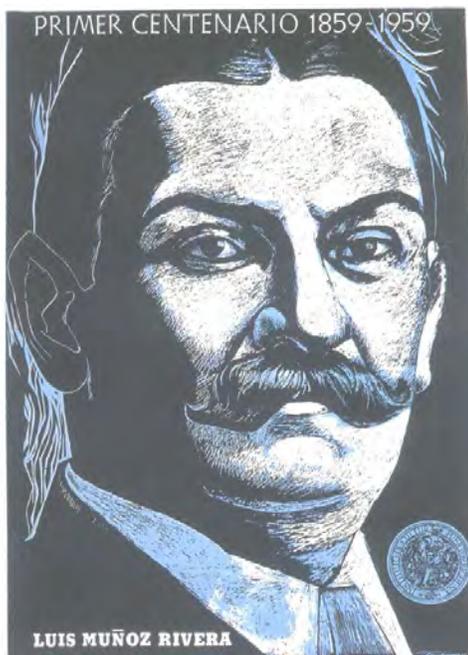


175 Fernando Castro Pacheco, *Carrillo Puerto, Símbolo de la Revolución del Sureste* – linóleo, 29:21 cm. / 11 ½ x 8 ¼” – 1945.

⁴⁰⁵ 146 Estampas de la lucha del pueblo de México. Obra colectiva de los artistas del Taller de Gráfica Popular de México, 1960. Obra Número 97.

lucha y de combate” también la encuentro en la obra, y en varias figuras en la parte inferior y en la posición y expresión del líder indiscutible de Felipe Carrillo Puerto, a quien representó el grabador Castro Pacheco en la gráfica con la cual comparamos la de Tufiño. No sólo la pose y expresión, sino la simplificación y las formas geométricas con los blancos y los negros de las figuras dibujadas son muy similares en las dos obras. La posición que asumen ambas figuras predominantes, al exhortar al pueblo a seguirlos, es también bastante parecida. La obra de Castro Pacheco inspiró a Tufiño a representar, de modo similar al de su maestro, haciéndolo en la figura del líder y conspirador del movimiento independentista puertorriqueño del siglo XIX, cuando era Puerto Rico todavía territorio ultramarino español: don Ramón Emeterio Betances, a quien la intelectualidad puertorriqueña lo considera “el Padre de la Patria”. Es muy probable que Tufiño tomara de referencia para esta composición la obra de Castro Pacheco, que hemos comentado, ya que Tufiño conocía bien muchos de los trabajos de Castro Pacheco y sentía gran admiración por su maestro mexicano.

Como podemos ver, la influencia de los grabadores del Taller de la Gráfica Popular Mexicana, no sólo se dio en las primeras obras que realizó Tufiño (*Cortador de Caña*, *Soplando Caracol*, ambas de 1951, *Las Plenas* 1953-1954, y otra de la cual deseo



presentar realizada en serigrafía, con estilo a la manera del grabado, titulada *Primer Centenario Luis Muñoz Rivera* de 1959. Las otras son la serie: *Estado 51-de 1959*, *La burocracia*, *El burocrático*, *El dólar* y *El que juega por necesidad pierde por obligación*, estas últimas cuatro son de 1960 y realizadas en linóleo y las xilografías *Bárbara*, y *Desnudo I*, ambas de 1963), sino también en diferentes momentos y hasta finales de la década del cincuenta, como la obra que acabo de analizar y llegando hasta mediados de los años sesenta, especialmente, con otras como

176 Rafael Tufiño, *Primer Centenario Luis Muñoz Rivera Serigrafía* –
70 x 48 cm. / 27 ½ x 19 1/8” - 1959

Domingo García, de 1963; representación de un diseño que se fue depurando y haciéndose muy personal en la medida en que iba desarrollando las obras con la madurez artística. Es ya para la década del setenta que un amigo, que en otras ocasiones le había solicitado diseños de obras, esta vez le comisionó desarrollar un portafolio en la técnica de la serigrafía, sobre las tradiciones y el folklore del pueblo de Loíza, situado hacia nordeste de la isla. Tufiño acepta y decide irse a vivir en una casa del pueblo, lugar que siempre ha admirado, y crea las obras tituladas *Santiaguito*, 1970, *Baquiné*, *Comparsa*, *Pelando cocos*, *La Casa verde* y *Noche de San Juan*, estas últimas de 1972.

Al estar impresas en serigrafía, tienen diferentes medidas, mucho colorido por la flora que representó, los atardeceres y en otras con colores contrastantes. Aún en otras jugó con la transparencia, algo que le dio mucha frescura a la composición y además produjo una con escena nocturna predominando en ella las monocromías de azules con el negro. No es mi intención llevar este tema de las obras hasta sus últimos años de su creación, sino resaltar aquel periodo donde el maestro Tufiño fue mayormente fructífero y cuando parece más que evidente que tomó elementos de otros artistas o movimientos artísticos que enriquecieron su obra, principalmente las influencias de sus maestros artistas de México. En otros temas mencioné su producción hasta los años ochenta, con su *Autorretrato con bata china* (1982). En cada tema he ido mencionando la evolución que fue teniendo el maestro Tufiño, con cada proyecto que se le asignó, tanto en la instituciones para las que trabajó como en aquellos proyectos personales que se impuso para experimentar y darlos a conocer entre sus amigos y otros posibles espectadores. El maestro Tufiño tuvo momentos de crisis visual y fue a causa de ello que tuvo periodos cortos y largos en que no pudo crear una obra con la consecuencia con que lo hizo en los años más jóvenes y de mediana edad.

El cartel serigráfico pasó por varias etapas y Rafael Tufiño tuvo mucho que ver con ese auge, contribuyendo al desarrollo temático y técnico. Primero, desde 1949 hasta principios de los años ochenta tuvo una etapa educativa en la que anunciaba los documentales y de promoción de la navidad en la gubernamental División de Educación de la Comunidad. Luego, en una segunda etapa iniciada en 1957, el cartel serigráfico y artístico se desarrolló en los talleres gráficos del Instituto de Cultura Puertorriqueña, bajo la dirección de Lorenzo Homar y Tufiño. En este caso, su función principal fue cultural y experimental, donde se comenzó a ver cierta independencia del poder estatal, trabajándose temas de las efemérides y los hombres ilustres de Puerto Rico, así como diseños de carteles de exposiciones de sus compañeros artistas, carteles de difusión de

actividades diversas y, desde luego, los diseñados para la Casa del Libro. Y en una tercera etapa –casi simultánea–, iniciada a principios de los años 70, hubo un desarrollo de talleres gráficos independientes, en los que se creó un cartel en serigrafía de tendencia política, favorecedor de las causas sociales pro independencia de la izquierda puertorriqueña. Estos carteles fueron diseñados y realizados por discípulos de Rafael Tufiño y Lorenzo Homar, quienes habían estudiado en los talleres mencionados.

Hoy en día se puede decir que el cartel serigráfico y artístico se convirtieron en la manifestación técnica más representativa de las artes plásticas puertorriqueñas, al haberse exhibido en numerosas exposiciones colectivas realizadas en diferentes países de Europa, Estados Unidos, Cuba, Colombia y México. Participó también en Festivales y Bienales de nivel internacional, donde fue reconocido y premiado, hecho que alentó a los coleccionistas a adquirir el trabajo de Tufiño. Además, fueron publicadas excelentes reseñas en periódicos, suplementos culturales y revistas de prestigio nacionales y extranjeras. Por su calidad en el color, en los contrastes, en la integración de estilos caligráficos (de las letras) con formas compositivas novedosas, el cartel puertorriqueño impactó al público, trascendió las fronteras que poco a poco fueron impactando a un público que se fue integrando con nuevos aprendices y amantes del arte: estudiantes, sindicalistas, galeristas, profesionistas e intelectuales, ávidos de darle sentido a su sensibilidad artística. Tanto es así que llegó a la ciudad de Nueva York, y de otros estados donde residen puertorriqueños, apoyaron esta manifestación artística y en especial de uno de sus máximos exponentes y representantes: Rafael Tufiño.

Conclusiones Generales

La aportación del artista Rafael Tufiño a las artes plásticas puertorriqueñas fue magistral y se proyectó para todos los tiempos, por haber abordado toda una variedad de temas a través de técnicas novedosas para las artes de Puerto Rico, y para toda la región del Caribe insular. Cuando Tufiño y Antonio Maldonado regresaron de estudiar en México, venían con un caudal de conocimientos que fueron poniendo en práctica en cada organización e institución en la que trabajaron. En cada proyecto que le solicitaron a Tufiño o las obras que se impuso y desarrolló como buen experimentador, y que ahora admiramos, vemos la huella de su aprendizaje en México.

En una primera etapa, desde los primeros años de la década de los cincuenta, vemos al Rafael Tufiño retratista, con las obras que le comenzó a pintar a su madre, a su primera esposa y a sus hijos. A su regreso de México, en 1953, realizó un segundo retrato de su madre, doña Goyita; excelente pintura al óleo en la que expresó su carácter recio. Así, a través de su fisonomía, representó a la mujer mulata puertorriqueña y del Caribe, mujeres luchadoras que han tenido que hacerse cargo de sus hijos –muchas de ellas ante el abandono por parte de sus parejas.

En toda su producción artística, Tufiño exaltó los valores más excelsos de la mujer (negra, mulata o blanca). Siempre estuvo orgulloso de su procedencia mestiza e incluso se llevó a su madre a convivir con él mientras estudiaba en México de 1947 a 1950.

Deben señalarse los retratos que hizo de Carlos Raquel Rivera y René Marqués, con quienes se relacionó en los talleres. Tufiño como artista de pueblo, conversador y versátil, influyó y retó a sus colegas, que comenzaron a pintar autorretratos y representar a sus familiares y amigos.

En México Tufiño conoció a muchos artistas con los que posteriormente mantuvo relación epistolar. Tanto es así que los pintores de la isla llevaron obras a exhibirse como grupo de artistas gráficos en 1954 a una galería en la ciudad de México, y el apoyo se extendió a que las obras se llevaran a exponer a países del Este europeo. Fue entonces que se desarrolló una reciprocidad y se trajeron obras para exhibirse en la galería de la Universidad de Puerto Rico, invitando a algunos de ellos a exponer en la Isla por primera vez, como fue el caso del grabador Alberto Beltrán y otros miembros del Taller de Gráfica Popular Mexicana (TGPM). Varios fueron incluso maestros de Rafael, y fue así como aprendió de los muralistas en boga, de los grabadores y de sus obras.

Al regresar Tufiño a la isla, comenzó a pintar y retratar a su pueblo por medio del grabado (linóleo, xilografía, serigrafía y óleo sobre diferentes superficies). Es destacable aquí su primera pintura mural, en la que representó escenas del género musical de *La Plena*, para el documental del mismo nombre, en la División de Educación de la Comunidad (DIVEDCO). Mural que fue rescatado décadas más tarde de un sótano, y que se puede apreciar hoy en día en el Centro de Bellas Artes en San Juan de Puerto Rico. Este trabajo lo realizó a modo de collage, en fragmentos de los temas musicales de “Las Plenas”, tal como lo habían hecho Diego Rivera, Orozco y Siqueiros, sus máximos inspiradores. Además, el mural que diseñó para la cúpula de la

rotonda del Capitolio con un tema histórico: el homenaje a los patriotas que lucharon por la abolición de la esclavitud en Puerto Rico a mediados del siglo XIX, mismo que terminó en la técnica del mosaico, para que perdurara. Después pintó otro para una fábrica, donde representó a obreros de la construcción en sus faenas de trabajo creando y experimentando con la perspectiva aérea, tanto en las figuras que representó como con las formas en colores llamativos del trópico, como ningún otro artista lo había llevado a cabo en Puerto Rico. Hoy podemos apreciar este mural en una de las principales salas de exposiciones del nuevo Museo de Arte de Puerto Rico. Estas obras murales suelen admirarse por los estudiantes, maestros y visitantes turistas como el público en general, lo que no sucede con otras que pintó en diferentes escuelas de pueblos y ciudades de la isla, que fueron borradas al no asignárseles presupuestos para su mantenimiento.

En una segunda etapa, muy importante, Rafael Tufiño comienza a diseñar obras en gráfica junto a sus compañeros artistas introduciendo el concepto de portafolio; de allí en adelante se realizaron varios proyectos, siendo acogido este modelo artístico como un medio de difundir variados temas, representados con diversas técnicas de la gráfica, el linóleo y la serigrafía. Los dos primeros portafolios que llevó a cabo para el Centro de Arte Puertorriqueño (CAP), fueron realizados en linóleo y serigrafía, trabajándose en ambos en forma colectiva.

El taller de trabajo colectivo motivó a Tufiño a compartir, dar y recibir ideas, enriqueciendo las obras que llevaba a cabo con sus compañeros pintores. Todos acogieron la gráfica como un medio para llegar al pueblo, desde el humilde hasta el profesional e intelectual, ávidos de aprender y apreciar obras artísticas con nuevas temáticas y técnicas, de bajo precio, lo que facilitaba hacerlas llegar a un público más amplio. Dar lo mejor de sí en función del grupo y no en beneficio de un individualismo que siempre percibió como algo fatuo y nocivo, era la regla. Tiempo después, Tufiño dominó las destrezas del grabado en linóleo y se integró inmediatamente a conocer otras. Experimentó con un nuevo medio: la xilografía, con la que abordó temas de la maternidad que ya había tratado anteriormente con otras técnicas.

Todos los artistas del Centro de Arte Puertorriqueño habían escrito y aprobado un manifiesto, basándose en postulados de igualdad, solidaridad y trabajo colectivo. Se proponían además luchar por resaltar los valores más auténticos del puertorriqueño, como la identidad y la nacionalidad que nos distingue y nos diferencia, conforme a las ideas que postulaba en ese tiempo el líder del nacionalismo revolucionario puertorriqueño don Pedro Albizu Campos. Fue así que se pusieron en práctica estos

postulados por medio de los temas de las obras y el método mismo de trabajo, dando un buen ejemplo para las futuras generaciones. Postulados que también tomaron como referencia aquellos que anteriormente se habían escrito y puesto en práctica por el Taller de Gráfica Popular de México (TGPM). Estas propuestas de compromiso social y político, que estaban en función de las necesidades de los artistas de Puerto Rico, poco a poco se fueron ampliando para responder a una idiosincrasia caribeña.

Las experiencias de los dos primeros portafolios llevaron a Tufiño a integrarse a nuevos proyectos, como el Portafolio *Las Plenas*, con otro de sus compañeros que se venía destacando con un excelente dibujo y magnífica composición y gran dominio en la caligrafía por haberse destacado mientras trabajaba en la casa Cartier en Nueva York en el diseño de joyería: Lorenzo Homar. En colaboración con éste, Tufiño pudo integrar lo aprendido en el primer taller de rótulos y practicó desde lo más elemental y rústico por las letras y las formas planas de colores llamativos y contrastantes, a lo más académico, aprendido en la Academia de San Carlos en México. El portafolio de grabados que había realizado el mexicano Leopoldo Méndez en 1944, para el cuento de *Incidentes Melódicos del Mundo Irracional* del escritor Juan de la Cabada, donde integró la caligrafía, el pentagrama y le dio color, lo tomaron de referencia los puertorriqueños para las obras titulas *Las Plenas*, unos doce grabados, que realizarían estos dos artistas. Antes, en 1952, mientras trabajaba en la DIVEDCO, Tufiño debió realizar unos diseños para el documental *El Puente*, como parte de la misión de la agencia educativa, y en uno de los grabados que debió diseñar –*Soplando Caracol*– se inspiró en el que había grabado Leopoldo Méndez para la película *Río Escondido*, de 1948, con el título *Venciste*. Desde estos grabados vamos viendo la influencia del TGP.

Entre Tufiño y Homar existieron ciertas diferencias al concebir las letras en la composición. Tufiño en su momento debió diseñar carteles serigráficos para anunciar actividades especiales para diversas organizaciones e instituciones. Y aportó con su ingenio diversas maneras de ver las composiciones, logrando que las obras fueran impactantes, que se apreciaran y se coleccionaran por los amantes de las obras del cartel serigráfico que se iban integrando a este nuevo medio y a otros, recibiendo su autor reconocimientos por sus diseños tanto en Puerto Rico como a nivel internacional. Los paisajes que desarrolló Rafael Tufiño, ya no eran los tradicionales que se hicieron y mostraron esos primeros cincuenta años del siglo XX. El artista fue al campo a ver y vivir las circunstancias que rodeaban al hombre y a la mujer común de su tierra, a los campesino los representó, pero no al hombre solo, sino compartiendo faenas de igual a

igual con la mujer, en las áreas cafetaleras de las montañas de la isla. No hay que dudar que a un sanjuanero como él, lo que más influyó en tales realizaciones fue el recuerdo que tenía de haber salido a pintar al campo mexicano, a pintar su gente o en los mercados que rodeaban la Academia San Carlos, así como los patios interiores de los edificios coloniales en la Ciudad de México, parecidos a los del viejo San Juan. Los “bodegones” se convirtieron en interiores, así como los exteriores que pintó o imprimió en la técnica serigráfica, no fueron comunes. Exaltó el balcón de la casa o apartamento con vista desde adentro hacia fuera, donde retrató la herrería colonial del San Juan antiguo, del que estaba enamorado. Además pintó las plantas y a los vecinos compartiendo, a los niños jugando en pasillos y a sus familiares, en faenas del diario vivir, dándole a las paredes los colores llamativos del trópico. Retrató al pueblo de una manera digna, diferente, y el pueblo se identificó con esas obras y las hizo suyas: las coleccionó.

Rafael Tufiño y Antonio Maldonado no se desvincularon de la amistad de sus maestros y de la admiración que les profesaban. Años más tarde esa relación fructificó, y en 1958 estos y otros artistas participaron en la Primera Bienal de Pintura y Gráfica de México, donde se pudieron vincular con artistas de la América hispana, y sus obras tuvieron una gran acogida por parte de los críticos, la prensa y reafirmando tal vinculación y admiración de ambas partes. Tal entusiasmo llevó a don Ricardo Alegría participante en la Bienal de México, y director del Instituto de Cultura Puertorriqueña, a desarrollar años más tarde, la primera Bienal de Gráfica Latinoamericana en San Juan de Puerto Rico.

En la presente investigación tuvimos la oportunidad de conocer toda la obra más valiosa y representativa realizada por el talentoso de Rafael Tufiño, en la pintura al óleo, la gráfica, la pintura mural y de recopilar e integrar a los diferentes temas que desarrollé, lo más importante que se escribió en la prensa escrita del país y del extranjero. En los catálogos de sus exposiciones, en libros escritos por sus compañeros literatos como René Marqués, Emilio Díaz Valcárcel de la DIVEDCO, y el artista José Antonio Torres Martino que fue ideólogo del grupo en diferentes organizaciones que ellos fundaron. En libros de historia y crítica de arte, de los españoles Juan Antonio Gaya Nuño, Manuel Pérez-Lizano, la argentina Marta Traba y las puertorriqueñas Marimar Benítez y Teresa Tió. Las entrevistas que le realizaron otros historiadores y recuerdo a Osiris Delgado, además de periodistas, así como las que yo llevé a cabo en diferentes momentos y años de este estudio. Además de analizar las influencias que

podieron recibir los otros artistas de Puerto Rico, en especial aquellos que vivieron, estudiaron y se integraron al ambiente artístico en México. Al regresar a la isla desarrollaron una obra con elementos del color y estilos de los mejores artistas mexicanos y que por no ser parte del estudio como Rafael Tufiño, sólo lo desarrollé en cada biografía que investigué y expuse sobre ellos.

La mayoría de los análisis que han realizado los periodistas, literatos e historiadores puertorriqueños sobre la influencia que hubo de los artistas mexicanos en algunas de las obras de los pintores o grabadores de Puerto Rico, sólo se basan en lo que pudo llevar a cabo el maestro Alfredo Zalce o algunos del Taller de la Popular Gráfica Mexicana como Leopoldo Méndez, en los primeros grabados que realizó Rafael Tufiño y uno que otro artista, tanto en la DIVEDCO como en el CAP. Esta investigación me ha llevado a la conclusión de que esta influencia o el acoger elementos de las mismas se extendió a más obras, además de las ya expuestas y otras como la serigrafía que diseñó Tufiño para la *Exposición de Arte Patriótico* de 1959, inspiración e influencia que vino de una obra del grabador mexicano Fernando Castro Pacheco y su obra titulada *Carrillo Puerto, Símbolo de la Revolución del Sureste* de 1945. Así como la serie de grabados en linóleo que llevó a cabo Tufiño de 1959 al 1960, en forma independiente a los encargos tradicionales y que no se conocen tanto como las demás obras, con los títulos: *Estado 51, La burocracia, El burocrático, El dólar*, obras que representan una clara influencia de su maestro intelectual Leopoldo Méndez y de su maestro de la Academia de San Carlos, Fernando Castro Pacheco, por su geometrismo y el realismo social que abordó.

Cada paso que fue dando Tufiño con las diversas técnicas, lo convirtió en un peldaño más de conocimiento, de experiencia, por los nuevos temas y técnicas que fue abordando. Fue la gran aportación a la historia artística y ha sido la más trascendente en Puerto Rico. Todo lo que vivió desde adolescente, fue aflorando por medio de su obra gráfica y pictórica, y con el tiempo, en los murales que también debió pintar en los diferentes materiales plásticos y lugares. Lo vemos en las obras que fue haciendo y exhibió, tanto en forma individual como artista novel, como también en exposiciones colectivas donde fue madurando sus ideas. Así logró representar a Puerto Rico en diferentes países, desde México, varios países de Europa y los Estados Unidos. Muchos museos de los diferentes estados de la nación estadounidense se hicieron de colecciones gráficas y de pintura, de este ilustre artista. Hoy en día, se exhiben sus obras en oficinas, empresas, bibliotecas de universidades y de las escuelas públicas y privadas de Puerto Rico y del extranjero. Sobre todo aquellas que por medio de los carteles anunciaban las

actividades que se llevaron a cabo en las décadas gloriosas de la cultura y el arte de Puerto Rico.

Los artistas de Puerto Rico del periodo 1950-1960, tuvieron admiración por las técnicas desarrolladas por los artistas mexicanos estudiados, lo mismo que sucedió con muchos pintores de Latinoamérica en general: Argentina, Chile, Ecuador, Bolivia, Brasil y Perú, fueron países de origen de algunos de ellos, en donde vivieron, pintaron y ofrecieron conferencias. Los artistas de esos países estaban en búsqueda de un estilo y una técnica en la que pudieran expresar su pensamiento y protestar por lo que estaba viviendo cada pueblo. Estos países recibieron lo mejor de estos pintores ya que sus obras se dieron a conocer a través de la prensa, revistas y el cine que llegó a los países mencionados y se extendió incluso al Caribe, Estados Unidos de América, Europa occidental y oriental en cuyas ciudades dejaron huella los maestros del muralismo mexicano.

BIBLIOGRAFIA

- Abril, Mariano. *Antonio Valero un héroe de la independencia de España y América*, San Juan, Editorial I. C. P., Serie: Biblioteca Popular, 1971.
- Acevedo, Esther (Coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México, La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Tomo III, Editorial CONACULTA, ARTE E IMAGEN, México, 2002.
- Acha, W. Juan. *Arte y Sociedad: Latinoamérica*, El producto artístico y su estructura, México, F. C. E., 1981.
- Acosta Lespier, Ivonne. *La Mordaza*, Editorial Huracán, Puerto Rico, 1987.
- _____. *Controversias Históricas*, Editorial L E A, San Juan, volumen III-Serie de historia, número 2, 1995.
- _____. *Asesinato Político en Puerto Rico*, (compiladora, editora) Cuadernos del 98 - Número 9, Editorial LEA, San Juan, 1998.
- Alegría, Ricardo. *El Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1955-1973*, Madrid, Artes Gráficas Manuel Pareja, 1978.
- _____. *La vida de Jesucristo según el santero puertorriqueño Francisco Cabán*, San Juan, C. E. A. C., 1983.
- Alfaro, Siqueiros David. *Me Llamaban el Coronelazo (memorias)*, México, Grijalbo, Biografía Ganesa, 1977.
- Alicia Azuela, Guillermo Palacios, Coordinadores, *La Mirada Mirada, transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. Editorial El Colegio de México y UNAM, 2009.
- Álvarez Curbelo Silvia. *Un país del Porvenir: el afán de modernidad en Puerto Rico, (siglo XIX)*, Ediciones Callejón. 2001.
- Álvarez, Ernesto. *Cantar del Jíbaro Olmo*, Ediciones Boán, Arecibo, Puerto Rico, 1995.
- Aponte Vázquez Pedro. *Albizu su persecución por el F. B. I.*, San Juan, Publicaciones RENE, 2000.
- _____. *Crónicas de un encubrimiento: Albizu Campos y el Caso Rhoads*, San Juan, Publicaciones RENE, 1992.
- Anderson, Robert W. *Gobierno y Partidos Políticos en Puerto Rico*, Madrid, Editorial Tecnos, S.A. 1970.
- Andreu Iglesias, César. *Memorias de Bernardo Vega*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1988.
- Arce de Vázquez, Margot. *Obras Completas*, Vol. I. Literatura Puertorriqueña, Río Piedras, Editorial U. P. R., 1998.
- Arenal de Siqueiros, Angélica. (Compiladora) *Vida y Obra de David Alfaro Siqueiros*, México, (A. F. 44 - 45) Editorial Fondo de Cultura Económica C. E., 1975.
- Azuela de la Cueva, Alicia. *Diego Rivera en Detroit*, México, UNAM, 1985.
- _____. *Arte y Poder*, México, Editorial El Colegio de Michoacán y el Fondo de Cultura Económica, 2005.

- Babín, María Teresa. *La Cultura de Puerto Rico*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1986.
- Barr Jr. Alfred H. *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza Editorial, S. A. 1989.
- Bayón, Damián. *América Latina en sus Artes*, México, Siglo XXI, 1974.
- Beirne, Charles J. *El problema de la americanización en las escuelas católicas de Puerto Rico*, Río Piedras, Ed. Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Belaval, Emilio S., *Problemas de la Cultura Puertorriqueña*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Cultural, Inc. 1977.
- Beltrán, Alberto. *La obra del Taller de Gráfica Popular*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Bienal de Gráfica 1977, México, Imprenta Madero, S.A., 1977.
- Benner, Thomas. *Five Years of Foundation Building*, Río Piedras, University of Puerto Rico, 1965.
- Bernabe, Rafael. *La Maldición de Pedreira*, (Aspectos de la crítica romántico-cultural de la modernidad en Puerto Rico), Río Piedras, Ediciones Huracán, 2002.
- Blant, J. M. y Figueroa, Loida. *Aspectos de la Cuestión Nacional en Puerto Rico*, San Juan, Puerto Rico, Editorial Claridad, 1988.
- Bothwell González, Reece B. (Ed), *Puerto Rico: Cien años de lucha política*, 4 Vols. Río Piedras, UPR. 1979.
- Bosch, Juan. *Póker de espanto en el Caribe*, (Trujillo, Somoza, Pérez Jiménez y Batista), México, Editorial UNAM, 2009.
- Bolívar Echeverría, *La americanización de la modernidad*, México Ed. Era, UNAM, CIAN, 2008.
- Cabañas Bravo, Miguel. *Artistas contra Franco*, (La oposición de los artistas mexicanos y españoles exiliados a las Bienales hispanoamericanas de arte), México, Editorial UNAM, (Instituto de Investigaciones Estéticas), 1996.
- Cancel, Luis R., Quirarte Jacinto, Benítez Marimar, *et. al.*, *The Latin American Spirit: Arts and Artists in the United States, 1920-1970*, (Essays reader), New York, The Bronx Museum of the Arts and Harry N. Abrams Publishers Inc., 1988.
- Andrea Giunta, Compiladora, *Candido Portinari, y el sentido social del arte*, Argentina, Siglo XXI Editores, Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Centenario Portinari-2003-2004.
- Clementina Diaz y de Ovando, Beatriz de la Fuente y Maruja Valcarce (compiladoras) *Del Arte: Homenaje a Agustino Fernández*, México, UNAM/III, 1977.
- Cardoza y Aragón, Luis., *El Río, Novelas de caballería*, México, Fondo de Cultura Económica, S. A. de C. V., 1986.
- _____. *Orozco*, Breviarios 364, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Carnoy, Martín. *La Educación como Imperialismo Cultural*, México, Siglo XXI Editores, 1985.
- Carrión, Juan Manuel. *Voluntad de Nación*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Nueva Aurora, 1996.
- Castor, Suzy (compiladora) *Puerto Rico: Una Crisis Histórica*, México, Editorial Nuestro Tiempo, 1979.
- Cesáreo Rosa Nieves y Esther M. Melón, *Colecciones Puertorriqueñas-Biografías*, Editorial Grolier, Troutman, 1970.

- Chamberlain, M. E. *La descolonización. La Caída de los imperios europeos*, Barcelona, Editorial Ariel/Historia 1997.
- Charlot, Jean. *El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-1925*, México, Domés, S. A., 1985.
- “Colección de Arte”, en *Ateneo Puertorriqueño*, San Juan, Librería Editorial Ateneo, 1996.
- Coll Cuchi, José. *Un problema en América*, México, Editorial Jus, 1944.
- Coll Pujols, Edna. *Instantes en el Tiempo: mis memorias*, Edición personal San Juan, Esmaco Printers, 1986.
- _____. *Florilegio*, San Juan, Editorial Plaza Mayor, Inc. Biblioteca de Autores de Puerto Rico, 1999.
- Consuelo Naranjo, María Dolores Luque, Miguel Ángel Puig, editores, *Los lazos de la cultura, 1916-1939*, El Centro de Estudios Históricos de Madrid, Editorial Universidad de Puerto Rico. 2002.
- Cortés Juárez, Erasto. *El grabado contemporáneo-1922-1950*, Ediciones Mexicanas, S. A. Enciclopedia Mexicana de Arte, Número 12, México, 1951.
- Cortés Zavala, María Teresa. *Albizu Campos y la Nación Puertorriqueña*, México, Ediciones y Distribuciones Estentor, 1992.
- _____. *Lázaro Cárdenas y su proyecto cultural en Michoacán. 1930-1950*, México, Editorial Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 1995.
- Covantes, Hugo. *El grabado mexicano en el siglo XX*, México, Edición personal del autor, 1982.
- Cuevas, Cancino Francisco. *Roosevelt y la Buena Vecindad*, México, Editorial F. C. E. 1988.
- Cupeles, Juan David. *Lorenzo Homar: Artista ejemplar de la gráfica contemporánea de Puerto Rico*, México, Tercera Edición Revisada y Actualizada. 1992-1993.
- Curbelo de Díaz González, Irene. *La Rebelión de los Santos* (Apéndices, prólogo y textos de Marta Traba), San Juan, Puerto Rico, Ediciones Puerto, 1972.
- Dávila, Arturo. *José Campeche: Testigo de la Ciudad*, Cuadernos de Cultura, Núm. 12, I. C. P. 2005.
- De Granda, Germán. *Transculturación e Interferencia Lingüística en el Puerto Rico Contemporáneo. 1898 / 1968*. Río Piedras, Editorial Edil, Inc. 1972.
- “Del Carnaval a la Academia”, en *Homenaje a Ida Rodríguez Prampolini*, México, Domés, S. A., 1987.
- Delgado Mercado, Osiris. *Francisco Oller y Cestero (1833-1917) Pintor de Puerto Rico*, San Juan, Editorial C. E. S. Puerto Rico y el C. 1983.
- _____. *Cuatro Siglos de Pintura Puertorriqueña*, Editado por Sociedad Editorial Electa España, S. A., Banco Santander Puerto Rico, 1998.
- Delano, Jack. "El Goce de Crear", en *Taller experimental de cine*, La Red Inc., San Juan, Puerto Rico, Edición y producción Zárata Vargas y Asociados, 1994.
- Díaz Quiñones, Arcadio. *La Memoria Rota*, (ensayos), Ediciones Huracán, San Juan, 1996.
- _____. *El Arte de Bregar*, (ensayos), Ediciones Callejón, San Juan, 2000.

- Diego Rivera, *Arte y Política*. Selección, prólogo, notas y datos bibliográficos Raquel Tibol, México, Ed. Enlace-Grijalbo, 1979.
- Díaz Ruíz, Ignacio (Coordinador), *Cultura en América Latina. Deslindes de fin de siglo*, Centro coordinador y difusor de Estudios Latinoamericanos y DGAPA, México Editorial UNAM, 2000.
- Díaz Valcárcel, Emilio. *En el Mejor de los Mundos*, San Juan, Editorial Cultural, 1991.
- Eduardo Rivera Medina y Rafael L. Ramírez. (compiladores), *Del cañaveral a la fábrica: cambio social en Puerto Rico*. Río Piedras, Ed. Huracán-Academia, 1994.
- Et. Al., *El Impacto Político de la Crisis del 29 en América Latina*, Publicada en Simposio del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes. México, Alianza Editorial Mexicana, 1992.
- Et. Al., *El Taller de Gráfica Popular (Diez años de obra artística colectiva)*, México, Editor Hannes Mayer, Ed. La Estampa Mexicana, 1949.
- Et. Al., *Enciclopedia del Arte Mexicano Contemporáneo*. Tomos del 13 al 16. "La época de oro del grabado en México." Querétaro: Salvat Mexicana de Ediciones, 1982 y 1986.
- Enciclopedia Grolier, *Colecciones Puertorriqueñas*, tomos del I al V. Sharon, Estados Unidos, Hartford Connecticut, Troutman Press, 1979.
- Et. Al., *En nombre de la verdad*, (Pablo Marcial Ortiz Ramos Editor-compilador), República Dominicana, Santo Domingo, Edición Instituto Gilberto Concepción de Gracia en su Centenario, Fundación para la libertad, 2007.
- Et. Al., *Estampas de la Revolución Mexicana: 85 grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular*. México, D. F. 1947.
- Et. Al., *Estudios Sobre Arte: Sesenta Años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Editorial UNAM, 1998.
- Et. Al., *Gran Enciclopedia de Puerto Rico*. Osiris Delgado Mercado "Artes plásticas", Tomo, VIII. Madrid Ediciones R, 1976.
- Et. Al. *Historia General de México*, Tomo 2, México, Editorial El Colegio de México, 1986.
- Espíndola, Víctor Manuel y Pablo Méndez. (Coordinador y prologo de Rafael Carrillo Azpeitia). *Leopoldo Méndez: dibujos, grabados y pinturas*. México, Fondo Editorial de la Plástica, Mexicana, 1984.
- Esquivel, Ángel Miguel. *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del Arte Público*, México, Ed. UNAM, INBA, CENIDIAP, Juan Pablo Ed., S. A., 2010.
- Eugenio Battisti, Leona Vitello. *Represión General*, México, Editorial Extemporáneos, 1973.
- Fanon, Frantz. *Los condenados de la tierra*, México, Editorial Siglo XXI, 1990 (1961).
- Fernández, Justino. *Arte Mexicano, De Sus Orígenes a Nuestros Días*, México, Editorial Porrúa, S. A. 1984.
- _____. *Pensar El Arte*, Antología, Elisa García Barragán, México, Biblioteca del estudiante, Núm.143, Coordinación de Humanidades Ed. UNAM, 2008.
- Fernández, Méndez Eugenio. *Antología del Pensamiento Puertorriqueño (1900-1970)*, Tomos I y II, San Juan, Puerto Rico, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1975.

- Fernández, Roland. *La Isla Desencantada: Puerto Rico y los Estados Unidos en el Siglo XX*, Puerto Rico, Editorial Cultural Puertorriqueña, Inc. 1996.
- Fernández Valledor, Roberto. *Identidad Nacional y Sociedad en la Ensayística Cubana y Puertorriqueña, 1920 -1940*, (Mañach, Marinello, Pereira y Blanco), San Juan, Ed. Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, 1993.
- Fischer, Ernst. *La Necesidad del Arte*, Planeta, Madrid, España, 1993.
- Flores, Juan. *Insularismo e Ideología Burguesa en Antonio S. Pedreira* (ensayo), Cuba, Premio Casa de las Américas, 1979.
- Francastel, Pierre. *Historia de la pintura francesa*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1989.
- Freire, Paulo. *Acción Cultural para la Libertad*, México, Casa Unida de Publicaciones, S.A., 1983.
- Frérot, Christine. *El Mercado del Arte en México 1950-1976, Artes Plásticas*, Serie Investigación y documentación de las Artes- Segunda Época, México, Ed. INBA, 1990.
- Gablík, Suzi. *¿Ha Muerto el Arte Moderno?*, Editorial Hermann Blume, España, 1987.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*, México, Editorial Siglo XXI, 2010. (1979)
- García Cortés, Adrián. *Siqueiros, Suárez y el Polyforum*, Vidas paralelas, sin paralelo, México, D. F. Ed. Polyforum Siqueiros, A. C 2000.
- Garduño, Ana. *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, Coordinación de Estudios de Posgrado, Programa de Maestría y Doctorado en Historia del Arte, Editorial Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *La Pintura Puertorriqueña*, Madrid, España, Centro de Estudios Sorianos y otros, 1994.
- _____. *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruíz*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Juan Ponce de León, 1963.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*, Río Piedras, Ed. U.P.R., 1994.
- González, Emilio. *El Partido Popular Democrático y el fin de siglo, ¿Qué queda del populismo?*, Editorial U. P. R. C. I. S. Río Piedras, 1999.
- González, José Emilio. *La Poesía Contemporánea de Puerto Rico (1930-1960)*, San Juan, Ed. I.C.P., 1986.
- González, José Luis. *El País de Cuatro Pisos y Otros Ensayos*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1985.
- _____. Antología Personal, *Literatura e identidad nacional en Puerto Rico*, Editorial Universidad de Puerto Rico, 1990.
- González Lamela, María del Pilar. *El exilio artístico español en el Caribe: Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, 1936-1960*, Editorial do Castro de la Corruña, Serie/Documents, 1999.
- González Mello, Renato. *La Máquina de Pintar*, México, Editorial I.I.E., UNAM, 2008.
- _____. y Deborah Dorotinsky Alperstein, Coordinadores, *Encausar la Mirada, Arquitectura, pedagogía e imágenes en México 1920-1950*. Editorial I I E., UNAM. 2010.

- Goldman, Shifra M. *Pintura Mexicana Contemporánea en Tiempos de Cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional y Editorial Domés, S.A., 1989.
- _____. *Dimensions of the Americas (Art and social change in latinoamérica and the United States)*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Guibernau, Montserrat. *Los Nacionalismos*, España, Editorial Ariel, Ciencia Política, 1996.
- Gunn, D. Wayne. *Escritores Norteamericanos y Británicos en México*, México, Ed. FCE/SEP, 1985.
- Gutiérrez, José. *Del Fresco a los Materiales Plásticos*, Nuevos materiales para pintura de caballete y mural, México, Editorial Instituto Politécnico Nacional/Editorial Domés S. A. 1986.
- Hauser, Arnold. *Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona: Editorial Labor, 1982.
- Hell, Víctor . *La Idea de Cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Hellman, Lillian. *Tiempo de Canallas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Herner de Larrea, Irene. *Et. Al. Diego Rivera: Paraíso perdido en el Rockefeller Center*, México, D. F. Edicupes, 1986.
- _____. *Siqueiros, del paraíso a la utopía*, México, Conaculta / Arte e Imagen, 2004.
- Hernández, Carmen Dolores. *Ricardo Alegría Una vida*, San Juan, Ed. Plaza Mayor, Ed. ICP., Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, Ed. UPR., Fundación de las Humanidades, Academia de Historia Puertorriqueña, Biblioteca de Autores de Puerto Rico, 2002.
- Hurlburt, Laurance P. *The Mexican Muralists in the United States*, Albuquerque, University of New México Press, 1989. Existe una versión en español.
- Inglehart, Ronald. *El Cambio Cultural en las Sociedades Industriales Avanzadas*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, España, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1991.
- Jiménez de Wagenheim, Olga, *El Grito de Lares: Sus Causas y sus Hombres*. Editorial Huracán, San Juan, Puerto Rico, 1985.
- José Antonio Torres Martinó: *Voz de varios registros*, Torres Martinó, Fernández Zavala, Álvarez Curbelo, La Editorial Universidad de Puerto Rico, Casa Candina, Inc., Río Piedras, 2006.
- Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, (memorias de Inés Amor), *Una Mujer en el Arte Mexicano*, México, UNAM. 1987 y 2005.
- José Clemente Orozco, *Cartas a Margarita. (1921-1949)*, Margarita Valladares de Orozco, Memorias / Testimonios, Ediciones Era, México, 1987.
- Juan Manuel Carrión, Teresa C. Gracia Ruiz, Carlos Rodríguez Fraticelli, (ed.), *La nación puertorriqueña: Ensayos en torno a Pedro Albizu Campos*, Río Piedras, UPR , 1997.
- Ida Rodríguez Prampolini, Mtra. Olga Sáenz, Mtra. Elizabeth Fuentes, (Selección de Textos, Investigación y coordinación documental) *La Palabra de Juan O'Gorman*, Textos de Humanidades, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983.
- VII Coloquio Internacional en Guanajuato, *Las Academias de Arte*, México, UNAM. 1985.

- Diego León Arango Gómez, Javier Domínguez Hernández, Carlos A. Fernández Uribe, Editores, *La crítica de arte, Entre el multiculturalismo y la globalización*, Colombia, Editorial Universidad de Antioquia, La Carreta Editores E.U., 2008.
- Lewis, Gordon K. *Puerto Rico, Colonialismo y Revolución*, México, Ediciones Era, 1977.
- López Yustos, Alfonso. *Historia Documental de la Educación en Puerto Rico*, Publicaciones Puertorriqueñas Editores, Hato Rey, 1997.
- Luna Arroyo, Antonio. *Goitia, Total*, México, UNAM, 1987.
- Maldonado Denis, Manuel. *Puerto Rico y Estados Unidos (emigración y colonialismo)*, San Juan, Puerto Rico Ediciones Compromiso, 1976.
- _____. *Puerto Rico: Una Interpretación Histórico Social*, México, Siglo XXI, 1977.
- Maples Arce, Manuel. *Leopoldo Méndez*, México, Ed. Muñoz, 1970.
- Marsh Kennerley, Catherine. *Negociaciones Culturales: Los intelectuales y el proyecto pedagógico del estado muñocista*, San Juan, Ediciones Callejón, 2009.
- Marqués, René. *Ensayos, (1953-1966)*, Madrid, España, Editorial Antillana, 1966.
- Marcuse, Herbert. *El final de la utopía*, Barcelona: Editorial Planeta / Ariel, 1981.
- Mathews, Thomas. *Puerto Rican Politics and the New Deal*, Gainesville, Florida: University of Florida Press, 1960.
- Mattos Cintrón, Wilfredo. *La Política y lo Político en Puerto Rico*, México, Ediciones Era, 1980.
- Mayer, Hannes. *Historia y Obra del Taller de Gráfica Popular Mexicana*. México, Editorial Mexicana, 1948.
- _____. Editor, T G P, México, *El taller de gráfica popular doce años de obra artística colectiva*, La estampa mexicana- 1949.
- Medin, Tzvi. *Ideología y praxis de Lázaro Cárdenas*, México, Ed. Siglo XXI, 1986.
- Méndez, José Luis. *La Agresión Cultural Norteamericana en Puerto Rico*, México, Editorial Grijalbo (Textos vivos), 1980.
- Et. Al., México en la obra de Octavio Paz*, Tomo III, Los Privilegios de la Vista, Arte de México, Letras mexicanas, FCE, 1987.
- Meyn, Marianne. *Lenguaje e Identidad Cultural: Un acercamiento teórico al caso de Puerto Rico*, Río Piedras, Editorial Edil, Inc., 1983.
- Monsiváis, Carlos. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*, Edición preparada por Eugenia Huerta, Editorial El Colegio de México, 2010.
- _____. *Leopoldo Méndez 1902-2002, Leopoldo Méndez y su tiempo*, Colección Carlos Monsiváis, El privilegio del dibujo, México, Editorial RM, CONACULTA, 2002.
- Murray Irizarry, Néstor. *Rafael Ríos Rey, y el muralismo en Puerto Rico*, Ensayo y compilador, Casa Paoli del Centro de Investigaciones Folklóricas de Puerto Rico, Inc. y Sociedad Amigos de Rafael Ríos Rey, Ponce, Puerto Rico, 2005.
- Muñiz Souffront, Luis, *El problema del idioma en Puerto Rico*, San Juan, Biblioteca de Autores Puertorriqueños, 1950,

- Navarro Rivera, Pablo. **Universidad de Puerto Rico de Control Político a Crisis Permanente 1903-1952**, Río Piedras, Ediciones Huracán, 2000.
- Navas Dávila, Gerardo. (ed.) **Cambio y desarrollo en Puerto Rico: La transformación del Partido Popular Democrático**, Río Piedras, Edil, 1970.
- Negrón de Montilla, Aida. **Americanization in Puerto Rico and the Public School System, 1900-1930**, Río Piedras: Editorial Edil, 1970.
- Negrón Portillo, Mariano. **Las turbas republicanas 1900-1904**, Ed. Huracán, 1990.
- Nelken, Margarita. **El expresionismo en la plástica de hoy**, México, Editorial Instituto Nacional de Bellas Artes, Departamento de Artes Plásticas, 1964.
- Nieves Falcón, Luis (Editor Compilador), **Doce conferencias y una palabra**, Centenario del nacimiento de Nilita Vientós Gastón 1903-2003, Edición Fundación Nilita Vientós
- Nieves, Ramón Luis. **Estado Libre Asociado del Siglo XXI**, San Juan, Publicaciones Puertorriqueñas Editores, 2002.
- Et. AL, Nueva historia mínima de México**, Pablo Escalante Golzalbo, México, D.F. El Colegio de México, 2010.
- Ojeda Reyes, Félix. **Vito Marco Antonio y Puerto Rico: Por los Trabajadores y por la Nación**, Río Piedras, Ediciones Huracán, Inc. 1978.
- Olea, Oscar. **Historia del Arte y Juicio Crítico**, México, Ed. UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Ortega y Medina, Juan A. **Destino Manifiesto: Sus razones históricas y su raíz teológica**, México, Alianza Editorial Mexicana, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
- Orozco, José Clemente. **Autobiografía**, México, Editorial, SEP., 1971.
- Pedreira, Antonio S. **Obras**, Tomos I y II, San Juan, Puerto Rico, Ed. I.C.P. 1970.
- Pérez Lizano, Manuel, "Cerámica, Escultura y Pintura" en **Arte Contemporáneo de Puerto Rico 1950-1983**, Bayamón, Puerto Rico, Ediciones Cruz Ansata, Universidad Central de Bayamón, 1985.
- Picó, Fernando. **Historia General de Puerto Rico**, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1988.
- _____. **Contra la corriente: seis microbiografías de los tiempos de España**, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1995.
- Prignitz, Helga. **El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977**, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992.
- "Problemas de la Cultura en Puerto Rico", Foro del Ateneo puertorriqueño 1940**. San Juan, Puerto Rico, Editorial Universitaria - Universidad de Puerto Rico, 1976.
- Puerto Rico: sociedad, cultura y educación**. Antólogos, Carlos Di Núbila & Carmen Rodríguez Cortés, San Juan, Puerto Rico, Isla Negra editores, 1997.
- Puerto Rico: Arte e Identidad**, Varios autores y coeditores por la HAGPR: Myrna Báez y José A. Torres Martino, Hong Kong, HAGPR y Editorial de la U. P. R., 1998.
- Quintero Rivera, Angel G. **Lucha Obrera en Puerto Rico**, Antología-documentos obrerismos, Editorial CEREP, Río Piedras, 1970.

- _____. *Conflictos de Clase y Política en Puerto Rico*, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1986.
- Ramón Bosque, José J. Colón Morera, *Las Carpetas: persecución política y derechos civiles en Puerto Rico*. San Juan, Centro para la Investigación y Promoción de los Derechos Civiles (CIPDC).
- Ramos, Samuel. *Estudios de Estética*, Biografía, recopilación y clasificación de Juan Hernández Luna, I.I.E. Editorial U.N.A.M. 1963.
- Reed, Alma. *Orozco*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Et. Al., Releer a Siqueiros*, Ensayos en su centenario, Edición preparada por Ana Cecilia Lazcano, Teoría y práctica del Arte, Punto de Fuga, Editorial CONACULTA, 2000.
- Ríos Rigau, Adlín. (comp.), *Las Artes Visuales Puertorriqueñas a Finales del Siglo XX*, San Juan, Puerto Rico, 1992.
- Rita Eder y Mirco Lauer. *Teoría social del arte*. (Comp.) Bibliografía comentada. México: UNAM., 1986.
- Rivera, Trina de Ríos. *Carmen Rivera de Ríos: Lucha y Visión de Puerto Rico Libre*, Edición Fundación Carmen Rivera de Alvarado y J. Antonio Alvarado (F.A.R.) s/f.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *Dos Décadas de Crítica de Arte*, México, Secretaría de Educación Pública, 1974.
- Rosado, Marisa. *Las llamas de la aurora: Acercamiento a una biografía de Pedro Albizu Campos*, Año del Centenario de Pedro Albizu Campos, 1891-1991, San Juan, Edición personal, 1992.
- _____. *El Nacionalismo y la violencia en la década de 1930*, San Juan, Ediciones Puerto, 2007.
- Rosario Medina, Priscilla, *José Ferrer Canales: Vigilia y Palabra*, Colección Biblioteca del Caribe, San Juan, Ediciones Puerto, 2006.
- _____. *La hija del Caribe*, Trina Padilla de Sanz, Estudio crítico y poesía selecta de La hija del Caribe, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Mairena, 2007.
- Rosario Natal, Carmelo. *Doña Inés María Mendoza y la batalla del idioma*, Compiladoras Teresita Santini, Elsa Mosquera, Ed. Fundación Luis Muñoz Marín, Coordinación Editorial Crónicas, 2004.
- Roque, George. *EL color en el arte mexicano*, Coordinador, Editorial I.I.E., UNAM., 2003.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, Relecciones, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.
- Sandler, Irving. *El triunfo de la pintura norteamericana - Historia del expresionismo abstracto*. Madrid, Editorial Alianza Forma, 1996.
- Santana Rabell, Leonardo. *"Planificación y Política Durante la Administración de Luis Muñoz Marín: Un Análisis Crítico"*, Análisis, San Juan, Puerto Rico, Revista de planificación, 1984.
- Satué, Enric. *El diseño gráfico: Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid, Alianza Forma, 1989.
- Scarano, Francisco A., *Puerto Rico: Cinco Siglos de Historia*, México, Mc Graw Hill, 1993

- Scherer, García Julio. *Siqueiros. La piel y la entraña*, México, Edición Lecturas Mexicanas, revisada por el autor, Consejo Nacional para la Cultura y la Artes, 1996.
- Seda, Eduardo. *La cultura política de Puerto Rico*, Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Amauta, 1976.
- Silva Gotay, Samuel. *Protestantismo y Política en Puerto Rico 1898-1930*. San Juan, Editorial U. P. R., 1997.
- Silvia Álvarez Curbelo, María Elena Rodríguez Castro Editoras, *Del Nacionalismo al Populismo: Cultura y política en Puerto Rico*, Ediciones Huracán, Río Piedras, 1993.
- Simpatías y Diferencias: Relaciones del arte mexicano con el de América Latina*, X Coloquio Internacional de Historia del Arte, México: Editorial U. N. A. M., 1988.
- Sontag, Susan. *Carteles, Anuncio, Arte, Artefacto Político, Comodidad': El arte en la revolución y Stermer Dregald, El Arte en la Revolución* (estudio crítico), México, McGraw Hill de México, 1970.
- Taylor, Joshua C. *Las Bellas Artes en América*, (Estados Unidos), Editorial Norma S.A., México, 1981.
- Tibol, Raquel. *Época Moderna y Contemporánea*, Tomos I y II, Historia General del Arte Mexicano, Madrid, Editorial Hermes, 1981.
- _____. *José Clemente Orozco, Una vida para el arte*, Breve historia documental, SEP/Cultura. México, 1984.
- _____. *Gráficas y Neográficas en México*, México, Ed. S. E. P. -U.N.A.M. 1987.
- _____. *Textos de Rufino Tamayo*, México, Ed. U.N.A.M.- Tamayo 70., 1987.
- _____. *Frida Kahlo en su luz más íntima*, Editorial Lumen, 2005.
- _____. *Diego: luces y sombras*, Editorial Lumen, 2007
- _____. *Diego Rivera, Chapingo: Guía de murales*, Centenario del Natalicio, México Carrasquilla Editores, S.A. 1986.
- _____. *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*, Testimonios del fondo, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1974.
- Tió, Teresa. *El Cartel en Puerto Rico*, México, Editorial Pearson Educación México, 2003.
- Tiempo y Arte*, (XIII Coloquio Internacional de Historia del Arte), Ed. U.N.A.M. / I.I.E. México, 1991.
- Tollinchi, Esteban. *Los Trabajos de la Belleza Modernista 1848-1945*, Ed. Universidad de Puerto Rico, 2004.
- Torres Martino, J. A. *Mirar y Ver Textos sobre arte y artistas en Puerto Rico*, San Juan, Editorial I.C.P., 2001.
- Traba, Marta. *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI, 1973.
- _____. *Propuesta Polémica sobre Arte Puertorriqueño*, San Juan, Puerto Rico, Ediciones Librería Internacional, 1971.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, *Los murales del Palacio de Bellas Artes*, México, Editores Américo Artes, 1995.

- Una visión del arte y de la historia*, Jorge Alberto Manrique, Tomo II, III y IV. Compilación, Martha Fernández y Margarito Sandoval, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ed. UNAM., 2004.
- Valle Ferrer, Norma. *Luisa Capetillo. Historia de una mujer proscrita*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1990.
- Vidal, Teodoro. *Los Espada, Escultores Sangermeños*, San Juan, Ediciones Alba, 1994.
- _____. *Cuatro Puertorriqueñas por Campeche*, San Juan, Ediciones Alba, 2000.
- Vientós Gastón, Nilita. *Índice Cultural*, Tomos I, II, III, IV, V, VI, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2003.
- Vivoni Farage, Enrique y Álvarez Curbelo, Silvia, *Ilusión de Francia: arquitectura y afrancesamiento en Puerto Rico*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Westheim Paul, *El Grabado en Madera*, México, Breviarios No. 95. Editorial Fondo de Cultura Económica, 1981.
- _____. *Mundo y vida de grandes artistas*, México, Ensayo, Ediciones Era S.A., 1973.
- Wolfe, Bertram D. *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana/SEP. 1986.
- Wolf, Janet. *La producción social del Arte*, Ediciones ISTMO, S. A., Madrid., 1997.

HEMEROGRAFIA

- “Abren mañana Galería de Arte puertorriqueño en la Capital”. **El Mundo**, 14 de diciembre de 1950, p. 9.
- Alegría, Ricardo E. “El año de 1898 en la Historia de Puerto Rico” México Revista **Archipiélago**. Núm. 17 - 1998. p. 21.
- “Arte, Educación y Sociedad” en Educación, Revista **-Consejo Nacional Técnico de Educación**, Núm. 41, Julio - septiembre 1982, México, D. F.
- Barreda y Monge, Federico. Los discursos políticos y sociales de Francisco Oller y Cestero a través de su paleta de artista, Revista **Instituto de Cultura Puertorriqueña**, número 100, 1996, pp. 6-7-8.
- Benítez, Marimar . "Tres Décadas de gráfica puertorriqueñas," San Juan, Puerto Rico. Revista **El Sol**, Núms. 3-4, 1983, p.7.
- _____. “Hablar con Tufiño ” Suplemento **En Rojo**, Semanario, **Claridad**, Del 6 al 12 de septiembre de 1996.
- Carlo, Darío. “Grupo de doce artistas van a visitar exposición en Méjico”. **El Mundo**, 5 de junio de 1958, p. 2.
- “Carlos Raquel Rivera logra premio de grabado en la Bienal de México” **El Mundo**, 21 de julio de 1958, p. 29.
- Carmona Ernesto. Las intrigas de la CIA contra Neruda y otros conflictos con escritores latinoamericana, Suplemento **En Rojo**, Semanario **Claridad**, Del 12 al 18 de agosto de 2004. pp. 20-21.

- Camuñas, Ricardo R. La aportación francesa al desarrollo de Puerto Rico, Revista, **Instituto de Cultura Puertorriqueña**, número 100, 1996. pp. 18-19 y 20.
- Cervoni, Purita. "Inauguran hoy Galería José Campeche en San Juan". **El Mundo**, 25 de junio de 1959, p. 4.
- Cuevas, Clara. "Bienal de Grabados en Puerto Rico". **El Mundo**, 18 de diciembre de 1969, p. 14 - E.
- Cupeles, Juan David. "Al son de la gráfica de Puerto Rico" México, Revista, **Archipiélago**, Vol. 9 - 1996. pp. 64-67.
- _____. "El arte puertorriqueño en Nueva York", San Juan, Suplemento En Rojo, Semanario., **Claridad**, 1997. p. 13.
- _____. "Reflexiones del '98" - (inédita) México, Ponencia- Presentación Revista de Cultura, **Archipiélago** - Vol. 12 y 13., 1997.
- _____. "El Ateneo y la reafirmación de la cultura puertorriqueña" México, Revista Archipiélago, Vol., 40 - 2003. pp. 19-21.
- _____. "Embajadores de nuestra cultura", San Juan, Mensuario, Universidad de Puerto Rico, **Diálogo**, Febrero 2003. pp. 33-34.
- _____. "Desarrollo artístico de Lorenzo Homar," San Juan, P. R. Revista **Domingo** Periódico El Nuevo Día, 2004. p. 18.
- _____. "Tres titanes de la gráfica latinoamericana," México, Revista **Archipiélago**, Vol.50, 2005. pp. 63-66.
- _____. "David Acevedo y su cámara puertorriqueña," México, Revista **Archipiélago**, Vol. 65, 2009. pp. 48-49-50.
- De la Rosa, Samuel . "Murales en Fábrica de Fomento: **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 25 de marzo de 1957.
- Enjuto Ferrán, Federico. Revista **Revista de Arte Insular**, La Pintura en Puerto Rico, Compilación de artículos de arte reseñados en la prensa de Puerto Rico, junio de 1941.
- Frank, Patrik. El Canto grabado: música en la gráfica latinoamericana Revista **Instituto de Cultura Puertorriqueña**, año 6, número 11, segunda serie, 2005. pp. 104-112-113 y 115.
- Lee, Muna de Muñoz Marín, Revista **Art in Review**, The University of Puerto Rico Bulletin, December, 1937.
- Marqués, René . "Experiencia Interamericana: Pintura Puertorriqueña en la Bienal de México, **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 27 de junio de 1958, p. 37.
- _____. "Hoy en la pintadera. Exposición de Obras Patrióticas." **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 24 de abril de 1959.
- Meyners, Benjamín Arnaldo. "En Museo de Riverside Inauguran Exposición de Pinturas de la Isla", **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 9 de enero de 1957, p. 16.
- _____. "Edna Coll tiene fe en la aptitud de los portorriqueños para creación artística", visitando una academia de arte. 21 de octubre de 1945. pp. 2-12 New Yorker comments "Puerto Rico exhibition", **The Island Times**, Nueva York, February. 1, 1957.
- Nieves, Judith. Rafael Tufiño, artista y baluarte cultural, Revista **Cultura** Instituto de Cultura Puertorriqueña, Año 4, Núm. 8 junio de 2000. pp. 10-11.

Otero, Aníbal. "Primera Exposición de Primavera de la Escuela de Artes Plásticas", **Semana**, San Juan, Puerto Rico, 9 de mayo de 1956. p. 8.

Padín, Betsy. "Breve Historia de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan", Revista **Plástica**, San Juan, Puerto Rico, Décimo Aniversario 1967 - 1977. pp. 10 - 13

Picó, Isabel. Los orígenes del movimiento estudiantil universitario 1903- 1930. Revista **Ciencias Sociales**, Universidad de Puerto Rico, Vol. XXIV, números, 1-2, enero - junio de 1985. pp. 37-70.

Ruíz de la Matta, Ernesto. Bastión del Academicismo: Certamen de Artes Plásticas del Ateneo Puertorriqueño, **El Mundo** Suplemento, Puerto Rico Ilustrado, 18 de febrero de 1990.

Revista **resumen**, Pintores y pintura mexicana, Jorge González Camarena (edición mensual, Año 2- No.22-1996), José Clemente Orozco, (edición bimestral, septiembre/octubre Año 6- No.53-2001), Manuel Rodríguez Lozano, (edición bimestral, Año 7- No.59 - 2002)

Sambolín Nelson, "La colección de carteles SK & F, No son todos los que están..." Semanario Claridad, Puerto Rico, del 21 al 27 de septiembre de 1984. pp. 16-17

Suárez Martínez, Alberto. "Reflexiones en Torno al Nacionalismo Cultural en la Obra de Luis Muñoz Marín (1953-1959)". Revista **Cultura**, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Año 2, Núm. 4 junio, 1998. pp. 28-34. En este mismo número de la revista se debe leer a: Ana Sagardía, "Ernesto Ramos Antonini, Defensor y Promotor de Nuestra Cultura", pp. 35-40

Taboada, Hernán G. H. "Rodó y las aguas de Hipocrene", En ocasión del centenario de Ariel, México, Revista **Archipiélago**, Núm. 47, 2005. p. 19.

Tibol, Raquel. "Tradiciones Compartidas: México, EEUU", Revista **PROCESO** núm. 1039, México, 29 de septiembre de 1996,

Torres Martino, José A. "El Cartel Puertorriqueño", artículo mimeografiado utilizado como guión para una ponencia televisada por **WIPR TV-6**, San Juan de Puerto Rico, julio de 1979.

Traba, Marta. "Arte Puertorriqueño Actual: la Apoteosis del Eclecticismo", Revista, **Sin Nombre**, (así se titula) Núm. 2, 1970, pp. 64-87.

_____. "Arte de la Resistencia en Puerto Rico", **El Mundo**, 22 de octubre de 1976, p. 14 - A.

Tucker, Helen. "Entidad paga viaje a New York a diez Pintores Boricuas" **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 21 de diciembre de 1956, p. 19.

_____. Ricardo E. Alegría comenta éxito exposición Artistas Boricuas en Nueva York", **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 9 de febrero de 1957, p. 26.

Vázquez, Carlos Alberto. El arte de la canción de arte en Puerto Rico en las décadas de los 50 y 60, Revista **Instituto de Cultura Puertorriqueña**, número 100, 1996, pp.1-2 y 3.

Vázquez Zapata, Larissa. Repensar la política cultural: Puerto Rico en una encrucijada, Revista **Domingo**, Periódico El Nuevo Día, 15 de agosto de 2004. pp.10 - 12

Vientós Gastón, Nilita. "La Exhibición Pro-escuelas de Artes Plásticas", **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 21 de abril de 1956, p.5. Este artículo fue publicado en uno de sus libros titulado **Índice**.

_____. "La Pintura Puertorriqueña y la Crítica Norteamericana", **El Mundo**, San Juan, Puerto Rico, 9 de febrero de 1957, p. 4. Publicado en libro **Índice**.

_____. "Puerto Rico y la Cultura de la Pobreza", (ensayo), Revista, **Cuadernos Americanos**, volumen. CLXVIII, México, enero - febrero. 1970, pp. 31-45.

T E S I S

Facundo Santiago, Blanca. **Imperialismo cultural y mimetismo colonial: El desarrollo de la escuela secundaria puertorriqueña, 1898-1989.** Tesis doctoral aprobada en la Facultad de Educación de la Universidad de Puerto Rico 1989.

Landing Gordon, Haydeé. **“El nacionalismo como forma de afirmación en las artes plásticas puertorriqueñas: 1900-1985.”** Tesis de Maestría en artes Visuales. México, E. N. A. P.,1986.

Villegas Torres, Fabiola Martha. **El artista Alberto Beltrán,** Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, D. F., 2003

C A T A L O G R A F I A

Arana , Alfonso. Obra reciente: La vida, el amor y la muerte. Organizada por galería Corinne Timsit de París y auspiciada por el Instituto de Cultura Puertorriqueña , Arsenal de la Marina , San Juan , Puerto Rico- julio de 1988.

Capilla Riveriana, Consuelo Muñoz Balladares, Museo Nacional de Agricultura Universidad Autónoma Chapingo, S/F

Carlos Marichal Poeta de la Línea, Ensayo - Flavia Marichal, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Septiembre de 2003.

Catálogo de Colecciones del Archivo de Imágenes en Movimiento, Instituto de Cultura Puertorriqueña, Archivo General de Puerto Rico, Archivo de Imágenes en Movimiento y F. I. A. F.,Editorial I. C. P., A. G. P. R., A. I. M., 2001.

Cien Años de Historia, Arte y Enseñanza, Profesores Artistas, Departamento de Bellas Artes, Recinto de Río Piedras. Exposición Homenaje -1903-2003. Museo de Historia, Antropología y Arte, Recinto de Río Piedras, febrero de 2003.

David Alfaro Siqueiros: Guía para el estudio de su vida y obra, Orlando Suárez, Arte Público, Edición Especial, México Enero-Febrero,1969

El Ateneo de la Juventud y la Plástica Mexicana, Coordinación general del proyecto Carmen Gaitán Rojo, Textos varios (8) CONACULTA, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Mural “Diego Rivera” y “Frida Kahlo”, 2010. pp. 19-20-21-22-25 y 30.

El Taller de Gráfica Popular: doce años de obra artística colectiva (TGP), México, D. F. Álbum, Editor Hannes Meyer, La estampa mexicana- 1949

“El Portafolios en la Gráfica Puertorriqueña”, XI Bienal de San Juan del grabado latinoamericano y del Caribe. Exposición Homenaje, Museo de las Américas, Antiguo cuartel de Ballajá, San Juan, Puerto Rico, del 12 de noviembre de 1995 al 13 de marzo de 1996, Ensayo de Teresa Tió.

Exposición Nacional Diego Rivera: 50 años de su labor artística, Organiza el Instituto Nacional de Bellas Artes y su Departamento de Artes Plásticas. En el Museo Nacional de Artes Plásticas, México, Agosto a Diciembre de 1949.

Exposición Homenaje a Juan A. Rosado, Sala de exhibiciones del Convento de los Dominicos, San Juan de Puerto Rico, del 25 de abril al 31 de julio de 1986, José A. Torres Martino y José Francisco Orlando.

Exposición Retrospectiva, Rafael Tufiño: Pintor del Pueblo, Museo de Arte de Puerto Rico, Del 6 de julio – 7 de octubre de 2001, Ensayo -No es lo mismo ser que estar, Dra. Teresa Tió, Entrevista con Rafael Tufiño, Mercedes Trelles Hernández y Ensayo- El lienzo milenario, Antonio Martorell.

Exhibition, The American Artists Profesional League, Incorporated, Puerto Rico Chapter, Edna Coll Academy of Art, November 24 to November 30, 1947. Ponce de León 1259, Santurce, Puerto Rico. En este catálogo Edna Coll escribe sobre la historia de Liga de Arte en Nueva York y su fundación en Puerto Rico, además aparecen los estudiantes, maestros y otros miembros que participaron en la exposición en la galería de la Academia en ese año.

Galería de Arte, Universidad del Sagrado Corazón, Catálogo, Exposición Homenaje Póstumo Eduardo Vera Cortés, Del 8 de marzo hasta el 8 de abril de 2007, Ensayo, Dr. Francisco Arriví Cros, Santurce, San Juan, Puerto Rico.

Galería de Arte Edna Coll. Catálogo, Exposición de pinturas por FELOR, del 23 de mayo al 29 de mayo de 1949. Ponce de León 1259, Santurce, Puerto Rico.

Galería Arvil, Catálogo de 9 Obras Maestras de David A. Siqueiros prestados por coleccionistas privados a la Kunsthalle Dusseldorf Alemania con motivo de la gran exposición Siqueiros / Pollock – Pollock / Siqueiros, México, 1995.

Gamboa – Rivera, Crónicas de una magna exposición, Textos varios, Patricia Gamboa, Carlos Castillo Cruz y Elizabeth Jaimes Peña, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Mayo-Agosto, 2004.

Gamboa, Fernando. El arte del riesgo, Coordinación general del proyecto Carmen Gaitán Rojo, Textos varios, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Mural Diego Rivera y Frida Kahlo, 2009.

Guía de Murales de la Ciudad Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Dirección General del Patrimonio Universitario, 50 años de la ciudad universitaria, Patrimonio Cultural de la Humanidad, 2008 (2004).

Hermandad de Artistas Gráficos de Puerto Rico y First Federal Savings Bank, “Pintura y gráfica de los años 50” en Gráficos de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1985. Con motivo de la exposición en el Arsenal de la Puntilla, San Juan de Puerto Rico, 3 al 15 de noviembre de 1985.

Herner, Irene, “Siqueiros: El Lugar de la Utopía” Catálogo, Instituto Nacional de Bellas Artes, Sala de Arte Público Siqueiros, México, 1994.

La Xilografía en Puerto Rico 1950-1986, Exposición, Museo de Historia, Antropología y Arte, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, del 15 de noviembre de 1986 al 23 de enero de 1987, Ensayo- Flavia Marichal Lugo.

Leopoldo Méndez y su Tiempo: 1902-2002, El privilegio del dibujo, Colección Carlos Monsiváis, Editorial R. M, S. A. de C.V., Museo Nacional de Arte, Museo Mural Diego Rivera, 2002.

“Lorenzo Homar y el Arte Contemporáneo de Puerto Rico”, Catálogo de exposición retrospectiva de la obra de Lorenzo Homar, Litografía Metropolitana Inc., Puerto Rico, 1978, pp. 21-46. Textos varios de Ramón Arbona, Marimar Benítez, Mari Carmen Ramírez y Dr. René Taylor.

Los Tesoros de la Pintura Puertorriqueña, Ensayos: Dr. Osiris Delgado, Mercedes Trelles Hernández y Prof. Manuel Álvarez Lezama, Museo de Arte de Puerto Rico, Inauguración 1 de Julio de 2000 al 7 de enero de 2001

De Oller a los Cuarenta: la pintura en Puerto Rico de 1898 a 1948, First Federal Savings Bank, Trade Litho, San Juan, 1988.

Francisco Oller: Un Realista del Impresionismo. Exposición Museo de Arte de Ponce, Natalicio del pintor, 17 de junio a 30 de diciembre 1983.

"Mujeres Artistas: Protagonistas de los Ochenta", Catálogo, Museo de las Casas Reales, Santo Domingo, República Dominicana, Ensayos: Myrna Rodríguez y otras - del 7 de marzo al 6 de abril de 1990, Puerto Rico.

Marichal, 10 Años de Diseño: Tipográfico, Editorial, Teatral, Comercial. Museo de la Universidad de Puerto Rico, 10 de marzo 1960.

Moreira, Alejandro Rubén. El plan pictórico de lo concreto: Julio Rosado Del Valle, Curador invitado, Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan, 24 de enero al 21 de junio de 2009.

Carlos Marichal: Veinte años de Teatro en Puerto Rico. Museo de la Universidad de Puerto Rico, 8 diciembre 1972 - enero-1973.

Orozco, Universidad de Guadalajara, Justino Fernández, Jalisco en el Arte, México, 1960.

Pioneros del Muralismo, *la vanguardia*, Catálogo, Museo Mural Diego Rivera, Ensayos: Guillermina Guadarrama Peña, Alberto Argüenio Grunstein, Ana Lilia Dávila Jiménez, Instituto Nacional de Bellas Artes, De junio a septiembre de 2010, México.

Pintura y Gráfica de los Años 50, en el arsenal de la puntilla de San Juan, Puerto Rico desde el 15 de noviembre de 1985 San Juan, Puerto Rico, 1985

Ramírez, Maricarmen, Puerto Rican Painting: Between Past and Present, The Squibb Gallery, Princeton, 1987.

Rodríguez Báez, Félix. 70 Años: Las Aves Son y Están Libres, Catálogo, Exposición de Pintura, Convento de los Dominicos, Viejo San Juan, 13 de mayo de 1999.

Tió Teresa, "Irene Delano y los Inicios del Cartel", Catálogo Irene y Jack Delano. Puerto Rico, Ramallo Bros Printing Inc., Puerto Rico, 1981.

_____. Catálogo Exposición Carteles Puertorriqueños, Colección S. K. & F. and Co., Puerto Rico, Ramallo Bros Printing Inc., 1984.

_____. "Carlos Raquel Rivera o la periferia del misterio" Catálogo Exposición Homenaje Museo de las Américas, Antiguo Cuartel de Ballajá, San Juan, Puerto Rico. En la X Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe., Del 20 de abril al 20 de octubre de 1993.

Tufiño, Rafael. Catálogo Exposición Nuevos grabados de Rafael Tufiño en Galería Colibrí, noviembre de 1963.

_____. Exposición retrospectiva de la obra gráfica de Rafael Tufiño con motivo de la Tercera Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan de Puerto Rico - 1974.

_____. Tufiño, Rafael y Contreras Meléndez, José - Una exhibición de los grabados "Una luz para todos", ilustran "Los Casos de Ignacio y Santiago", Centro Puertorriqueño de las Artes. **Averiguar detalles de este catálogo - donde se celebró.**

Universidad de Puerto Rico y S. K. & F. Industries, The Poster in Puerto Rico (1946-1985). Exhibición pública, Museo de la Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, San Juan de Puerto Rico, noviembre 22, 1984 a enero 30, 1985.

Zalce Total. Exposición retrospectiva de la obra pictórica, gráfica, cerámica y escultura de Alfredo Zalce, Compilación de Ensayos, diciembre 1995- febrero 1996.

VIDEOS - DVD

Arana: nacer para pintar , Guión y dirección de José Arana Font y Lourdes Lugo Ortiz , 1995 .

Arte e Identidad en Puerto Rico- Guión, José A. Torres Martino- Dirección - Producción Sonia Fritz, 1991.

El espíritu de un pueblo, Escribió y dirigió Marcos Zurinaga , Productor Banco Popular de Puerto Rico- 1994.

El goce de crear- Jack Delano - Puerto Rico, Taller Experimental de Cine La Red Inc. 1994.

El legado de la lista negra de Hollywood, Escribió y dirigió Lorenzo Meyer , 1998.

El Nacionalismo de la Posrevolución , Guión Dr. Aurelio de los Reyes , Videos del Arte de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. - TV-U. N. A. M. 1994.

Frente a Frente: La L.E. A. R. y el T. G . P. Principios y su Historia . Guión de Alberto Hajar, Dirección Angela Moscarella, Edición Aurora Mosso, 1987.

La Academia de San Carlos, Guión Mtro. Eduardo Báez , Videos del Arte de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. TV - U. N. A. M. 1994.

Rafael Hernández: jíbarito del mundo, Escribió y dirigió Edwin Reyes-1992.

Río Escondido, Joyas del cine nacional (Mexicano). Guión y Dirección Emilio Fernández, diseños de grabados de Leopoldo Méndez, 1947.

Tufiño: Una vida para el arte, un arte para la vida, - Escribió y dirigió Edwin Reyes-1993.

Un retrato de Diego: La Revolución de la mirada, Productora Río Escondido, Una obra inédita filmada por Manuel Álvarez Bravo producida por Gabriel Figueroa e interpretada por Diego Rivera. Participó en el 5to Festival Internacional de Cine en Morelia, 2007.

FUENTES ELECTRONICAS INTERNET

Bernardo Bádiz V. *La revolución traicionada*, Opinión, Periódico La Jornada, México, 2008/11/24. Virtual, www.jornada.unam.mx

Muere el primer puertorriqueño, Don Juan Mari Bras, [http:// mayaguezsabeamango.com/index.php?](http://mayaguezsabeamango.com/index.php?)

ENTREVISTAS

En San Juan, Puerto Rico:

1. Alfonso Arana (cartas, 1985-1986)
2. Ricardo Alegría (1991)
3. Fran Cervoni (1985-86)
4. Antonio Maldonado (1985-87 y 2004)
5. Flavia Marichal (hija, 1986-1996)
6. Rafael Tufiño (1985-86-96)
7. Félix Rodríguez Baéz (1986 – 2004
2008 y 2010)
8. Antonio Martorell (1986-1987)
9. Rafael Rivera Rosa (1997)
10. José Rosa (1986)
11. José Alicea (1986-96-2010)

En ciudad de México: México

1. Alberto Beltrán (1989y1991)
2. Armando López Carmona - (1991)
3. Alfredo Zalce, en Morelia - (1991)
4. Alberto Hajar (1991)
12. José A. Torres Martino (1985-1986)
13. Eduardo Vera (1985-86-96)
14. Lorenzo Homar (1895-86-87)
15. Luis Alonso (2003-2009 y 2010)

ABREVIATURAS

- 1- DIVEDCO - División de Educación de la Comunidad – 1949 – 1955
- 2- CAP - Centro de Arte Puertorriqueño – 1951
- 3- ICP - Instituto de Cultura Puertorriqueña
- 4- UPR - Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras – 1903
- 5- Agencia – Vocablo usado en Puerto Rico para identificar un Departamento del Gobierno.
- 6- ELA - Estado Libre Asociado de Puerto Rico – Formula o Estatus de Gobierno con la que se le conoce a la isla desde 1952.
- 7- LEAR - Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios – 1934 – Fundaron una revista que se llamó *Frente a Frente*.
- 8- TGPM - Taller de Gráfica Popular Mexicana – 1937
- 9- Ed. - Editorial
- 10- UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México
- 11- IIE – Instituto de Investigaciones Estéticas
- 12- INBA – Instituto Nacional de Bellas Artes
- 13- Lic. – Licenciatura, persona que se gradúa de una especialidad en una universidad.
- 14- Lcdo. - Persona que se gradúa de la universidad de abogado y puede defender en un tribunal a un acusado de delito en Puerto Rico.
- 15- P. R. – Puerto Rico.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- 1- Foto: Grupo de artistas de Puerto Rico y el mexicano Alberto Beltrán – 1997.
- 2- Rafael Tufiño, *Ramón Emeterio Betances* – Serigrafía - 99.3 x 74.3 cm. / 39 5/8 x 29 5/8” - 1957.
- 3- Lorenzo Homar, *Eu genio María de Hostos* – grabado buril en boj - 26 x 15 cm. / 10 x 6” – 1961.
- 4- Tiburcio de la Espada, *Se le atribuye, Los tres Santos Reyes* - siglo XVIII.

- 5- Eduardo Vera Cortés, *Las tres Marías* – talla en madera – 1960.
- 6- José Campeche, *Dama a Caballo* – Óleo sobre madera- 38 x 31 cm. / 15 x 12” - 1785.
- 7- José Campeche, *Don Manuel A. de Ustáriz* – Óleo sobre madera – 63.6 x 43.3 cm. / 25 x 17” – 1790.
- 8- Foto: Francisco Oller en el centro, con pipa y sombrero, junto a Camille Pissarro a su izquierda, al frente sentado, Paul Cézanne, en Pontoise, Francia. – 1877.
- 9- Francisco Oller y Cesteros, *Paisaje francés 1*- Óleo- lienzo 66.4 x 94 cm. / 26 x 37” 1874.
- 10- Francisco Oller y Cesteros, Mural *El Velorio* –Óleo-lienzo 4.20 x 8.20 m. / 96 x 156 ½”. 1893.
- 11- Miguel Pou, *Los Cocheros de Ponce* -Óleo - 71.1 x 59.6 cm. / 28 x 23” - 1924.
- 12- Ramón Frade, *El Pan Nuestro* - Óleo - 153.1 x 97.2 cm. / 60¼ x 38¼” - 1905.
- 13- Juan A. Rosado, *La Espera* – Óleo – 97.8 x 69 cm. / 38½ x 27” 1933.
- 14- Cristóbal Ruíz, *Homenaje a Pablo Casals* – Óleo – 165.5 x 122.5 cm. / 65 x 48” - 1957.
- 15- José R. Alicea, *Recordando a Rafael Hernández* y especial reconocimiento a Myrta Silva- serigrafía 71 x 47 cm. / 28 x 18½” – 1980.
- 16- José R. Alicea, *Tributo a Rafael Hernández* – grabado xilográfico – 30 x 36 cm. / 12 x 14” - 1991.
- 17- Foto: Grupo de ateneístas – José Vasconcelos con el poeta peruano José Santos Chocano al centro – 1912.
- 18- Fermín Revueltas, La fiesta de la Virgen de Guadalupe - Mural Escuela Nacional Preparatoria - 1922.
- 19- Roberto Montenegro, *La fiesta de la Santa Cruz* - en ex Convento de San Pedro y San Pablo-Mural al fresco 1922-1923.
- 20- Amado de la Cueva, *El torito*-Tablero Mural – Secretaría de Educación Pública – 1923.
- 21- Diego Rivera, Detalle - Retrato, *Ramón Gómez de la Serna* - Óleo sobre tela - 144 x 113, 15 cm. / 56¾ x 44½” – 1915.
- 22- Diego Rivera, *La creación* - Mural a la encáustica – 1922 – 1923.
- 23- Foto: De izquierda a derecha Pedro Enríquez Ureña, José Vasconcelos y Diego Rivera en una de tantas actividades educativas, 1923.
- 24- Diego Rivera, Pasillo de entrada con murales al fresco, al fondo *La Tierra Fecunda* - 1924.
- 25- Diego Rivera, La sangre de los mártires agrarios: Emiliano Zapata y Otilio Montaño - 1924-1927.
- 26- Diego Rivera, Detalle mural, *El Detroit dinámico, o El hombre y la tecnología industrial*, - Original 5,40 x 13, 72 m. - 1933.
- 27- Foto: Rufino Tamayo pintando en su taller los temas preferidos del artista. Década de los 70.

- 28- David Alfaro Siqueiros Terminando varias obras en panel para montaje en el Palacio de Bellas Artes - década de los 50.
- 29- José Clemente Orozco, Mural en la Cúpula Hospicio Cabañas, EL Hombre o La Cultura – 1939.
- 30- José Clemente Orozco, Pintando tablero – detalle La charanda del pueblo. Turf Club – ciudad de México, - 1945.
- 31- Alfredo Zalce, El Ipiranga: El Pueblo Despide Treinta Años de Paz, 31 de Mayo de 1911, linóleo 70 x 95cm. / 27 x 37½” - 1946.
- 32- Diego Rivera- El hombre domina el universo mediante la técnica- Detalle- de la reproducción del mural al fresco que fue borrado del Rockefeller Center en Nueva York.
- 33- Diego Rivera, Detalle del mural, Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central -1947-1948. Estuvo ubicado en una de las salas del Hotel del Prado en la Avenida Juárez
- 34- Diego Rivera, Historia de México, Antes de la Conquista, el desarrollo de la conquista, hasta su época, Detalle - Escalinata Palacio Nacional - 1952.
- 35- Diego Rivera, Detalle del mural al fresco, frente escalinata La era de Porfirio Díaz (1876-1910), Palacio Nacional,– 1952. (En Puerto Rico, un Partido liberal desde 1938, usa el lema que tenía Zapata).
- 36- José Chávez Morado, La conquista de la energía- Mosaico de vidrio, Antigua Facultad de Ciencias Universidad Nacional Autónoma de México - 1952- 1953.
- 37- José Chávez Morado, La Ciencia y el trabajo – Pintura vinílica – Primer piso de la Antigua Facultad de Ciencias – 1952- 1953.
- 38- Foto: Miembros del Taller de Gráfica Popular Mexicana – México 1946.
- 39- Leopoldo Méndez – José Guadalupe Posada – grabado en linóleo –35.5 x 79 cm. 14 x 31” - 1953.
- 40- Leopoldo Méndez –Portada - El gran recibimiento del cuento Incidentes melódicos del mundo irracional, grabado en linóleo a color – 21 x 21 cm. - 1944.
- 41- Alberto Beltrán – El Pueblo Responde – grabado en linóleo - 30 x 42.4 cm. / 12 x 16 ½” - 1956.
- 42- Carlos Raquel Rivera – Huracán del norte –grabado en linóleo –51 x 60.5 cm. / 20 x 23” - 1955.
- 43- Foto: Leopoldo Méndez grabando uno de los diseños para sus obras.
- 44- Rafael Tufiño, El Balcón, Acrílico sobre cartón, 101.5 x 61 cm. / 40 x 24”, 1957. - 1er. Premio
- 45- Rafael Tufiño – Primer Concurso de Aguinaldo Puertorriqueño Serigrafía – 74.5 x 43 cm. / 29 x 17” 1953.
- 46- Alejandro Sánchez Felipe –El Ateneo Puertorriqueño –dibujo a tinta –30.5 x 46 cm. 12 x 18” - S/f.
- 47- Foto Detalle - fachada de estilo mozárabe, entrada Ateneo Puertorriqueño.
- 48- Foto- Grupo de intelectuales españoles y puertorriqueños, asisten a una exposición, U.P.R. – 1941.

- 49- Foto - Edna Coll saluda al literato argentino Jorge Luis Borges en el Ateneo Puertorriqueño.- 1981.
- 50- Walt Dehner, Iglesia – Acuarela - 46 x 36 cm. – 18 x 14” – 1936.
- 51- Osiris Delgado, Don Castor Ayala – Óleo 96.5 x 76.3 cm. / 38 x 30” - 1989.
- 52- Félix Bonilla Norat, Ritual, Acrílico sobre masonite 91.5 x 122 cm. / 35¾ x 48” 1965.
- 53- José Vela Zanetti – Detalle de 3 Murales – Gran Logia Soberana, s/t. – s/m. Santurce - 1951.
- 54- Rufino Tamayo, Prometeo, Acrílico sobre tela, s/m, 1957.
- 55- Eugenio Fernández Granell y sus discípulos – Década del 50., U.P. R.
- 56- Ismael D’Alzina – Vasija con motivo puertorriqueño, cerámica policromada – 21 x 15” diámetro s/f.
- 57- Carlos Raquel Rivera, La Madre Patria, Óleo – 87 x 122 cm. / 34 x 48” - 1959.
- 58- Félix Rodríguez Báez, La Perla, delincuencia, Óleo - 56 x 30 cm. / 30 x 22” - 1960
- 59- Clase de Escultura en la Academia de Bellas Artes Edna Coll. 1946.
- 60- Hipolito Hidalgo de Caviedes, Retrato Edna Coll Óleo sobre lienzo, 130.5 x 99 cm. / 51½ x 39” – 1947.
- 61- Foto de Ángel Botello Barros, aparece pintando a dos modelos dentro del mar en Haití, 1940.
- 62- Foto- Jack e Irene Delano en su estudio taller diseñando para el taller gráfico de la DIVEDCO – 1950. Cortesía Pablo Delano -1972.
- 63- Foto- Taller Gráfico, División de Educación de la Comunidad, Década de 1960.
- 64- Leopoldo Méndez, Venciste -grabado litográfico del Álbum para la película Río Escondido - 1948.
- 65- Portada libro El Puente, donde aparecen los grabados del Portafolio de 12 Grabados, El Puente - 1951.
- 66- Rafael Tufiño, Soplando Caracol - linóleo, Portafolio de 12 Grabados - El Puente -1951.
- 67- Rafael Tufiño – Pedacito de Tierra – Serigrafía - 66 x 47 cm. / 26 x 18½”- 1952
- 68- Rafael Tufiño y Lorenzo Homar – La Carreta Serigrafía - 97 x 48.5 cm. / 38 5/8 x 19 5/8” - 1954.
- 69- Rafael Tufiño –Mural La plena- pintura textolite sobre panel masonite, 15 x 30’ pies. 1952- 1954.
- 70- Leopoldo Méndez – Una de las páginas interiores del cuento con pentagrama: Incidentes melódicos del mundo irracional,
- 71- . Rafael Tufiño – Cortaron a Elena – grabado linóleo. 51.5 x 46.5 cm. / 20¼ x 18 ¼” - (Portafolio de Plenas), 1953 - 1954.
- 72- Rafael Tufiño, Temporal- grabado linóleo 41 x 6.5 cm. / – 41¼ x 18¼” - (Portafolio de Plenas), 1953 -1954.

- 73- Rafael Tufiño – Fuego, Fuego, Fuego - grabado linóleo 41 x 46.5 cm. –41 ¼ x 18 ¼” - (Portafolio de Plenas), - 1953 - 1954.
- 74- Lorenzo Homar – El obispo de Ponce Portafolio de Plenas, la misma medida, en linóleo 28 x 46 cm. / 11 x 18” – 1953 – 1954.
- 75- Lorenzo Homar – Los Muchachos de Cataño Portafolio de Plenas, la misma medida, en linóleo 28 x 46 cm. / 11 x 18” – 1953 – 1954.
- 76- Rafael Tufiño –Hombre en cuclillas 48 x 33 cm. - (Portafolio Los Casos de Ignacio y Santiago - 48 x 33 cm. / 19 x 13” – 1953 – 1954.
- 77- Rafael Tufiño -- linóleo- Entierrito- linóleo 48 x 33 cm. - (Portafolio Los Casos de Ignacio y Santiago- 48 x 33 cm. / 19 x 13” - 1953 – 1954.
- 78- Rafael Tufiño –Mujer – linóleo (Portafolio Los Casos de Ignacio y Santiago) 48 x 33 cm. / 19 x 13” – 1953 -1954.
- 79- José Meléndez Contreras –Ignacio asiste a reunión – linóleo (Portafolio Los Casos de Ignacio y Santiago - 38 x 25 cm. / 15 x 10” – 1953 - 1954.
- 80- José Meléndez Contreras – Los vecinos plantean sus problemas, linóleo (Portafolio Los Casos de Ignacio y Santiago) - 38 x 25 cm. / 15 x 10” – 1953 - 1954.
- 81- Rafael Tufiño – Camino del recogido de café linóleo Portafolio – El Café – 34.5 x 44 cm. - 13½ x 17¼” 1953- 1954.
- 82- Rafael Tufiño – Recogedora de café – linóleo (Portafolio – El Café – 34.5 x 44 cm. 13½ x 17¼” - 1953 - 1954.
- 83- Rafael Tufiño – Despulpando con pilón- linóleo 33 x 43.5 cm. 1954. / 13 1/8 x 17 5/9” (Portafolio – El Café) - 1954.
- 84- Rafael Tufiño –Secado del café - linóleo - 30 x 43 cm. (Portafolio – El Café) – 1954.
- 85- Rafael Tufiño – La fiesta del acabe - linóleo 30 x 43 cm. (Portafolio – El Café) – 1954.
- 86- Rafael Tufiño y Carlos Raquel Rivera 20 Aniversario de TGP – Serigrafía – 70 x 44.3 cm. / 27½ x 17½” 1957.
- 87- Rafael Tufiño, Exposición de grabados, Serigrafía -76 x 53.5 cm. / 30 x 21” – 1954.
- 88- Foto: Taller de grabado de Carlos Marichal, UPR. le explica la técnica de grabado a: de espalda Rafael Tufiño, de pie Rodríguez Báez, cabis bajo Marichal, al lado sentado Lorenzo Homar, 1951.
- 89- Anuncio en la prensa “Los artistas del CAP organizan exposición”, de izquierda a derecha: Samuel Sánchez, R. Tufiño, Carlos R. Rivera, Rodríguez Báez, de espalda L. Homar. Principios década del 50.
- 90- Rafael Tufiño –El cortador de caña – linóleo Portafolio núm. 1, 29 x 21.5 cm. / 11 x 8½”
- 91- Rafael Tufiño, Niños jugando – Serigrafía Portafolio núm. 2, 32.5 x 25.5 cm. 12 ¾ x 10” - 1953.
- 92- Lorenzo Homar, Emblema oficial del Instituto de Cultura Puertorriqueña, (1ra. Versión 1955, linóleo) (2da. Versión 1961, Xilografía).

- 93- Osiris Delgado, El escultor Compostela – óleo sobre tela- 71.6 x 89.5 cm. / 28 x 35 ¼” - 1996.
- 94- Lorenzo Homar, Exposición de imaginería popular - linografía 71 x 33 cm. / 28 1/8 x 13 1/8” – 1957.
- 95- Lorenzo Homar, El Maestro – Xilografía 71 x 99 cm. / 28 x 39” – 1972.
- 96- Lorenzo Homar, le explica a estudiantes su obra, Exposición El Cartel en Puerto Rico – 1985.
- 97- Foto- Taller gráfico ICP., al frente izquierda Rafael Tufiño, atrás, José R. Alicea, José M. Figueroa, Avilio Cajiga, Lorenzo Homar, director gráfico, y Carlos R. Rivera - 1960.
- 98- El artista Antonio Martorell en una de las exposiciones en ciudad de México con sus grabados de calaveras de fondo.
- 99- Columna maurica levantada en la sala de exposiciones del Instituto de Cultura Puertorriqueña, muestra un grupo de carteles de L. Homar, Tufiño y otros artistas. 1957.
- 100- Foto: Portada del libro que escribió Carmen Dolores Hernández, Ricardo Alegría Una vida, 2002.
- 101- Lorenzo Homar, El libro español en el siglo quince - Serigrafía -71 x 43 cm. / 28 x 17” –1960.
- 102- Lorenzo Homar, El León en los libros – Serigrafía - 71 x 46 cm. / 28 x 18” – 1964.
- 103- Rafael Tufiño, San Juan Jazz Workshop - Serigrafía 70 x 49.5 cm. / 29 3/8 x 19 ½” - 1963.
- 104- Rafael Tufiño, La letra inicial – Serigrafía - 69 x 41 cm. / 27 x 16 ¼” - 1965.
- 105- Foto: Aparece José Vanconcelos, primera fila, centro. Atrás de izquierda a derecha, el quinto, vestido de blanco Pedro Albizu Campos. Ponce, Puerto Rico 1926.
- 106- Osiris Delgado, Domingo de Ramos o La masacre de Ponce II – óleo sobre masonite, 142.2 x 262.3 cm. / 56 x 103 ¼ - 1956
- 107- Francisco Fran Cervoni, La mixta- óleo sobre madera, 67 x 140 cm. / 36 x 54” – 1960.
- 108- Foto: Francisco Fran Cervoni, con Autorretrato, Óleo sobre tela – s/f. / s/m. 1980.
- 109- Francisco Fran Cervoni, Detalle Mural Tepeyac – Óleo sobre masonite - s/m. – 1956.
- 110- Carlos Alvarado Lang, Árbol caído- Punta seca - s/m. y s /f.
- 111- Carlos Marichal, Palma Real - Xilografía 15.2 x 8.6 cm. / 6 x 3 ¼” - 1954
- 112- Carlos Marichal, Autorrrtrato con Escenografía - Veinte Años de Teatro en Puerto Rico, 1972.
- 113- Alfonso Arana –Patria - Óleo sobre tela 76 x 56 cm. / 30 x 22” - 1951.
- 114- Alfonso Arana, Detalle del políptico, el amor – segunda escena – Óleo - Panel completo 195 x 130cm. 1986 -87.

- 115- Alfonso Arana, Homenaje a Chagall, Óleo 146 x 114 cm. / 57 ½ x 45” - 1986-1987.
- 116- Foto: Grupo de músicos y pintores que reunían los fines de semana en el L’Atelier.
- 117- Antonio Maldonado, Modelo de hombre, óleo sobre tela 60 x 51cm. / 26 x 20” – 1949.
- 118- Antonio Maldonado Portada folleto El Cazador y el Soñador (Milagro de Navidad) - 1960.
- 119- Leopoldo Méndez, El dueño de todo, linóleo 30.7:41.8 cm. / 12 x 16” – 1947.
- 120- Antonio Maldonado, El de los cabos blancos Serigrafía 72.5 x 44.5 cm. 28½ x 17½”- 1957.
- 121- Antonio Maldonado, El entierrito, Óleo sobre tela 46 x 67.5 cm. 18 x 26.5” - 1958.
- 122- Jorge González Camarena, Mural Fusión de dos Culturas – 4.2m. x 5.10 m. - Acrílico sobre madera - 1960.
- 123- Antonio Maldonado, Lucha desigual óleo 92 x 70 cm. / 36 x 30” 1961.
- 124- El autor entrevistó a Antonio Maldonado en su casa y pudo observar las obras que estamos analizando.
- 125- Antonio Maldonado, La guardarraya- Serigrafía -71 x 48.5 cm. / 28 x 1915/16” - 1960.
- 126- Antonio Maldonado, Programa de Navidad Serigrafía – 66 x 46 cm. / 26 x 18” 1971.
- 127- Antonio Maldonado, Viva el 1ero. de mayo – linóleo 25.5 x 33 cm. / 10” x 13” 1973.
- 128- Antonio Maldonado, Exposición Homenaje a Tony Maldonado - Serigrafía– 61 x 46 cm. / 24 x 18” - 1998.
- 129- Antonio Maldonado, Casa y árboles Acuarela 36 x 53.5 cm. / 14 x 21” – 1993.
- 130- Catálogo de la Exposición Homenaje a Cecilia Orta, con varias obras a exhibirse, - Década del 70 - Autorretrato Madona negra, Adoración de Cemí y Árbol de Flanboyan– óleos sobre tela.
- 131- Rafael Ríos Rey, Pelea de gallos mural en Óleo sobre tela, 244 x 183 cm. / 96 x 72” - 1948.
- 132- Rafael Ríos Rey, Mural El descubrimiento de Puerto Rico por Cristóbal Colón
- 133- Rafael Ríos Rey- Detalle Mural – Santiago Iglesia Pantín,- Óleo sobre tela. Sede de los trabajadores de los Muelles de Puerto Rico - 1973.
- 134- Rafael Ríos Rey, Vejigantes – mural en Óleo sobre tela, 244 x 183 cm. / 96 x 72” 1948.
- 135- Foto: Curso de arte al exterior que ofrecían Irene Delano y Julio Rosado del Valle a los miembros de la DIVEDCO de 1949 a 1951. Foto: Jack Delano
- 136- Rufino Tamayo, Vendedoras de frutas – Óleo sobre telas – 48.8 x 60.3cm. / 17 x 23 ¾” - 1938.

- 137- Rufino Tamayo, Naturaleza muerta - Óleo sobre tela – 100 x 135cm. / 39 ¼ x 53” - 1937.
- 138- Eduardo Vera Cortés, Mujer indígena comiendo sandía, Óleo sobre tela, 74 x 53 cm. 29 x 21” - 1960.
- 139- Eduardo Vera Cortés, Cartel La Buena Herencia – Serigrafía- 71 x 46 cm. / 28 x 18” – 1965.
- 140- Eduardo Vera, Portada Folleto, Huracán este diseño se utilizó para un cartel en serigrafía – 1965.
- 141- Foto: Periódico de la época donde reseña, la exposición de los artistas de la American Professional League – 1941.
- 142- Rafael Tufiño - Preparando tortillas tarjeta postal - boceto en acuarela – 1947.
- 143- Rafael Tufiño - Goyita – Óleo sobre masonite 65 x 41 cm. / 25 5/8 x 16 1/8 - 1953.
- 144- Rafael Tufiño – René Marqués –Óleo – 76 x 51 cm. / 30 x 20” – 1960.
- 145- Rafael Tufiño Pintura Autorretrato - Óleo sobre masonite- 41 x 56 cm. / 16 x 22” – 1962.
- 146- Rafael Tufiño, Rafaelito – Óleo sobre masonite 122 x 91.5 cm. / 48 x 36” – 1960.
- 147- Rafael Tufiño, El Santero Don Zoilo Cajigas y Sotomayor - Óleo sobre cartón, 69 x 91.5 cm.123 x 86.5 cm. 1969.
- 148- Rafael Tufiño – Majestad negra - Óleo sobre lienzo 122 x 61 cm / 48 x 24” – 1958.
- 149- Rafael Tufiño, Baile de bomba – Óleo sobre lienzo 74 x 102 cm. / / 29 x 40” 1969.
- 150- Rafael Tufiño, La Botella – Óleo- 122 x 91.5 cm. / 48 x 36” – 1961.
- 151- Rafael Tufiño, Maternidad - Óleo sobre lienzo 101 x 80 /39 ¾ x 31 7/8” 1967-1968.
- 152- Rafael Tufiño – Mujer con espejo,
- 153- Rafael Tufiño, La construcción – Óleo sobre tabla 324 x 178cm. / 126 x 70” – 1959.
- 154- Rafael Tufiño, Vagabundos - Óleo sobre masonite - 96.5 x 152.5 cm. 38 x 60” 1967.
- 155- Rafael Tufiño, Boceto para mural, La Abolición de la Esclavitud en Puerto Rico 1964.
- 156- Rafael Tufiño, Abolición de la Esclavitud, Mural de mosaico, en el Capitolio de San Juan, Capital de Puerto Rico, 1965.
- 157- Rafael Tufiño, Hombre reclinado sobre una mesa, linóleo – 8 x 16 cm. / 7 3/8 x 6 ¼” – 1951.
- 158- Rafael Tufiño, Goyita y su nieto – linóleo - 42 x 31 cm. / 16
- 159- Rafael Tufiño, El besito, linóleo, 76 x 99 cm. / 30 x 39”-1963.
- 160- Pablo Picasso, Autorretrato Óleo sobre lienzo 50 x 46 cm. / 19 ¾ x 18” 1907.
- 161- Rafael Tufiño, Majestad negra – linóleo 122 x 61 cm. / 48 x 24” – 1958.

- 162- Rafael Tufiño, La Ceiba centenaria – linóleo 58.5 x 74 cm. 23 x 29” – 1963.
- 163- Rafael Tufiño, El dólar - linóleo 13 x 9 cm. / 5 3/8 x 3 1/2” – 1960.
- 164- Rafael Tufiño, El burocrático – linóleo 21 x 5.5 cm. / 8 3/16 x 6 13/16” - 1960.
- 165- Leopoldo Méndez, Libertad de Prensa, linóleo 70 x 95 cm. / 27 1/2 x 37 1/2” 1947.
- 166- Fernando Castro Pacheco, El asesinato del general Álvaro Obregón 70 x 95 cm. 27 1/2 x 37 1/2” 1947.
- 167- Foto:Taller de grabado en la UPR, dirigido por Carlos. Marichal a la derecha. De izquierda a derecha Tufiño, J. A. Torres Martino, Lorenzo Homar y Félix Rodríguez Báez.
- 168- Rafael Tufiño, Niño – Xilografía - 15 x 10 cm. / 6 x 4” – 1952.
- 169- Rafael Tufiño, Allende Xilografía - 59 x 84cm. 23 1/4 x 33” - 1963.
- 170- Rafael Tufiño, Arrullo, Xilografía 44.5 x 61 / 17 1/2 x 24” 1963.
- 171- Rafael Tufiño, – Café Cyrano – Xilografía – 60.5 x 42.5 cm. / 23 1/2 x 16 3/4 - 1963.
- 172- Rafael Tufiño, Barbara Xilografía – 53.5 x 36.5 cm. 21 3/8 x 14 9/16 – 1963.
- 173- Rafael Tufiño, Ballets de San Juan presenta Sortilegio de Juan Bobo – Serigrafía – 73 x 34 cm. 22 3/4 x 13 11/16” – 1954.
- 174- Rafael Tufiño, Exposición arte patriótico puertorriqueño Serigrafía – 82 x 46.5 cm. / 32 1/4 x 18 1/4” - 1959.
- 175- Fernando Castro Pacheco, Carrillo Puerto, Símbolo de Revolución del Sureste linóleo, 29:21 cm. / 11 1/2 x 8 1/4” – 1945.
- 176- Rafael Tufiño, Primer Centenario Luis Muñoz Rivera Serigrafía –70 x 48 cm. 27 1/2 x 19 1/8” – 1959.

ANEXOS



Rafael Tufiño, dibujando en Juchitán, Oaxaca, México – 1948.

El autor Juan David Cupeles con el grabador mexicano Alfredo Zalce, en Morelia, Michoacán, a quien entrevistó en 1991. Foto: J. David Cupeles



Apertura primera exposición en el Centro de Arte Puertorriqueño, de izquierda a derecha José A. Torres Martino, Alfonso Arana, Félix Rodríguez Báez, Lorenzo Homar, Félix Bonilla Norat, Francisco Arriví, de perfil al frente Tufiño, sentados, desconocido, Compostela y Aida Caro - 1950.

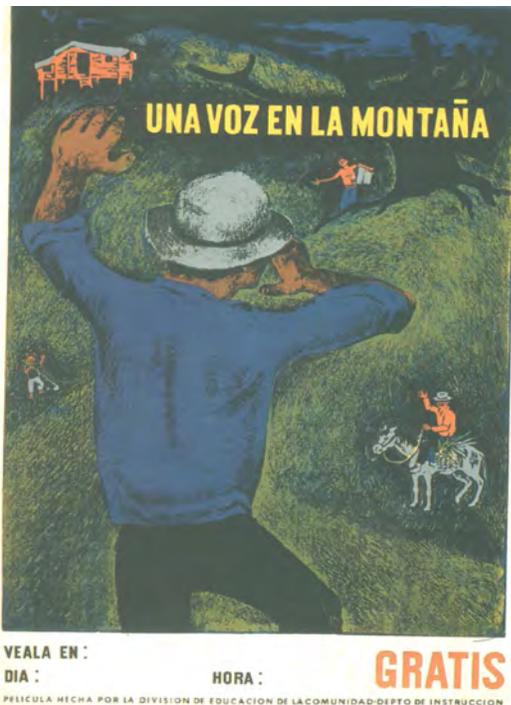
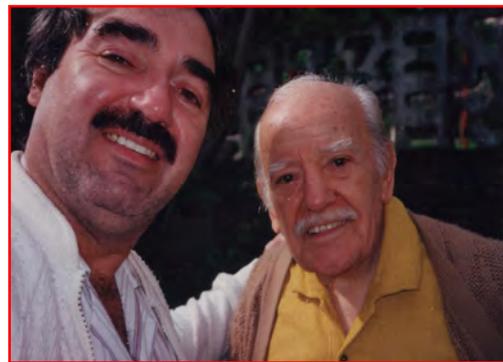
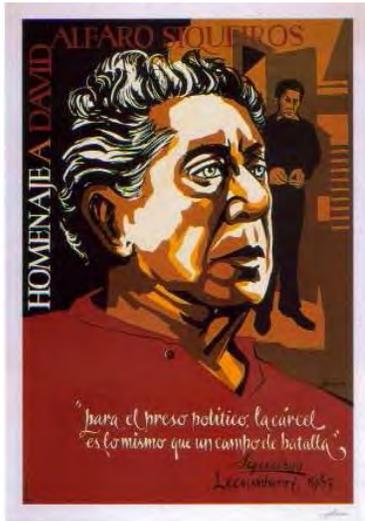


Foto: De izquierda a derecha, Rafael Tufiño, L. Homar, José R. Oliver, Pablo Serrano y el escultor español Francisco Vázquez "Compostela", el taller de escultura del Instituto de Cultura Puertorriqueña 1967.

Lorenzo Homar, Una Voz en la Montaña - Serigrafía 69.5 x 43.5 cm. / 27 7/8 x 17 3/16" - 1952.



José R. Alicea, *Homenaje a David Alvaro Siqueiros*, Serigrafía – 89 x 58.5 cm. / 35 x 23” – 1974.
(lema: “para el preso político, la cárcel es lo mismo que un campo de batalla”, Lecumberri -1963).



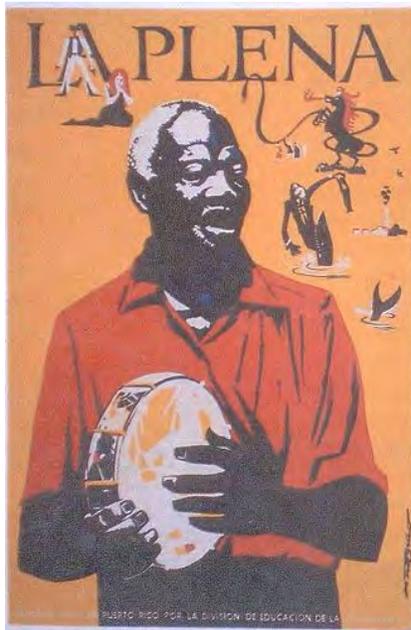
Foto: Irene Delano junto al pintor Julio Rosado Del Valle en el taller de gráfica de la DIVEDCO – 1950.



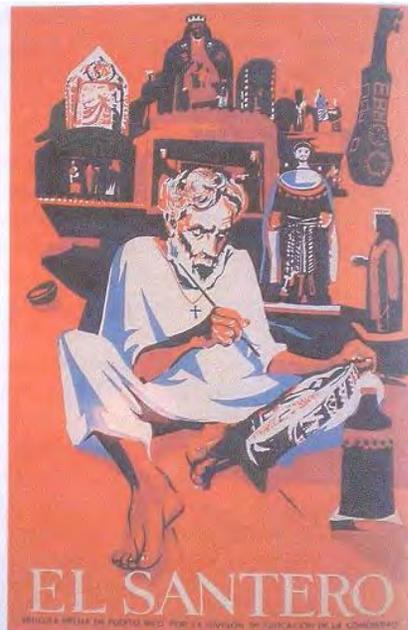
Edwin Rooskan dirige documental en la DIVEDCO - 1950.



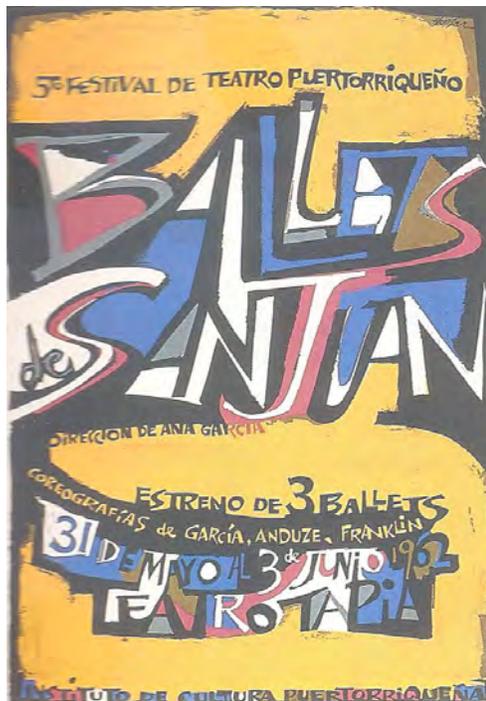
Lorenzo Homar, *La jaula* – Óleo sobre tela, finales década del 40 s/m. pintura donde se observa la influencia de Rufino Tamayo.



Rafael Tufiño, *La Plena* – Serigrafía
72 x 47 cm. / 28 ¼ x 18 ½” – 1967.



Rafael Tufiño, *El Santero* – Serigrafía
74.5 x 47.5 cm. / 29 ¼ x 18 ¾” - 1967.



Lorenzo Homar, *Ballets de San Juan* – Serigrafía
72 x 43.5 cm. / 28 ¼ x 17 7/8 - 1962. Cartel
dónde innovó con movimiento a la caligrafía.



Francisco Rodón, *Juan Rulfo*- Óleo-lino,
287 x 207 cm. / 113 x 83” – 1983.
Cartel para la presentación del retrato de
Juan Rulfo. Disertó Carlos Fuentes.



**De izquierda a derecha Dr. Osiris Delgado junto a los pintores Francisco Cervoni, Félix Bonilla
Excursión artística y de estudio por Bolonia, Verona, Venecia y Milán – 1939.**



**Alfonso Meléndez Arana, en una de las calles de París, Francia,
donde residía y mantenía su taller de arte. Década de los 80.**



Julio Rosado del Valle, detalle, *Pareja de niños* –Óleo Década del 40 – obra que tiene la influencia del artista mexicano Rufino Tamayo.



José A. Torres Martino, *Mater atómica*-Xilografía – 58.5 x 46 cm. / 23 x 18”- 1961. Obra con influencia de otra de Alfredo Zalce titulada *La Bomba Atómica* - 1954. Otro artista trabajó el tema fue D. A. Siqueiros con su obra *La explosión de Hirochima*, 1955.



De izquierda a derecha los artistas José R. Alicea, Eduardo Vera Cortés y Juanito Apertura de la exposición homenaje a Eduardo Vera. Foto J. David Cupeles

Lorenzo Homar, Cartel Segunda Bienal de Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico - Serigrafía - 77 x 56.5 cm. / 30 1/4 x 22 1/4" 1972.



1

Rafael Tufiño ofrece conferencia de su obra en el Museo del Barrio, Nueva York, 2003 y recibe besos.
Fotos: David Acevedo 1-2-3



2



3